ملامح السرد في بنية القصيدة القصيرة
الشعر العراقي أنموذجا

م. د. علي عزا لدين الخطيب
كلية التربية الأساسية/ جامعة

بات الحديث عن ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية أمرا مفروغا منه لاسيما التداخل الكبير بين الشعر والنثر حتى باتت البنى الدرامية والسردية تمثل وجها من أوجه القصيدة المعاصرة.،ولعل المساحة النصية الطويلة لكثير من هذه النصوص وحتى معتدلة الطول أسهمت بشكل كبير في إنجاح هذا التزاوج بين الدراما والشعر إذ سهل من عملية تشكيل ديكورات وسيناريوهات وفضاءات تتحرك الشخصيات والأحداث ضمنها بحرية كبيرة ،على ألا يغيب عن بالنا ونحن نقرأ هذه القصائد إننا لسنا إزاء قصة شعرية تامة التكوين بنفس القوانين الشعرية[1] هذا بالإضافة إلى أن العملية برمتها تمثل منزلقا خطيرا يواجه الشاعر على رأي المرحوم الدكتور محسن اطيمش الذي يرى إن هذه الصعوبة تكمن بقدرة الشاعر (على الإحساس الواعي بمتطلبات الفنين معا فلكي يكون الشاعر قاصا أو مسرحيا في الوقت ذاته فان عليه ألا يجعل أي فن منهما يقوم على حساب الآخر وتلك حالة ليست بالسهلة على الإطلاق)[2] إلا إن الأمر يزداد خطورة حينما ندخل فضاءات القصيدة القصيرة الضيقة جدا التي قد تطبق على معالم السرد داخل منطقة الشعر ،وهنا لابد من الإشارة إلى تحديد مفهوم الدراسة (للقصر) الذي وقف عنده الدكتور عزا لدين إسماعيل –نظريا –في كتابه المهم في وقته (الشعر العربي المعاصر) وهو يتحدث عن معمارية القصيدة العربية الطويلة وحتى معتدلة الطول ويبدو أن الدكتور قد اوجد لنفسه معيارا خاصا لتحديد ما هو طويل أو قصير وهذا المعيار يتمثل ب(الموقف العاطفي) الذي يقدمه النص وليس شيئا آخر فهو يرى (إن القصر ليس قلة عدد اسطر القصيدة ،فقد تكون

القصيدة طويلة من حيث الأسطر بل قد تشتمل على عدة مقاطع (.....) ومع ذلك تظل القصيدة غنائية ومن ثم قصيرة مادامت تصور موقفا عاطفيا واحدا)[3] ثم يضيف :(إن هذه العاطفة وتطور هذه العاطفة في اتجاه واحد هما السمتان المميزتان للبنية الداخلية للقصيدة القصيرة المعاصرة)[4].فنحن نتفق مع الدكتور في كون هذه القصيدة قد تكون غنائية ولكننا لا نتفق معه بأنها قد تكون قصيرة أيضا لأننا ننطلق في تحديدنا للقصر والطول لا من حيث الفكرة أو المعنى ولكن من حيث الشكل البصري متمثلا بالمساحة المكتوبة على سطح الورقة بحيث يمكن لعين القارئ أن تميزه مباشرة بمجرد وقوعها على النص وهذا هو منطلقنا في استقصاء النماذج الشعرية ،فضلا عن ذلك إن مفهوم المعنى أو العاطفة يبقى مفهوما نسبيا ذا أوجه متعددة القراءات فما يبدو لي قد لا يكون بالضرورة نفس الذي بدا للآخرين وهكذا.

من داخل جدران القصيدة القصيرة تكمن صعوبة بنائها سرديا واللافت للنظر وجود كم هائل من القصائد القصيرة التي قام بناؤها على وفق تقنيات السرد المتعددة إلا انه بالتأكيد ليس بناء" كما هو في القصائد الطوال من حيث سعة التفصيلات وحركة الشخصيات وتوصيفات الأمكنة أو إيقاعات الزمن ..الخ ،بل سنقف على ملامح للبنيات السردية ضمن هذه المساحات القصيرة التي سنجدها تتضح أكثر في بنية الشخصية إذ سنجد إن الشخصية في القصيدة القصيرة ستقدم لنا ظاهرة درامية مهمة تتمثل بظاهرة (قصيدة الشخصية) التي تمثل فيها الشخصية البنية المركزية المحورية في القصيدة وعلى عاتقها يتم إنتاج المعنى[5]. سنحاول متابعة ابرز الملامح السردية في بنية القصيدة القصيرة في الشعر العراقي الحديث :

الشخصية/ المكان/ الزمان:

تعد الشخصية من أكثر البنى السردية وضوحا في القصيدة القصيرة ، فنجد حضورها وفاعليتها متعلقة بالبنى السردية الاخرى كالزمان والمكان والمنظور .. الخ ، كما سنرى في النماذج التحليلية الآتية لقصائد الشعراء العراقيين :

في قصيدة الشاعر فاضل العزاوي التي عنوانها (العجوز) سنقف ضمن حدود هذه القصيدة القصيرة على بنية سردية أشبه بالأقصوصة تكون الشخصية البطلة فيها مشخصة وواضحة الملامح :

يخرج الشاعر المتأفف من بيته الأبدي

مالئا نفسه بالقصائد والذكريات–الطلاسم–والتحف
المشتراة
من السوق بالدين ، والاختراعات والكلمات
فيمد يديه إلى وجهه ،يراه غريبا عليه
يقول :أهكذا أبدو عجوزا وقد لوحتني السنون ؟
ثم يجلس عند رصيف ويبكي
فيعبره العابرون
وأخيرا يعود إلى بيته الأبدي
ساحبا معه العجوز القديم ....(6)

النص القصير كما هو واضح يقدم لنا شخصية متكاملة ضمن هذه المساحة القصيرة ونجدها قد احتلت مساحة القصيدة كلها ، ونجد أن ملامح هذه الشخصية البطلة تتجسد عبر تشخيص سلوكها الإنساني الذي أشرته الأفعال : (يخرج \يمد \يقول \يجلس \يعود) فهي تؤشر لنا سلوكا دراميا مشخصا ،كما أنها أشرت حضور الزمن داخل النص بوصفه مؤشرا لحركة الشخصية \القصيدة التي بدأت من نقطة زمنية :الخروج من البيت وصولا إلى الخاتمة :العودة إليه.،فنجد أن تكوين الشخصية وبناءها قد حدث ضمن المساحة الزمنية \المكانية على سطح الورقة الممتدة بين لحظتي الخروج \العودة ،فلحظة الخروج تقدم لنا صورة مأزومة للشخصية (الشاعر المتأفف) ضمن بعدها التكويني الدلالي :(القصائد \الذكريات) إلا أن التحول يحدث ضمن المكان الجديد في الخارج (السوق) الذي يعيد تشكيل الشخصية من الداخل ليتمظهر خارجيا عن طريق إحداث تغيير في الشكل (العجوز) ضمن مرحلة العودة إلى البيت ، فضلا عما يقدمه النص من اساليب سردية اخرى كالوصف السردي والحوارالداخلي (أهكذا أبدو عجوزا ...).. الخ .نحن هنا إزاء تجربة متكاملة بدأت من نقطة ثم تطورت واكتملت في النهاية ضمن المساحة القصيرة هذا .

