بنية النص الشعري دراسة في ديوان (الوقوف بين الأقواس) للشاعر محمد مردان

أ.م.د. سعود احمد يونس
جامعة الموصل / كلية التربية الأساسية / قسم اللغة العربية

ملخص البحث

محمد مردان شاعر عراقي ولد في مدينة كركوك سنة ١٩٤٣ وأنهى فيها الدراسة الإعدادية ثم التحق بكلية الشرطة ثم عمل ضابطا في مديرية شرطة نينوى حتى أواسط التسعينات حينها أحيل إلى التقاعد.

حصل على شهادتي الماجستير والدكتوراه في القانون وعمل أستاذا في كلية القانون جامعة الموصل حتى عام ٢٠٠٦ وله سبع مجموعات شعرية جمعها عام ٢٠٠٨ بعنوان (الأعمال الشعرية الكاملة).

تمثل مجموعته الشعرية الثالثة (الوقوف بين الأقواس) محطة مهمة من محطات تجربته الشعرية لذا جعلناها أنموذجا لبحثنا هذا الذي يتوزع إلى مدخل وثلاثة مباحث: تناول المدخل سيرة موجزة لحياة الشاعر، وتناول المبحث الأول بنية العنونة الكبرى (عناوين المجموعات الشعرية) والصغرى (عناوين القصائد).

أما المبحث الثاني فقد تناول بنيتي الاستهلال والخاتمة بوصفهما بنيتين محيطتين بالمتن النصي وتناول المبحث الثالث بنية المتن النصي بوصفها حاضنة لبنيات العنونة والاستهلال والخاتمة.

يهيمن الخطابان الأنثوي والديني – الصوفي على شعر محمد مردان ويلقيان بظلالهما على مفردات القصيدة وأفكارها وصورها.

مدخل:

محمد مردان شاعر عراقي كركوكي المولد والنشأة موصلي المهنة والسكن من مواليد ١٩٤٣ درس الابتدائية والمتوسطة والثانوية، ثم دخل سلك الشرطة وعمل ضابطاً فيه حتى أواسط التسعينات وحصل خلال ذلك على شهادتي الماجستير والدكتوراه في القانون، وبعد أن أحيل إلى التقاعد من سلك الشرطة عمل أستاذا للقانون في كلية الحقوق–جامعة الموصل حتى أحيل إلى التقاعد عام ٢٠٠٦.

يجيد اللغات العربية والتركية والكردية. عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق وفي الوطن العربي. يكتب الشعر باللغات العربية والتركية والكردية.

بدأ مسيرته الشعرية من عام ١٩٧٨ حين أصدر ديوانه الأول (أسفار الشجر)، من إصدارات وزارة الثقافة والإعلام سنة ١٩٨٢.

أصدر ديوانه الثاني (ثانية يأتلق الإشراق) من إصدارات مكتبة النمرود في الموصل سنة ١٩٨٧.

أصدر أعماله الشعرية الكاملة عن دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع–دمشق سنة ٢٠٠٨.

ومن أعماله الأدبية المطبوعة باللغة التركمانية:

أ- نيران أزلية- ديوان شعر من إصدارات وزارة الثقافة والإعلام-مديرية الثقافة التركمانية سنة ١٩٩٣

ب- انطباعات عن الشعر التركماني-مجموعة دراسات-من إصدارات وزارة الثقافة والإعلام-مديرية الثقافة التركمانية سنة ١٩٩٨

ت- افتقدتك أيضاً هذا المساء-ديوان شعر-من إصدارات وزارة الثقافة والإعلام-مديرية الثقافة التركمانية سنة ٢٠٠٠

تشتغل الرؤيا الإبداعية للشاعر محمد مردان في فضاء شعري شاسع وثري بالأفكار والعواطف والرؤى والصور، ولعل أول محاور هذا الفضاء يتمثل في عتبة العنونة بوصفها المحطة الأولى من محطات القراءة والتلقي والتأويل.

يتوزع هذا المحور على مسارين متجانسين:

الأول مسار العنونة الكبرى (عناوين المجموعات الشعرية) والثاني مسار العنونة الصغرى (عناوين القصائد) وكلا المسارين يشكلان ثريات مضيئة للنص الشعري. أما المحور الثاني فيتمثل في فضاء النص الشعري الذي يشكل حاضناً لبنية العنونة، إذ تلقي العنونة بأضوائها الكاشفة على واجهات النص وأروقته وممراته، وتشكل مفاصل أساسية وحاسمة في بناء القصيدة وتشكيل مفرداتها وصورها ورؤاها وأفكارها، كما تشارك العنونة في توجيه التجربة الإيقاعية للقصيدة ورفدها بمياه جديدة تكسبها خصوبة القصيدة الحديثة وشعريتها. يتوزع النص الشعري إلى ثلاثة مكونات هي: بنية الاستهلال وبنية المتن النصي وبنية الخاتمة، وقد تداخلت هذه البنيات الثلاث فيما بينها بوصفها لبنات بانية للنص الشعري، لكنها استطاعت أن تستقل بنفسها عبر اكتفائها الذاتي بعضها عن بعض على أصعدة التشكيل والتدليل والتأويل.

ألقى الخطابان الأنثوي والصوفي بظلالهما الكثيفة على بنية العنونة وعلى بنية النص الشعري متغلغلاً في الطبقات العميقة لتلك اللبنات البانية للاستهلال والمتن والخاتمة، إذ ترك هذان الخطابان بصماتهما الواضحة والمؤثرة والفاعلة في تشكيل أفكار القصيدة ومفرداتها وصورها.

المبحث الأول

بنية العنونة

إن البحث في العنوان يعني البحث في جوهر النص ومحتواه، وإن أول ما يواجهنا من النص هو عنوانه. وبنية العنوان هي علامة لسانية تعمل على كيفية انتشار العنوان في النص ثم سيعكس المسار ذاته وتبحث في حركة ارتداد النص نحو العنوان[١].

وتوصف الصلة بين العنوان والنص بأنها صلة رحمية عضوية، ودراسة العنوان بمثل هذه الصلة هي دراسة تعد في أهم جوانبها دراسة النص ككل، فالعنوان في واقعه هو نص مكثف يختزل نصاً طويلاً [٢].

ويكتسب ديوان (الوقوف بين الأقواس) خصوصية في الخطاب الشعري عند الشاعر محمد مردان على عدة أصعدة، فعلى صعيد العنوان فهو يعبر عن مرحلة مهمة من مراحل تجربته الشعرية، إذ إن الوقوف

مصطلح زمكاني يحمل أكثر من دلالة، أبرزها مراجعة الذات لتجربتها وتقييم مسيرتها الحياتية والإبداعية. ويكتسب الوقوف هنا شعرية المكان ويسمو فوق معناه السلبي (فقدان الحركة) حين يضاف إلى لفظة (بين) التي تشكل بدورها منطقة زمكانية قلقة وحرجة بوصفها محطة انتقالية، فهي فضاء واصل بين تجربتين أو حالتين أو مرحلتين، ومحطة انتقال من مرحلة إلى أخرى على صعيد الفرد والمجتمع.

إن القراءة المتأنية لعنوان هذا الديوان يجعل المتلقي يحمل انطباعاً عن وعي شعري عند الشاعر حين اختار هذا العنوان، فالوقوف يستدعي الكاتب والمتلقي على حد سواء إلى استكناه تجربة الشاعر والتوغل في ممراتها وأروقتها لتلمس السمات الفاعلة فيها، والوقوف على عوامل الانكفاء والنهوض من أجل بلورة رؤية شعرية جديدة تنطلق إلى آفاق رحيبة من المستقبل.

ومما يؤكد هذا الوعي عند الشاعر أنه جاء بلفظة (الوقوف) معرفة بـ(أل) ليبعدها عن الدلالة السلبية العمومية للتوقف، إذ اكتسبت التخصيص فكأن الشاعر قد اختار هذه المحطة للوقوف والمراجعة (فالمعرفة تدل على الخصوص، والنكرة تدل على العموم)[٣]، وليمنح تجربته الجديدة الكينونة الشعرية لتصبح دالة سيميائية تضع الذات في منطقة مفتوحة وليست مغلقة، حتى إنها لتتحول في رؤيا الشاعر إلى عوالم فسيحة من الأحلام والآمال.

كذلك جاءت لفظة (الأقواس) معرفة بأل لتعطي تجربة الشاعر معنى آخر للتخصيص، فهو يعي ويعرف أين يقف؟ ومتى؟ ولماذا؟ ثم إن الأقواس جاءت بصيغة الجمع لتختزل المعاني المادية للأقواس وثنائياتها، ومن ثم تنفتح على دلالات ورموز تستثيرها ذاكرة الشاعر والمتلقي، فالأقواس كعلامة مكانية (هي ركائز منتجة للمعنى، وهي تندرج ضمن المسار التواصلي، إذ إن عملها ينطوي على نقل معلومة معينة أو تحديد شيء ما)[٤]، وهي لازمة من لوازم الحوار الداخلي (المونولوج) إذ يغوص الشاعر في أعماق الذاكرة ويعود إلى الماضي يستنطقه ويستجلي المحطات التي تستدعيها التجربة الشعرية.

أما الدلالة البينية التي تحملها لفظة (بين) فإنها توحي للقارئ والمتلقي بهواجس إنسانية واجتماعية تمثل حالة عبور وانتقال يعيشها الفرد والمجتمع، فهاجس (العبور حالة فطرية تلازم الإنسان بشكل عام والفنان بشكل خاص، إذ تمثل حركة دائبة للفرد والمجتمع للانتقال من مرحلة اجتماعية أو ثقافية إلى مرحلة أخرى)[٥] .

