# الفصل الثاني
# شعريّة اللغة وشعرية الدلالة
# قراءة في جوهر القصيدة الحديثة

ـ مدخل
ـ اللغة الشعرية التناصية
ـ اللغة الشعرية وأسطرة الحكاية
ـ شعرية الحلم: اللغة والدلالة

# الفصل الثاني
# شعريّة اللغة وشعرية الدلالة
# قراءة في جوهر القصيدة الحديثة

مدخل:

تعدّ اللغة أساس العملية الشعرية وجوهرها الفعلي لأنها تمثّل انزياحاً عن معيار اللغة الطبيعية, وهي تنتج دلالتها الجديدة بطريقة مختلفة تتوخى من ورائها تحقيق أكبر قدر ممكن من الإثارة الجمالية المعبّرة عن الحالة اللغوية الشعرية[1], ويمكن أن توصف اللغة الشعرية على هذا الأساس بأنها لغة جديدة مبتكرة, فالشاعر يبتكر لغته الشعرية من جوهر اللغة الطبيعية لأنه يبتكر علاقات جديدة يستبدل بها العلاقات التقليدية القديمة[2], من أجل أن يبني هيكلا ومسارا ورؤية للغة أخرى هي لغة الشعر لها فقه جديد وسياقات تعبيرية ودلالية ورمزية جديدة, تكون مهيأة لبناء الخطاب الشعري.

فاللغة على وفق التوصيف الشعري هي أشبه بحقل فارغ خصب بحاجة إلى فلاح غير اعتيادي, والشاعر هو هذا الفلاح الموهوب الذي يستنبت منه الأشجار[2], ويحصل منها على ثمر استثنائي لا يتوقف عند صورة واحدة وشكل واحد, وذلك لأن اللغة الشعرية ليست لغة تعبير عادية هدفها إيصال رسالة واضحة محددة, بل هي لغة مشحونة بالإيحاءات التي تنفتح على شحنات دلالية مختلفة أشبه بالثمار المتنوعة الطازجة.

تتمثل شعرية اللغة المرتبطة بشعرية الدلالة بمقدار القوة التعبيرية التي تستخدمها اللغة في عملها الشعري, لأن اللغة هي ((الأداة التعبيرية الأولى لدى الشاعر تعكس عواطفه وتصور انفعالاته وتعزز حياته))[4], وتتحول على الورق إلى جسد يستوعب هذه العواطف والانفعالات القادمة من حياة الشاعر وتجربته, إذ إن ((اللغة الشعرية تلهب الخيال الجسدي للقصيدة وتفجر تطلعه الايروسي نحو الالتفاف على الفضاء المتاح ومعانقته والتماهي مع لذائذه ونزوعاته المتجهة إلى فيض الجمال والمتعة))[3], لتغادر تماماً موقعها الطبيعي المعجمي وتصبح لغة جديدة داخل اللغة الأصلية تتمتع بكل ما يتمتع به الكيان الجديد من صورة وحياة وإمكانات ودلالات وقيم ورموز وتقاليد.

إن المفردة الشعرية وهي تجسد ماديا وعي الشاعر إنما هي كائن حي, إنها حية في شكل دلالتها وتطورها وشعريتها ثم هي حية في أداء دورها اللغوي والأدبي[1], وعلى الرغم من أن اللغة الشعرية هي أسلوب وطريقة تجسيد لأحاسيس وأفكار الشاعر فإنها إلى جانب ذلك قواعد وأصول معروفة[4] لا ينبغي الإخلال بها, لأن

تجسيد المشاعر والعواطف والانفعالات والرؤى حين تنتظم في قواعد وأصول معروفة هو الذي يسهم في بناء الصورة الشعرية, والصورة الشعرية على المستوى التشكيلي هي روح اللغة الشعرية وجسد دلالتها, فالصورة في منظورها الشعري هي ((عملية فنية مركبة يشحذ فيها الشاعر كل طاقاته, من ذهنية, ونفسية, وتعبيرية, ثم يستخدم هذه الطاقات في تقديم صورة فنية لمشاعره الثابتة المتركزة حول موضوع معين, وهذه الصورة نتيجة لتأمل عميق وليست نتيجة لفورة إحساس مؤقّت))[22], لذا فهي مصدر تشكيل اللغة الشعرية وهي بؤرة إنتاج الدلالة الشعرية.

## اللغة الشعرية التناصية:

إن توظيف المرجعيات في القصيدة الجديدة هو شكل من أشكال استثمار قوة اللغة الشعرية ودلالتها في استعارة الصور والحكايات والرموز والأساطير, وإخضاعها لسياسة شعرية تبتغي بناء علاقة شعرية جدلية بين لغة الحكايات والرموز والأساطير ولغة القصيدة ودلالتها, ولعل مصطلح التناص هو المصطلح المناسب لوصف هذه العلاقة بين النصوص القديمة والنص الشعري الحديث, حيث يستثمر النص الشعري الحديث الإمكانات المخزونة في النصوص القديمة وإعادة تمثيلها وإنتاجها في جوهر النص الحديث لغةً ودلالةً.

في قصيدة ((العرّاف))[10] للشاعر محمد مردان تتمظهر الصورة التناصية للغة الشعرية منذ عتبة العنوان, فالعنوان (العراف) يحيل على شبكة واسعة من الدلالات والقيم والمرجعيات التي تتبلور في سياق شعري دلالي يضمن بالدرجة الرئيسة المعنى الغيبي, إذ إن العراف يمثل صورة شخصية لمن تتجاوز معرفته القياسات المعروفة في إدراك ومعرفة الأشياء, فهو يمتلك قوى خفية غير ظاهرة لمعرفة ما لا يمكن معرفته بالأساليب التقليدية المتداولة, والمعنى اللغوي الكامن في دال (العراف) يتجه نحو دلالة المعرفة الاستثنائية غير الطبيعية, وهو ما سيتضح من تجليات المتن الشعري للقصيدة.

