نكهة الكلمات ، قراءة في شعر ((مهند جمال الدين))

المدرس الدكتورة
منى جابر مجبل
جامعة الكوفة ـ كلية التربية للبنات

نكهة الكلمات ، قراءة في شعر ((مهند جمال الدين))

المدرس الدكتورة منى جابر مجبل
جامعة الكوفة ـ كلية التربية للبنات

ملخص البحث

تروم هذه الدراسة إلى قراءة شبكة الدلالات الملتحمة في نص مهند جمال الدين ،واستنطاق مستويات التعبير لديه من خلال الالتزام بمفهومات نقدية تستمد وجودها من واقع النص مع حرية حضور بعض المحددات المنهجية وتأجيل الأخرى بحسب الأسس النظرية والوقائع النصية المنداحة في حلقات المضمر الدلالي ،مع الأخذ بالحسبان أثر الحاضنة الثقافية والحضارية على النص بما يفضي إلى ضرورة اعتماد مداخل قرائية تتسق وجغرافية الخطاب الإبداعي .

Research Summary

Opted to build on the foundations of knowledge in the introduction to the study by defining dimension influential in the practice of the poet Muhannad Jamal al-Din detects geographical conformation script in exile, and that led to our dependence multiple readings emerge Mdyatea cash from within the text despite its dependence awareness monetary formed in our system based on the overlap and Althit between multiple approaches in an attempt to employ them and Etbiih concepts consistent with the nature of the text readable. Vanbtaat reading on two axes adopted the first of them to monitor what the conformation of poetic texts multiple while he read the other axis text poetically one identified drift his stylistic level compositional, to confirm what we went to him from the need to rely on text reading and not mortgaging Baksria curriculum or vision unilateralism of the tex this study is to read the network connotations conjunctivitis in the text of Muhannad

Jamal al-Din, and questioning expression levels has through commitment Bmvhomat cash derives its existence from the reality of the text with the freedom to attend some methodological limitations and to postpone the other, according to the theoretical foundations and the facts scripts Almendahh in workshops implicit semantic, taking into account the impact of the incubator of culture and civilization on the text leading to the entrances of the need to adopt consistent and geographic literacy creative discourse.

المقدمة

الخطاب اللغوي خطاب سلطوي يستمد سلطته من مرجعية مكونات اللغة الرئيسة التي شكلت الذات الانسانية عبر تحولاتها المختلفة والتي ظلت في كل أدوارها خاضعة لسلطة اللغة وتشكل الدلالات التي مثلت البعد الاستعبادي للذات الانسانية،فاللغة بطبيعتها ترغم الإنسان على الانصياع لأنساقها والخضوع لمنظومة دلالاتها الموجهة للعقل والوجدان فلا شيء خارج اللغة وحدودها .

ففي علاقة الإنسان باللغة تتحكم جدلية الخضوع والتمرد، إذ تحاول اللغة بكل سلطتها القاهرة إخضاع الوجود لها مستفيدة من انغلاق الكون عليها ،فتدخل في منظومتها الخطاب العلمي وتحدده بمنهجيتها الصارمة ، أما الخطاب الأدبي الذي يقف قبالة اللغة وسطوتها فانه يحاول الانفلات من قيد الانغلاق ليبعث في اللغة من داخلها روحا تمتد في تلازماتها، وتعرش في تلافيف منظوماتها ،وتنغرس في شموليتها وطغيانها، لتخلخل بناها السفلية ،وتمتد لتصوغ من سلطتها ثورة متواصلة على الأنساق الجاهزة والبنى القارة .

هذا الخروج على يوتوبيا اللغة هو ما يستحق أن نطلق عليه مصطلح الأدب وان شئنا التخصيص فهو الشعر ولاشيء غيره ،فهو وحده من يعطي للكلمات نكتها الخاصة ويمنحها وجودا آخر غير الذي كانت عليه وهي منصاعة لسلطة اللغة ، فلا تعود الكلمات في النص الشعري مجرد أدوات معرفية أو آليات للقول تردد دلالات مستنفدة عبر الأزمنة ،وإنما تغدو قوة محركة تلزم المتلقي على إمعان النظر في بنياتها عله يستنطق مستوياتها المتعددة ،ويلتمس نكهة وجودها غير المشابه للوجود المعجمي الذي تمت خلخلته من خلال الانحراف عن المستويات القارة في التعبير.

ولان العرف النقدي قد استقر على تقديم النظرية على التطبيق في جل الخطابات النقدية فقد آثرت الارتكاز على أسس معرفية في التقديم للدراسة من خلال تحديد البعد المؤثر في ممارسة الشاعر مهند جمال الدين بتحسس جغرافية التشكل النصي في الغربة والتي أفضت إلى اعتمادنا قراءات متعددة تنبثق مدياتها النقدية من داخل النص على الرغم من ارتهانها بالوعي النقدي المتشكل في منظومتنا القائمة على التداخل والتحايث بين المناهج

المتعددة في محاولة لتوظيفها وتبيئة مفاهيمها بما يتسق وطبيعة النص المقروء .

فانبتت القراءة على محورين اعتمد الأول منهما على رصد ماهية التشكل الشعري في نصوص متعددة بينما قرأ المحور الآخر نصا شعريا واحدا تحددت انساق دراسته الأسلوبية في مستواها التركيبي، لتؤكد ما ذهبنا إليه من ضرورة الاعتماد على النص في القراءة وعدم الارتهان بقسرية المناهج أو الرؤية الأحادية للنص .

توطئة

تفرض ثنائية الواقع واللغة أنساقها في تجارب الشعراء الذين هاجروا من بلدانهم في نهايات القرن العشرين ،إذ بلورت هذه البنية الثنائية جل التحولات الرئيسة فيما عرف بالمهجرية الجديدة والمقصود بها التجارب الشعرية العربية ولاسيما العراقية منها التي كتبت في المهاجر والمنافي في العقود الاخيرة من القرن الماضي ، مع الاخذ بالحسبان درجات التماثل والاختلاف بين المهاجر المتعددة [1].

ومقاربتنا ستكون لنصوص شعراء العراق في المهجر (الشاعر مهند جمال الدين أنموذجا) الذين حافظوا على التشكل الابداعي للقصيدة العربية ،وعملوا على تطويرها وتعميق صلتها بالثقافة الام ،وتكاد هذه النقطة تشكل بنية الافتراق بين المهجر العراقي الجديد والحركة المهجرية القديمة التي عرفتها الثقافة العربية في بدايات القرن الماضي ،والتي شهدت ثورة على المواضعات التقليدية للواقع الادبي السائد بينما ارتكزت المهجرية الجديدة على التحليق بأجنحة المساق العربي في فضاء الغربة ، ولعل معايشة الشعراء ووعيهم الحاد بتناقضات الواقع دفعتهم الى تجنب الوقوع في فخ العبودية المطلقة لرؤى الحاكم الاوحد ومؤسساته الثقافية وبهذا استطاعوا ان يحققوا استقلالهم المعرفي .