والعبور كذلك يحمل دلالة الترقب والانتظار، لذلك يأتي الوقوف لدى محمد مردان ليشكل محطة انتظار وليس توقفاً، يعزز ذلك عبارة (بين الأقواس) فهو يريد العبور من ضفة إلى أخرى ومن مرحلة فكرية واجتماعية إلى أخرى، وتلك علامة صحية على تطور وحركية الإبداع لدى الشاعر، بل سنجد أن الموت يمثل لديه بوابة للعبور والولادة والتجدد.

وإذا ما جاوزنا عنوان الديوان وانتقلنا إلى عناوين القصائد نجد أنها تأتي تأكيداً لهذا الوعي الشعري للتجربة التي يخوضها الشاعر، فهو يتوجُ قصائده بعناوين تعبر عن مخاض العبور الذي يمر به أصدق تعبير، وهي ست عشرة قصيدة نذكر منها (العرّاف، اليقظة، النهر، تجليات في غياب السيدة، استغاثة،

طقوس لا تشبه الصلاة، لطوفاني إصحاح آخر، مقاطع من رحلة الانتظار، هذه الحشرجة صوتي، أسئلة جارحة).

إذ (يشكل العنوان–بوصفه العلامة النصية الأولى–البؤرة المركزية التي يستند اليها النص في تشييد عمارته اللغوية)[٦] إن تحليلاً سيميائياً لهذه العناوين يبين لنا أن الشاعر يمر بمرحلة مخاض عسيرة تضعه في منطقة حرجة بين الانكفاء والانطلاق، الخمول والحيوية، الذي يأتي ولا يأتي، الواقع والحلم، استرجاع الماضي واستشراف المستقبل، فـ(العراف) يحاول أن يتكهن المستقبل ويستشرف آفاقه، و(اليقظة) تحكي انفتاح الرؤيا على مأساة الواقع، و(النهر) رمزٌ للعطاء والحركة والعبور والتجدد، و(تجليات في غياب السيدة) تعبر عن ثنائية الحضور والغياب، و(طقوس لا تشبه الصلاة) تحكي ذلك الوجد الصوفي الذي يسمو بالشاعر إلى مرحلة التجلي الروحي ومحاولة الانفلات من دائرة الواقع والذوبان في ذات المحبوب، و(استغاثة) تحكي لحظة استبشاع عاشها الشاعر مع الواقع البائس فأطلق صرخة استغاثة طلباً للإنقاذ، فكان (الطوفان) هو المنقذ، ذلك الطوفان الذي يتميز بالخصوصية والفرادة، إذ يدفع بسفينة الشاعر إلى رحلة انتظار فكرية مضنية ترمي به في عتبات الضياع والقهر،فيكاد ينعطب مزمار الشعر، ويحاول الشاعر إثبات ذاته عن طريق الإبداع الشعري.

في قصيدة (اليقظة)[٧] اعتمد الشاعر في صياغتها على مرجعية أسطورية تقول: (إن آلهة الحب والجمال "أنانا" عند السومريين كانت في جولة بين الأرض والسماء وشعرت بالتعب ونامت في بستان "شوكليتودا" البستاني الذي استغل تعبها وانهيار قواها فاعتدى عليها وعندما نهضت قررت الانتقام من هذا الإنسان الفاني فوجهت ثلاثة أنواع من الأوبئة على بلاد سومر منها أنها ملأت الآبار بالدماء لكنها فشلت في العثور على الجاني الذي اختفى في المدينة) [٨] .

لقد وظف الشاعر بؤرة الحدث الأسطوري ونقطته الحرجة في لحظة توتره حين تستيقظ البطلة الضحية فلا تملك إلا أن تنشر الوباء في الناس انتقاماً لشرفها. لذلك بدأ الشاعر قصيدته من تلك اللحظة الحرجة ليلقي بها الضوء على الواقع.

أما اللغة الشعرية التي بُنيت عليها القصائد فإنها تمتص مفرداتها وصورها وتشكيلاتها من بنية العنوان، وتؤسس لرؤية شعرية تتجاذبها تناقضات الواقع والحلم، والحب والبغض، والأمل واليأس، والحاضر والمستقبل، فتتشكل من خلال تلك البنية عوالم في خيال الشاعر مليئة بعوامل القدرة على الانفلات من المناطق المعتمة للواقع وتناقضاته إلى مناطق الانفتاح على المستقبل وآماله.

إن قراءة دقيقة للمفردات والصور التي تشكلت منها قصائد هذا الديوان تبين أن الشاعر يرسم لنا صورتين متناقضتين ومتداخلتين تعبران عن رؤية ثنائية للأشياء، إذ تمثل الصورة الأولى عالم الواقع البائس الذي يحاصر الإنسان ويكبل حريته، ففي قصيدة (تداعيات السالك) يتشظى العنوان عبر الأسطر الشعرية فيتجلى في لفظة (سالك) وفي الضمير العائد له (الهاء) الذي تكرر سبع مرات، إذ يقول:

إنه سالك
فاض فيه الحصار
لا سنى يصطفيه
لا هوى
ومشى في قراهُ الزمان
هل سيطلق في النهر،
شوق طفولته
ويقدم للعشق أوراق،
سكرته
أيكون حضوراً إذا الوجد
أرخى سدوله

فالمفردات الدالة على بؤس الواقع وضيقه وظلامه هي (الحصار، القرار، الحزن، القاحلة) أما الصور فهي (سرق الحزن ألوانه، ومشى في قراه الزمان). وحتى المفردات الدالة على الأمل والتوجه إلى الحرية قد فقدت هذه الدلالة بسبب تعرضها للنفي (لا سنى، لا هوى). وقد استوحى الشاعر الصورة الأخيرة (الوجد أرخى سدوله) من معلقة امرئ القيس المشهورة بعد أن استبدل لفظة (الليل) بلفظة الوجد.

وقد لعبت الألفاظ الدالة على الواقع السلبي دوراً دلالياً وإيقاعياً في فضاء النص الشعري، إذ شكلت انساقاً للقافية وأقفالا إيقاعية فعززت من الدلالات السلبية للصور الشعرية.

وهذه الألفاظ هي (الحصار، القرار، الزمان، المستباح) فقد جاءت تلك الألفاظ أسماء تدل على الثبوت والجمود، وجاءت قوافيها ساكنة يسبقها حرف مد ساكن مما يزيد من فضاء السكون والجمود الذي يخيم على الواقع. كما تتداخل صور الواقع البائس بصور الحلم عبر التضاد الدلالي بين المفردات البانية للصور الشعرية مثل (فاض فيه الحصار، لا هوى يستبيح القرار). أما المفردات التي تعبر عن السمو نحو الأمل والحلم هي (سالك، فاض، سنى، هوى، النهر، شوق، طفولة، السحاب، الوجد) أما الصور فتتمثل في (هل سيطلق في النهر شوق طفولته، كي يعاود هاجسه المستباح، ويعيد السحاب صرخته القاحلة، ويقدم للعشق أوراق سكرته).

إن رصداً إحصائياً لمفردات هذا المقطع يظهر غلبة تيار الارتقاء برؤيا الشاعر وانفتاحها على عوالم من الإبداع والحلم والأمل، وسط ذلك التناقض الذي يشتغل في ذاكرة الشاعر بين ما يرى وما يحلم، يحركه صراعٌ يتنامى حتى يصل بالشاعر حد التمزق والقهر والضياع، لكنه يسمو على ذلك ليمسك بخيط الضياء الذي سيوصله إلى نهاية النفق.

وهذا التوزيع لفضاء الكتابة بين الأسود والأبيض وطريقة ترتيب الأسطر الشعرية له دور فاعل في توليد المعاني والدلالات للمتلقي[٩]، كما أن (السواد والبياض في تشكيل القصيدة الحرة يخضع لطبيعة التجربة وخواصها، وما يترتب على ذلك من تدفق أو إحجام في المشاعر، ومن احتدام أو هدوء الحال الشعرية) [١٠].

المبحث الثاني

بنية الاستهلال والخاتمة

الاستهلال والخاتمة جزءان مهمان من أجزاء النص الشعري، ولبنتان فاعلتان في فضاء القصيدة، ومما يدل على ذلك تسمية الاستهلال البارع ببراعة الاستهلال أو المطلع والخاتمة البارعة ببراعة المقطع وحسن الوصول(١١).

فالاستهلال هو المفتاح الأهم الذي يناط به تأهيل القراءة ويسهل مرور كادرها من عتبة العنوان إلى ميادين المتن النصي، ويساعد القارئ على تبني أفكار معينة يسعى للبحث عنها في فضاء النص(١٢).

وللاستهلال وظيفتان رئيستان: الأولى جلب انتباه المتلقي وشده إلى النص، فبضياع انتباهه وتشتت أفكاره يقل التركيز على مطلع النص، أما الوظيفة الثانية فهي التلميح بما يمتلكه جسد النص من أفكار وعواطف وأحاسيس(١٣).

أما الخاتمة فتنطوي على أهمية بارزة تشكيلياً ودلالياً وجمالياً عبر إسهامها في تفعيل القاعدة السفلى للنص وتنوير فضائها. وتتمتع الخاتمة والاستهلال كلاهما بموقع حدودي فاعل فهما يمثلان مرحلة عبور على صعيدي المبدع والمتلقي. وبما أن موقعهما التخومي يؤطر النص فإنهما يبثان إشعاعاتهما داخل النص ليضيئا فضاءه ويكشفا المعاني اللائذة فيه(١٤).

ومن الأساليب اللافتة للنظر في ديوان الشاعر بناء الاستهلال والخاتمة على ثنائية المغلق والمفتوح، إذ يستهل القصيدة بالمغلق ويختمها بالمفتوح.