في قصيدة (أسير) للشاعر ياسين طه حافظ وهي من قصائد الحرب نجد أن الشخصية تتشكل عبر تقنية الوصف السردي للراوي المراقب الذي يصور لنا مشهد الأسر عبر الكاميرا المحمولة .. :

يداه
على الرأس ،

والوجه
في الغيب
وعيناه
لا للنظر .
وحين استقروا
وفوق الرؤوس البنادق ،
تلفت
حرك رجليه ،
ومر بإصبعه في التراب ،
استقر على كسرة من حجر
وحاول أن يتكلم ،
ألقى إلى جاره
لفظة ،
ولاحت على وجهه بسمة :
ما يزال بشر ....[7]

الكاميرا تتجه مباشرة إلى الشخصية راصدة سلوكها في هذه اللحظات بلقطات مقربة (zoom) نحو الرأس تحديدا ، وضع(اليد على الرأس) ،علامات الأسر، ثم تبدأ بالنزول التدريجي محاولة استنطاق عالمه الداخلي عبر لقطات رغم ظاهريتها إلا إنها تتحرك نحو الداخل : (الوجه --- في الغيب) ،تؤشر إحساس الشخصية بالمجهول ضمن نطاق مصيرها في الأسر ، (العين --- لا للنظر) ، فهي صورة تصطف مع الصورة الاولى لتؤشر فداحة الإحساس باللحظة الحاضرة ، وتستمر عين الكاميرا برصد الشخصية عن قرب في أدق حركاتها : (تلفت \ حرك رجليه \ حرك إصبعه \محاولة التكلم) ، وقد مارس الراوي دور الراوي الموضوعي المراقب الذي يقف عن مسافة قريبة من الشخصية لا تتيح له سماع ما يقوله بل تمكنه من رؤيته بوضوح : (ألقى إلى جاره لفظة) فهو نفسه لم يستطع سماعها إلا أن التحول في مسار البناء يحدث في السطرين الأخيرين ، فبعد كل المشاعر المأزومة والإحساس بالمجهول والتيه يفاجئنا السطر ما قبل الأخير بابتسامة يرصدها الراوي تمنح التجربة بعدا نفسيا جديدا يعززه خروج البناء عن نسقه الطبيعي الذي بدأت به القصيدة وهو موضوعية الراوي الذي يتحول في السطر الأخير إلى راو عليم بعد إن استطاع أن ينقل الشعور الداخلي للشخصية في

تلك اللحظة (ما يزال بشر) ، وهو الإحساس بالنجاة وانه ما يزال على قيد الحياة ، فنحن هنا إزاء تجربة إنسانية متكاملة قدمها النص الشعري القصير .

في قصيدة (بستاني) للشاعر عبدا لله خليل التي يبدو عنوانها مموها وفق صورته الإنكارية هذه التي سوف تصبح ، كما هو شأن العنوان ، موجها شعريا سوف يعمل على تحديد حقل اشتغال المتلقي عليه . (8)

أنا بستاني مرهف
تقطف السيدات مني سعادتي
وبعد وقت متأخر
من عزق تربتهن
أقطف من أشجارهن
الشوك والأسى 11
ستظل مخدوعا أيها البستاني
لأنك لا تبرح نفسك
لكي تكون ذئبا ..... (9)

تتأسس بنية الشخصية البطلة (البستاني) على وفق الصراع الداخلي لها الذي يتمحور وفق ثنائية جوهرية متضادة : (مرهف \ ذئب) التي على وفقها ينقسم الخطاب الشعري (الصوتي) على نمطين ، الأول يتمثل بالأسطر الستة الأولى ومستهلها : (أنا بستاني مرهف) فهي تمثل صوت الشخصية البطلة التي تكشف من خلالها عن أزمتها ومأساتها ضمن علاقتها بالآخر (النساء) التي تنتهي دائما بالألم نتيجة الطبيعة التكوينية النفسية للبطل : (بستاني مرهف) ، بهذا الشكل :

تقطف النساء ---------- سعادتي (البستاني) == ألم
يقطف البستاني --------- الشوك والأسى (النساء) == ألم

ففي كلتا الحالتين تطالعنا صورة الألم بالنسبة للبستاني .

هذه الصورة نجدها تصطدم بصورة نقيصة تتمثل بالأسطر الثلاثة الأخيرة وهي النمط الآخر من الخطاب الصوتي الذي يمثل صوتا داخليا (الضمير) يعمل على قلب المعادلة السلبية السابقة بإقصاء صورة الإنسان المرهف إلى صورة الذئب ، فما بين هاتين الصورتين تتأسس الأبعاد الدلالية للعنوان فحالة الإنكار هي صورة لهذا الأسى والألم ضمن نطاق العلاقة بالمرأة .

لا يختلف الدور الذي يؤديه المكان في القصيدة القصيرة عن دوره في القصيدة الطويلة من حيث فاعليته البنائية والأسلوبية ، مع الأخذ بنظر الاعتبار المساحة النصية لكليهما ، إلا انه قد يحتاج إلى تركيز وتكثيف اكبر واختزال للتفصيلات ، أي انه يكون انتقائيا وليس استقصائيا بحيث يتلاءم مع المساحة الكتابية القصيرة ، وقد وجدت أن المكان في القصيدة القصيرة ذات الطابع السردي والدرامي مرتبط عضويا بالشخصية وهذا الارتباط يدخل جزءا من عملية إنتاج الدلالة الكلية في النص .