الا ان هذا الاستقلال لم يكن مطلقا اذ سرعان ما استبدل بعض المثقفين تبعية الحاكم وحزبه بتبعية مؤسسات أثرت في وعيه ودعته الى تغليب الهم الأيدلوجي على الهم المعرفي ،وما يستتبع ذلك من تغليب الوعي الزائف وتماثل تجربة هؤلاء الشعراء مع التجارب الشعرية في الوطن الام اذ يتعكز كل منهما على تغليب الايدلوجيا والانصياع الاعمى للخطابات السياسية التي روجت بوساطة اجهزتها الاعلامية لأشكال من الوعي الزائف جعلت من

المتشاعرين والمتثاقفين معايير تميز وجودة وابداع .

وبناء على هذا الفرز فان القراءة ستنحصر في التجارب الشعرية التي تحررت من تبعية الخطابات السياسية المنحازة ،لكنها في الوقت نفسه لم تنفصل عن الهم الوطني بل إن المهجر قد عمق قدرتهم على التناغم مع المشكلات الوطنية بعيدا عن الاستقطاب الحزبي مما مهد بتجذير الحساسية الشعرية تجاه قضاياهم الرئيسة .

وتمثل هذا الامر بتغاير التجربة الشعرية لتغاير مفرداتها وقد اشتغل جل هؤلاء الشعراء على تأسيس أنماط جديدة لكنها غير منقطة الصلة بسياق القول وسنن الكتابة العربية،واولى مظاهر هذا التميز تغاير الرؤية ، ومن ثم تغاير أنماط الخطاب الشعري وأنساقه ، والمتمثل في اقامة حوار مع العالم لا على اساس التوافق والانصياع وانما على اساس المغايرة الجذرية التي ترتكز على بعدين :

الأول : معارضة الواقع وتقديم الذات بوصفها ندا وقرينا في الوقت نفسه، والآخر:الارتباط بالنص القديم بوصفه ممثلا للشخصية الشعرية العربية ، لينأى بنفسه عن الانعكاس للواقع او التذمر منه ،لأن المظلة التي تشكل تحتها وعي هؤلاء الشعراء مغايرة للوعي الجمالي والمعرفي الذي شكلته مظلة الخمسينيات والستينيات بتأثير الحاضنة الثقافية التي انتجت الوعي .

المبحث الأول

(سطوة التعبير لا سطوة العبارة في نص جمال الدين)

سندلف الى أروقة تجربة مهند جمال الدين في مجموعته الشعرية ((انتظار عيون مسافرة)) [٢] من خلال تفريق رولان بارت بين العبارة والتعبير ، العبارة في اللسانيات ((تفترض غياب من تصدر عنه ، أما التعبير فهو عندما يعرف مكانة الذات وقوتها بل والحاجة ــ تلك الحاجة التي لاتعني غيابها ــ فانه يعني حقيقة اللغة ذاتها)) [٣].

لغة جمال الدين لغة تعبير وليست لغة عبارة لأنها حين تنتهك أسوار اللغة وتهتك حجبها السبع تظل مرتبطة بالواقع الذي أنتجها ،ومبنية على وفق وظائف القول وسننه،فلغته مشروع لدمج الواقع باللغة من دون ان يأخذه الواقع ويؤثر في لغته نحو النثرية وإنما ليصهر الواقع ويجعله واقعا شعريا من خلال إفاداته من

متتابعة الإبداع المتوالدة من نصوص تفتح آفاقا للقول ،والتي تحيلنا إلى ثقافة شعرية تربى عليها الشاعر وأسهمت في تشكيل رؤاه للكون والعالم لتكون إقامته على الأرض ((إقامة شعرية))[٤] ــ بتعبير هايدغر ــ متكئا على اللغة في تأسيسه الشعري بوصفها أهم مقتنيات الشاعر للتعبير عما يريده، ليغدو التعبير اللغوي ممتزجا بملمحين لا ينفصلان وان مثلا تناقضا ظاهريا بسبب إتكاء الانزياح على (المقابلة بين بنيتين : بنية اللغة المحايدة ذات الدرجة الصفر من التعبير ، وبنية العبارة المشحونة)[٥] فالتعبير الشعري يمزج بين اللغة بوصفها غاية في حد ذاتها وبين كونها مادة لعبور الدلالات من خلالها ، مما يجعل الالتزام بقوانين اللعبة من أهم ركائز الأدب وسننه فإذا كان الأدب ((لعبا باللغة)) بتعبير فيزنشتاين فان ((هذا اللعب هو عمل جاد له قواعده و قوانينه))[٦] التي تلزم الأديب بقواعده التكوينية والتنظيمية لضمان آلية التفاعل اللغوي التي تحرص على جعل المتلقي منفعلا مع النص لإدراك شبكة العلاقات المتنوعة التي نسجها الأديب في محاولة منه لتقديم رؤيته عن العالم من خلالها من دون أن يتبنى دور العالم او ناقل المعرفة كما كان في السابق، وإنما يحاول تحريك الآخر بقصديه الإشراك والإنتاج ، وان كانت النخبوية جزءا من بنيته الإبداعية والتي لا يمكن له التخلي عنها مادام قد قاد الصراع مع اللغة ومنح وظائف إنتاجية جديدة للبنية اللغوية فتندمج مع الواقع وتعبر عنه .

ويتضح هذا الملمح بتكريس الشاعر لمفهوم اللغة التي يعيش بها ولها ومادامت إقامته شعرية فلابد ان يتناغم الحب مع الوجود فالشعر وحده قادر على إحداث التماهي والتمازج بين الذات الشاعرة والذات المحبة وتشكل اللغة القاسم المشترك بينهما ، بل إنها لدى شاعرنا تمثل الأساس الذي ترتكز عليه تجربته الحياتية الممتزجة بالتجربة الشعرية لذا تطالعنا اللغة كل حين في ثنايا ديوانه ولعشقه لها يسمها دائما بالحب فيقول[٧]:ــ

لغة الهوى لغة الطيور قديمة
نطقت بها تلك الثغور قرونا

ويعود ليخصص اللغة الشعرية التي يراها خلاصة اللغة وخلاصة الحياة فيقول:ــ

لغـــة الحـــب لـــم يـــذقها فـــواد
خامـــل كـــل مالديـــه انطفـــاء

واللغة الشعرية التي انتهـك بوسـاطتها الشاعر سلطة اللغة وسـطوتها وسـمت كلامه بميسمه الشعري ومارست وجـودا طاغيا على حياته فيقول [٨]:ـــ

عبـــرت مـــن صـــمته لغـــة
مـــاحكى قلـــب بهـــا وفـــم
تتهجـــــــاني إذا زحفـــــــت
ســـــطوات الليـــــل تنـــــتقم

والكلام عن الوظيفة الجمالية للغة جمال الـدين لا تكون مستقلة عن غاية العمل الشعري لديـه الذي يتأسس في أصل وجوده على الوصـول إلى دلالة مـا او التعبيـر عنهـا ،لأن نصـه الشعري يدلنا على التزامه بالقانون الشـعري المتمثل في ضرورة تشكل دلالة لكل نـص إذ بدونها لاتعدو اللغة إلا تلاعبا عبثيا وهو ما لم نلمسه في مجموعته على الرغم من تمكنه من اللغة وفن القول ، هذا التمكن الـذي أغـرى العديد من الشعراء لاسيما مجا يلي السيد مهند جمال الدين ممن اعتمـدوا البنـاء الشـعري الحديث ــ قصيدة التفعيلة والنثر و شمل ممـن كتب بالنسق العمودي ــ إذ أخذتهم اللغة بعيدا نحو توليد الإشـارات والإحـالات الغامضـة لتصورهم أن الشعر يكون من خلالها بينمـا وازن بقية الشعراء ومنهم صـاحب الانتظـار بوساطة امتلاكهم للوعي الناقد بين غواية اللغة وتفاعلية التلقي والتوظيف .