ففي قصيدة (المعادلة) (١٥). يفضي العنوان إلى فضاءين متناقضين لكفتي المعادلة تمثل الكفة الأولى بنية الاستهلال وتمثل الثانية بنية الخاتمة، وبذلك تعكسان عالمين متضادين حاضنين لتقاطبات الزمكان، المظلم والمضيء، الساكن والمتحرك، الأليف والمعادي، ثم تصب هذه التناقضات كلها في فضاء واسع هو فضاء الموت والحياة. تلك المعادلة تشكل الخيط الناظم لنسيج ديوان الشاعر كله، إن لم نقل مجموعته الكاملة جميعها، فالشاعر نراه دائماً في تشكيل صوره يرسم عالمين متناقضين عالم الواقع وعالم الخيال، ثم يخلخل تلك المعادلة فينحاز إلى عالم الخيال والرؤيا والحلم.

استهل الشاعر القصيدة بتصوير الفضاء المظلم الذي يعيشه:

من عالم تسكنه الأشباح
من مملكة الظلام
يا هند أنادي

إني هنا أُنادمُ الخواء
أقبع في قرارتي وأعلُكُ الضجر
ليس لسالكي طريقي رجعةٌ
طعامي الطين وقوتي التراب
والريش يكسوني جناحاً
سيَّان عندي الصحو،
واليومُ المطير

إن مفردات هذا المقطع وصوره تعبران بصراحة ووضوح عما يعانيه الشاعر من قسوة الواقع المحيط به، ومن المفردات الدالة على ذلك (الأشباح، الظلام، الخواء، الطين، التراب، الضجر، قرارة) أما الصور المعبرة عن ذلك الواقع فهي (من عالم تسكنه الأشباح، من مملكة الظلام، إني هنا أنادم الخواء، طعامي الطين، قوتي التراب)، لقد جاءت هذه المفردات والصور دالة على السكون والجمود كما تدل هذه الصور على عدم تآلف الشخصية مع المكان الذي صار مكاناً معادياً، لذلك يعبر الشاعر عن ضيقه بالمكان (هنا) وحلمه بالخلاص منه والخروج إلى عالم الآمال والأحلام (هناك)، فإنك عندما تكون هنا تحلم بهُناك وحين تكون هناك تحلم بهنا [١٦]. نلاحظ على أسلوب هذا المقطع غلبة الأسلوب الوصفي على الأسلوب السردي، لذا جاءت الصور ساكنة جامدة لأن الوصف ساكن والسرد متحرك [١٧]. فالسرد يسرع حركة الزمن وجريان الأحداث أما الوصف فإنه يوقف عجلة الزمن أو يعطل حركته[١٨]. حتى إن الأسلوب السردي الذي جاء في جملتين من هذا المقطع قد فقد حركيته لاقتران أفعاله (أقبع، أعلك) بأسماء تحمل دلالة سلبية تفقدها الحركة (أقبع في قرارتي، أعلِكُ الضجر). كما أن الفعل (أقبع) يتضمن دلالة الانطواء والخمول والتقوقع.

ولكن الشاعر لا يغلق نوافذ هذا العالم المظلم، بل يجعل له ممرات واصلة إلى العالم الخارجي لذلك استعمل أسلوب النداء، فالنداء يحمل دلالة التواصل بين الداخل والخارج، بين القريب والبعيد[١٩]. كما أن فعلي السرد (أقبع، أعلك) يتضمنان صراعاً ثنائياً بين الحركة والسكون، فهو قابع لكنه ليس راضياً، بل يحمل في داخله تمرداً على هذا الواقع، كذلك الفعل أعلك يمثل رفضه لهذا الواقع = الضجر.

وحين ينتقل إلى المقطع الثاني إذ يرسم الصورة الثانية المشرقة من كفة المعادلة، فإنه يبني تلك الصورة على أنها وليدة الصورة الأولى، وليست مقابلة لها أو معزولة عنها، لذلك جاءت الصورة الثانية مبنية على عنصر الصراع المعبر عن تجربة المخاض التي تمر بها القصيدة عند الولادة. وهذه سمة بارزة تتكرر في شعر محمد مردان، كذلك هي ميزة مهمة من مميزات النص الشعري ذي البنية الدرامية

الذي يعكس واقع الحياة وما يتمثل فيها من صراع يتجلى في نهاية المقطع الثاني من القصيدة:

فما رأيت في يميني طائري
ولا كتابي المليء بالندوب
لكنني رأيتني في يقظتي
تأكل من رأسي الطيور

يتمثل الصراع بين أسلوب النفي (فما رأيت، ولا كتابي) وبين أسلوب الاستدراك (لكنني) إذ ينقسم الفعل (رأيت) إلى قسمين وتنقسم رؤية الشاعر بدورها قسمين (فما رأيت) و(لكنني رأيت) وهذا هو الأسلوب الشعري الذي يخلق في النص حركة وصراعاً تجلب انتباه المتلقي وتشد ذائقته لقراءة النص.كما أن النفي والاستدراك قد ولدا صورتين متجاذبتين مشحونتين بعضهما من بعض، فإذا ما انفصلتا فقدتا تلك الشحنة، إلا أن الصورة الثانية تمتلك قدرة على الجذب أكثر بدليل أنها كانت رؤية يقظة جعلت من شعره خبزاً تأكل منه الطيور. وحين يتمرد على ذلك الفضاء المظلم يستيقظ ليجد نفسه في عالم شفقي ينتظر الانتقال والتحول إلى عالم الحلم والإبداع والأمل، إذ تلعب لفظة (أيقظني) دوراً فاعلاً في تحول الشخصية والمكان من عالم الظلام والسبات إلى عالم النور والأحلام. وتزداد إمكانية هذا التحول بإسناد فعل الإيقاظ إلى الفاعل (الصور) لما تتضمنه هذه اللفظة من علو وحِدَّة في الصوت، ولما تمثله في الذاكرة الدينية الاسلامية من فزع وهول، كما شاركت هذه الجملة (أيقظني الصور) في تكوين صورة مفعمة بالحركة والصوت الصاخب، وانسحبت من دلالتها المستقبلية على الآخرة إلى الدلالة على الحاضر الذي يعيشه الشاعر:

أيقظني الصورُ لوحدي
ثم دس زهرةً
في غسقي
حين استدار راحلاً
فما رأيتُ في يميني طائري
ولا كتابي المليء بالندوب
لكنني رأيتني في يقظتي
تأكل من رأسي الطيور

لقد وظف الشاعر الحلم الذي ورد في سورة يوسف في خلق رؤية واقعية ثقافية لوظيفة الشعر ورسالته الإنسانية. وحين يقترب هذا العالم الرحيب من رؤيا الشاعر، يرسم لنا ذلك الانفتاح الذي يحدث في مخيلة الشاعر وهو يعاين ويعيش تجربة الولادة الجديدة، إذ يشبه عطاءه الشعري بغيمة أثقلها المخاض لتلقي بغيثها على أرض تنتظر الخصب والولادة والتجدد :

أجيء مثل غيمة
أثقلها المخاض
شوق بأعماقي لصرخةِ،
التراب حينما
يجيئها المطر
ورغم عالمي المليء بالنباح
وكل هذه السيول
فإنني أضج بالمخاض

إن مفردات هذا المقطع وصوره تعبران عن حالة المخاض والعبور التي يعيشها الشاعر، فعلى صعيد المفردات نجد (أجيء، غيمة، المخاض، شوق، المطر، السيول) تشارك في بناء لغة شعرية مفعمة بروح الانتظار والأمل للانتقال من مرحلة اجتماعية أو فكرية إلى مرحلة أخرى.

أما على صعيد الصور فإن أولاها هي الصورة التشبيهية التي عبرت عن حالة المخاض وانتظار التجدد والخصب أصدق تعبير(أجيء مثل غيمة أثقلها المخاض) وصورة التراب التي جاءت مفعمة بالحياة نتيجة لإضافة لفظة (صرخة) إليها فأكسبتها الحياة والانبعاث والتجدد. كما تكررت لفظة المخاض مرتين في هذا المقطع لتؤكد إمكانية حصول الولادة الجديدة، خاصة وقد جاءت مردوفة بلفظة (أضجُّ) المكتنزة بمعاني العنفوان والصخب.

وفي قصيدة (الخريف) [٢٠]. يقف الشاعر أمام الزمن وجهاً لوجه، هذا الزمن هو الماضي الذي يضغط على ذاكرة الشاعر ليحاصرها فتحاول الانفلات من سيطرته، لذا صدر الشاعر قصيدته تلك بتعليق وضعه تحت العنوان قال فيه: ((آه لو أستطيع أن أغتال السنوات التي هربت مني))، وذيل هذا القول باسمه. ولما كان هذا التعليق من (العتبات النصية التي تفضي إلى تجلية معاني النص وإضاءته واستبطان جمالياته وآليات اشتغاله وتفسيره وتحليله)[٢١]، فإن هذا التعليق يحفر في ذاكرة الشاعر باتجاهين أو مسربين: الأول، الذكريات هي مرآة للماضي بكل آلامه وآماله، لتشكل لدى الشاعر جدلية خفاء وتجلٍ، أو كنجمة في السماء تغيب نهاراً وتضيء ليلاً كما تبدو للعيان، لكنها في الحقيقة محتفظة بكيانها وألقِها. كذلك ماضي الشاعر يقبع في فضاء ذاكرته كنجمة في السماء:

أوَ يدري الربيع
لماذا يئن الخريف
وعلامَ يشدّ الحياة،
بقبضته الشاحبه

يسأل العابرين الطريق،
إلى غيمة ممطرة

كيف يبحث بين المنازل
عن دمه المنحسر
عن سنين ذبيحه
عن منال تعيدُ له صوته المفتقد

يثير أسلوب الاستفهام مدى الحرمان الذي كان يعانيه الشاعر في الماضي، لذلك راح يصور كيفية البحث عما فقده فكرر (عن) ثلاث مرات.