متن القصيدة مؤلّف من وحدات شعرية تحيل منذ سطرها الأول إحالة تناصية واضحة على ملحمة كلكامش, وعلى شخصية كلكامش بالذات بوصفه هو الذي رأى كما تقول الملحمة في ترجمة معينة من ترجماتها, وثمة تلافي وتعاضد بين رؤية كلكامش الاستثنائية ورؤية العراف غير الطبيعية في عتبة العنوان, وهذا يظهر جليا من خلال البداية الشعرية الاستهلالية التي يشير الخطاب الشعري فيها نحو الشخصية الكلكامشية:

هو الذي رأى
وشارك الشموسَ في غضبتها
وصبَّ فوق الموقدِ
الخامدِ نارهُ
وغادرَ الباب الذي يرقصُ،

عندما تزمجرُ الرياح

فالأفعال المكوّنة للاستهلال الشعري في سياقها الدرامي (شارك/صبّ/غادر) التي تحيط بعمل (العراف/هو الذي رأى)، تذهب أولا على مشاركة سلطة الطبيعة (شارك الشموسَ في غضبتها) وتتجه ثانياً نحو إعادة إنتاج النار في سياق تناصي مرجعي مع بروميثيوس، ويعمل ثالثا على الخروج إلى الفضاء الطبيعي بعيدا عن سجن المكان (غادرَ الباب الذي يرقصُ،/عندما تزمجرُ الرياح)، لتتشكل دراما المشهد الشعري بطريقة تؤسس لانفتاح شخصاني مثير للشخصية الشعرية الطالعة من مرجعية الملحمة والأسطورة، وهي تمضي باتجاه الجواب على سؤال عتبة العنوان وتعزيز أسطرته في سياق شعرية النص وتكوينه.

ثم يبدأ الخطاب الشعري بعد ذلك بتصوير جوانب أخرى من الشخصية تتوافق مع شخصية العنوان، وتمضي باتجاه تعزيز سلطته في المتن الشعري:

هو الذي رأى
كيف يشبُّ الزنجُ،
في الأوراقِ والدماء،
وهماً للخلاص
وتزرعُ الصالاتُ بالعاقول والخدر

وربما تكون الجملة الاستفهامية (كيف يشبُّ الزنجُ،) منطوية على إحالة تاريخية ذات طابع مؤسطر عن ثورة الزنج، وما تختزنه من إمكانات دلالية على مستويات ثقافية واجتماعية عديدة تتمثل في الدوال اللاحقة التي تتركز في دلالة التاريخ المدوّن (الأوراق) والتاريخ النضالي الاستشهادي (الدماء)، وصولاً إلى حلم الخلاص حين يتحول إلى وهم (وهماً للخلاص)، أو يتحول إلى وضع وهمي آخر حين توضع الأشياء في غير مواضعها الطبيعية المعروفة (وتزرعُ الصالاتُ بالعاقول والخدر)، من أجل أن تتكون دلالة سلبية عاجزة عن إنتاج الحالة المطلوبة المتوخاة من التصوير هنا.

ثم يحضر الوصف الشعري بآلياته التصويرية الدقيقة صحبة الذات الشاعرة الحاضرة بقوة وهي تؤسس للشخصية الشعرية التي تهيمن على فضاء القصيدة، وتجمع في مشهدها الشعري مجموعة من التناصات القريبة والبعيدة التي تعود على الطبيعة مرة، وعلى التجليات الصوفية مرة أخرى، وعلى المرجعيات الدينية القرآنية مرة ثالثة، بطريقة تتماسك فيها أطراف الصورة والمشهد والفضاء الشعري:

لم يبق في الأشعارِ غير نخلةٍ
بلا ظلالٍ أو ثمر
وغيمةً تؤرقُ القمر
كلّي هوىً يجهش بالندى
كلّي أجاجٌ يشتهي الفرات

من غير أن أنوء،
حمّلتُ دمي
نزيفَ شطحتي
ثمّ انتظرتُ أن يجئَ قاتلي
وما نحرت ناقتي،
إلاّ لمن خاضَ البحار
باحثاً عن نبتة الحياة

فالدوال المتجانسة ذاتيا وموضوعيا (الأشعار/نخلة/ظلال/ثمر/غيمة/القمر) تبني صورة مشهدية ذات طبيعة رومانسية تشمل إطارا للصورة الشعرية، ومن ثم تنفتح الصورة على مضمونها الداخلي داخل الإطار حيث يتدخل الراوي الشعري كي يعرض حكايته الشعرية واصفا نفسه وصفا مرجعيا تناصيا (كلّي هوىً يجهش بالندى/كلّي أجاجٌ يشتهي الفرات/من غير أن أنوء)، فلفظة (كلّي) تصوير جسدي وروحي شامل للذات الشاعرة، وهي تتمظهر مرة بالهوى الذي يجيش بالندى في إحالة إلى وضعية عشق صوفي عميق، يتجسد أكثر في الأجاج الذي يشتهي الفرات من غير أن ينوء حيث تمتد حالة العشق الصوفية إلى مدى أبعد، ينتقل بعدها الراوي الشعري نحو إكمال حكايته الشعرية الصوفية (حمّلتُ دمي/نزيفَ شطحتي/ثمّ انتظرتُ أن يجئَ قاتلي/وما نحرت ناقتي،/إلاّ لمن خاضَ البحار/باحثاً عن نبتة الحياة)، لتظهر النزعة الصوفية واضحة وعميقة من خلال التناص مع شخصيات دينية وتاريخية تمثلت في صور مرجعية متشابكة، ثم ما تلبث أن تتلخص كلها في شخصية كلكامش الباحث عن الخلود حيث خاض البحار بحثا عن عشبة الحياة من غير جدوى.

يظهر الزمن في القصيدة محمّلاً بطاقات تعبيرية ودلالية تؤكّد شعرية اللغة وشعرية الدلالة على نحو واسع وعميق، ويبقى الزمن في سياق تناصي صوفي مع تجربة الكثير من المتصوفة في نظريتهم العشقية التي لا تقف عند حد:

وألف عامٍ والسنى لمّا يزلْ
يحفر في ذاكرتي
عشقاً بلا انتهاء

فالألف عام الذي يمثل مساحة زمنية واسعة ومحددة بقيمة عددية معروفة ولها امتدادات مرجعية في التاريخ الإنساني، حيث انتقل العالم إلى ألفية ثانية بعد أن انتهت ألفية أولى حدث فيها ما حدث وتحاول القصيدة هنا استحضار كل ما حدث بهذه الكثافة الهائلة، لكن من خلال ذاكرة الذات الشاعرة بوصفها ذاكرة الألفية حيث (السنى) رمز الطبيعة المتحرك هو أداة تركيز العشق الصوفي القديم الجديد، وكأن العشق الصوفي يختصر الألفية بحالة عشقية صوفية ليس لها نهاية وتستمر مع الزمن بقوة أكبر دائما، لأنها حالة شبه أسطورية لها علاقة بالروح التي لا تنتهي حتى لو انتهى حاملها.