في قصيدة الشاعر ياسين طه حافظ التي عنوانها (أم) أو (مرثية) كما نشرت بهذا العنوان في مناسبة سابقة[10] وهو العنوان الأقرب إلى تجربة النص ، يتحول المكان (الغرفة الشخصية) إلى بنية رثائية للآخر ضمن تجربة الفقد والموت لتكون صورة ثبات الأشياء ضمن المكان معادلا لثبات حضور الآخر الفقيد على مستوى الوعي والذاكرة :

الغرفة الصامتة التي ارتحلت عن
شباكها الوحيد خلفه النارنجة المعمرة ،
كرسيها القديم أبقاه لك ابن خالك الذي
غادر مثل طائر ولم يعد ،
اللوحة العزيزة التي
((فتاتها تشبه بنت جارنا)) ...،
مازالت الغرفة مثلما عهدت
هناك ماتزال فوق نضدها
ورقة بيضاء
وماتزال أنت
في قميصك الأبيض والبلوزة الزرقاء
تكتب أو تقول لي أشياء :
غيرك من غادرنا في ذلك المساء 1 ...[11]

القصيدة تحاول انتقائيا رصد الأشياء الأهم داخل المكان (الغرفة) التي لها علاقة مباشرة بالمرثي والإلحاح على صورها الثابتة في مواقعها وكأنها ترفض حركة الزمن : (الشباك \ الكرسي القديم \ اللوحة العزيزة \ الورقة البيضاء \القميص الأبيض \البلوزة الزرقاء ..) فضلا عن التوصيف

المجازي للغرفة ب (الصامتة) التي نجدها تكثف من حالة الثبات والسكون للمكان بالإضافة إلى ماحققه الفعل (ما تزال) من تكثيف لحالة الثبات هذه حتى على مستوى الشخصية الراحلة :

الغرفة ..... مازالت مثلما عهدت --------- وما تزال انت

هنا نؤشر التلاصق ألحميمي بين المكان والشخصية إذ بدت الأشياء وكأنها علامات على الشخصية بل بديلا نصيا \رمزيا عليها لتقصي بذلك حالة المغادرة والفقد عبر الإبقاء على هذه الأشياء وثباتها في المكان ليصبح بذلك المكان بنية رثائية بكائية تحدثت عن الموت من دون أن تذكر لفظة واحدة عنه بل كانت القصيدة تصر على حضور الشخصية وتواجدها عبر المكان وأشيائه مما يؤكد قوة الأشياء التي كما يرى الدارسون أن لها قوة لا تجاريها قوة الكلمات ولها سلطة تستمد وجودها من الهيمنة والحس والإدراك . (12).

ويصبح المكان \ النهر معادلا موضوعيا للشخصية البطلة في قصيدة الشاعر سامي مهدي (النهر) :

يكبر النهر ،
وينهي دورة أخرى ،
ولا يتعب . .
تمتد المسافات ،
ولا يتعب .
هذا النهر تأريخ من الأحياء والأموات ،
والإعشاب والأشجار . .
لا يتعب هذا النهر ،
لا ينضب ،
والناس حفيون بما يعطي ،
وما يمنع . .
لكني مع النهر أصول ...[13]

القصيدة في جميع اسطرها تشتغل على توصيف هذا النهر لترسم صورة كلية شاملة عنه : (يكبر النهر \تمتد المسافات \الا يتعب \ لا ينضب ..الخ.) إلا إن السطر الأخير يعلن التداخل الدلالي بين المكان

\الشخصية :

يكبر النهر ----- لكني مع النهر أصول

السطر الأخير يرجح إعادة جديدة لقراءة النص تضع باعتبارها البطل\الشخصية بديلا للمكان سيما وان سامي مهدي كان بارعا بوضع الأفعال والتوصيفات في سياقات شعرية تتحرك على ما هو إنساني رمزي .

وفي قصيدة(موت الكرسي) للشاعر يوسف الصائغ يشترك المكان والزمان معا في منح النص طابعه السردي وإنتاج دلالاته الشعرية :

كرسي ،
خشبي
منسي ... عند الباب
مفتوح الكفين
يتطلع للعالم باستغراب
مرت سنتان
والكرسي الخشبي لدى الباب
مشلول الكفين
مكسور القدمين
أول أمس
أغمض عينيه الكرسي
ومات ...[14]

تقوم القصيدة هنا بأنسنة الشئ \ الكرسي وتحويله من بنيته الشيئية إلى بنية ذات أبعاد ودلالات إنسانية ليصبح الكرسي معادلا سلوكيا نفسيا للإنسان ومشاعره المأزومة ، وعنوان القصيدة الاستعاري يلمح بهذه الغاية الدلالية والأسلوبية من خلال الجمع بين متعلقين غير مترابطين منطقيا (الكرسي \ الموت) التي سوف يكون إنتاجها مرتبطا بفاعلية عنصري المكان والزمان (العتبة) الذي من شأنه أن يؤسس هوية الشئ \ الكرسي وحركته بين الداخل \والخارج .

النص يتكون بنائيا من حركتين ، الأولى حركة مكانية ضمن مكان العتبة (كرسي --- عند الباب) فهو يجمع بين الداخل \ الخارج إذ يكشف من خلاله عن سلوك معين لهذا حاولت بنية القصيدة تحديده عبر التحول واستعارة السلوك الإنساني : (مفتوح الكفين \ يتطلع للعالم باستغراب) فهما يشيران إلى نوع من الاستسلام والذهول والدهشة ، أما الحركة الأخرى فهي زمانية تبدأ بعد ثغرة نصية (مرت سنتان) فهي مثلما تؤشر تغييرا على

مستوى الزمن (مرت سنتان) فإنها تؤشر في الوقت ذاته ثباتا وسكونا على مستوى المكان :

مرت سنتان --------- الكرسي الخشبي لدى الباب

ت- زمن ث – مكان

إلا أن تغيرا يحدث في شكل الكرسي ضمن الحركة الثانية بهذا الشكل :

مفتوح الكفين ---- مشلول الكفين – مكسور القدمين

وهذا التغيير مثلما يؤشر لنا تأثير الزمن في عملية إنتاج الدلالة فهو في الوقت ذاته يؤكد حالة السكون والثبات في صورة الشئ \ الكرسي عبر إقصاء حركته (الشلل \ الكسر) وهذا يجعل الكرسي \ الذات غير قادر على تجاوز حدود الداخل نحو الخارج (العالم) والمشاركة فيه ، وحالة العجز هذه ركنته في حالة النسيان وعبأته بشعور مؤلم بالاستلاب والاغتراب والعزلة ليأتي فعل الموت اختياريا وحلا امثل للخلاص ، أي تحولت الذات بمعادلها الكرسي إلى صورة من صور أثاث المنزل [15].