وباستنطاقنا للمستويات الدلاليـة فـي نصـه ستتمظهر مجموعة كاملة علـى الـرغم مـن تنوعها وتموج موضوعاتها بين البوح والإنشاد تحكمها شبكة الصور المترابطة والتي يحملهـا العنوان في بناء علائقـي يـربط المجموعـة بأكملها ، إذ اختار الشاعر لمجموعته عنوان ((انتظار عيـون مسـافرة)) واختيـاره جـاء بمقصديه تكريس ثيمة الانتظار التي سـتتحرك قصائد الديوان على هديها موحية تارة ومعلنة تارة أخرى،وهي بين البوح والإعلان تتحـرك بمسافات زمنية داخل الذاكرة المسـافرة فـي أصقاع الذات والوطن بانتظار إيصال الغائـب بالحاضر .

تبدأ المجموعة بنص ((انتظار)) الذي تساوق مع العنوان لتأسيس البنية الموضوعية الحاكمة للمجموعة الشعرية بأكملها والتي ستحكمها بنية النداء المعنية بحضور الآخر ((المخاطب)) مع أنا المتكلم ليمارسا الحضور والغياب، الأمل بالحضور والانتظار بالغياب [٩]:ـ

أيها الهاتف انتظرت طويلا
وأنا احفر المنى بانتظاري
أكتوي بالهوى البعيد، وقلبي
في خيال على الجراحات سار

ثيمة الانتظار تتشكل من المنادى (الهاتف) بكل ما يستبطنه من دلالات الحيادية وعدم الاكتراث المنداحة في تلافيف النص لتتسيده واقعا لغويا ودلاليا من خلال الابتداء به،وتأخير الأفعال العائدة على الآخر (انتظرت ــ أحفر ــ أكتوي) ،وليمثل التأخير مجالا لإنتاج دلالات وإيحاءات تغير مواقع الفاعل والمنفعل المتبدلان بتراتبية حضورهما في النص ، مع الاعتراف الضمني بالكينونة المستقلة والحقيقة المتميزة لكل منهما فذات الشاعر المنكسرة يقابلها الزمن القاهر بمرموزاته المتعددة والتي حاول الشاعر اختراق كثافتها بزحزحة أنساقها القارة .

ولعل التداخل والاختلاف في ضمائر الخطاب يؤشران إلى الجهة المتسيدة للقول في المجموعة ،أو الكائن الناطق فيها لأنها تعد (الشرايين الفاعلة في نسيج النص الشعري بوصفها أدوات ربط وخيوط تنظم عملية بناء الدلالة)[١٠] إذ يعمد الشاعر إلى استعمال ضمير المتكلم معبرا عن موقفه ورؤيته للعالم تلك الرؤية التي تتبدى لنا محبة وفية على الرغم من آلام الانتظار وهواجسه ولن تغير من موقفها الأخلاقي او العاطفي .

وتظل أنا الود المنتظرة للخلاص متسيدة على مفاصل قصائد الشاعر لينشئ من ضمير المتكلم ذاتا أخرى تتناوب في حضورها المتعين في الخارج او داخل الذات معبرة عن الشد والجذب الذي يعانيه الشاعر في غربته فيقول في مطلع قصيدة ((لغة الهوى))[١١]:ـ

غنى هواك وان كتمت حنينا
وبكاك حتى لو قفلت عيونا
ورنا إليك العاشقون ترحما

ورفيـــف وجـــدك يـــذهل الرائينـــا

البوح القاهر ينبىء عن ذات صادقة لـم ينفـع معها تعدد الابعاد وتشابك المركبات فـي ردم حفر الوجع الملتهب ، فتكلمت بقدر ماسـكتت وسارت تراكيب النص في مقـابلات لغويـة مارست فاعليتها التركيبية حين راوغت اللغـة بين تقنيات معاني الافعال المتقابلة(غنى ــ كتم ،بكى ــ قفل العيونا) وضمائر الخطاب فـي غيبتها وحضورها في الشطر الأول ،إذ اسـند فعل الغناء إلى هوى المخاطب لكـن الكتمـان جاء مسندا إليه مباشرة فاضحا حمولات التأثير المعنوي والوجداني عليه ،إذ يعيش صراعا بين سلطة الهوى وما تفرضه من مسببات البـوح وبين رغبته الملحة في الصمت ،فكلمـا تبنـى الشاعر فعلا تم نقضه بسطوة الهوى نفسها التي تمت الإحالة لها في الشطر الثاني بضمير عاد عليها (بكاك)، لتسهم اللغة في الحفـاظ علـى سطوتها من خلال الإبقاء على وجودها المفرد وتعدد محاولات الإسكات القسري التي تفرز لنا الأنوات المتعددة والمتصارعة في الذات والتي تخلت عنهـا الموجـودات المعنويـة متمثلـة بـ(الحنين)الذي قاوم الكتمان بسطوة الهـوى عليه ،والموجودات المادية (العيـون) التـي بكت متمردة على من حاول قفلها .

ومادام الأمر كذلك فان ما ظهر لابـد مـن أن يستتبعه إشارة الآخرين له لكنهم لا يحضرون بشكلهم العام بل من خلال صورة العشاق التي تتساوق مع سلطة الهوى التي شكل حضورها صفة جوهرية ضمن الذات نفسها على الـرغم من بنية التضاد التي حاول الشاعر إيهامنا بها لكن اللحظات التبادلية تنسرب من النص حـين يوظف الشاعر الفعل الدال علـى اسـتمرارية الوجد (يذهل) قبالة ماضوية الأفعال (غنى ــ بكى ــ رنا) ليكون العشـق هـو الممارسـة الفعلية التي أزاحت الدلالات في قراءتها الأولى .