الثاني، إن هذا التعليق بوصفه عنصراً من العناصر الموجهة للنص فقد جاء فضاءً واصلاً بين العنوان والنص[٢٢]، لذلك ظهر تأثير العنوان في بداية القصيدة، إذ أجرى الشاعر تقابلاً ضدياً بين الربيع والخريف رمزي الشباب والشيخوخة، الماضي والحاضر، فعنوان القصيدة (الخريف) قد تشظى في النص إلى فضاءين ضدين (الربيع والخريف) وهما يتحركان في خطين متوازيين من أول القصيدة حتى آخرها.

ثمة ظاهرة أسلوبية تلفت النظر في بناء قصائد هذا الديوان هي ابتداء القصيدة بالوصف وانتهاؤها بالسرد، وهذه تنم عن وعي الشاعر لتجربته وبنية قصيدته التي تمثل عالمه الداخلي مقابل العالم الخارجي الذي يراه ويعيشه. وأول ما تتجلى تلك الظاهرة في عنوان الديوان، إذ بناه الشاعر على ثنائية الوصف (الساكن) والسرد (المتحرك)، فعنوان الديوان يبدأ بساكن (الوقوف) لكنه ما يتلبث فيه حتى ينطلق في فضاء مفتوح (بين الأقواس).

وحين يأتي إلى بناء الاستهلال يبدأ كذلك بالساكن، ويستعين في تشييد هذا البناء بوسائل فنية منها بناء المقطع على المفردات والصور التي تعبر عن الثبوت والاستقرار والسكون واستخدام أسلوب الوصف لغرض إيقاف حركة السرد أو تعطيله[٢٣].

ففي قصيدة (النهر) جاءت الأسطر الشعرية لبنية الاستهلال منتهية بألفاظ وصور توحي بالجمود:

ها أنتَ أخيراً
توغرُ غربتك الأزلية
كي تتقاسم صمتي
كي تتجول ثانيةً
في زحمة روحي،
الجرداء
ها أنتَ تسافرُ في جسدي فجراً
فأرى فيك ملامحي،
الخرساء

فالمفردات الدالة على الجمود والانغلاق هي (أخيراً، غربتك، صمتي، زحمة، الجرداء، الخرساء) كما فقدت الأفعال حركتها بإسنادها إلى مفردات اسمية جامدة (توغر غربتك، تتقاسم صمتي، تتجول في زحمة روحي). أما الخاتمة فقد جاءت مفتوحة وجاءت مفرداتها وصورها محملة بمعاني الحركة والانفتاح:

شوق بأعماقي لصرخةِ،

التراب حينما
يجيئها المطر
ورغم عالمي المليء بالنباح
وكل هذه السيول
فإنني أضج بالمخاض

فالمفردات (شوق، صرخة، المطر، السيول، أضج، المخاض) جاءت مفعمة بمعاني الصخب والتشوف إلى أفق جديد. أما الصور فقد صاغها الشاعر من خلال استعارات وكنايات متداخله حيث خلق من ذلك صوراً مركبة تعكس الحالة النفسية والشعورية المعقدة والمضطربة التي يعيشها الشاعر بين الواقع والحلم (شوق بأعماقي لصرخة التراب حينما يجيئها المطر، عالمي المليء بالنباح والسيول، فإنني أضج بالمخاض).

ومن الأساليب المستعملة في بناء القصيدة بناءاً دائريا أسلوب التكرار، إذ افتتح القصيدة واختتمها بالمفردات نفسها والقافية نفسها، فالشاعر يعيد المقطع أو جزءاً منه بمفرداته وقوافيه لأغراض دلالية وإيقاعية وجمالية لعلها تسهم في توكيد المعاني التي يريد بثها إلى المتلقي، وتسليط الضوء على الحدث في نقطة رئيسة. ففي قصيدة (أيوب) [٢٤]. افتتح الشاعر هذا المقطع الاستهلالي بمفردات وصور جامدة:

خطوتي حجرٌ
وطريقي حجر
والرياح التي حملتني حجر

إذ بنى الشاعر الفضاء الاستهلالي بهذا الوصف الجامد الخالي من أية حركة، وذلك من خلال تكرار لفظة (حجر) التي جاءت علامة إيقاعية ودلالية في بنية المقطع الافتتاحي للقصيدة، فالتكرار الاستهلالي يستهدف في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة لتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة أو مختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسين إيقاعي ودلالي[٢٥]. ثم ختم القصيدة بمفردات الاستهلال وصوره وقوافيه، لكنه استبدل السطر الثالث بقوله:

ومنال التي أثكلتني حجر

وذلك للفت انتباه المتلقي إلى الأثر الفعال الذي تركه الرمز الأنثوي (منال) في رؤيا الشاعر وتجربته. كما كرر لفظة (حجر) ذات الروي الساكن ثلاث مرات في الأسطر الثلاثة الأولى، لتلقي بظلالها الإيقاعية والدلالية الجامدة على فضاء القصيدة، ثم ختم القصيدة باللفظة نفسها ليقفل القصيدة على بنية مغلقة تفصح عن رؤية محاصرة من كل جانب. كما كرر المقطع بجمل اسمية تدل على الثبوت والتوقف ليعبر عن جمود وتحجر خطواته لكثرة العثرات التي تعترض طريقه. كذلك اعتمد في

افتتاح القصيدة وفي نهايتها على القافية المقيدة (الساكنة) للتعبير عن حجم الحواجز التي تعيق سبل الخلاص أمام رؤيا الشاعر:

خطوتي حجرٌ
وطريقي حجر
والرياح التي حملتني حجر

كما يدل تكرار لفظة (حجر) ثلاث مرات في نهاية الأسطر الشعرية الثلاثة على حالة الجمود والانغلاق والضيق التي يعاني منها الشاعر، إذ أصبحت جداراً سميكاً تتحطم عليه هواجس الشاعر وظنونه وآماله.

ويهيمن الفضاء المفتوح على بنية الخاتمة في قصائد الديوان كله مما يدل على رؤية الشاعر الإبداعية في النظر إلى المستقبل بعين الأمل والتفاؤل والحلم، فأية خاتمة تقرأها تجدها مبنية على مفردات وصور مفتوحة كما في قصيدة (تفاصيل الوجع الرمادي) [٢٦]. إذ يقول:

أطلقي أسمائي على كل الجراح
واشهدي أني
شددتُ الرحال إليك
ومن إليك
عبرت مناخ منيتي
أسكنت شعري بوادٍ
مثقلٍ بالشجر الولود

إن الأفعال (أطلقي، اشهدي، شددت، عبرت، أسكنت) تحمل معاني الانطلاق وشد الرحال والعبور إلى بر الأمان ومناطق الإبداع والولادة الجديدة، كما منح الصورة الشعرية في السطرين الأخيرين دلالات الخصب والولادة والتجدد مستفيداً من التناص مع القرآن الكريم في قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام.

وفي قصيدة (النهر) [٢٧]. ينهي الشاعر قصيدته بهذا المقطع الذي يعبر عن الرؤيا المنفتحة نحو عالم فسيح ترسمه مخيلة الشاعر:

ها أنت تجيء إليَّ
أخيراً
مثل كتاب
تفتح في الجدران
مئات الأبواب

فأداة التنبيه (ها) تقترن عادة بطقوس العبور، وقد جاءت هنا لتعبر عن السعادة التي غمرت الشاعر بمجيء ذلك المحبوب المنتظر، وتشارك المفردات الدالة على الانفتاح في صياغة بنية الخاتمة المفتوحة

للقصيدة (تجيء، تفتح، الأبواب) كما أن الصور التشبيهية (تجيء مثل كتاب، تفتح في الجدران مئات الأبواب) جاءت مفتاحاً لاختراق حواجز العبور (الجدران) لا سيما وأن لفظة (مئات) مضافة إلى (الأبواب) تحمل معاني المبالغة والكثرة في التوجه نحو الخصب والتجدد والانفتاح.

المبحث الثالث

بنية المتن النصي

يعد المتن النصي الأرض الخصبة التي تنمو عليها أغصان القصيدة وأوراقها، فهو يشكل الحجم الأكبر من مساحتها والبنية الأكثر هيمنة وفاعلية في فضائها. وتعتمد القصيدة الحديثة على المتن النصي في تشييد أسسها وعمارتها التشكيلية والتعبيرية والجمالية، إذ لا يمكن إدراك طبيعة النص الشعري ودلالاته من دون فهم واستيعاب حدود بنية المتن ومن دون الكشف عن حمولته السيميائية والرمزية [٢٨].

تتجاذب فضاء المتن النصي في شعر محمد مردان عدة ظواهر فنية وأسلوبية تكسب شعره خصوصية وفرادة، وتمنح خطابه الشعري تميزاً ونكهة حتى يمكننا وصفه بأنه خطاب شعري جاذب.

ومن وسائل التعبير الفنية التي امتدت على بنية الفضاء النصي لقصائد الشاعر وسيلة الإيقاع متمثلاً بالوزن والقافية وأصوات الكلمات والحروف التي تحدث نغماً داخلياً في جسد القصيدة يبعث جماليات ودلالات كثيرة ومتنوعة. تشارك في تقوية بنية النص ووحدته العضوية.