تأتي جملة شعرية قولية على لسان الشخصية الشعرية الراوية تندرج في باب التوقع أو التمني على نحو من الأنحاء، تسير هذه الجملة في سياق زمني يسعى إلى استعادة القديم واستحضاره إلى الحاضر، وكأن فكرة التناص الزمني هي الفكرة المهيمنة على مقدرات القصيدة، باعتبار أن القديم يحفل بكل ما هو أصيل وحقيقي، ويبدو فيها القائل وكانه في حديث ذاتي مع نفسه لأنه لا يوجد مُخاطَب يتحدث إليه في فضاء القصيدة:

أقول: قد يجئ بارقٌ
يعيد وجهي القديم
ويحملُ الرغيفَ في يمينه
لجوعيَ القديم

فالمنقذ (الثقافي والشخصاني/البارق) الذي يتمناه القول الشعري كي يعيد الضوء على الوجه القديم على مستوى حضور الشخصية القديمة في الشخصية الجديدة باعتبار أن الوجه هو عنوان الشخصية ودلالتها البارزة، والمنقذ الثاني (الحياتي/الرغيف) كي يعيد الشبع القديم إلى جوع اليوم الراهن، كل ذلك يحيل على بهاء الماضي وظلمة الحاضر، ويمكن أن نعدّه نوعا من التناص الزمني الذي يشتغل عليه الشاعر وتتبناه القصيدة بشكل عام.

ويستمر مسلسل التمني في طبقات أخرى من طبقات القصيدة تستكمل بها الفضاء الشعري التناصي مع مجد الماضي بإزاء ضياع الحاضر:

وعلّ طائري يهلُّ مرّةً
يحمل في منقارهِ
بعضاً من الجنون
أو غيمةً ممطرةً
ليست تخون

وهنا يذهب قول التمني الشعري إلى الطائر (وعلّ طائري) المنسوب إلى القائل الشعري، والطائر بطبيعة شعريته اللغوية والدلالية يحمل الكثير من العلامات السيميائية والرمزية على مستويات متعددة ومتنوعة لا حصر لها، لكنها مع ذلك تتحدد هنا بقيمة سيميائية معينة تنحصر في إطار منهج القصيدة ورؤيتها، إذ هو يعمل على جزء من الفاعلية الدلالية التصويرية للطائر (يحمل في منقارهِ/بعضاً من الجنون)، وهذا الجزء هو (المنقار) العلامة الدالة الأبرز في صورة الطائر ذات القيمة الدلالية المرتبطة بالحياة للقضاء على الجوع، وثمة استعارة ضمنية تناصية مع الطائر الذي كان يحمل الرسائل بمنقاره وينقلها بين المتراسلين، فالمحمول (بعضا من الجنون) يحيل على ذلك.

فضلا عن أن دلالة الجنون الشعرية تذهب على المستوى الدلالي والرمزي

بعيدا في إنتاج قيمة أخرى تتعلق بالشخصية الشعرية العامة والخاصة، التي تصف الطاقة الشعرية للشاعر بأنها ضرب من الجنون لما ينطزي عليه الفعل الشعري من تجاوز دلالي وجمالي للغة الطبيعية والدلالة الواضحة القريبة.

وتختتم القصيدة اشتغالاتها الشعرية في تقديم احتمال آخر وأخير في سياق حالة التمني الشعرية (أو غيمةً ممطرةً/ليست تخون)، بمعنى أن الغيمة الممطرة يجب أن تسقط على المكان الذي يحتاجها كي لا تكون خائنة، وهو ما يحيل على دلالة رمزية مجازية تندرج في المنظومة الدلالية العامة في القصيدة، التي تسعى إلى رفد تجربة شعرية اللغة والدلالة هنا بمزيد من المعنى الاستعادي للوصول بالعنونة الشعرية للقصيدة (العراف) إلى أعلى قيمة أدائية تجعل منها حاضرة في كل طبقات القصيدة وصورها ومشاهدها وحيثياتها، على النحو الذي يجعل منها قصيدة متماسكة نصيا في مرحل تكونها وتطورها على مستوى التعبير والتدليل والتصوير من بداية القصيدة حتى نهايتها.

## اللغة الشعرية وأسطرة الحكاية:

من المسارات الجديدة للغة الشعرية هي فتح مجالات غير تقليدية في بناء القصيدة، والشاعر إبراهيم نصر الله في قصيدته الموسومة بـ ((الدليل))[11]، وربما لو حاولنا إيجاد علاقة تناصية على صعيد شعرية اللغة والدلالية بين عنوان قصيدة الشاعر إبراهيم نصر الله (الدليل) وعنوان قصيدة الشاعر محمد مردان (العراف)، فقد نحصل على الكثير من وجوه الشبه السيميائية بين العنوانين، إذ إن (العراف) هو الذي يعرف ما لا يعرفه الآخرون، وكذلك (الدليل) يعرف ما لا يعرفه الآخرون لذا فهم يحتاجونه دليلاً لهم ليقودهم إلى ما لا يستطيعون الوصول إليه من دون معرفة الدليل وخبرته.

لكن (الدليل) هنا ينفتح في القصيدة على مسارات أخرى تبدأ من مثابة اللغة الشعرية وهي تتجه اتجاها سرديا حكائيا، وتقدّم حكاية غريبة تنطوي على قدر معين من الأسطرة، أي إنها تحاول بناء أسطورة جديدة خاصة بتجربة القصيدة، لذا نجد من المناسب أولا أن نضع القصيدة بنصها الكامل أمام بصر القراءة قبل البدء بإجراءات التحليل الشعري، من أجل أن تكتمل الصورة الحكائية السردية للقصيدة أمام بصرية القراءة:

تخرج الروح من طينها نحو أرض
هي الروح والطين
والشمس في شرفات الأصيل
ظلّها شجر فارع يستغيث
وخطوتها مهرة تتفلّت
من كبوة. وهلال قتيل