من النصوص الشعرية القصيرة جدا ذات الطابع السردي التي كتبت بطريقة غير مألوفة قصيدة الشاعر سعدي يوسف التي عنوانها (مرثية إلى هادي طعين) ، إذ نجد مرثيته تقوم على أساس ترتيب الزمن منطقيا بطريقة اقرب إلى السيرة :

في 1948 ، كنت عامل ميكانيك سجينا في نقرة السلمان .

في 1958 ، كنت في نقابة الميكانيك بالبصرة ، مطلق السراح حديثا من نقرة السلمان .

في 1968 ، مضت ثلاثة اعوام على موتك بالسل في نقرة السلمان ..[16]

النص كما هو واضح يتألف من ثلاثة اسطر وقد كتبت بأسلوب النص المنثور ، النص عبارة عن تدوين أحداث متعلقة بمأساة الشخصية البطلة المرثية في سجن نقرة السلمان الشهير، وقد راعى سعدي يوسف الفاصل الزمني بين تاريخ وآخر وهو عشرة أعوام (1948\1958\1968) ، وقد يبدو هذا السرد للإحداث أمرا خاليا من الدهشة إلا إن الشاعر حاول أن يكسر نمطية الخبر بطريقتين ، الأولى : تحويل وجهة الخطاب ورواية الخبر من كونه خطابا موجها إلى المتلقي يروي قصة المرثي إلى خطاب موجه للبطل \المرثي نفسه واستدعائه إلى النص وهي محاولة من الشاعر لتأشير حضور

المرثـي نفسـه فـي الـذاكرة ،الأخـرى : كسـر النسـق التراتبـي للحـدث باسـتمرار النسق التراتبي الزمني وهو ما قدمه لنا السطر الأخير من النص :

السـطر \1--- الـزمن ثابـت 1948 \ الحـدث ثابـت : كنـت كـذا == نسـق الحدث مطابق لنسق الزمن

السـطر\2 --- الـزمن ثابـت 1958\ الحـدث ثابـت : كنـت كـذا == نسـق الحـدث مطابق لنسق الزمن

السـطر\3 --- الـزمن ثابـت 1968\ الحـدث متغيـر: مضـت ثلاثـة سـنوات... == كسر نسق الحدث

إذ إن بإمكـان سـعدي أن يـذكر سـنة 1965 الـزمن الحقيقـي لمـوت البطـل إلا انـه فضـل روايتـه كخبـر لعلـه أراد أن يؤشـر تمسـك الـذاكرة بالفقيـد وكأنـه مستمر معه في الذاكرة .

المشهد ...

مـن ملامـح السـرد فـي بنيـة القصـيدة القصـيرة يبـرز(المشـهد)كونـه واحـدا مـن ابـرز التكنيكـات السـردية السـيمية التـي يسـتخدمها الشـعراء بكثـرة فـي هـذا اللـون مـن القصـائد فيبـدو الـنص وكأنـه شاشـة تقـدم لنـا حـدثا مرئيـا عبـارة عـن مجموعـة مـن اللقطـات المتسلسـلة زمنيـا والمترابطـة بإحـداثها رغـم قصـر المسـاحة الكتابيـة .

يمثـل أسـلوب (action) واحـدا مـن ابـرز الوسـائل البنائيـة التـي تقـدم مـن خلالهـا المشـاهد ، إذ تقـدم لنـا هـذه المشـاهد الشخصـية البطلـة وهـي تمـارس فعـلا معينـا ، (حركـة مسـتمرة) ، وهـذا مـا يـنعكس علـى لغـة هـذه النصـوص التـي سـوف يغلـب علـى تراكيبهـا الجمـل الفعليـة بشـكل واضـح ومميـز ، كـذلك سـنجد أيضـا غيابـا لافتـا لأدوات الـربط المختلفـة بشـكل يـوحي للمتلقـي انـه إزاء سـرعة فـي الحركـة مصـحوبة بانفعـالات خاصـة تكشـف عـن جهـد مبـذول فـي اغلـب الأحيـان وهـذا مـا يمكـن أن نتلمسـه فـي قصـيدة الشـاعرة العراقيـة زهـور دكسـن التـي عنوانها (الشيخ) :

جرجرته العصا..
جرها..
جر أعضاءه الواهنات
إلى المتكأ
شد أنفاسه

مد شدقيه..
أسنانه تتآكل تحت الصدأ
مسح الملح عن وجهه المضمحل
تثاءب ...
ثم انكفأ 1 ..[17]

المشهد هنا يقدم لنا الشخصية البطلة (الشيخ) في حركة مستمرة من بداية النص حتى نهايته ، ففي تسع جمل اشتملت عليها القصيدة بأسطرها العشرة جاءت جميعها ضمن بنية تركيبية قائمة على الجمل الفعلية : (جرجرته \ جرها \ جر \ مد \تتآكل \ تتثاءب \ مسح \ انكفأ) ، فنحن إزاء حركة مستمرة استنزفت جهدا كبيرا من قبل الشخصية التي بدت آثار ذلك واضحة عليها راسمة خطا بيانيا لمستوى ذلك الجهد الذي رسم لنا الصراع الأزلي بين الموت والحياة وتشبث الإنسان بالبقاء :

جرجرته ... - - جر ..... --- تتثاءب --------- ثم انكفأ بناء تدريجي يؤشر التحول من القوة إلى الضعف0

كما يمكن أن نؤشر غياب أدوات الربط المختلفة نتيجة الحركة المستمرة الذي جعل من القصيدة تبدو منظومة حركية أو مشهدا وصفيا متحركا وصف لنا بالصور المتحركة حكاية هذا الشيخ الكبير بهذه الأسطر القصيرة .