إن هذا السياق المنبني على الحاضر ممتزجـا بالسياق الماضوي مثل جسرا دلاليا أبعد التعبير المباشر من خلال البناء الاستعاري الذي مزج بين تداعيات الذات المتشكلة عبـر حضـورها الممتزج غير المنفصل ، فلم يـؤثر اسـتدعاء الذات بشكلها الخارجي المتعين علـى إحـداث الانفصام الدلالي ،وإنما عضد الشاعر من بينة الالتصاق والتكامل الذاتي من خـلال العـودة لثنائية الحضور بالأمل المرتجى واليأس مـن

الانتظار المنهك للروح فيقول في القصيدة ذاتها [١٢]:ـ

أواه من هذا التشتت هل لنا
من عودة لطفولة تنسينا
آهاتنا وجراحنا ومصارعا
نفضت أساها من دهور فينا

عودة الشاعر لضمير المتكلم يبرز نهجا دلاليا معبرا عن وعيه لنواح فنية امتزجت برؤآه الشعرية ، فالشاعر ظل ماثلا في كينونة المتكلم والمخاطب معا يطالعنا كل حين معلنا عن امتزاج الأنوات المتعددة لتفضي البنية التركيبية إلى تجسير الهوة الفاصلة بين أنا الشاعر وأنا المتكلم حين أعلن الشاعر عن ذاته المنتظرة صراحة بقوله [١٣] :ـ

واراك عن بعد تغازل طائرا
قد كان في القفص الوثير سجينا
قضبانه خفقت لكبح تمرد
اكوابها لما استغاث مجونا
فطفقت من شطرين ترسم مثلما
صاغ(ابن كندة) شعره الموزونا
ورايتك (ابن العبد) يترك للردى
حتى لو ان (العامرية) أقبلت
ورأتك تبكي الليل والسارينا
لمضت تصوغ من الجفون زوارقا
وتمد نحوك قاربا مفتونا
هو نفسه من خط دربا للوفا
ودعا إلى أحضانه (المجنونا)

نلحظ ان البنية الأسلوبية للنص قد إرتكزت على الإعلان عن الذات الشاعرة المعتمدة على بنية قول تلتزم النسق العمودي ، مما دفع الشاعر إلى الإفادة من الموروث الشعري الذي يمثل حوار الشاعر معه تحديا لنصه الشعري إذ يسقط جل الشعراءـ ولاسيما المحدثون منهم ـ في فخ المماثلة والتقليد وحين يتساوق هذا الأمر مع تناوب آليات القول وضمائر الخطاب فان المهمة ستكون أصعب على الشاعر الذي غالبا مايركن إلى تلبس الشخصية التي يتحاور معها ، أما إذا اختار الشاعر محاورتها بوصفها جهة خارجية ويحاور ذاته بالنسق نفسه فسيبرز التحدي الفني إمام الشاعر متمثلا بانسلاخ

الأبيات التي يتم فيها توظيف الشخصيات الماضوية ، إلا أننا في النص السابق وجدنا القدرة على مزج تلك الشخصيات بتقنيات الأداء نفسها التي اعتمدها الشاعر، واستطاع بوعيه الأسلوبي من جعل التناوب في ضمائر الخطاب ملمحا أسلوبيا قارا حاور من خلاله الماضيين مثلما حاور ذاته المتعينة في الخارج ،مما أسهم في عدم تشظي الدلالات لأنها امتزجت بصيغة أسلوبية أقنعت المتلقي من البداية في إمكانية الانفصال تارة والامتزاج تارة أخرى .

وليكشف من خلال وعيه اللغوي والأسلوبي عن آلية لغوية تعتمد استثمار البعد الدلالي والتركيبي لإحداث تدفق مرجعي في النص يحيل جل نصوصه إلى ثنائية الرجاء واليأس ممثلة بالانتظار المعبأ بهما ، ولعل حضور التراث بشخصيات الماضي (امرؤ القيس، طرفة ،ليلى العامرية، قيس) له دلالته على تكريس هذه الثنائية إذ إن كل منهم يكاد يشكل رمزا للانتظار وللأمل والرجاء مما يؤكد ما ذهبنا إليه من تحكم هذه الثنائية في وعي الشاعر والتي أثرت في اختيار نماذجه المحاورة .

وحاور[١٤] الشاعر النصوص الماضية من خلال التناص القائم على المخالفة والتوظيف لاعلى المماثلة إذ أفاده عيد المتنبي في صياغة رؤى تتساوق مع حال الشاعر لينسلخ المتنبي رويدا رويدا تاركا الشاعر مع نصه بخصوصيته المعهودة وبقربه من واقعه غير بعيد عن الموروث مشددا على الثنائية التي أرقت المتنبي قديما وأرقت الشاعر حديثا بين أمل بالعودة إلى أحضان وطن مقيد بسلاسل جور وظلام وبين وهم بغد مسافر على اكف زمن مخادع .

والشاعر في مسافة الانتظار والترقب يرسم صورا لماض لم يتبق منه غير ذكريات انزوت في ركن قصي من ذاكرته فيقول [١٥]:ــ

في ظلا م حائر قلق

قد هوى يدمي الأسى قلم

هرولت فيه الجفون إلى

ذكريات طيفها نسم

فجرت بي دمعها ومضت

بدمي تنمو وتنقسم

كان قلبي عندها وطنا

دافئا تندى به الديم

ولعمق الأسى والحزن الذي تلبس الشاعر نراه قد تخلى عن الذات المحاورة وكسر البنية التركيبية بأنساق المتكلم ،وشدد من خلال التكرار والتوكيد في إحالات الضمائر على تماهي الذكريات مع ذاته ،مما ساعد على إحداث تماسك نصي بتوظيف واحدة من أهم الشرائط النحوية والتركيبية لتناسق النصوص [١٦]والمتمثلة في ظاهرة إضمار الضمائر التي منحت للشاعر حرية الانفتاح على الماضي من خلال إكتنازها لعنصر الغيبة فيها ،وقد يوهمنا الشاعر في مقطعه الثاني بتبدل حاله في الغد ويرسم صورا لغد جميل سرعان ما يتحول إلى وهم مكرسا ثنائية الأمل والرجاء ،ويفيد من النهج الإستعاري الذي كرره في بداية المقطعين الثاني والثالث مستثمرا الوقائع الأسلوبية في إعطاء الإبعاد الدلالية التي أرادها فيقول [١٧] :ـ

حدقي ياليتي بغدي

إن أمسي راح ينصرم

وافتحي للنور نافذة

واغفـــــــــــــري

مالـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ

زه الندم

لنرى خلف الشباك هوى

طـــــــــار مـــــــــن

أحـــــــــــــــشائه السقم

فالرياح الهوج خاطرة

وعـــــــــــــــذابي

كـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ

ـــــله حلم

وزفيري راح يطفئه

أمـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ

ـــــــــــــــل ماانفك يلتئم

وخيوط الفجر تنسجها

ضحكات العيد والنعم

ثم يقول [١٨]:ـ

حدقي ياليتي بغدي

فغدي طيف لمن حلموا

سافرت أيامه لغد

لم تطأ أرضا به قدم

وإذا نظرنا إلى نصوص الشاعر المتوزعة على مجموعته سنجد ان جمله تتماز بالطول الكمي المرتبط (بالموقف الذي تكون فيه والسياق هو الذي يدعو إلى التوافق الأسلوبي في صياغتها) [١٩] والذي يتولد من طول نفس الشاعر في بناء لغته المعتمدة على انساق تركيبية ارتبطت بمرجعية تراثية إلا أنها حققت وجودها الخاص من خلال تراكيب لغوية إجترحت ضمن النص الشعري ،وأفاد الشاعر من توظيف الثراء اللغوي الذي يمتلكه في إحداث انحرافات أسلوبية أو دلالية تسهم في تمظهر النسق الشعري لديه مع الاحتفاظ بسطوة أنا المتكلم الممتزجة بحب تتماهى فيه الذات مع الوطن فيقول [٢٠]:ـ

