التّراسل الجماليّ للتّقنيّات الملحميّة في شعر الحداثة في سورية (نزيه أبو عفش) نموذجاً

تسنيم عدنان رشواني*، ثناء محمّد المُحمّد**

* طالب دراسات عليا (ماجستير)، قسم اللُّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة حلب.

**مدرّس، في قسم اللُّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة جامعة حلب

المُلخَّص

قام الشّعر الحداثيّ بقفزة نوعيّة في سعيه إلى وعي العالم وفهم روح العصر المتغيّر والمتجدّد، للتّعبير عنهما عبر آليّات فنّيّة جماليّة حديثة، تنسجم وطبيعة صميمه القائمة على التّجريب والتّجاوز والتّجادل؛ ذلك أنّه يصنع لنفسه وبنفسه جماليّاته الخاصّة، سواء أ كان ذلك من ناحية الشّكل أم الأسلوب أم من ناحية المضمون. هذه الآليّات الفنّيّة الجماليّة، استثمرتها التّجربة الحداثيّة، من خلال تحاورها أو تراسلها الجماليّ مع آليّات الأجناس الأدبيّة المجاورة عامّة، وآليّات الأسلوب الملحميّ خاصّة؛ لتشكّل بها عالمها الشّعريّ الخاصّ، القائم على إعادة صياغة العالم وفق رؤيتها الجماليّة الخاصّة، على نحو يزيد هذا العالم عمقاً وثراءً واكتمالاً وتقييماً جماليّاً مختلفاً. ولهذا تكمن أهمّية البحث هذا، في كونه يرصد ظاهرة تراسل تقنيّات الأسلوب الملحميّ نظريّاً وتطبيقيّاً جماليّاً؛ إذ إنّ قلّة الممارسة النّقديّة التّطبيقيّة الجماليّة لهذه الظّاهرة، مقابل كثرة التّنظير لها هو أحد أسباب جعلها موضوع بحثنا، بالإضافة إلى الرّغبة في معرفة التّجربة الجماليّة للشّعر الحداثيّ، وكيفيّة الإحاطة بها. وستصبّ هذه الممارسة النّقديّة التّطبيقيّة على الأعمال الشّعريّة الكاملة لـ(نزيه أبو عفش)؛ فالمطّلع على شعره سيلفت انتباهه تنوّع استعمالاته الفنّيّة عامّة والأجناسيّةِ خاصّة، ممّا يجعله يتّسم بغنى أسلوبيّ وشكليّ ومضمونيّ الّذي يؤدّي إلى غنى جماليّ بالضّرورة.

الكلمات المفتاحيّة: التّراسل، السّرديّة، الرّاوي، الحدث.

ورد البحث للمجلة بتاريخ 2023/05/11

قبل للنشر بتاريخ 2023/06/11

المُقدِّمة:

إنّ التّراسل هو الجسر الحقيقيّ بين الفنون على اختلافها، وهو ضرورة من ضرورات تطوّر الحياة، ومظهر من مظاهرها، ((فالعمل العظيم يخلق جنساً جديداً بطريقة ما، وفي الوقت نفسه يخترق القواعد القائمة سابقاً... ويمكن القول: إنّ كلّ عمل عظيم يوجِد جنسين اثنين، ويوجِد واقع معيارين اثنين: واقع الجنس الذي يخترقه وقد كان مهيمِناً على الأدب في السّابق، وواقع الجنس الّذي يبدعه))[1]. والتّراسل هو: ((استيعاب النّوع لخصائص من نوع آخر دون أن يلغي أحدهما هُوّيّة الآخر وملامحه، إذ تظلّ اللّغة الشّعريّة لها سماتها المختلفة عن اللّغة النّثريّة))[2].