وضمن المشاهد القائمة على أسلوب (action) قصيدة الشاعر يوسف الصائغ (زيارة) :

.. جرس الباب يقرع ..
ينهض من نومه..
يتطلع من فتحة في الستارة ،
يرجع مرتبكا..
يتردد
ينظر ثانية
يتفرس ،
يجلس فوق الأريكة
يسمع صوت خطى في ممر الحديقه
ينهض مرتبكا ..
طرقتان على الباب ،

ثالثة..
يفتح الباب
.....
.....
يضحك من نفسه
يغلق الباب ثانية..
ثم يجلس فوق الأريكة..[18]

الفعل يمثل حضورا مهيمنا على طول مساحة النص ، ونجد أن الصائغ يصنع لنا تجربة أشبه بأحلام اليقظة أو أنها قائمة على التوقع والترقب . الحدث يبدأ بالأسطر الثلاثة الأولى بشكل انسيابي: (الباب يقرع ---- تنهض الشخصية)، وهنا يتتبع المتلقي مع الشخصية ماذا سيحدث. الصائغ يحاول أن يشد المتلقي بإثارة فضوله لما سيحدث لذا نجد إن النسق البنائي للحدث يرتفع فجأة لتغير اللغة تبعا لذلك من نسقها ، إذ تبدأ تميل بشكل كلي للحركة عن طريق استخدام الأفعال بداية من الرجوع المرتبك الذي ينفتح على سلسلة من الأفعال المضارعة التي نجدها تخلو من أدوات الربط لاسيما العطف مما منح الصورة المشهدية بعدا انفعاليا فنجد الصائغ قد اختار أفعاله بمهارة عالية إذ استطاعت أن تؤشر ما هو خارجي وداخلي معا : (مرتبكا \ تردد \ يتفرس \ يسمع \ ينهض مرتبكا)، هنا نكون إزاء ذروة حضور الفعل (الحركة) ذروة المشهد الذي شد المتلقي إلى التطلع لمعرفة النهاية ، وفجأة يتوقف السرد \ الحركة عن طريق النقاط وهنا تحدث المفاجأة حينما تكشف الخاتمة عن عدم حدوث أي شيء لتعود حركة النص إلى البطء ، لاحظنا كيف فعل الصائغ كل هذه الإثارة بحدثه الحلمي في هذه الكلمات القليلة.

ويقدم لنا سامي مهدي في لقطة قصيرة جدا مشهدا عاما خارجيا قائما على الضجيج بكلمات بسيطة وقليلة في قصيدته (هتاف) :

حين حاولت أن افهم اللغط المتكاثف
في السوق ، لم ألتقط غير صوت عميق
لبائعة هتفت 1
يا الهي 1...[19]

فنحن إزاء مشهد خارجي مليء بالضجيج أو هكذا يبدو، فصعوبة فهم ما يجري و(اللغط المتكاثف) وصوت المرأة (الصراخ) كله يؤكد ما ذهبنا

إليه وكأن الكاميرا وضعت بموازاة الحدث وليس من أعلى لأنها لو كانت من أعلى لحددت موقع البائعة إلا إن موقعها الموازي جعل الصورة تختفي وسط الزحمة المتخيلة ويبقى الصوت هو الذي بالامكان سماعه فقط وحتى صوت الاستغاثة (يا الهي) يعطيك إحساسا بزحمة الناس .

الحوار ...

من وسائل السرد الأخرى التي تتشكل منها بنية القصيدة القصيرة (الحوار الخارجي) ، ونحن نعرف أن الحوار ظاهرة موجودة في القصائد سيما القصائد الطويلة ذات البناء الدرامي لكن ظهوره يكون جزئيا ، اي بين وقت وآخر ، وفي أحيان قليلة يأتي الحوار على مستوى القصيدة كلها [20]، اما في القصيدة القصيرة يكون الحوار جوهريا فيها وعليه ترتكز دلالاتها رغم قصره إلا انه يكون مكثفا وإيحائيا .

في قصيدة (أفكار متقاطعة) لسامي مهدي يكشف الحوار الذي يدور بين صديقتين عن التباين في ما يدور في دواخل كل واحدة منهما :

في الصباح المكلل بالثلج ،
هبت من النوم والتقطت معطفا ،
ثم خفت لتلقى صديقتها عند مقهى قريب .
طلبت وصديقتها قهوة بالحليب
ودخنتا . . .
((إن طعم السجائر مختلف . . .))
قالت إحداهما ،
((وكذلك هذا الصباح المكلل بالثلج . .))
((هذا الصباح ؟))
((بلى . .))
((ها . . ولكنني حين عانقني أمس أوشكت أن استجيب)) .. [21]

النص ، كما هو واضح ، يحتوي على اغلب عناصر السرد : الزمان \ المكان \ الحوار \ الراوي ..الخ ، ضمن هذه المساحة القصيرة ، إلا أن الحوار يبدو الأهم هنا لأنه يحمل أوجه التقاطع (وجهات النظر) التي تسعى القصيدة لتأشيرها ، وكما هو متعارف عليه في الكتابة السردية للحوار فان سامي مهدي يضع حواراته داخل أقواس أيضا ، الراوي يترك الحديث لبطلتيه في الأسطر الأخيرة بعد إن مهد للحوار ، ونجد إن التقاطع يظهر

حينما تبدأ كل شخصية بالحديث بصوتها لتنقل وجهة نظرها الخاصة ،التباين يبدأ مع وجهة النظر الأولى المرتكزة على حاسة التذوق بين السجائر والصباح المكلل بالثلج ،فتذوق الأولى للسجائر وإحساسها بالنشوة جراء ذلك هو فعل واقعي ، إلا إن تذوق الأخرى للصباح المكلل بالثلج هو تذوق نفسي يتحرك على ما هو داخلي نفسي ، ويبرز التقاطع أكثر باستفهام الأولى (هذا الصباح ؟) ، ليتعمق أكثر في السطر الأخير بفعل الاستخفاف من الأخرى حول وجهة نظرها المتعلقة بالصباح (البعد النفسي) وتأكيد وجهة النظر الأولى الواقعية التي تتكشف إلى صورة جنسية وهذا في غاية التقاطع مع الصورة النفسية الحالمة للأولى وبذلك ينجح الحوار في تحقيق مقصدية النص ضمن هذه المساحة القصيرة .

في المدخل لديوان الشاعر الشاب بسام صالح مهدي نقف على نص حواري قصير جدا حاول بسام أن يفيد من أبعاده الرمزية كافتتاحية لديوانه الشعري:

قال لي صاحبي :

- إن رمل الجزيرة أجدادنا

وحجارتها من جماجمهم

قلت : أعرف هذا .. لا تعد حكمة للمعري

سوف أثقل وطئي عليهم

- ستوقظهم 11

قلت : أقصد هذا 11.. (22)

الشاعر هنا ينقل ما دار من حوار بينه وبين صاحبه حول بيت المعري الشهير وشرح دلالاته التي استطاع أن يوظف أبعادها في هذا الموقع (المدخل) بالذات للديوان ، سيما موضوعة ايقاض الأجداد التي يركز عليها في افتتاحية ديوانه الشعري وهو في القرن العشرين فهو ايقاض للذائقة العربية الشاعرة وكأنه يريد ايقاض كل هذا في قرائه ليحدث التفاعل والمشاركة معهم فعمد إلى لغة الحوار ليوصل لنا هذه الغاية .