فالحب ما بذلت أصحابه مهجا
وما تضيق به ذرعا إذا مردا
والحب أصدقه نار مقدسة
إنسانها من جنان الحقد قد طردا
حملت عنك الأسى فاشتد بي وجع
على العراق ... على من صوته وئدا
تثور من سجنك الداجي وماحقدا

وإنني في ظلام موحش اثر
تصارعت فوقه الأضغان فانفقدا

يبدأ النص السابق بجمل تبدو للمتلقي مألوفة وتحيل إلى ما هو معروف إلا أنها في مستواها الدلالي وبعد ان يسير معها المتلقي يجد ما قلناه من انجرا فات أسلوبية تأخذه مع تياراتها وأمواجها ،لتغدو الواقعة الأسلوبية أشبه بما اسماه ريفاتير بـ ((كسر أفق التوقع او خيبته)) [٢١]إذ يقيم الشاعر حاجزا أسلوبيا في ((جنان الحقد)) من خلال التنافر المقصود بين وطن لا يكون في وعي الشاعر ومخيلته إلا ملاذا وجنة وبين وطن مستباح من حاكم جلاد أحاله إلى بقعة حقد وحرب ، ليثور فينا التساؤل الغريب كيف يكون للحقد جنة ؟مما يؤكد ما ذهبنا إليه من أن الوقائع الأسلوبية والتركيبية تعكس حال الشاعر المتأرجح في انتظاره بين الأمل واليأس .

المبحث الثاني
(تلازم الأبعاد الدلالية في قصيدة الحسين)

بنية نص جمال الدين لم تكن تعبيرا شعريا فحسب ولم يكن الالتزام الشعري نقضا للالتزام

الديني أو الوطني بقدر ما كان ممثلا عن التزام الشاعر بمبادئه الدينية وقيم الارتباط بالوطن التي مثلت نسقا قارا في تجربته الشعرية ،ولم يستغرقها زمن محدد لإدراكه خصوصية الاختلاف بين الأزمنة القائمة على الطبيعة" التعاقبية لا التزامنية"[٢٢] بمعنى إن السلسلة الزمنية تختلف في بدايتها عن نهايتها بالضرورة ولا يمكن إدراك الماضي إلا من خلال الاسترجاع في الذاكرة كما أن الامتداد إلى المستقبل لا يتم إلا بالتوقع ، لذا كانت الإشارات الزمنية في قصائده ترتكز على زمني الماضي والمستقبل غالبا في محاولة منه لانتشال الوطن من حاضره المؤلم ، ويشتد التوجه إلى المستقبل في بلورة تركيبية تتمثل بصيغ النداء المستغيثة والمتطلعة إلى حل ناجع متصل دلاليا ومعنويا بالماضي الذي ارتبط به الشاعر ، والماضي هنا لا يمثل وجودا ماديا لأيام مضت بل هو المشروع الإنساني المتكامل الذي أوجدته ثالعقيدة الإسلامية وما انطوت عليه من منظومة فكرية ومعرفية وحضارية تسيدت

العالم في عصور ازدهارها فيقول في قصيدة (الليل ورفيقه في آخر ليلة) [٢٣]:

الليل قد نثر الدموع رحيقا

وهوى يقبل في الظلام رفيقا

خمسون ما رعش الضمير لغيره

أبدا..وما عرف الفؤاد عقوقا

كانت لياليه الحسان وضيئة

تزهو على كبد الزمان بروقا

على الرغم من أهمية كل مستوى من مستويات التحليل الأسلوبي إلا أنها تظل محتفظة بتراتبيتها فيكون المستوى التركيبي هو الأكثر هيمنة في توضيح البنى القارة في التحليل الأسلوبي، لان البناء الصوتي (الفونيمي) والمستوى الدلالي والنحوي كلها تتحدد من خلال شمولية المستوى التركيبي لان النص (وحدة كلية مترابطة الأجزاء ،فالجمل يتبع بعضها بعضا وفقا لنظام سديد،بحيث تسهم كل جملة في فهم الجملة التي تليها فهما معقولا ،كما تسهم الجملة التالية من ناحية أخرى في فهم الجمل السابقة عليها فهما أفضل)[٢٤] وعلى هديه ستتم قراءة أسلوبيا وعلى النحو الآتي :

يمثل العنوان وما يستتبعه من كلام نثري العتبة الرئيسة التي ندلف منها إلى النص وتعيننا في تحديد جهات الخطاب المهيمنة فيه ونقف عندها لنعرف ما إذا كان الخطاب بوحا ذاتيا أو مونولوجا بين الشاعر ومتخيلاته ،أو كان الكلام بين شخصين أو موجودات محددة لنصل إلى معرفة الخطاب وتمظهراته .

وفيما يتعلق بالنص فإننا أمام كلام وصفي تغيب فيه ذات الشاعر ولا تكون طرفا فيما يدور وهو ما توحيه القراءة الأولى للبيت من أن الشاعر يصف شيئا ما والبيت بدأ بمفردة الليل ليستغرق وصفه الشطر الأول وجل الشطر الثاني بينما تشارك الليل في العنوان والمقدمة مع رفيقه ، ولأن العنوان يشكل دالة مهيمنة تنسرب إلى النص وتتشظى فيه فإننا نتوقع تساوقا دلاليا بين العنوان والنص ليفضي إلى تسيد الرفيق وتمتعه بالسلطة المهيمنة الكاملة على مجمل الدلالات المتشكلة فيه مع الاحتفاظ بجدلية علائقه مع الليل ،وهو ما لمسناه من تعالق دلالي وبنيوي وجدلي بين الليل والرفيق مع تميز الشاعر بتقنية التقديم الرمزي لليل بوصفه مفهوما مجردا لا يمكن التعامل معه من خلال أنسنته أي إضافة الخواص الإنسانية له إلا من خلال الاستعارات والكنايات والمجازات أو أي إزاحة للغة عن المألوف بتصرف الشاعر من عنادياته وخيالاته ، ليكون الليل متساوقا مع مشهد الحسين الذي تعامل الشاعر معه على وفق النسق الرمزي والتعبير الإستعاري غير المباشر بخلاف جل التجارب الشعرية التي تعاملت مع قضية الحسين بمباشرة تقريرية لأحداثها ووقائعها مع احتفاظها ببعدها الإبداعي ،إلا أن النص ينماز عن غيره بغلبة البناء الرمزي والإستعاري المنداح في تلافيف البنى القارة فيه .