والشّاعر الحداثيّ في استدعائه آليّات الأسلوب الملحميّ بأشكاله الفنّيّة السّرديّة الحكائيّة المختلفة في تجربته الشّعريّة، كالسّرديّة والرّاوي والحدث وتعدّد الأصوات والزّمان والمكان، إنّما يريد توسيع الأفق الدّلاليّ والأفق الجماليّ لتجربته الشّعريّة، وأن يتجاوز عقدة الجنس الأدبيّ الصّافي بآليّاته وقوانينه الصّارمة، فهو يطمح بتجربته الشّعريّة إلى التّفرد والارتياد والابتكار، حتّى لو كانت مفرداتها مستمدّة من الوجود الواقعيّ. وإنّ إفادة الشّاعر الحداثيّ من تقنيات الأسلوب الملحميّ بأنماطه أو أشكاله السّرديّة الحكائيّة المتنوّعة كالرّواية والقصّة والملحمة، جعلته يجمع بين السّرديّة الموضوعيّة وبين الشّعريّة الغنائيّة؛ فهو ينقل ((مستوى الخطاب الشّعريّ، من المباشرة إلى التّرميز، ومن الغنائيّة إلى السّرد، ومن الخطابيّة والتّقرير إلى الإيحاء، مع الحفاظ على استراتيجيّة الانطلاق من الشّعر أوّلاً إلى هذه الأنواع الحكائيّة [للأسلوب الملحميّ] واستضافتها؛ لإنجاز قصيدة حديثة لا تنشغل بالوصف عن السّرد، وبالغنائيّة عن التّرميز، وبالمباشرة عن الإيحاء))[3].

---

[1] تودوروف، تزفيتان: شعريّة النّثر، تر: عدنان محمود محمّد، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، 2011م، ص8.

[2] القصراويّ، مها: النّصّ الأدبيّ بين مصطلحي التّداخل والتّراسل (رواية " براري الحمى" لإبراهيم نصر الله) نموذجاً، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، سلسلة الدّراسات الإنسانيّة، مج18، ع2، 2010م، ص1.

[3] الصّكر، حاتم: مرايا نرسيس (الأنماط النّوعيّة والتّشكيلات البنائيّة لقصيدة السّرد الحديثة)، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1999م، ص 248.

ويتجلّى تراسل الأسلوب الملحميّ في الشّعر الحداثيّ، ((عبر تبدّ لسماتِ كلّ من البنية الغنائيّة ومثيلتِها الملحميّةِ، في تماهٍ ينطوي على إفادة النّصّ من طبيعة كلا الأسلوبين معرفيّاً وتقنيّاً وجماليّاً، وذلك عبر التّناوب بين هيمنة الذّات المنفعلة سلباً أو إيجاباً بما يُحيل على البنية الغنائيّة من جهة، وإشاعةِ جوّ من [السرد الحكائيّ القصصيّ أو الأسطوريّ]، أو تجسيدِ البطوليّةِ قيمةً جماليّةً لزمن منتهٍ، أو تسطيرِ ملحمةٍ ماضيةٍ وإسقاطها عبر الحاضر عبر ما يحويه النّصّ من ملامحَ استشرافيّةٍ تُحيل على البنية الملحميّة من جهة أخرى))[1].

كيف ذلك؟ هذا ما سنراه في دراستنا الأدبيّة الجماليّة لنصوص مأخوذة من الأعمال الشّعريّة الكاملة للشّاعر (نزيه أبو عفش)، وذلك بالنّظر إلى أبرز التّقنيّات الملحميّة الّتي اعتمدت عليها أعماله الشّعريّة، وهي: (السّرديّة، الرّاوي/ السّارد، الحدث ورصفه).

❖ السّرديّة:

يعدّ السّرد السّمة الجوهريّة في بنية أنماط الجنس الملحميّ المختلفة؛ فهو ((مطلوب لذاته بوصفه شرطاً جوهريّاً للبناء القصصيّ، لذا يحتلّ المكانة العليا التي تسوغها الأهمّيّة المعقودة له؛ لكونه نشاطاً لفظيّاً دالّاً، ما انفك يهمين على المساحة الكلّيّة للنّصّ المكانيّ أو القصصيّ، إلى الحدّ الّذي يضمن التّفوّق على أيّ عنصر مهما بلغت درجة انبساطه على مساحة النّصّ))[2]. فإذا كان ((كلّ نصّ شعريّ حكاية))[3]، فإن عمليّة سرد الحكاية، الأساس النّاظم لكيفيّة تجلّي بقيّة الإجراءات البنائيّة الملحميّة فيه. وبناء على هذا، يتجاوز مفهوم السّرديّة، المحتوى الحكائيّ أو متون الأشكال الملحميّة ذاتها، بحيث يُعنى ((بكيفيّات ظهور مكوناتها سرديّاً، أي