أما (الحوار الداخلي) أو المنولوج فهو أكثر اقترابا من الشعر من الحوار الخارجي لارتكازه على خطاب أحادي الصوت ، لان الشعر هو في أساسه خطاب أحادي الصوت في الغالب مع تفهمنا لطبيعة اشتغال هذه التقنية وآلياتها اللسانية في السرد التي تتعدى كونها مجرد خطاب أحادي، ففي السرد بمجرد أن يترك الراوي الحديث إلى إحدى شخصياته تبدأ بالالتفاف

نحو الداخل لتشرك معها المتلقي في تجربتها الداخلية من دون أن تسمح بأي تدخل للراوي أو المؤلف بالتعليق أو التفسير أو أي تدخل آخر، في حين تكمن الصعوبة في الشعر في طبيعته نفسها سيما انه يتعامل مع الداخل في اغلب الأحيان لذا لا يمكن أن نعد كل خطاب شعري حوارا داخليا، بل لابد من حضور سياق شعري قادر على الإيحاء بهذا النزوع نحو الداخل، بمعنى يجب أن تكون مقصدية وراء هذا البناء(المونولوج) يكتشفها القارئ أو يبحث عنها كي يمكننا القول إننا عثرنا على هذه الوسيلة في الشعر، في حين إن الأمر يكون أيسر جدا لو إننا بحثنا عن حوار داخلي جزئي في أية قصيدة.

إن هذه العملية تحتاج إلى وعي سردي كبير لتحقيقها داخل أي نص شعري ، وأظن إن هذا هو السبب في عدم وجود قصيدة حوار داخلي بهذا المعنى الناضج في قصيدة الرواد اللهم إلا بشكل متناثر وجزئي ضمن قصائدهم الطويلة ، وسنكتفي بقصيدة الشاعر ياسين طه حافظ التي عنوانها (أحلام) كا نموذج على حضور المنولوج في القصيدة القصيرة :

لتحلم أيها المقطوع بالبحر الكبير ،
المدن الابعد ، ولتقرأ دي كاما
وكولومبس ، ولتحذر أن
تخطو لفتح الباب 1
خلقت هنا لتقرأ
ثم تحلم
ثم تدفن خلف هذي الباب 1..[23]

لا يمكن الوثوق تماما" إن المخاطب هنا هو نفس الشاعر إلا أن السياق قد يساعدنا على تأكيد مصداقية افتراضنا سيما إننا هنا إزاء تأشير معلومات ذاتية نفسية خاصة عن البطل فضلا عن طبيعة الخطاب الموجه إلى آخر معروف تماما من قبل المخاطب وكأنه قرينه ، الحلم بالإبحار والمدن البعيدة، كولومبس المكتشف الذي يرمز إلى السفر والإبحار والاكتشاف فهي كلها (رغبات) ، في حين يمثل الحذر من المجازفة وتخطي حدود الداخل كلها عوامل (كبت)، لابد أن يكون هذا الصوت هو صوت الباطن الذي يدخل في مكاشفة مع الذات ، الشاعر هنا يلجأ لهذا الأسلوب من اجل فضح المكبوت وإنطاقه

القناع في القصيدة القصيرة .... قناع الفكرة .

يمكن القول باطمئنان أن (القناع) هو الوجه الأكثر بروزا في الشعر العربي المعاصر فقد مثل انتقالة نوعية في شكل القصيدة العربية الحديثة بعد إن منحها طابعها الموضوعي الدرامي وسلخها من قشرتها الغنائية التي غلفتها قرونا طويلة ، وقد برزت هذه الظاهرة الدرامية لدى الرواد في قصائدهم الطويلة سيما عند السياب والبياتي بشكل خاص ، وقد مكن عامل الطول في قصائدهم من خلق تجانس بين النص المعاصر والشخصية الخارجية \ القناع ، إلا إن توظيف القناع في القصيدة القصيرة يبدو غاية في الصعوبة ، إذ لا يكون في متناوله متسع من المساحات النصية الكافية ليفصل ويبرر ، لذا فهو بحاجة لقارئ لماح قادر على ترميم وتركيب وتأويل ما يقرأ لأن القناع لن يتحرك على أساس عملية سرد مفصل للتجربة الخارجية ، بل انه لضيق المساحة سيحاول الوقوف على مفهوم كلي لتلك التجارب (فكرة عامة)، يلخصها بعبارة أو صورة قصيرة خاطفة وسريعة (لمحة) تشي للقارئ ببعض ملامح القناع ، لذا فأنني اصطلح على هذا النوع من الأقنعة ب(قناع الفكرة) ، الذي سوف يخرج النص من مؤداه الغنائي إلى نص يمتلك سمات عالية من الموضوعية وهذا يؤكد ما تدعو إليه دراستنا حول موضوعية هذه القصيدة وليس كما يراها البعض إنها في الغالب قصيدة غنائية .[24] . من النماذج التي قدمتها القصيدة القصيرة العراقية التي استخدمت تقنية القناع قصيدة الشاعر سامي مهدي (خبر لديك الجن) ، التي استلهمت فكرة القتل المتعلقة بالتجربة التراثية :

رأيت ابنتي في حلب .
خرجنا إلى السوق ،
كانت معي ،
فلما اشتريت لها دفترا أنبتني ،
وقالت : أما كان أن تشتري خنجرا من ذهب ؟
قتلت ابنتي في حلب .
لقد كان في يدها وردتان ،
وآخر ما كان في حجرها دفتر ،
ورغيف ،
وفي صدرها خنجر من ذهب ..[25]