صحراء
كانت بحار الرمال إلى الشرق منقوعة بالسراب
إلى الغرب ذائبة في الرياح
بحثنا عن النجم
لكنه راح يسألنا شاحباً عن سبيل
سبعة..
وثلاث نساء
وطفل
ولا شيء في اليد إلا القليل
قال: من ههنا..
فمشينا على هديه
قال: جعت..
بسطنا له زادنا فاستراح
وكنا هنالك من حوله غابة من نخيل
تخبز الريح أنجمها في الظهيرة
والأرض من تحتنا تترمّد
والشمس من فوقنا تتقلّب في نارها
واللهب نصال خرافية
جمرها معدن ذائب في الصليل
سنة أورق العشب في لحمنا
.. انطفأ العشب
أينع حلم.. وضلّ صهيل
ولا حجراً مهملاً كي نقيل
خذي قامتي واستريحي قليلا
أنا طلل في هواك يسيل
ولم يك فينا الذي يتهاوى
ويبكي لأن الطريق طويل
كان ينشد مشتعلاً في الظلام:
أنا من يقلّب هذي البراري كراحته
ثم يمتدّ للنجم يستلّه من فضاءاته
يمسح الليل عن وجهه ويغني له
: يا جميل
وسرنا على هديه

قال. جعت
اختلينا بأرواحنا..
فذبحنا له واحداً
ستة.. وثلاث نساء..
وطفل.. ويوم عويل
ليلة.. ليلتان
هوى
قال. جعت
وحدّق في الطفل
: أكله قبل أن يفسُد الطين فيه ويكبر
طفلاً هزيل
وسرنا على هديه
لم يكن قد تبقّى سوى اثنين
قال سأبقي عليك لتتبعني
ولتشهد أني وصلت
وأني اختتمت الرحيل..
وسرنا..
ولكنه قال. جعت
استدار إلى جثتي هائجاً
عبر ظلّي النحيل
هكذا
لم يصل أحد آخر الأمر
غير الدليل.

تبدأ القصيدة بمقدمة شعرية ترسم حدود المشهد الشعري، وتوضح الحدود بين (الدليل) ومن يعمل الدليل على أخذهم نحو مقصدهم الذي لا يعرفون إليه سبيلا، والراوي الشعري الذي يروي الحدث هو راو جمعي يمثل مجموع الناس الذي يقودهم الدليل، والمقدمة تصويرية للمكان والزمن والحال وهي تمثل مهاداً مشهديا لدخول الحدث:

تخرج الروح من طينها نحو أرض
هي الروح والطين
والشمس في شرفات الأصيل
ظلّها شجر فارع يستغيث
وخطوتها مهرة تتفلّت

من كبوة. وهلال قتيل
صحراء
كانت بحار الرمال إلى الشرق منقوعة بالسراب
إلى الغرب ذائبة في الرياح
بحثنا عن النجم
لكنه راح يسألنا شاحباً عن سبيل

الوصف الشعري في المقدمة الشعرية يصور في الاتجاهات كلها، من الأعلى ومن الأسفل ومن اليمين ومن اليسار، حيث يتكامل الوصف باتجاه رسم صورة المشهد الشعري وهو يتهيأ لدخول الحكاية بقوة وحيوية وصفاء سردي عال، لكن المقدمة تنتهي نهاية مربكة ومقلقة حين يصل الدليل في بحثه عن الدلالة (بحثنا عن النجم) إلى شبه حيرة، تنتهي به إلى حيرة أخرى لدى الراوي اجمعي وهو يمثل الناس الذين يقودهم الدليل (لكنه راح يسألنا شاحباً عن سبيل)، إذ كيف هو القائد والعارف والدليل ويسال من يقودهم عن سبيل، وهذا إنما يقدم فكرة عمّا سيؤول إليه الحال في قادم المسيرة التدليلية التي يقودها الدليل.

يعقب المقدمة الشعرية في القصيدة مشهداً أول طويلاً تسبياً وكأنه مقدمة ثانية تحاول تفصيل جزء آخر من أجزاء المهاد الوصفي المكان والزمني والحالي للحكاية الشعرية، غير أن هذه المقدمة المشهدية الثانية تدخل في التفاصيل الدقيقة، فإذا كانت المقدمة الأولى خارجية على صعيد الوصف والتصوير فإن المقدمة الثانية داخلية تبحث في التفاصيل الدقيقة، وتستخرج المضمون الباطني للحراك الشعري في الطبقة الأخرى والصفحة الأخرى للحكاية الشعرية، وهي تتجه نحو الشروع في رحلة البحث:

سبعة.
وثلاث نساء
وطفل
ولا شيء في اليد إلا القليل
قال: من ههنا.
فمشينا على هديه
قال: جعت.
بسطنا له زادنا فاستراح
وكنا هنالك من حوله غابة من نخيل
تخبز الريح أنجمها في الظهيرة
والأرض من تحتنا تترمّد
والشمس من فوقنا تتقلّب في نارها
واللهب نصال خرافية

جمرها معدن ذائب في الصليل
سنة أورق العشب في لحمنا
.. انطفأ العشب
أينع حلم. وضلّ صهيل
ولا حجراً مهملاً كي نقيل
خذي قامتي واستريحي قليلا
أنا طلل في هواك يسيل
ولم يك فينا الذي يتهاوى
ويبكي لأن الطريق طويل
كان ينشد مشتعلاً في الظلام.
أنا من يقلّب هذي البراري كراحته
ثم يمتدّ للنجم يستلّه من فضاءاته
يمسح الليل عن وجهه ويغني له
: يا جميل

تبدأ المقدمة الثانية من عتبة العدد المكوّن من (سبعة/ثلاث نساء/طفل) يتحركون في فلك الدليل بحثا عن مصير، وتتشكل المقدمة الثانية من مجموعة من اللقطات الشعرية تؤلف المشهد الكلي للمقدمة، تبدأ اللقطة الأولى من فضاء العدد وتنتهي بـ (ولا شيء في اليد إلا القليل)، ثم تبدأ اللقطة الثانية بقول الدليل واستجابة من يسيرون على هديه (قال: من ههنا./فمشينا على هديه/قال: جعت./بسطنا له زادنا فاستراح/وكنا هنالك من حوله غابة من نخيل)، وتصور هذه اللقطة أول صيحة جوع للدليل حيث التهم زاد الجميع وهم بتحلقون حوله ينظرون إليه وهو يقضي على زادهم ويستريح.

في اللقطة الأخرى ثمة وصف دقيق لحالة الطبيعة الصيفية بكل مظاهرها القاسية (تخبز الريح أنجمها في الظهيرة/والأرض من تحتنا تترمّد/والشمس من فوقنا تتقلّب في نارها/ واللهب نصال خرافية/جمرها معدن ذائب في الصليل)، فاللقطة هنا مؤلفة من مجموعة من اللقطات الجزئية المتناظرة تعمل كلها في سياق واحد يتمثل في اشتعال الطبيعة، من خلال شبكة من الدوال (الظهيرة/تترمد/نارها/اللهب/جمرها) تسهم في إيصال الحال الطبيعة إلى أعلى درجات القسوة والغضب وصعوبة الاحتمال.