إذ احتل البحر السريع حيزاً واسعاً في قصائد هذا الديوان، ويبدو أن الشاعر قد وجد في إيقاع السريع ما ينسجم وتجربته في محاولة الانفلات من أسر الواقع إلى عالم الرؤى والأحلام والآمال، فالبحر السريع سمي بهذا الاسم لسرعته على اللسان وسرعة إيقاعه[٢٩]. في قصيدة (المعجزة) [٣٠]، استعمل الشاعر وزن السريع انسجاماً مع تجربة القصيدة وأسلوبها السردي، فالقصيدة زمنية في موضوعها وبنيتها فالزمن (هو ركن أساس من أركان النص، وأحد أهم آليات توليده وديناميته) [٣١]، فالشاعر يتمثل الماضي من خلال الحوار الذي أداره بين البطل والمرأة، فيكتشف بعد التجربة أن الحياة انتظار يعقبه انتظار، من هنا جاء البحر السريع تقنية إيقاعية فاعلة في تسريع حركة السرد:

والعشقِ،
إن المدَّ لا يُبقي
دارت بنا الأيام دورتها
فلا الضفاف اقتربت
ولا انتهى
ترحالنا المرُّ

إذن تنحَّ
فالمزار ناءٍ
والملتقى حلمٌ

في قصيدة (الرجم حباً) [٣٢]، استعمل الشاعر تقانة التعجيل الزمني وتسريع حركة الحدث معتمداً على إيقاع البحر السريع لتحميل الخطاب الشعري لغة التحدي عن طريق (لام الأمر) التي حولت الفعل المضارع (يرضي) إلى دلالة الأمر، كي يستبق الحدث قبل أن يقع أو أنه يتحدى وقوعه ليعبر عن تماسكه وقدرته على المقاومة:

فليرمني حجراً
إن كان بينكم حجارةٌ
بلا حنجرة للغناء
دانية القطوف تلك القرى
دانية الحتوف تلك القرى
أنا الذي أطلقتُ
في المدار أسئلتي

كما لعب تقديم جواب الشرط (فليرمني حجراً) على فعله (إن كان بينكم حجارة) في تسريع الإيقاع عن طريق توجيه القراءة إلى منطقة الاهتمام بالخطاب وإلقاء الضوء على فاعلية التحدي في نفس الشاعر والمتلقي.

ومن وسائل الإيقاع الفنية أسلوب المزج بين التفعيلات التي تنتمي إلى بحور مختلفة لكسر رتابة الوزن الشعري الواحد وخلق مناخ شعري محمل بسمات إيقاعية ودلالية تعبر عن خصوصية تجربة الشاعر وقدراته الإبداعية، ففي قصيدة (هذا المساء وجعي) [٣٣]. يستخدم الشاعر أربع تفعيلات لا على الترتيب، هي مفاعلتن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلاتن، إذ يفتتح القصيدة بمقولة سيدنا بلال الحبشي (رضي الله عنه) إحساساً من الشاعر بوحدة المعاناة :

أحدٌ أحد (متفاعلن)
خل القصيدة تنتمي للقصيدة (مستفعلن، متفاعلن، فاعلاتن)
وهواك أن يكون مدىً (متفاعلن، مفاعلتن)
في جنونٍ (فاعلاتن)
تبدأ الريح صولتها (فاعلاتن، مفاعلتن)
ما كان ذاك العشبُ (مستفعلن، مستفعلن)

غير شرارةٍ (متفاعلن)

في المرايا ملامحُ ليست في الوجوه (فاعلاتن، مفاعلتن، مستفعلان)

إذ نجد في هذا المقطع أن التشكيل العروضي يعتمد في تنويع الإيقاع وتلوينه على التنويع بين التفعيلات من جانب، وعلى خلق بنية إيقاعية داخلية للنص الشعري من خلال التباين في الإيقاع الداخلي بين هذه التفعيلات، إذ تتكون التفعيلتان الأولى والثانية (مفاعلتن، متفاعلن) من وتد مجموع ومن سبب خفيف وآخر ثقيل، في حين تتكون التفعيلتان الثالثة والرابعة (مستفعلن، فاعلاتن) من سببين خفيفين ووتد مجموع، فضلاً عن أن هذه التفعيلات هي من التفعيلات المؤتلفة في الأوتاد والأسباب والفواصل.

ومن التقنيات الإيقاعية التي جربها الشاعر في هذا الديوان تقنية المزج بين تفعيلتين تنتميان إلى دائرة عروضية واحدة فتوفر هذه التقفية حرية التداخل بين التفعيلات وتوليد بعضها من بعض. وقد حاول الشاعر من خلالها التخلص من رتابة تكرار التفعيلة، خاصة وأن الشعر الحر يعتمد تكرار التفعيلة المفردة الصافية.

وفي قصيدة (استغاثة)[٣٤]، مزج الشاعر بين تفعيلتين تنتميان إلى دائرة (المتفق) وهما تفعيلة المتقارب (فعولن) وتفعيلة المتدارك (فاعلن) لخلق إيقاع متنوع عن طريق التناوب بين التفعيلتين والتداخل بينهما:

لمن تكليني ؟..
لوهم أنيم به وجعي
أم لصبح،
يداهمه الجزر قبل المخاض
أو إلى إعصارٍ،
ملكته أمري
إذا كان في العمر متسعٌ
لا أبالي

في قصيدة (تفاصيل الوجع الرمادي)[٣٥]، بنى الشاعر مقاطع القصيدة على المزج بين تفعيلتين تنتميان إلى دائرة (المؤتلف) وهما تفعيلة (مفاعلتن) وتفعيلة (متفاعلن) اللتين تتسمان بالتدفق الإيقاعي لكثرة حركاتها. لذلك جاء إيقاع (مفاعلتن) منسجماً مع تجربة القصيدة، إذ تقوم سردياً على تقانة من تقانات الزمن، هي تقانة (الاستباق) لغرض استكناه المستقبل ومحاولة قراءة آفاقه واستشراف معالمه[٣٦]، لذا افتتح الشاعر القصيدة بالفعل (أفتتح) المقترن بالسين للتعبير عن توقع حصول أفعال لم تقع بعد:

سأفتتح القصيدة،
بالشطح القديم وأعلن،
البداية للموت الجميل
وأشجَّ إيقاع الخطى
إذ يوشك المدّ
أن يعلو سقوطاً
وجهان من مسدّ
تقاسما رئتي

كما شارك التدوير في تسريع حركة الإيقاع في نهاية السطرين الأول والثاني، وربط الجملتين بخيط إيقاعي ودلالي يبدأ بالفعل (سأفتتح) ويتصل بالفعل (أعلن) ثم يمتد في جسد النص عبر الأفعال (أشجُّ، يوشك، يعلو، تقاسما).

أما القافية فقد وظفها الشاعر توظيفاً لافتاً للانتباه في كثير من قصائده، إذ جاءت القافية في معظم قصائده على شكل ضربات موسيقية كنظام تقفية للجملة الشعرية التي تعتمد على الدفقة الشعورية لتشكل نقاط ارتكاز نغمي عبر حركة السرد، فكلما وجد أن حركة السرد قد امتدت وقاربت على إكمال حيزها الدلالي أتى بالقافية، ثم ينتقل إلى حركة سرد جديدة، وحين تكتمل تلك الحركة أو تقارب أن تكتمل يأتي بحرف القافية نفسه، كي تتكرر الضربة الإيقاعية بذاتها، مما يولد نغماً صوتياً عاليَ النبرة.

وظف الشاعر هذا الأسلوب الإيقاعي في القصائد التي تتطلب إيقاعاً عالياً، ففي قصيدة (للرقص رصاصة سانحة)[٣٧]، تضمن العنوان بعداً إيقاعياً صاخباً، فالرقص مكتنزٌ بالحركة والصوت، ويحتاج إلى إيقاع سريع ومتصل. كذلك لفظة (رصاصة) تتضمن دلالة الانطلاق والسرعة والاختراق. أما لفظة سانحة فإنها تحدُّ من سطوة إيقاع الرقص وسرعة انطلاقه وصخبه.

استعمل الشاعر في هذه القصيدة قافية الراء، جاعلاً منها نقاط ارتكاز إيقاعي تتناسب مع إيقاع الرقص، فالراء حرف صائت متكرر مجهور في صوته اهتزاز[٣٨] وقد زاد من حدة هذا الاهتزاز الإيقاعي تسكين قافية الراء، مما جعله يقف في منطقة حادة وثابتة في آن معاً:

ليس فصلاً أليفاً
موتنا المنتظر
كنت ألمحُ في الظل ظلا
يعجُّ انكساراً
لم يكن ضوء تلك النجوم
البليدة آيتنا
فارجع البصر المنتخى كرتين
ترَ منظراً عجباً
ها هنا آنس الرمل كثبانه
وارتدى لونه المبتكر

فقد حدد البنية الإيقاعية لهذا المقطع بين مطلع القصيدة (موتنا المنتظر) والسطر السابع (وارتدى لونه المبتكر) إذ انتهى بهذا السطر العنفوان الإيقاعي والدلالي للمقطع الشعري. كذلك فان تكرار حرف الراء بكثافة داخل المقطع الشعري قد خلق مناخاً إيقاعياً يشيع فيه صوت الراء الاهتزازي المجهور، فقد تكرر في سبع مفردات (انكساراً، فارجع، البصر، كرتين، تر، منظراً، الرمل) وهذا العدد يعادل عدد أسطر المقطع ويساويه، مما يخلق هندسة إيقاعية متناغمة وجميلة.