إن قصر المساحة النصية جعلت الذات الشاعرة تبحث عن تصورات عامة كلية في التجربة التراثية في محاولة لجعلها قناعا لها بملامحها العامة وليست التفصيلية وهنا نجد القناع تتأسس ملامحه على وفق فكرة القتل التي فتحت الذاكرة على أبعاد القصة التراثية لديك الجن واستدعتها إلى ذهن القصيدة هذه الفكرة هي ابرز مرتكزات تجربة ديك الجن وهو ليس أي قتل بل لإنسان مقرب من النفس هو الحبيب في القصة التراثية ، في حين تختار التجربة الحديثة شخصية (الابنة) التي أرجح إنها تمثل رمزا لهذه الأمة المقتولة بيد أبنائها ومن يدعون حبها ، فالقناع تتأسس ملامحه على فكرة قتل المقرب والمحبب إلى النفس وهي فكرة عامة كما بدت في إقصاء القصيدة الكثير من تفصيلات الحدث التراثي مستعينة بأبعاد الفكرة العامة من جهة لتأشير التطابق بين التجربتين : الخارجية المستدعاة والداخلية التي تمثل حاضر النص ، وهذا شرط مهم لإنجاح عملية التقنع كما يبدو لي كي تتم القصدية الدلالية والفنية معا ، ومن جهة أخرى استعان بظواهر نصية أخرى كالظواهر البصرية مثل البياض الذي ميز أهم عبارات القصيدة والرابط الدلالي بين الذات الداخلية وقناعها : (قتلت ابنتي في حلب) ، إذ ميزها ببياض بعد إن ترك مساحة فارغة بينها وبين الأسطر الأولى وأيضا مع الأسطر التي تلتها ففي هذه العبارة تحديدا يحدث التوحد البنائي بينهما في القصيدة ، كما يستعين بالصدى الدلالي الذي يقدمه العنوان داخل النص ضمن عملية الربط فهذه الأمور كلها بإمكانها إعانة المتلقي على ترميم أفكاره للوصول إلى الدلالات الحاسمة في فهم التوحد هذا .

ويكون التكثيف اكبر في قصيدة الومضة ، التي هي أكثر قصرا في مساحتها النصية ، فهي أيضا تعتمد على الفكرة في رسم الملامح الخارجية للانا التي تقوم الذات الداخلية باستدعائها بوصفها قناعا مستعينة كذلك بالعنوان الذي يحيل إلى مرجعية الشخصية الخارجية/ القناع ، وهذا ما يمكن تأشيره في قصيدة الشاعر زاهر الجيزاني التي عنوانها (هابيل) التي يحيلنا عنوانها مباشرة إلى أقدم جريمة إنسانية في الوجود وهي قتل الأخ لأخيه وهي الفكرة التي تسم القناع بملامحه التعبيرية :

.. وبالأليف من ضحى طباعي
وخفة الراكض في المراعي
أصيح يا أخي

في غابة في (مدن)
يصلح من قوسه
ويطلق السهم على نفسه ..[26]

الغاية التي تسعى إليها القصيدة ، كما يبدو لي من عملية التوحد مع شخصية (هابيل) هي الانتقال من طابعها الفردي الذاتي إلى مستوى أعم وأشمل يعبر عن المجموع ، وهذا ما يؤشره التحول المكاني من (الغابة إلى المدن) في النص، كما إننا لو بحثنا عن تفاصيل التجربة القرآنية لهابيل فإننا لن نجد سوى الاسم في العنوان كونه يمثل مرجعية رمزية تختزن في أبعادها تفاصيل تجربة قتل الأخ لأخيه وأيضا عبارة (أصيح يا أخي) التي لولا العنوان لربما لم تكن بالضرورة تعني أخوة هابيل وقابيل سيما إن السطرين الأخيرين يتكئان على معطيات تجربة تراثية أخرى تتمثل بهذيل وقصة بيته الشهير (قومي هم قتلوا أميم أخي ....) وهي الفكرة ذاتها التي تتحرك على أساسها القصيدة ويتشكل على وفقها القناع ، وهذا يؤكد ، أيضا ، أهمية العنوان في النص المعاصر فهو ، فعلا ، كما عده ميشيل أوتان من مواضع اليقين في النص الشعري فهي تمثل اضاءات للمتلقي تعينه في فك شفرات القصيدة [27]

مما سبق يمكن القول باطمئنان إن القصيدة القصيرة قصيدة قناع أيضا حاله حال النص الطويل وقد منحها القناع شكلا بنائيا موضوعيا

حتى تكتمل الغاية التي بصددها الدراسة يمكن أن نؤشر ملمحا جديدا من ملامح السرد في القصيدة القصيرة وهو الذي نلمسه في القصائد ذات الغاية الحكمية التي تقدم لنا حكمة من واقع الحياة الإنسانية البسيطة ، إلا إنها تأتي بلغة رمزية خاطفة تختزل ولا تسهب في الحديث ، هذه النماذج نجدها بكثرة في قصائد سامي مهدي في مجموعاته الشعرية المختلفة ، من قصائده هذه قصيدته التي عنوانها (المارة):

يتقون المطر
بمظلاتهم ،
بينما تتشرب أجسادهم
بنقيع من الخوف والموت لايأبهون له ،
.... ثم يحكون عن تعب
أو ضجر. ...[28]

النص يؤشر لنا واحدة من أهم المفارقات المرتبطة بواقع الإنسان ضمن دائرة حياته الحياة ، فهو يؤشر خيلاء الإنسان وغروره في صورة الخوف من شئ هو في جوهره سر حياته وهو (المطر)، في حين هناك شئ بانتظاره لا يمكن تداركه أو الوقاية منه وهو (الموت) ، ففي الوقت الذي خشي فيه الإنسان من بلل المطر نسي شيئا كان الأجدر به أن يخافه وهو (الموت)، فالنص أراد أن يؤشر غفلة الإنسان في حياته، وقد لا يخفى على قارئ القصيدة الأسلوب الذي قدمت به الذي ارتكز على التأمل في وصف الخبر أو الموقف مما منح النص طابعا حكائيا رغم قلة عدد اسطرها .

وقد لا تذهب دلالات قصيدته الأخرى التي عنوانها (الخيط) بعيدا عن دلالات قصيدته السابقة في تأشيرها لغفلة الإنسان في دنياه وسعيه وراء أحلامه .. أوهامه :

كم تكبر الأحلام
كم يتوهم الإنسان
كم تتقلب الأوهام
والإنسان مأخوذ
له في الحلم أحلام
وفي الأحلام أوهام
ويبقى ، وهو مشدود إلى الأرض
بخيط من عماه .. (29)

فلابد أن يكون هذا الخيط اوهن من بيت العنكبوت .

القصيدة القصيرة المقطعية ..

قبل أن نختم دراستنا هذه حول القصيدة القصيرة أود الإشارة إلى شكل آخر من أشكال هذه القصيدة ضمن صورتها الموضوعية الدرامية وهو شكل البناء المقطعي الذي يعرف الجميع انه يأتي في القصائد الطويلة إلا إن الشاعر العراقي استطاع كتابة هذا النمط من القصائد وان كنا لا نعثر لدى جيل الرواد سوى على نص أوحد للبياتي في ديوانه (النار والكلمات) ، إلا إننا نجد حضورا واضحا لهذا النمط في قصائد الأجيال الشعرية اللاحقة ، إذ تؤدي طريقة البناء هذه إلى التركيز على الشخصية وطريقة تقديمها ، كما يمكن أن نعد هذا النمط من البناء من المحاولات التجريبية للخروج عما هو مألوف في شكل القصيدة المقطعية الدرامية.