تأتي اللقطة الأخرى لتضاعف من أزمة الحال التي تمر بها شخصيات القصيدة وهم يصفون أحوالهم بأعلى قدر من الإحباط واليأس (سنة أورق العشب في لحمنا/.. انطفأ العشب/أينع حلم. وضلّ صهيل/ولا حجراً مهملاً كي نقيل)، حيث تعمل الأفعال المتناظرة والمتوازية في بناء معادلة شعرية صورية تزيد من فعالية الاشتباك الصوري بين جزئيات اللقطة الشعرية (أورق/انطفأ_____أينع/ضلّ)، وتنتهي إلى حالة

من العري أمام سطوة الطبيعة حيث لا مكان للقيلولة في انعدام الحجر المهمل الذي يمكن أن يصنع الفيء.

وفي لقطة سريعة لاحقة يأتي خطاب شخصي فردي ذاتي (خذي قامتي واستريحي قليلا/أنا طلل في هواك يسيل)، وكأنه خطاب معلّق يلقي بضوئه على مسارات اللقطات الأخرى ويضفي معنى التضحية والانتماء والسير في ركاب الهوى السائل، تعقبها لقطة سريعة أخرى يعزز قوة السائرين وقوة المسيرة باتجاه الوصول إلى المقصد (ولم يك فينا الذي يتهاوى/ويبكي لأن الطريق طويل)، فالعزيمة حاضرة وظاهرة بقصدية عالية من دون أية تهاون أو تهاوي، وليس ثمة من يبكي لطول الطريق لأن الهدف جوهري وأساسي ولا بد من الوصول إليه مهما بلغ الثمن، فهو يمثل المصير الذي لن يتراجع أحد من المجموعة دون بلوغ الهدف.

وتنتهي هذه اللقطات بلقطة استثنائية بطلها الدليل وهو يتغنى بمعرفته وقوة تدليله على الرغم من كل الصعوبات المحتملة (كان ينشد مشتعلاً في الظلام:/أنا من يقلّب هذي البراري كراحته/ثم يمتدّ للنجم يستلّه من فضاءاته/يمسح الليل عن وجهه ويغني له/: يا جميل)، فالراوي الدليل هنا يمتدح نفسه ويزهو بمعرفته بما لا يعرفه الآخرون، ويثمّن هذه المعرفة ويؤكد على فرادتها وتميزها، وكأنه يغني لنفسه وينشد لها بعيداً عمّا يقوم به من مهمة محددة في قيادة هؤلاء الناس الذين معه معتمدين على هذه المعرفة التي يمتلكها.

ثم ما يلبث الحدث الشعري في القصيدة أن يشرع بالحركة كي يدخل في الفضاء الشعري الدرامي الذي ينقل حساسية التكون الشعري في القصيدة من طبقة شعرية إلى طبقة شعرية أخرى في سياق بناء الحكاية وأسطرتها:

وسرنا على هديه
قال: جعت
اختلينا بأرواحنا..
فذبحنا له واحداً

تتمظهر ثيمة الجوع بوصفها ثيمة متكررة وفاعلة وتتحول إلى الحبكة المركزية في جوهر الحكاية الشعرية في القصيدة، لأن هذه الثيمة كلما ظهرت في مقطع شعري سردي درامي من مقاطع القصيدة فإنها تعمل على إنقاص العدد، لأن الدليل يحتاج أن يلتهم أحدا منهم بعد نفاد زادهم من أجل أن يواصل مسيرة البحث نحو الوصول إلى المقصد، وهي مسيرة طويلة جدا حافلة بالتضحيات والخسائر.

ثم يبدأ مسلسل التناقص العددي مع تفاقم حالة الجوع التي تنتاب الدليل بين مرحلة وأخرى، إذ يتحول العدد من (سبعة) إلى (ستة) ويتعرّض (الطفل) للغياب:

ستة.. وثلاث نساء..
وطفل.. ويوم عويل

ليلة. ليلتان
هوى
قال: جعت
وحدّق في الطفل
: أكله قبل أن يفسُد الطين فيه ويكبر
طفلاً هزيل

تتضاعف حلقات النقصان بمرور المسيرة من دون أي اعتراض لأنه لا حيلة إلا في السير على هدي الدليل وإطاعة أوامره، وباستمرار مسلسل الفقدان يتراجع الرقم أولا إلى اثنين، ثم لا يبقى بعد ذلك سوى راو شعري أبقاه كي يكون شاهداً على مصير الوصول إلى المقصد بعد هذا الحجم الهائل من التضحيات والخسائر:

وسرنا على هديه
لم يكن قد تبقّى سوى اثنين
قال سأبقي عليك لتتبعني
ولتشهد أني وصلت
وأني اختتمت الرحيل.
وسرنا.

غير أن الجوع الكافر الذي هيمن على الدليل يجعله يتخلى عن الشاهد الذي عليه أن يشهد أنه وصل واختتم الرحيل، كي تنتهي الحكاية الشعرية بوصول الدليل وحيداً إلى المقصد الأخير من دون شاهد يشهد له بذلك:

ولكنه قال. جعت
استدار إلى جثتي هائجاً
عبر ظلّي النحيل
هكذا
لم يصل أحد آخر الأمر
غير الدليل.

ووصول الدليل الوحيد جاء بشهادة الراوي الشعري الخارجي، ليس على لسان الدليل وليس على لسان أحد ممن بقي لأنه لم يبق أحد أصلا، بل على لسان سارد موضوعي يشرف على عمليات تطور الحكاية الشعرية من الخارج، وقد وصلت إلى نهاية فاجعة تنتهي بوصول الدليل فقط، حيث تتشكل رؤية أسطورية جديدة ربما تنطوي على إحالات أسطورية متنوعة في معطياتها الرمزية لتتصل بحكايات مشابهة تاريخية وموروث شعبية وأسطورية، لكن الشاعر برع في صياغة أسطورة شعرية مبتكرة يمكن تفسيرها على مناح شتّى محتشدة بمعاني كثيرة تتصل بأوضاعنا العربية العربية، والعربية الفلسطينية، وقد صاغها صياغة تفاعلت فيها الشعرية مع السردية مع

الدرامية وبرؤية ملحمية ذات حبكة عالية التركيز والتشكيل، تتماثل فيها شعرية اللغة مع شعرية الدلالة في أنموذج شعري متماسك من عتبة عنوانه مرورا بكل طبقاته وفعالياته، وقد وصل إلى حالة من التشكيل تقترب في أحيان كثيرة من رؤية سينمائية بإخراج شعري يتحكّم بالشخصية والزمن والمكان واللقطة والمشهد والعرض الشعري، على النحو الذي ينتج رؤية شعرية تلتقي فيه كل فنون التعبير القولية والجميلة.