وثمة ظاهرة إيقاعية كان دورها سلبياً في البنية الإيقاعية للقصائد، تلك هي كثرة استعمال ضمير ياء المتكلم قافية، والعروضيون لا يعدون ياء المتكلم قافيةً إلا إذا جاءت حرفاً أصلياً من أحرف الكلمة [٣٩]،

لذا جاء إيقاع قوافي القصائد التي سارت على هذا المنوال باهتة الإيقاع تفتقد الضربة الموسيقية المتدفقة، مثال ذلك قصيدة (طقوس لا تشبه الصلاة) [٤٠].

قد تأبطت دمي
كي أزيح الملح عن نافذتي
ما الذي أبقته مني
هذه النار تأكلني
غير أني
كلما فاض اشتعالي
أعشبت في مدن العقم جهاتي

وقد حاول الشاعر بث الحركة في بنية المقطع، وإمداده بالتدفق الإيقاعي والشعوري عن طريق الحوار الذي صاغه بأسلوب الاستفهام، فالاستفهام يتضمن دلالة استثارة الطرف الآخر من الحوار وكذلك استثارة المتلقي.

أما في قصيدة (أيوب) [٤١]. فقد استعمل الشاعر الأسلوب الخبري في نقل تجربته إلى المتلقي، واستعمل ياء المتكلم قافية في بناء إيقاع القصيدة، وقد تتابعت تلك القافية أربع مرات عبر الأسطر الشعرية الأربعة، مما ولد رتابةً في الإيقاع، لكن الشاعر حاول التخلص من ضعف إيقاع الياء ومن رتابة تكرار القافية وذلك بتنويع بناء الجملة الشعرية للمقطع، إذ جاء بجمل فعلية تتداخل معها جملٌ أسمية مما ولد تنويعاً في النغم الإيقاعي وعوض عن رتابة وضعف إيقاع الياء:

تصفعُ الريح وجهي
كلما طرق الحلم بابي
المساءات بعض بكائي
قدري أن أكلم نفسي
للتي لن تجيء
ألوح منديلي
مر وقت الصباح
هذه ساعةٌ
للتأمل في جثتي
عاقرٌ قدحي

الأسلوب الطاغي في هذا الديوان هو أسلوب الحوار الداخلي (الذاتي إذ تشكل الذات النقطة المركزية التي ينطلق منها هذا الحوار وإليها يعود) [٤٢]، الذي يسهم (بشكل كبير في التعبير عن أفكار

الشخصيات ومحتواها النفسي) [٤٣]. فيأتي هذا الأسلوب منسجماً مع تجربة الشاعر ومع عنوان مجموعته (الوقوف بين الأقواس)، فالحوار الداخلي يعبر عن انفصال الشخصية عن العالم الخارجي والغوص في عالمها الداخلي، وقد وظفها الشاعر لمراجعة الذات الشاعرة لتجربتها وعطائها، ومحاولة تقييم نفسها كي تنطلق انطلاقة جديدة.

إن قراءة متأنية لعنوان الديوان وعناوين القصائد تبين أثر هذا الرصد الأسلوبي للحوار الداخلي الذي استخدمه الشاعر في بناء قصائده، فعنوان الديوان (الوقوف بين الأقواس) يعكس توقفاً أحدثه الشاعر في ذاكرته ليجري حواراً مع نفسه من أجل المراجعة والنقد والتقويم، إذ (تنفتح حركة الذاكرة على نهر الزمن لتحرر صفتها الماضوية من فكرة الغياب مؤكدة حضورها الباهر في المستقبل، ولتبعث في مخزوناتها ألق الحياة القابل للتجدد والاستمرار) [٤٤]. وقصيدة (تداعيات السالك) يتضمن عنوانها حواراً مع النفس والتعمق في عالم الوجد الصوفي الذي تختزنه ذاكرة الشاعر.

فقد استعمل الشاعر في القصيدة أسلوب الاستبطان الداخلي (الحوار) لشخصية السالك من خلال وصف الراوي لشخصية القناع (الشاعر – السالك) بأسلوب ضمير الغائب ليضفي على تلك الشخصية سمات صوفية شعرية خاصة، فالحضور يستدعي الغياب كما أن الغياب يتطلب الحضور.

ولقد أسند الشاعر تجربته في هذه القصيدة إلى ضمير الغائب ليستدعي ثنائية الاتصال والانفصال، تلك الثنائية الجدلية التي تعكس مدى ارتباط الشاعر بواقعه وتعلقه به، فالغياب يعني الانفصال عن الواقع أما الحضور فيعني معايشة الواقع وتحمل همومه وآلامه والبحث عن سبل الخلاص:

إنه سالك
فاض فيه الحصار
لا سنى يصطفيه
لا هوى
يستبيح القرار
سرق الحزن ألوانه
ومشى في قراهُ الزمان

فقد كرر الراوي ضمير الغائب خمس مرات لتوكيد حضوره من خلال وصف شخصية الشاعر– السالك، وقد وردت هذه الضمائر في قوله (إنه سالك، فاض فيه الحصار، لاسنى يصطفيه، سرق الحزن ألوانه، مشى في قراه الزمان). وهذا أسلوب من أساليب السرد حين يقوم الراوي بسرد الأحداث التي تمر بها الشخصية بضمير الغائب، مما يضفي على النص سمات دلالية وجمالية وفنية.

ومن الأساليب الدالة على الحوار الداخلي تعدد ضمائر الخطاب وتنوعها، وهو ما يسمى بأسلوب

(الالتفات) أي الانتقال من المخاطب إلى المتكلم إلى الغائب وبالعكس مما يؤدي إلى (تشكيل لوحة تأثيث الصوت الشعري، وانفتاح المحكي وتعدد ضمائر السرد)[٤٥]، (أنت، الكاف، تاء الفاعل) وهذا الأسلوب له دورٌ فاعل في دفع حركة الحدث ونموه، ويؤدي إلى تنويع طريقة عرض الحدث وتسلسل فقراته أمام المتلقي كما يؤدى هذا الخطاب إلى خلق ثنائية مفعمة بالصراع بين الذات الشاعرة وبين نفسها وتكوين بنية درامية تموجُ بالتجاذبات الوجدانية والنفسية.

وفي قصيدة (النهر)[٤٦] خاطب الشاعر نفسه جاعلاً من الإبداع الشعري نهراً للعطاء، لذا استعمل الشاعر أسلوب من أساليب التجريد في المفهوم البلاغي (أي أن يجعل الانسانٌ من نفسه شخصاً آخر يخاطبه)[٤٧]، وهو الأسلوب نفسه الذي يعبر عنه النقد الأدبي الحديث بـ(الحوار الداخلي) أو (المونولوج) فالحوار الداخلي (يمثل التقاء الشخصية مع ذاتها عبر وسائل الكشف والتنفيس عن المخزون الداخلي فيؤدي هذا النوع من الحوار وظيفة مهمة من وظائفه هي وظيفة الاستبطان الداخلي للشخصية واستكناه السمات الخفية والعميقة فيها)[٤٨]، لتتفاعل حركة الشخصيتين الشاعر وذاته، وتمتد تلك الحركة امتداد النهر الذي لا ينقطع عطاؤه.

وقد بنى الشاعر تلك الثنائية بينه وبين ذاته على قطبين من فضاء الجسد هما الحركة والسكون أو الكلام والصمت، أو الجسد والروح:

ها أنتَ أخيراً
توغرُ غربتك الأزلية
ها أنتَ تسافرُ في جسدي فجراً
فأرى فيك ملامحي،
الخرساء
وأرى أنك تتخذ،
الشعر ملاذاً
فعلام وفدت إلى مجلسنا
ثملاً في رابعة الليل
ولماذا ألبت علينا
ذاكرة الثلج

فقد استعمل ضمير المخاطب (أنت، غربتك، فيك، أنك، وفدتَ، ألّبتَ) ممزوجاً بضمير الغائب (توغر، تسافر، تتخذ) مع ضمير المتكلم (جسدي، فأرى، ملامحي، مجلسنا، علينا)، وهذا التنوع في الضمائر والتناوب في استعمالها داخل الحوار يجعلنا نقول إن الحوار لا يشترط أن يضم طرفين فقط، بل يمكن أن يضم أكثر من اثنين، وهو ما يؤدي إلى خلق بنية درامية في النص الشعري، تتسم بتعدد الأصوات وبحركة الصراع بين الأطراف المتحاورة.

وهذه القصيدة تذكرنا بقصيدة (النهر والموت)[٤٩] للشاعر بدر شاكر السياب التي تحمل دلالة الصراع بين الحياة والموت، فالسياب يحمل معالم الحياة من جانب العطاء والإبداع وحب الحياة، لكنه في الوقت ذاته يحمل معالم الموت من خلال المرض الذي يحاصره ويقض مضجع الحياة فيه. إلا أن الشاعر محمد

مردان حذف الطرف الثاني من عنوان قصيدة السياب (الموت) وأبقى لفظة (النهر) عنواناً مستقلاً للتعبير عن تشبثه بالحياة والاقبال عليها من خلال العطاء والتجدد ورفض حالة السكون والموت.

ومن لوازم الحوار الداخلي ما يسمى (البث الوجداني) أي أن يبث الشاعر ما بوجدانه من أحاسيس ومشاعر وعواطف تكمن في أعماق الذاكرة، فيسهم هذا البث في إضاءة الزوايا العميقة من تلك الذاكرة، وتلمس نقاط التحفيز العاطفي والبوح بها وتوظيفها من خلال التشكيل اللغوي لبنية النص، مما يكون له دورٌ فاعلٌ دلالياً وجمالياً.