ولكي نستطيع مقاربة النص بقراءة فاعلة لابد من وضع بعض الأسئلة حول البيت الأول ومحاولة الإجابة عنها بما يمكننا من الإمساك بمفاتيح المقاربة النقدية وأول هذه الأسئلة لماذا بدأ بالليل وهو دال على الثبات،بمعنى لم بدأ الشاعر بجملة اسمية وليست فعلية أي لماذا لم يقل (نثر الليل الدموعا) الإجابة عن هذا السؤال توصلنا إلى قصدية الشاعر في إثبات ما سيخبرنا به عن الليل وإلصاق الصفات التي سيذكرها لتتماهى مع الليل ، فتكون صورته القارة في أذهان المتلقين كما يريدها الشاعر لاسيما وانه قد أردف الليل بجملة فعلية (قد نثر

الدموع رحيقا)تستبطن الثبات أيضا من خلال إفادة (قد) السابقة للفعل الماضي لتأكيد الثبات وتحقيقه .

ولنا أن نسأل لماذا قال (نثر ولم يقل ذرف)لان المعروف عن الدموع أنها تذرف لا تنثر وليفاجئنا بدلالة صادمة أخرى تمثلت في الرحيق .

إن محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة تدعونا للعودة إلى المفردة الأولى في البيت وهي (الليل) ببعدها الزماني الذي يكتنز دلالات متعددة بحسب المخيالات الموجدة لها ومنها الوحشة والظلمة والخوف والسكون لكنه يتضمن دلالات أخرى مثل العبادة والانقطاع للعمل أو التفكر أو البحث أو الحزن ،لأنه بسكونيته وبما يتمتع به من صفات يجعل الإنسان على حقيقته التي تتبدى بمثل ما هي عليه بعيدا عن الذات الأخرى المتشكلة في النهار والتي تلزم الإنسان بلبس أردية أخرى متوائمة مع الواقع الاجتماعي الذي يفرض أردية تغلف فيها الذات بعض صفاتها وان لم تكن مختلفة أو متقاطعة تماما حتى تكون نفاقا لكنها تتفق مع الانشغالات المتعددة ،بينما في الليل يكون الإنسان مع ذاته فتتبدى هذه الذات من غير أقنعة فالذات المؤمنة تقطع الليل بالعبادة والتهجد والدعاء والذات المبدعة تقضي ليلها بالفكر والبحث والحزين يكون الليل مراحا لدموعه والمحب للدنيا تأخذه لياليه كما تشاء وهكذا ...

واختيار الليل كان مهما جدا لأنه يكتنز مجمل ما ذكرناه من مخيالات لاسيما ما ارتبط منها بالمخيال الشرقي الذي وظف دلالات السكون والظلام والوحشة ليصل إلى الحزن ،لكن هذا الحزن لا يلغي بعض الفرح الذي يمكن أن يوجد فيه ،والشاعر هنا يريد ان يحتفظ بالدلالات المتعددة مع إبقاء تراتبية بعضها والتي اتضحت في فعل الليل بنثره للدموع والذي يعيدنا إلى سؤالنا عن سبب اختياره للنثر دون الذرف،فيتضح لنا ان النثر يتضمن بعدا مكانيا متسعا تتشظى فيه الدموع وهو ما لايمكن ان يحققه الذرف المتحدد بمساحة مكانية ضيقة فضلا عن دلالة الكثرة المتساوقة مع صيغة الجمع (الدموع) ، لتكرس الدلالة التي يتضمنها الذرف أيضا لكنها لا ترتقي إلى فعل النثر ، وبهذا الفعل أعطى الشاعر لنصه بعدا

ودلالة مكانية تمهد للأبعاد المكانية الأخرى في النص قبالة الدلالة الزمانية لليل .

وإذا وصلنا إلى صفة ما يذرفه الليل (رحيقا) سنجده دلالة صادمة لان الفعل الإبداعي في هذا النص فعلا مغايرا من طبيعة مقاربة الموضوع إلى بنيته الفنية المتميزة بدلالات التوقع والمقابلة بما يلزمنا بضرورة فحص ما يحمله الرحيق من معاني العطر والانتشار السريع والكبير، فضلا عن كونه مادة الحياة وهو ما يريده الشاعر من دموع الليل ــ ببنائه الإستعاري المعتمد على التشخيص ــ بكونها لا تحمل الحزن وهي ليست كدموع الآخرين الحسية والمنسربة بفعل الحزن الآني وإنما هي دموع تمثل كنه الحياة ومادتها ببعدها الرمزي الذي أراده الشاعر وأثبته بوصفه حقيقة ثابتة بتوظيف الجملة الاسمية وقد التحقيقية قبل الفعل الماضي .

الشطر الثاني استغرقته استعارات تشخيصية تعود على الليل(وهوى يقبل في الظلام رفيقا) وهي بمجملها بنية وصفية لعلاقة الليل بالرفيق تبدت من خلال أفعال الليل الموجهة للرفيق ،والتي تناوبت بين الماضي في (نثر وهوى) والمضارع (يقبل) والتي تفرض تسيد الليل على البيت الأول بشطره الأول وجل الشطر الثاني منه،فكان مرتكزا لمجمل الأفعال والأحداث لكن القراءة المتفحصة تجعل من هذه الأفعال والدلالات آليات تمهيدية لظهور الرفيق الذي بدت أفعال الليل كلها مشدودة إليه وليتسيد بظهوره على البيت معلنا أن العلاقة بين الليل و الرفيق ليست بعلاقة متوازنة تجعل احدهما بموازاة الآخر وإنما هي علاقة تستلزم تفوق وتسيد احد الطرفين وهو ما تجلى في نهاية البيت الذي بدد الدلالات الأولى المتشكلة من توهم سيادة الليل،وأسس لدلالة أخرى سيتمحور النص حولها وهي محاولاته للتقرب من الرفيق وليرتقي إلى مرتبته الأعلى المتمثلة بشخصية هذا الرفيق الذي قدمه لنا الشاعر بوصفه رفيقا لليل ،ونعلم إن من يكون رفيقا لليل لابد من أن يكون متصالحا مع ذاته وقادرا على العيش معها على حقيقتها ليستغرق الليل فيما جبلت عليه ذاته واعتادته في ممارساتها ،وليضح لنا البعد الإنساني في وجوده القار مع البعدين المكاني والزماني ويبقى البعد الإنساني متسيدا على البعدين الآخرين على الرغم من

بدايات الأبيات التي تحيل إلى الليل ونرى ذلك بقوله [٢٥]:

خمسون ما رعش الضمير لغيره

أبدا .. وما عرف الفؤاد عقوقا

وإذا وقفنا عند البعد الزماني سنجد أن شبه الجملة في الشطر الثاني (في الظلام) قد مارست دورا فاعلا في تجلي الدلالة المتوخاة من الليل وتخصيصها في وقت محدد وهو الظلام ،لأن الليل يستغرق مديات زمنية متعددة تتدرج فيها صفاته فخصص الشاعر أكثر الأوقات سكونية وقدرة على الصفاء الذهني والانقطاع عن الناس،وتتكرس تلك الدلالات في البيت الثالث بقوله [٢٦]:

وإذا ارتقى نحو السماء نشيجه

غفت الشجون وجنت الموسيقى

نلحظ في البيتين السابقين غلبة الضمائر العائدة على الرفيق والإحالات المتواصلة لتفضي إلى تسيده على الرغم من عدم ظهوره المباشر،ولتجعله بؤرة النص المتجذرة فنرى إن الشخص بارز وحاضر بقوة من خلال دوران البعدين الزماني والمكاني حوله والمتمظهرة في الضمائر العائدة عليه (لغيره ــ نشيجه)، وهذا البيت بالتحديد يظهر لنا صفات الرفيق وطبيعة علاقته بالليل وماهية ذاته المتبدية فيه من خلال ارتقاء النشيج نحو السماء ،ومن المعلوم أن السماء ببنيتها المكانية تتضمن عالما فوقيا يرتبط بما هو إلهي وهو مرتكز فطري تتمسك به كل المعتقدات الدينية (الموحدة منها والمشركة)إذ يشترك التفكير الديني في إن كل ما هو الهي يرتبط بالسماء بخلاف ما دونه فانه يرتبط بالأرض.

والفعل ارتقى يتطلب صعود الشيء ووصوله إلى مرتبة مكانية أو رمزية أعلى وهو ما حدد طبيعة هذا الرفيق الذي تشكلت علاقته مع السماء لتتسق البنية الزمانية في الليل مع البنية المكانية في السماء لتعميق دلالة العبادة والتهجد التي استبطنتها علاقة الرفيق بالسماء .

وبتحديدنا لجهات تمركز النص نرى إن النص يتعاوره الليل والرفيق بظهور احدهما وتغييب الآخر فبدأ بالليل وبعدها أخفاه بشكل مؤجل، وأظهر لنا الرفيق بكل صفاته ثم قدم لنا ملمحا جديدا تمثل في الغادة التي وصفها الشاعر مرتبطة بالرفيق من خلال الضمائر التي تحيل

إليه وباستعماله لأسلوب الشرط الذي علق ظهور الغادة بظهور الرفيق من خلال التعالق الشرطي فيقول [٢٧]:

حتى إذا اقتربت إليه غادة

حسناء تضرم في الدماء حريقا

الصبح في وجناتها متورد

ومن الفضاء ، النور يشكو الضيقا

والتعالق الشرطي يعني إن المعاني الكاملة ستكون مؤجلة بظهور التراكيب الأخرى ففعل الاقتراب كان محصورا بين الرفيق وبين الغادة التي بدأت بالفعل ومحاولة الاقتراب ،إلا أن الاقتراب يستبطن عدم الوصول فهي قد اقتربت ولم تصل ــ بغض النظر عن المسافة الممتدة بينهما ــ فالمهم وجود هذا المسافة.

ومحاولة الغادة محاصرة الرفيق من خلال المحاصرة اللغوية في التركيب ودلالات المحاصرة النفسية لينتقل النص إلى مديات أخرى متعلقة بالغادة بإظهار صفاتها الحسية والمعنوية وتوظيف البنيات اللغوية لإظهار قوة هذه الصفات وحشدها وتكرار المحاولات الكثيرة التي قامت بها الغادة ،لاسيما في بنية الحوار التي ظهرت في المقطع الثاني من النص والتي استغرقت أربعة أبيات لمقولة الغادة جسدت بأساليب الطلب كما جسدت بالوصف قوتها الحسية والمعنوية وخضوع كل القلوب لها تعبيرا عن قدرتها وسطوتها ، لكن هذه القوة قد تبددت وانزاحت حين جاء البيت الآتي [٢٨]:

فأجاب : من هذي التي دوت بنا

ومضت إلى النجوى تشق طريقا

قالت :أنا الدنيا وهذي نعمتي

تجني الثمار أساورا وعقيقا

فأجابها والحلم يمتشق السنا

ويمد صوتا في الوجود طليقا

ليكون خطابا على لسان الرفيق بإطلاق الإجابة من دون تخصيصها وببنية سؤال إنكاري نسخ كل القوة المتبدية في صفاتها ،ليعلن إن ضجيجها لا جدوى منه ولتتصاغر أمامه كل ما قدمته من أنماط قوتها .

و في البيت اللاحق وبتخصيص الخطاب (فأجابها والحلم يمتشق السنا) مع الإطلاق

الكامل لمقولته (التي شقت في الوجود طليقا) كرس الشاعر كل المفردات اللغوية وما يستتبعها من دلالات مكتنزة على الإطلاق الكامل والامتداد الزمني لتبيان أهمية المقولة التي حددت صفات الرفيق وخصصتها ،من خلال التناص الفاعل في البيتين الأخيرين من المقطع الثاني والفاعلية في الحوار مع مقولة الإمام علي الخالدة في تطليقه للدنيا .

أما المقطع الثالث فقد تسيدته بنية المفارقة والمقابلة حين أضحى الليل مشرقا والصباح يلد أملا مخنوقا ،وتستمر الدلالات المتعاكسة في أن الدم يطهر الماء والماء يضحى غريقا .

هذا القلب الدلالي يستوقفنا لنسأل كيف نتلقى هذه الدلالات ولماذا عكسها الشاعر بقصدية واضحة ؟ ولعل القراءة المتأنية تمكننا من معرفة ما يمهد له الشاعر من تقبل أمر عظيم سيحدث في صباح مختلف عن الصباحات المعروفة ،وتتزحزح فيه المعاني المعهودة لماء الفرات بمعنى إن البنية الزمانية والبنية المكانية ستشهدان خلخلة دلالية ومعنوية تبعدهما عن المألوف بانتظار حدث عظيم يقلب كيان الزمن ويجعلنا غير مصدقين لما سيحصل .

وفي ثنايا هذا الحدث يصرح الشاعر بكنية الرفيق ليخصص الدلالة الإنسانية ويربطها بالإمام الحسين مع ما يمثله من مبادئ وأفكار ومديات تمظهرت في البيتين الأخيرين إذ تسيد فيهما الفعل المضارع مع التساوق الجملي والتوزيع التركيبي إذ ناوب في التركيب تأخير شبه الجملة في البيت الأول وتوسطهما في البيت الثاني بقوله [٢٩]:

ويشيد نصرا للإباء منضرا

وينير جرحا للسراة عميقا

ويخط للثوار دربا واضحا

ويصون للمتطلعين حقوقا

ولعل مسوغ التأخير والتوسط ان النصر متصل بفعل الحسين وإنارة الجرح كذلك لكن الثوار أكثر ارتباطا بالحسين كما (المتطلعين) فعلاقتهم بالدرب محكومة بخطى الحسين وصون الحقوق التي أرادها .