## شعرية الحلم: اللغة والدلالة

شعيرة الحلم إحدى الشعريات المركزية المهمة التي تسعى القصيدة الجديدة غلى توسيع حضورها في المشهد الشعري الحديث، وتعمل في هذا المضمار على تحقيق اكبر قدر من الانسجام والتلاؤم بين شعرية اللغة وشعرية الدلالة، لأن تكامل شعية اللغة مع شعرية الدلالة هو الذي يحقق التماسك النصي المطلوب للقصيدة التي تحاول أن تنتج شعرية حلم على هذا المستوى من الأداء الشعري العالي، ولاسيما إذا كان دال (الحلم) يتمظهر لفظيا في القصيدة ويتكرر ويعلن عن فعاليته الشعرية منذ عتبة العنوان، ولو أجرينا فحصا إحصائيا على مستويات حضور لفظة الحلم في عناوين قصائد الشعر الحديث لحصلنا على نتيجة مثيرة، فهي لفظة مغرية جدا للاستخدام الشعري العنواني أولاً، وثانيا لأن فضاء الشعر هو في الأصل فضاء حلمي بامتياز، بمعنى أن لفظة الحلم في أصلها لفظة شعرية تتناسب مع الطبيعة الشعرية للغة والدلالة معاً، وهو ما يجب ملاحظته والتحقق منه قرائياً.

تشتغل قصيدة الشاعر حمزة حمامجي أوغلو على فعالية تكرار اللازمة الحلمية المرتبطة بالحياة ((أحلم بحياة))[12] بوصفها أنموذجا للغة شعرية تنتج دلالة محددة عن طريق التكرار بقابليته على مضاعفة اللغة والإيقاع، وهذا التكرار يضيف في كل مقطع دلالة جديدة للفضاء الشعري العام للقصيدة، وتعكس هذه القصيدة صورة واضحة لشعرية الحلم في سياقها العان والخاص، حيث يتكرر فعل الحلم (أحلم) المرتبط بأنا الشاعر متصلاً (بحياة) في سياقها المنكّر، وهو ما يضيف قيمة شعرية أعلى للتشكيل الشعري، وصورة الحلم هذه تتنوع بين مقطع وآخر بحسب مقولة كل مقطع ومقصديته.

في المقطع الأول من القصيدة تلتئم الذات الشاعرة حول فضائها العائلي حين يتحوّل الحلم الشعري إلى الشخصيات الشعرية وهي ترتبط بالحرية والإنسانية:

أحلم بحياةٍ
حبيبتي يا زهرةَ بيتي
أحلم بحياةٍ
فيها أنت، أنا
دنيز، أحمد

وما يشع في قلب الإنسانية
المتكون من أحجار التحرير

_____

الخطاب موجّه إلى الحبيبة الموصوفة بزهرة البيت ((حبيبتي يا زهرةَ بيتي))، وبعد تثبيت الصورة الشعرية لغةً ودلالةً تتكرر اللازمة الحلمية بالحياة ((أحلم بحياةٍ))، ثم يشرع الراوي الشعري بتأثيث المكان الشعري بالجوّ العائلي المسمّى ((فيها أنت، أنا/ دنيز، أحمد))، ويتضح من مسار علاقات شخصيات القصيدة طبيعة التكوّن العائلي، حيث إن الحياة المحلوم بها يمكن أن تتحقق من خلال إنارة هذا الجوّ العائلي وشحنه بضوء جديد وتوفير مستلزمات إنعاشه عتلى المستويات كافة، غير أن الإضافة الشعرية اللاحقة للصورة الشعرية العائلية ((وما يشع في قلب الإنسانية/ المتكون من أحجار التحرير)) تنقل الحلم الشعري من مستواه العائلي الفردي إلى مستوى إنساني جمعي، يأخذ معناه ودلالته من عبارة (أحجار التحرير) وهي تشير إلى ارتباط حلم الحياة بحلم التحرير.

المقطع الشعري اللاحق يرسم صورة أخرى عن الحلم بالحياة الموعودة، إذ يتحول الحلم بحياة إلى التفكير بحياة، ويعطي هذا التلازم بين الحلم والتفكير مجالاً شعرياً أرحب لجدل العلاقة بين الوعي واللاوعي، حين يكون التفكير أداة واعية لإيجاد حلّ للمشكلات، ويكون الحلم أداة لإيجاد حلّ آخر عندما يخفق حلّ التفكير في تسوية الأمر:

أفكر بحياةٍ
عصافيرها، أزهارها
غزلانها، أطفالها
قد تصهروا من
مفردة المدفع
وشظايا القذائف
يتكلمون بلغة الكبار
ويضحكون

_____

إن آلية التفكير هنا تحوّل النظر الشعري إلى قسوة الواقع وعنفه وجبروته، فحين يصل التفكير بحياة ((أفكر بحياةٍ))، وتجمع هذه الحياة أشكال من الطبيعة المؤنسنة ((عصافيرها، أزهارها/ غزلانها، أطفالها)) في سياق فعالية تدميرية ((قد تصهروا من/ مفردة المدفع/ وشظايا القذائف))، فإن الطفولة تموت لأنّ الأطفال ((يتكلمون بلغة الكبار/ ويضحكون)) حيث يغادرون مواقعه الطفولية بكل ما تتمتع به من براءة وعفوية، ليدخلوا في نادي الكبار بكل ما ينطوي عليه هذا النادي من قسوة

وشراسة وبعد عن الألفة والحيوية التي غالباً ما يعكسها الجوّ الطفولي، وتكون في الوقت نفسه أقرب إلى ميدان الحلم.