وفي قصيدة (الفزاعة)[٥٠] يبوح الشاعر بما تكنه له ذاكرته من هموم وآمال تتصارع في داخله:

من رآني
في اشتعالي الوثني
وأنا أخلع وجهي
أشتهي الصيف
إذا جاء الشتاء
فعلى أي مصب
ألتقي حلماً تقادم
وجنون النهر قد ألغى المصب
لي قرى لم تنتهك
لي مدى مزدحم بالانتظار
ومتى أطلقت طيري
عاد للمسرح جهراً
يحمل الغصن المدمى

لقد استعمل الشاعر صيغة الاستفهام (من رآني؟) ليستدعي القارئ إلى غير المرئي من إبداعه الشعري، واستخدم عبارات تشير إلى المناطق البعيدة والعميقة من تجربته الشعرية (لي قرى لم تنتهك، لي مدى مزدحم بالانتظار)، كما استخدم عبارات مجازية توحي بالصور الوجدانية القابعة في أعماق ذاكرته (اشتعالي الوثني، وأنا أخلع وجهي، ومتى أطلقت طيري) وكلها كنايات وأساليب وصور تعبر عن القدرات الشعرية الكامنة في رؤيا الشاعر وذاكرته.

يفيد الشاعر من أسلوب المونتاج السينمائي في تصوير بعض المناطق الراسية في ذاكرته، فقد استخدم طريقة اللقطة السينمائية في رسم ثنائية المغلق والمفتوح، لرفض ما هو مغلق من عوالم السجون وقيود الواقع البائس، والنزوع إلى ما هو فسيحٌ ومفتوح من عوالم الخيال والرؤى والآمال.

وفي قصيدة (عذابات يوسف) [٥١]. وظف الشاعر لفظة (كنت) لما تتضمنه من طاقات سردية تستدعي من خلالها أحداث الماضي فتحكيها، خاصة وأنها جاءت مسندة إلى ضمير المتكلم (السارد) ليصبح الفعل والفاعل عاملين فاعلين في كسر جدار الصمت وإحداث نافذة للخلاص، والدخول في عالم

الشعر:

كنت مستلقياً عندما دخل
البحر سجني وقبلني
بين عيني
فإذا بي ترب ملامحه
وإذا بالمواسم طوع بناني
آن للحم أن يتشبث بذاكرتي

كذلك جاءت الأفعال (دخل، قبلني) لتنجز فعل الخلاص بما تتضمنه من عوامل الخصب والولادة والتجدد، إذ يتمخض عن هذين الفعلين ملامح جديدة (ترب ملامحه) (وإذا بالمواسم طوع بناني) وقد (آن للحم أن يتشبث بذاكرتي).

أما الإحالات والمرجعيات التي استمد الشاعر منها كثيراً في بناء قصائده، فإنها كثيرة ومتنوعة، أبرزها مرجعيات صوفية ودينية (فالتجربة الشعرية تتشابه–في جوهرها–مع التجربة الصوفية، بمعنى أنها تعتمد مثلها على الوثبات الوجدانية وتنتهي مثلها عند غاية واحدة هي اكتساب المزيد من الخبرات الروحية) [٥٢].

إذ استلهم الشاعر عدداً من التجارب الدينية والصوفية، ولا سيما الشخصيات الصوفية التي عانت وكابدت حتى دفعت حياتها ثمناً لمبادئها مثل السهروردي والحلّاج وابن عربي وغيرهم. إن استعمال هذه المرجعيات تدل على وعي ثقافي تختزنه ذاكرة الشاعر لتغني التجربة الشعرية فتمنحها آفاقاً دلاليةً وجمالية. ومن اللافت للنظر كثرة اقتباس الشاعر من القرآن الكريم مما يستحق دراسة مستقلة.

تعد قصيدة (مواجيد الشيخ القتيل) [٥٣]. قصيدة قناع صوفية إذ استعار الشاعر مصطلحات صوفية لصياغة عنوان القصيدة، فالمواجيد طقسٌ من طقوس التجربتين الصوفية والشعرية[٥٤]. والشيخ القتيل يحيل إلى السهروردي الذي قُتِلَ في سبيل المبادئ التي كان يحملها[٥٥]. ثم أردف الشاعر العنوان بعبارة تتصدر النص الشعري هي:

(مهلاً فقلبي ليس من حجر
أثخنته بالحب حتى
بات لا يقوى على السفر)

فهذه العتبة تلقي ضوءاً ساطعاً على تجربة القصيدة، إذ تفصح عن الحالة النفسية والوجدانية التي وصل إليها الشاعر، كما تزداد التجربة إفصاحاً وعمقاً بالانزياح الشعري الذي خلقته عبارة (أثخنته بالحب) تنشأ المفارقة التي تجمع القتيلين (الشاعر والشيخ) تحت جراح الحب. تبدأ القصيدة باسم امرأة (منال)

تتوزع حروفها الأربعة فتستقل عن بعضها، وكل حرف قد كتب باسمه بحيث صار اسماً مستقلاً. وهي طريقة من طرق الغموض الصوفي في استعمال الأسماء رموزاً لتجربة العشق الصوفي والتغني بذات المعشوق، كما أن هذا الفصل بين الحروف يعبر عن الحيز الكبير الذي شغله ذلك الرمز من تجربة الشاعر، بحيث أصبح كل حرفٍ من أحرفه كياناً مستقلاً، فالفضاء الكتابي له دورٌ فاعلٌ في إغناء التجربة الشعرية والكشف عن مضامين النص، كما تنتشر المفردات والصور الصوفية على بنية القصيدة كلها:

ميم نون ألف لام
أو لم ينبئك المد؟
بأن البوح نزيف
أنَّ العاشق حين يصلي
يترصد وجه حبيبته
ويضرج بالسكر مناسكه...
كشفت خبايا الراح
وشربت الأقداح

فمن المفردات الصوفية (المد، البوح، العاشق، السكر، الراح، الأقداح) ومن الصور (البوح نزيف، العاشق حين يصلي يترصد وجه حبيبته، ويضرج بالسكر مناسكه، كشفت خبايا الراح، وشربت الأقداح) [٥٦]. ومن المرجعيات الدينية التي استعمل فيها أسلوب المونتاج السينمائي قصة يوسف (عليه السلام)، إذ استعمل بؤرة الحدث في تلك القصة موضوعاً شعرياً هو حدث المراودة، حيث بنى هذا المقطع على ثنائية ضدية، هي ثنائية الحركة والسكون، وهما وجهان لثنائية الحياة والموت. في قصيدة (عذابات يوسف) [٥٧].

افتتح المقطع بالمسكوت عنه المرأة عن طريق الضمير (هي):

هي راودت البحر كي يستفيق
مهدت للقيامة كي
تستفز الحجر
غير أن العراء
مولع بالندى
حجر شائخ
في النزال يخيب

إذ تلعب المفردات (تستفيق، مهدت، تستفز، القيامة) دوراً مؤثراً في تأجيج حدة الصراع وتفعيل حركة الحدث، وكذلك الصور (راودت البحر كي يستفيق، تستفز الحجر العراء مولع بالندى) إلا أن لفظة (غير) تنحرف بمسار الحدث إلى التراجع في نسق وصفي ثابت عن طريق المفردات (العراء، الحجر، شائخ، يخيب) و عن طريق الصور (غير أن العراء، مولع بالندى، حجر شائخ، في النزال يخيب).

قصيدة (عذابات يوسف) هي الأخرى قصيدة قناع، إذ امتزجت شخصية الشاعر بشخصية

القناع، لذا يستخدم الشاعر أسلوب السرد الوصفي، بادئاً بأفعال صوفية مفعمة بالحركة والتحول والنمو(خلع، رماها، فضجت) [٥٨]. لتصنع هذه الافعال فضاءاً ممتداً بين العالي والمنخفض، يتسع لحالات الصراع ويستوعب ردود أفعاله. بدأ الشاعر لقطته التصويرية من عقدة الحدث في قصة يوسف (عليه السلام) حيث استلهم هذا الحدث وصاغه صياغة جديدة مسنداً أفعال هذا الحدث إلى الشخصية:

خلع النجم بردته
ورماها على كتفي
فضجت من الشيب
غابات صحبي

وإذا استعرنا عناصر الرواية وتقنياتها نجد في هذا النص أن الراوي يتحد بالشخصية (يوسف – الشاعر) لتصبح الأنا الساردة للأحداث هي التي تتحدث عما جرى لها مسندة تلك الأفعال إلى غيرها، لأنها شخصية مطاردة محسودة، فعلى الرغم من الإيحاءات الوجدانية التي أوحيت إليها فإنها لا تستطيع فعل شيء وجداني إزاءها لأن الواقع القاسي يسيطر عليها، بدليل إسناد الأفعال إلى هذا الواقع (خلع، رماها، ضجت، أوغلت) وبدليل العبارة التي ترمز إلى وحوش الواقع (أوغلت في دمائي حشود الذئاب). الا أن الشخصية الساردة تتمرد على نفسها وعلى الواقع فتتحول إلى شخصية إيجابية فاعلة وصانعة للفعل الوجداني النقي والسامي، عن طريق فعل الصيرورة (فصرت) والفعلين (يقود، أطلقت) اللذين يدلان على محاولة الانفلات من أسر الواقع والانطلاق إلى آفاق جديدة:

فصرت أُسائلُ عمن يقود
إلى الفرقدين قميصي
من سينفي الوجوه التي
أطلقت وتراً
في جراحي

وتشكل المرأة ركناً أساساً من أركان التجربة الشعرية عند محمد مردان، إذ تمثل المرأة لديه الفردوس الأرضي المفقود الذي يبحث الشاعر عنه دوماً، وتشكل محركاً دينامياً لبنية نصه الشعري، فهي دائماً السراب الذي يجري وراءه الشاعر، وهي من جانب آخر موضوع جمالي وإنساني له آثاره الفاعلة على صعيد اللغة الشعرية والأسلوب والصور والإيقاع.