الخاتمة

كشفت لنا مقاربتنا لنص مهند جمال الدين عن تمحورها حول ثنائية الأمل واليأس التي

اصطبغت بها مجموعته وعن شيوع التنوع الدلالي والتركيبي واستثمار تنوع الضمائر في بث الدماء الدلالية والتركيبية لنصه الشعري من دون سيادة الأنا الغنائية الرتيبة ،إذ خلقت لغته الشعرية لامباشرتها الخاصة بها في أنساقها التصويرية التي اقترنت بوقائع أسلوبية وتركيبية خدمت النص الشعري بما أعطاه خصوصيته داخل التجارب الشعرية الأخرى ، لاسيما وان العمود الذي كتبت به القصائد يدخل ضمن ما يمكن تسميته نقديا بالعمود الجديد الذي التزم بسنن القول وقوانينه من دون الانصياع لسطوة الماضي والعيش في التراث ،إذ جعل العمود الجديد إمكانية عيش الماضي فينا بحضوره المتساوق مع روح العصر وتبدلاته الثقافية والمعرفية ليتعايش بسلم وود مع تقنيات الأداء الجديدة التي إجترحها الواقع الشعري الجديد وهو ما تحتاجه ثقافتنا العربية وبالتحديد واقعنا الشعري الذي لما يزل يتلمس طريقه وسط أمواج التجريب وتهويمات تعمية الأجناس الأدبية ، فبين ركام قصيدة النثر والقصيدة الرقمية يظهر لنا نص السيد مهند جمال الدين معلنا أن الشكل التقليدي المتجدد ضرورة حتمية للوجود الشعري العربي وبوساطته استطاع أن يصوغ لغته الشعرية المعبرة عن مصداقية تجربته.

المصادر

١. استقبال النص عند العرب ، د. محمد مبارك ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،ط١، ١٩٨٨م .

٢. انتظار عيون مسافرة ، مهند جمال الدين ، مجموعة شعرية ، ط١ ، ٢٠٠١.

٣. الترجمة والمصطلح / دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الحديث ، السعيد بوطاجين ، ط١ ، الدار الغربية للعلوم ، ناشرون ،بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٩ .

٤. الجملة في الشعر العربي ، محمد حماسة عبد اللطيف ،ط١ ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ،١٩٩٠ .

٥. في تحليل النص الشعري ، ضرغام عادل ،الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط١ ،الجزائر ٢٠٠٩.
٦. الكتابة والمتخيل ،المهجرية الجديدة والادب النسوي ،مجموعة مؤلفين ،ص١٦،المؤسسة الغربية للدراسات والنشر ،بيروت ،١٩٩٩.
٧. مدخل الى علم اللغة النصي فوافانج هاينة مان ،وديتر فيهفيجر ،ترجمة د.فالح بن شبيب العجمي ،ط١ ،جامعة الملك سعود ، ١٩٩٠ .
٨. مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة ،دراسة في ميتافيزيقيا برادلي : د. محمد توفيق الضوي ،منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ٢٠٠٣ م.
٩. نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي ، احمد عفيفي ،ط١،مكتبة زهراء الشرق ،القاهرة ،٢٠٠١.
١٠. نداء الحقيقة ، مارتن هايدجر، ترجمة وتقديم ودراسة د. عبد الغفار مكاوي ، ١٩١،سلسلة النصوص الفلسفية ، دار الثقافة ، القاهرة ،١٩٧٧ .

الدوريات

١. الحوارية في النص الشعري ، محمد مفتاح ، مجلة الكر مل ، العدد ٢٦ ، ١٩٨٧
٢. الخطاب السيميائي في المغرب محاولة تقديم ، أنور المرتجى ، مجلة الكرمل، العدد ٢٦ ، ١٩٨٧.
٣. درس ، رولان بارت ، مقال مترجم في مجلة الكرمل ، العدد ٢٥ ،١٩٨٧.

هوامش البحث

١ ــ ينظر في محددات المهجرية الجديدة وانساقها التطبيقية:الكتابة والمتخيل ،المهجرية الجديدة والادب النسوي ،مجموعة مؤلفين ،ص١٦.

٢ ــ تعد المجموعة أنموذجا للمهجرية الجديدة إذ كتبت نصوصها كلها في الغربة .

٣ ــ درس ، رولان بارت : مقال مترجم في مجلة الكرمل ، العدد ٢٥ ،١٩٨٧،ص٢٧.

٤ ــ نداء الحقيقة : مارتن هايدجر: ترجمة وتقديم ودراسة د. عبد الغفار مكاوي ، ١٩١.

٥ ــ الترجمة والمصطلح / دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الحديث : السعيد بوطاجين: ١٣٤ .

٦ ــ الخطاب السيميائي في المغرب محاولة تقديم : أنور المرتجى ، مجلة الكرمل ، العدد ٢٦ ، ١٩٨٧ ، ص ٤١ .

٧ــ انتظار عيون مسافرة : مِهند جمال الدين ، مجموعة شعرية ، ١٩.

٨ ــ المصدر نفسه ، ٢٧.

٩ــ المصدر نفسه، ٧.

١٠ــ في تحليل النص الشعري : ضرغام عادل ، ٥٧ .

١١ــ انتظار عيون مسافرة ، مهند جمال الدين ، ١٥.

١٢ــ المصدر نفسة ، ٢٠.

١٣ــ المصدر نفسه، ١٦.

١٤ــ اعتمدنا مصطلح المحاورة بالصيغة نفسها التي اعتمدها محمد مفتاح في بحثه الموسوم الحوارية في النص الشعري ، محمد مفتاح ، مجلة الكرمل ، العدد ٢٦ ، ص ٤٨ ١٩٨٧ .

١٥ــ انتظار عيون مسافرة ، ٢٨.

١٦ــ مدخل الى علم اللغة النصي : فوافانج هاينة مان ،وديتر فيهفيجر:ترجمة د.فالح بن شبيب العجمي ،٢٧ .

١٧ــ انتظار عيون مسافرة ، ٣٠ .

١٨ــ المصدر نفسه ، ٣١.

١٩ــ الجملة في الشعر العربي ، محمد حماسة عبد اللطيف ،٢٠٥ .

٢٠ــ انتظار عيون مسافرة ،٣٩ .

٢١ ــاستقبال النص عند العرب ، د.محمد مبارك، ٩١ .

٢٢ ــ مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة ،دراسة في ميتافيزيقيا برادلي : د. محمد توفيق الضوي ، ص ،٧٢ .

٢٣ــ انتظار عيون مسافرة ، ٤٣ .

٢٤ ــ نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي ، أحمد عفيفي ،٢٤

٢٥ ــ انتظار عيون مسافرة ،٤٣.

٢٦ ــ المصدر نفسه ،٤٣.

٢٧ ــ المصدر نفسه ،٤٣.

٢٨ ــ المصدر نفسه ، ٤٤.

٢٩ ــ المصدر نفسه ،٤٧.