ينتقل بعد ذلك التفكير إلى مرحلة الإنتاج والتفاعل مع الطبيعة وحثّها على الحياة، إذ تسعى الذات الشاعرة إلى اختراع حيلة لتحريض الأشياء على ولادة جديدة تنبعث منها صور الحياة وعلاماتها ورموزها:

أفكر بحيلةٍ
ماسها ماس
أغنيها أغنية
سلامها يكمن في السلام
في سبيل أن تجعل من أصغر نبتةٍ سنبلة
تتحول بلا تردد إلى غيمةٍ وتمطر

_____.

إنّ جملة ((أفكر بحيلةٍ)) تلتقي بآليّة الحلم على نحو من الأنحاء من خلال ((ماسها ماس)) أولاً وثانياً ((أغنيها أغنية/سلامها يكمن في السلام))، حيث يتجه الخطاب المنتج نحو علامات حياة منتخبة بعناية (ماس/أغنية/السلام)، وكل هذه العلامات الحياتية تحتشد في سياق تعبيري وتشكيلي واحد من أجل الوصول إلى عتبة الحلم، تسهم في تكبير الأشياء وتحويلها إلى إنتاج يغني الحياة ويموّلها بالعطاء ((في سبيل أن تجعل من أصغر نبتةٍ سنبلة))، ومن ثمّ تخضع لتحوّل آخر في إطار لعبة الحلم ((تتحول بلا تردّد إلى غيمةٍ وتمطر))، ليكون المطر علامة الحياة المحلوم بها من أول القصيدة إلى نهايتها.

ثم ما تلبث بعد ذلك أن تعود اللازمة التكرارية التي اشتغلت عليها القصيدة إيقاعياً ودلالياً وهي ((أحلم بحياة))، حين تتحوّل الحياة إلى صورة أمّ ترعى طفلها وهو يحلم بحياة سعيدة ومرفّهة وتحتوي على كل الأشياء، وهنا تتحوّل آلية الحلم من سياق شخصي فردي إلى سياق إنساني عام يصوّر حالة الطفولة وهي بحاجة إلى رعاية الحلم، لترتبط الحياة بالحلم داخل فضاء القصيدة المنفتح على الأشياء بقوة:

أحلم بحياةٍ
في يد كل طفلٍ فيها رغيف
على أنفه زهرة
وعلى كتفه فراشة
وفي الوقت الذي ينام في الفراش صريع المرض
تتحول إلى أمٍ وتحيط به

_____.

حلم الحياة هنا يرتهن بالطفولة من خلال رسم صورة الطفل المطلقة ((في يد كل طفلٍ فيها رغيف))، فالرغيف علامة الشبع الذي يقضي على الجوع، ووجود (رغيف) في (يد كل طفلٍ) يعبّر عن معطى إنساني عميق وواسع يبغي إشباع الجياع والقضاء الحلمي على الفقر، أما الصورة الثانية ((على أنفه زهرة)) فهي دلالة على تناغم جسد الطفل مع الطبيعة في أجمل مظاهرها، وتدعم الصورة الثانية هذه الصورة الثالثة اللاحقة لها ((وعلى كتفه فراشة)) كي تكتمل صورة الطبيعة الإنسانية المرتبطة بالطفل.

لكنّ هذه الصورة تنتقل في مفصل شعري آخر من مفاصل التصوير الشعري في القصيدة إلى فضاء إنساني حين تؤنسن كل هذه الأشياء على هذه الصورة ((وفي الوقت الذي ينام في الفراش صريع المرض/تتحول إلى أمٍ وتحيط به))، بمعنى أنّ الحياة المؤلّفة من (رغيف) و (زهرة) و (فراشة) تتحوّل لفرط حضورها الإنساني الرقيق والمنتج إلى (أم) ترعى طفلها عندما يمرض، وتنقذه من الموت حين تحقق له الحياة، فثمة ارتباط وتلازم نوعي هنا بين الحلم والصورة التي تبدو وكأنها واقعية لا حلمية.

الحلم بالحياة في القصيدة هو حلم عام وشامل وحيوي ومنتج، فهو لا يتوقف عند هذه الحدود بل يتحوّل إلى مناطق مفهومية في الحياة لا يمكن الاستغناء عنها أو إهمالها، فالحياة مهما توافرت على الرغيف والزهرة والفراشة وغيرها لا يمكن أن تصل إلى مرحلة إنسانية متكاملة من دون الحرية، التي هي سرّ ديمومة الحياة وكرامتها:

أحلم بحياةٍ
لا شائبة في القلوب فيها'
لا سلاسل في الأقدام
لا تمتمة في الألسن
تبكي وتصرخ عصوراً كاملة
إذا صادفت صغير الأيل ينزف من أنفه

الحلم الجديد بالحياة هو حلم الحرية، وصورة الحرية في هذا المقطع من مقاطع حلم الحياة في القصيدة تظهر على مراحل ولقطات تعبيرية دالة بوساطة أسلوب النفي،

وتبدأ باللقطة الأولى التي تفترض الصفاء والنقاء والهدوء ((لا شائبة في القلوب فيها))، ثم تردفها بلقطة مشبعة بروح الإنسانية التي تسعى إلى نفي القيود من أجل حضور الحرية ((لا سلاسل في الأقدام))، وهي لقطة لها علاقة بقمع الجسد ومنعه من الحركة، ومن ثم تظهر لقطة موازية لهذه اللقطة لكنها تعبّر عن قمع الكلام والتصميت ((لا تمتمة في الألسن))، إذ إنّ الحرية لا تعني حركة الأقدام في الأرض فقط، بل تعني أيضاً حرية التعبير عن الرأي بقوة، وتجاوز مرحلة الخوف والرعب والتمتمة التي لا تُظهِر الرأي بحرية وطمأنينة وأمان.

وتنتهي هذه الصورة الشعرية الحلمية بلقطة شعرية تصوّر الحياة في حالة بكاء وصراخ دائم حين ترى أيّ حالة تحول بين المخلوق وحريته ((تبكي وتصرخ عصوراً كاملة/إذا صادفت صغير الأيل ينزف من أنفه))، سواء أكان هذا المخلوق إنساناً أم حيواناً أم نباتاً، فالحلم الشعري بالحياة هو حلم كلي وشامل، فلو أنّ صغير الآيل نزف من أنفه دون رعاية الحياة فإنّ هذه الحياة ستكون عاجزة ولا معنى لها، وستظلّ تبكي وتصرخ عجزها بلا طائل، بمعنى أن الحلم والحياة والحرية تنتظم هنا في سياق واحد يلتئم في فضاء القصيدة، وربما يكون الأسلوب الشعري الرومانسي الذي حفلت به القصيدة يتلاءم تماماً مع طبيعة الفضاء الإنساني العام الذي تشتغل عليه صور القصيدة ولقطاتها، إذ يتداخل الحلم بالواقع، والداخل بالخارج، والأنا الشاعرة بالحياة، والطبيعة بالإنسان والحيوان والنبات والجماد، في سبيكة شعرية تتوهج فيها العاطفة والوجدان والانفعال بطريقة مفعمة بالروح والجسد معاً.