في قصيدة البياتي التي عنوانها (المغني والقمر) ، نجدها تنقسم على ثلاثة مقاطع تضم جميعها تسعة اسطر توزعت بمعدل سطر واحد في كل من المقطعين الأول والثاني وسبعة اسطر في المقطع الثالث وهذا يمنح الفاعلية لتقنيات سردية أكثر من غيرها سيما الوصف الذي يقدمه الراوي الذي تصبح الشخصية وتقديمها شغله الشاغل :

-1 -
رأيته : يلعب بالقلوب والياقوت
-2 -
رأيته : يموت
-3 -
قميصه ملطخ بالتوت
وخنجر في قلبه
وخيط عنكبوت
يلتف حول نابه المحطم السكوت
وقمر اخضر في عيونه
يغيب عبر شرفات الليل والبيوت
وهو على قارعة الطريق في سكينة يموت ..[30]

القصيدة ترتكز على فعل الرؤية \ المشاهدة التي تحاول وصف الشخصية وإبرازها ، إلا انه وصف بدا أكثر واقعية لأنه عياني ومباشر من قبل الراوي المشارك ، ونجده يستمر حتى آخر سطر في النص ، هذا الاستمرار في حضور الفعل الوصفي (رأيت) في هذه المقاطع كلها قد يقصي أهمية التقطيع إلا إن البياتي استطاع أن يوزع هذا الفعل بشكل منفصل داخل المقاطع عن طريق العلامة الكتابية (الشارحة :) في المقطعين الأوليين بحيث بدا كل منهما كأنه مشهد تام بذاته أو على شكل لقطة واحدة قصيرة جدا ، فالمقطع الأول تدخل صورة الشخصية البطلة ضمن واقع الحياة : (يلعب بالقلوب والياقوت) في حين نجد صورة جديدة لهذه الشخصية في المقطع الآتي وهي صورة انتقالية (تحول) من الحياة إلى واقع جديد هو الموت، لكن النص يقدمها أثناء عملية الانتقال عبر الفعل المستمر دلاليا \ زمنيا (يموت) في حين لو قال (رأيته مات) لاختلفت هذه الدلالة ، في حين يأتي المقطع الأخير لوصف حالة الموت هذه بداية من القميص الملطخ والخنجر في القلب إلى صورتها وهي مرمية على قارعة الطريق ، وهي دلالة زمنية أكثر ثباتا من المقطع الثاني لأن فعل الموت تحقق كليا في هذا المقطع الأخير بعد إن كان في صورته المتحولة والانتقالية في المقطع السابق

، وهذا التكثيف المتحقق في طريقة إخراج النص وإنتاج الدلالة قد أدى دورا سيميا لأنه استطاع أن يقدم التجربة بشكل مرئي .

مما سبق يمكن القول إن البنية السردية في القصيدة القصيرة بدت واضحة المعالم عبر النصوص التي قدمتها الدراسة بموضوعاتها المتنوعة ، فالسرد والنزوع نحو الموضوعية صار ملمحا بارزا في الشعرية المعاصرة ، وهنا استشهد برأي الناقد طراد الكبيسي حول الشعر التلقائي والغنائي اذ يقول : (انتهى زمن الشعر التلقائي ، الشعر الذي ينفصل بالاحداث عاطفيا وحسب وحل زمن الشعر الثوري الجدلي بوعيه بحركة العصر وحركة الأفكار والأشياء) .. [31].

المصادر

(1)-نظرية البنائية ، صلاح فضل ، 363 - ينظر ،

(2)– دير الملاك ، 38 .

(3)– الشعر العربي المعاصر ، 251 .

(4)– المكان نفسه .

(5)– للتوسع أكثر حول مفهوم قصيدة الشخصية يمكن الرجوع لاطروحتنا في الدكتوراه (بنية قصيدة الشخصية في الشعر العراقي الحديث من مرحلة الريادة حتى عام 2000) ، علي عزا لدين الخطيب ، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، 2007 .

(6)– صاعدا حتى الينبوع ، 110 .

(7)– الأعمال الشعرية ، المجلد الثاني ، 85 .

(8)– ينظر ، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، د – محمد فكري الجزار ، 22 .

(9)– تشكيل آخر لحطام شجرة ، 52 .

(10) - ينظر ، جريدة الثورة \14 \ 12 \1984 .

(11) - الأعمال الشعرية ، المجلد الثاني ، 84 .

(12) - ينظر ، إشكالية المكان ، ياسين النصير ، 22 .

(13) - الأعمال الشعرية -1965\1985 ،سامي مهدي ، 132 .

(14) - قصائد ، يوسف الصائغ ، 382 .

(15) - ينظر ، الأشياء في قصائد الشاعر يوسف الصائغ – مقترب تحليلي ، علي عزا لدين الخطيب ، م : الطليعة الأدبية ، عد \3 ، سنة 3، 2001

(16) - الأعمال الشعرية -1952\1977 ، 341 .

(17) - ليلة الغابة ، 26 .

(18) - قصائد ، 203 .

(19) - الأعمال الشعرية-1965\1985 ، سامي مهدي ، 262 .

(20) - ينظر ، قصيدة (حوار في الحب) للشاعر ستار عبدا لله ، رذاذ الفصول ، 64

(21) - العمال الشعرية-1965\1985 ، سامي مهدي ، 177 .
(22) - التفاتة القمر الأسمر ، بسام صالح مهدي ، المدخل .
(23) - الأعمال الشعرية ، المجلد الثاني ، 243 .
(24) - ينظر ، الصوت الآخر ، 272 .
(25) - الأعمال الشعرية-1965\1985 ، 91 .
(26) - الأب في مسائه الشخصي ، 39 .
(27) - ينظر ، آفاق التناصية- المفهوم والمنظور ، ميشيل أوتان وآخرون ، 161 . .
(28) - الأعمال الشعرية-1965\1985 ، 91
(29) - م ، ن ، 350 ، وينظر قصيدته (أسرار) ، م ، ن ، 351 .
(30) - ديوان عبد الوهاب البياتي ، مج \1 ،643-644 .
(31) - شجر الغابة الحجري ، 125 ..