ففي قصيدة (استغاثة) [٥٩]. يفضي العنوان إلى طرفين، أحدهما الشاعر وهو واقع في مأزق فيستغيث بالطرف الثاني (المرأة)، ثم تتوسع الدائرة ليصبح الطرف الأول هو الواقع بما فيه من وجع وأوهام، والطرف الثاني هو الحلم بما فيه من أمل وإشراق ومحبة:

لمن تكليني ؟..
لوهم أنيم به وجعي
أم لصبح،

يداهمه الجزر قبل المخاض
أو إلى إعصارٍ،
ملكته أمري
إذا كان في العمر متسعٌ
لا أبالي

ولأن المرأة تحتل حيزاً كبيراً في ديوان الشاعر وعلى مستويات مختلفة، إذ تستحق دراسة مستقلة(المرأة في شعر محمد مردان) ، فقد جاءت قصائد مستقلة في عناوينها و بنيتها عن موضوع المرأة، مثل قصائد (تجليات في غياب السيدة، عزف منفرد للعيون المهاجرة). أما بقية قصائد الديوان فإنها لا تكاد تخلو قصيدة من ذكرٍ للمرأة يقل هذا الذكر أو يكثر.

ونختم البحث بأهم النتائج:

- وجدنا أن عناوين المجموعات الشعرية وعناوين القصائد تشكل لبنة مهمة وفاعلة في تشكيل النص الشعري وتحميله أفكارا ورؤى وصوراً ودلالات متنوعة وهي جديرة بدراسة مستقلة.
- جاءت بنيتا الاستهلال والخاتمة ثنائية الرؤيا والتشكيل، تلك الرؤيا التي تتحرك بين الواقع والخيال، واليقظة والحلم، والسكون والحركة.
- شكل المتن النصي بنية حاضنة لبنيات العنوان والاستهلال والخاتمة وامتزجت هذه البنيات في لحمة النص الشعري حتى شكلت نصاً دائرياً ممتداً من العنوان إلى الخاتمة.
- غلب الخطابان الصوفي والأنثوي على بنية النص الشعري مما يستحق دراسة مستقلة لكلا الخطابين.
- من اللافت للنظر كثرة اقتباس الشاعر من القرآن الكريم وهي جديرة بدراسة مستقلة.

المصادر والمراجع

- الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ٢٠٠٩.
- أسلوبية البناء الشعري ،دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي ،د.ارشد علي محمد ،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ،١٩٩٩
- الأصوات للغوية، د.إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .١٩٦٥
- إضاءة النص، اعتدال عثمان، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٨.
- الأعمال الشعرية الكاملة، محمد مردان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق ٢٠٠٩.
- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط٢، القاهرة ٢٠٠٤.
- بناء الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت-لبنان ١٩٨٥.
- بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٠.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٩.
- ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، محمود عبد الوهاب، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٣٩٦) دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٥.
- جماليات التشكيل الروائي، د. محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا ٢٠٠٨.
- جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد ١٩٨٠.
- حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت ١٩٧٢.
- دينامية النص، تنظير وإنجاز، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ١٩٨٧.
- ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت ١٩٧١.
- الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ط٣ دار الأندلس، بيروت ١٩٨٣.
- سحر النص – من أجنحة الشعر إلى أفق السرد – قراءة في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، د.محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٨
- السرد والوصف، جيرار جينيت، ترجمة مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد ع (٤) ١٩٩٢.
- سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات، د. خليل شكري هياس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١.
- سيمياء الخطاب الشعري، قراءة في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبدالله العشي، د.نادية شقروش، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن ٢٠١٠.
- سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل (انفتاح العنوان الشعري من سيمياء العتبة إلى فضاء المتن)، د.نافع حماد محمد، إصدار اتحاد الأدباء، دهوك ٢٠٠٩.
- الشعر الصوفي، عدنان حسين العوادي، وزارة الثقافة والإعلام، العراق ١٩٨٦.
- صوت الشاعر الحديث، د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٧.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار العودة، بيروت، لبنان ١٩٧٩.
- العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، د.فيصل غازي

النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ٢٠٠٩.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٤ بيروت ١٩٧٢
- في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصية، د.خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق ٢٠٠٣
- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د.خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د.محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١.
- القصيدة العربية وطقوس العبور، سوزان ستتدكيفتش، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دار الفكر للطباعة ١٩٨٥ مج/٦٠ ج/١.
- الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان ٢٠٠٤.
- مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، د. محمد صابر عبيد و د.سوسن البياتي، دار العين للنشر، القاهرة ٢٠٠٨.
- معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، مطابع دار الحكمة، الموصل ١٩٩١
- معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق بن أحمد الكاشاني، تحقيق وتقديم وتعليق عبد العال شاهين، دار المنار، بيروت ١٩٩٢
- المعجم الصوفي، عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة ١٩٩٧.
- معجم المصطلحات الصوفية، أنور فؤاد أبو خزام، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٩٣
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦
- وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر، المغرب ١٩٨٩.

هوامش البحث

(١) ينظر: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصية، د.خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق ٢٠٠٣: ١٦٣.

(٢) ينظر: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د.خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠: ٧٢

(٣) معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، مطابع دار الحكمة، الموصل ١٩٩١: ٣٦/١.

(٤) العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، د.فيصل غازي، دار مندلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ٢٠٠٩: ٩.

(٥) القصيدة العربية وطقوس العبور، سوزان ستتكيفتش، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دار الفكر للطباعة ١٩٨٥ مج/٦٠ ج/١: ٥٨.

(٦) مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، د.محمد صابر عبيد ود.سوسن البياتي، دار العين للنشر، القاهرة ٢٠٠٨ :١٨٣.

(٧) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٧٢.

(٨) من ألواح سومر،نقلاً عن الأعمال الشعرية الكاملة : ١٧٢.

(٩) ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار العودة، بيروت ١٩٧٩: ٥٠.

(١٠) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١: ٤٨

(١١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦: ٣٠٣

(١٢) سحر النص، من أجنحة الشعر إلى أفق السرد، قراءة في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، د.محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٨: ٢٠٠

(١٣) ينظر: الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ٢٠٠٩: ٢٤

(١٤) ينظر: سيمياء الخطاب الشعري – قراءة في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي، د.نادية شقروش، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن ٢٠١٠: ٦٩

(١٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٨٧

(١٦) ينظر: جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد ١٩٨٠.: ٩٥

(١٧)ينظر: السرد والوصف، جيرار جينيت، ترجمة مهند يونس، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد ع (٤) ١٩٩٢.:٦٤

(١٨)ينظر: بناء الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت–لبنان ١٩٨٥: ١١٢.

(١٩)أسلوبية البناء الشعري ،دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي ،د.ارشد علي محمد ،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ١٩٩٩: ٩٨

(٢٠) الاعمال الشعرية الكاملة:١٨٨.

(٢١) مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي:١٨٣.

(٢٢) ينظر: سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات، د. خليل شكري هياس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١: ٩٥

(٢٣) ينظر: وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر، المغرب ١٩٨٩: ٤٢.

(٢٤)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٦

(٢٥) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: ١٨٦

(٢٦)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٣٦

(٢٧)الأعمال الشعرية الكاملة: ١٨٢

(٢٨) ينظر: سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل (انفتاح العنوان الشعري من سيمياء العتبة إلى فضاء المتن) د. نافع حماد محمد، إصدار اتحاد الأدباء، دهوك ٢٠٠٩: ١٦٨

(٢٩)ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٤، بيروت ١٩٧٢: ١٣٦/١ وينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، المكتبة العصرية، بيروت ٢٠٠٤: ٧٣

(٣٠)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢١٨

(٣١) دينامية النص، تنظير وإنجاز، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٨٦: ٤٦

(٣٢)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٤٢.

(٣٣)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢١٨

(٣٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٠٧.

(٣٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٣٦.

(٣٦) ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٠: ١٤٨.

(٣٧) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٥٤.

(٣٨) ينظر: الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٥: ٤٧.

(٣٩) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي: ١١٧-١١٨.

(٤٠)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢١٣

(٤١) م.ن: ٢٢٦

(٤٢)جماليات التشكيل الروائي، د.محمد صابر عبيد ود. سوسن البياتي: ٢٦٧

(٤٣) سيرة جبرا الذاتية: ٢٦٦

(٤٤) صوت الشاعر الحديث، د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٧: ١٦٣.

(٤٥) صوت الشاعر الحديث:٢٣٢.

(٤٦) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٨٢.

(٤٧) الايضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط٢، القاهرة ٢٠٠٤: ٣٥٨

(٤٨) مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي:٤٦.

(٤٩) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت ١٩٧٢ :٩٨/٣.

(٥٠) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٩.

(٥١)الأعمال الشعرية الكاملة: ١٩٣

(٥٢) حياتي في الشعر، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت ١٩٧٢: ٢٠/٢

(٥٣)الأعمال الشعرية الكاملة: ١٩٨.

(٥٤)الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ط٣ دار الأندلس، بيروت ١٩٨٣: ٩٦

(٥٥) الشعر الصوفي، عدنان حسين العوادي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٦: ٨٤

(٥٦) معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق بن أحمد الكاشاني، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار، بيروت ١٩٩٢: ٦٢

(٥٧)الأعمال الشعرية الكاملة: ١٩٣

(٥٨)معجم المصطلحات الصوفية، أنور فؤاد أبو خزام، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٩٣: ٧٨

(٥٩)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٠٧