وتظلّ صورة الحرية مهيمنة على فضاء القصيدة حتى مقطعها الأخير وهو ينتهي إلى خطاب الحرية المعبّر عن خطاب الحياة، وتنفتح صورة الحرية داخل صورة الحياة عن جملة من الدوال والعلامات التي تتدخّل في عمق المفهوم وعمق الشعر أيضاً:

أحلم بحياةٍ
أشعارها, أفكارها
حبّها, محبتها
بلا قفص
مثل السنونو
خيالاتها تتطاير بلا حدود في المروج

اللازمة المهيمنة على فضاء الإيقاع والدلالة الشعرية في القصيدة تتكرر أيضاً في مطلع المقطع الأخير منها ((أحلم بحياةٍ))، لكنّ هذا الحلم بحياة متمنّاة يتمفصل هنا على مساحات صورية متعددة, كل مفصل يمنح المعنى الشعري طاقة تعبيرية معينة تسهم في تشييد معالم البناء العام والشامل لدلالات القصيدة, وأول مساحة تتوغل في فضاء المقطع تتمثل بـ ((أشعارها)) حيث تسهم الأشعار في إنجاز قدر مهم من معنى الحياة في الأشياء, فالأشعار تعطي للحياة المحلوم بها معنى روحي أصيل لا يمكن استمرارها من دونه, وتعقب هذه المساحة المركزية مساحة أخرى هي ((أفكارها)) وهي تثري المنطقة الأخرى من مناطق الحياة المرتبطة بالعقل والمادة, فلا يمكن لحياة أن تسير بشكل مثالي وهي تقوم على الأشعار فقط, إذ لا بدّ من الأفكار التي باجتماعها مع الأشعار تكون قد حققت طرفي المعادلة, بين العاطفة والعقل, الروح والمادة, الوجدان والعمل, بحيث تتكامل صورة الحياة.

غير أن هذا التلاحم بين الأشعار والأفكار أيضاً لا يمكنه أن يعبّر عن حقيقة هذه الحياة المحلوم بها شعرياً في القصيدة من دون حضور فعل الحب الذي تمنحه الحياة نفسها للأشياء ((حبّها))، توازيها ما يمكن أن تقدمه الأشياء للحياة من حب ((محبتها))، بمعنى أنّ الحب في هذا الإطار يجب أن يكون متبادلاً بين الحياة وما يحيط بها من أشياء, ولعلّ هذا التلازم والتفاعل في الحب يوازي التقابل بين الأشعار والأفكار في رسم صورة الحياة, على النحو الذي يجعلها قادرة على الاستجابة المطلقة للمعنى والمفهوم, بمعنى أن اللغة والدلالة في عمل شعري مشترك عالي التناسب والتوافق والإنتاج.

وليس بوسع هذا الفضاء الشعري الكلّي وهو يعطي للحياة المحلوم بها هذا الصوت وهذه الصورة على هذا الشكل الجميل والمتكامل من دون حضور الحرية بصورتها النافية للقيد ((بلا قفص))، إذ إنّ القفص (السجن) يؤدي إلى إعدام كل هذه الأشياء وإماتتها مهما اكتملت عددياً, فالحرية هي المساحة والوعاء والحاضنة التي يمكن لكل هذه الأشياء أن تنمو نمواً صحيحاً ومثالياً وضروريا وحقيقيا فيها, لذا فهي مشبهة هنا بهذه الصورة البلاغية المعبرة عن الفكرة والمفهوم والحلم ((مثل السنونو/خيالاتها تتطاير بلا حدود في المروج))، فمفردة (خيالات) تحيل على الحلم الشعري المهيمن على فضاء القصيدة, والفعل المضارع (تتطاير) يحيل على معنى

الانطلاق والحرية، وعبارة (بلا حدود) تعكس الفضاء الحلمي الذي لا يقنن بحدود معينة ومساحته الأرض كلها، وتأتي مفردة (المروج) لتعبر عن الطبيعة في أوج زهوها وعنفوانها وعطائها وحريتها.

وبهذا تكون شعرية الحلم نافذة على تلاحم اللغة مع الدلالة لتكوين الفضاء الشعري المطلوب في سياق تمثل التجربة الشعرية والموضوع الشعري والمقصدية الشعرية، وهي تلتئم جميعا في بناء التماسك النصي المطلوب في القصيدة.

# هوامش الفصل الثاني

(1) اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد الكنوني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989: 25.
(2) اللغة الشعرية: 16.
(3) ينظر سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، 2001: 11.
(4) لغة الشعر بين جيلين، د. إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت، 1980، ط1: 138.
(5) الشعر النسائي في أدبنا القديم، د. مي يوسف خليف، مكتبة غريب، 1997: 166.
(6) العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2010: 9.
(7) حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سوريا، أحمد بسام ساعي، دار الفكر المعاصر، عمّان، 2006، ط1: 208.
(8) ينظر: اللغة الشعرية: 108.
(9) دير الملاك، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982: 257.
(10) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد مردان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009:
(11) شعرية طائر الضوء، د. محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004: 170 - 173، وقد عبّر الشاعر إبراهيم نصر الله عن أهمية هذه القصيدة لديه في رسالة بعثها إلى الكاتب بتاريخ 12 / 10 / 2004 بأنها أحب قصائده إليه.
(12) ترجمت هذا القصيدة ضمن مشروع لإصدار أنطولوجيا للشعر التركماني العراقي، ترجمها الشاعر محمد مردان لصالح المشروع عام 2014، وستصدر هذه الأنطولوجيا في كتاب بعنوان ((انفتاحات النصّ الشعريّ إشكاليّة التحويل. فضاء التأويل)) عن عالم الكتب الحديث ودار جدارا للكتاب العالمي في الأردن، وقد أسهم فيها عدد من كبار الأكاديميين والنقاد في العراق.

# مكتبة الفصل الثاني


(1) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد مردان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009.
(2) حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سوريا، أحمد بسام ساعي، دار الفكر المعاصر، ط1، عمّان، 2006.
(3) دير الملاك، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
(4) سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، 2001.
(5) شعرية طائر الضوء، د. محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
(6) الشعر النسائي في أدبنا القديم، د. مي يوسف خليف، مكتبة غريب، 1997.
(7) العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2010.
(8) لغة الشعر بين جيلين، د. إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، ط1، بيروت، 1980.
(9) اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد الكنوني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989.