[1] المحمّد، ثناء: البنى الفنّيّة في شعر الحداثة في سوريا 1960–2010م، دار المعراج، دمشق، ط1، 2017م، ص242.

[2] الشّرع، فائز: الصّورة الكلّيّة مفهوم وإنجاز، دراسة في الشّعر العربيّ الحديث بين الحربين العالميّتين، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 2004م، ص59.

[3] مفتاح، محمّد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التّناصّ)، دار التنوير، بيروت_المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص149.

بالممارسة الّتي اتخذتها مكوّنات السّرد ضمن البنية السّرديّة))[1]، فالسّارد يلجأ إلى استعمال أساليب سرديّة لغويّة متنوّعة لتقديم التّجربة الجماليّة، بكلّ ما فيها من أحداث وأمكنة وأزمنة وشخصيّات؛ ذلك أن السّرد لا يقدّم لنا الحكاية بحسب التّرتيب الّذي وردت فيه في الواقع أو في الخيال، وإنّما يعيد ترتيب أحداثها بطريقة فنّيّة لغويّة تتوخّى الجمال والإمتاع وسلامة التّوصيل الدّلاليّ. وهذا يعني: أنّ المفهوم الاصطلاحيّ للسّرد، يعني: نقل الحادثة من صورتها الواقعيّة أو المتخيّلة إلى صورة لغويّة، وذلك بكيفيّات متنوّعة، ترجع إلى طبيعة التّجربة والوعي الجماليّين للسّارد.

وتتجلّى السّرديّة في شعر (نزيه أبو عفش)، في نصوص شعريّة عدّة، ولا سيما الطّويلة منها، من ذلك نصّه (ما يُشبه كلاماً أخيراً):

لم يكن نوراً..
كان شيئاً شبيهاً بما يصدمُ عينَ جنديٍّ خائفٍ
قذفتْ به قنبلةٌ إلى قلبِ العماء.
لم تكن عدالةً..
كانت مأدُبةَ سفّاحين.
لم يكن هواءً..
كان دخاناً طائشاً يُخرّشُ نسيجَ السّماء.
لم تكن بلاداً.
لم يكن بستانَ سابلةٍ صالحاً لرفع أرجوحةٍ
أو مدّ فراشِ حبّ.
حتّى ولم تكن أرضاً صالحةً لحراثةٍ.. أو سعيٍ..
أو تشييد مقبرة.
كان عماءً فحسب.[2]

[1] الصّكر، حاتم: ، المرجع السّابق، ص60.

[2] أبو عفش، نزيه: الأعمال الشّعريّة الكاملة، مج2، دار المدى، دمشق، ط1، 2003م، ص182،183.

إنّ تراسل الطّبيعة السّرديّة، واضح في هذا النّصّ، ابتداء من هذه الدّفقة الشّعريّة الّتي فتحت باب الحكاية الملحميّة (زماناً ومكاناً وحدثاً)، عن طريق فعل الكينونة المغرق في المضي (لم يكن/لم تكن، كان/كانت). ففعل الكينونة هذا يحيل المسرود له/ المتلقّي على زمن الحكي، الزّمن الماضي المنغلق أحداثاً وزمناً، وعلى مكان الحكي، البلد المظلم بالفساد والفتك والمآسي، بلد (الخوف، الظلم، القنابل، الموت، السّفّاحين، ...)، البلد الذي يخلو من أبسط مظاهر الحياة الإنسانيّة ومتطلّباتها (أرجوحة، فراش حبّ، حراثة، سعي، ...)، ويوحي بالمقابل بموضوعيّة الرّاوي العليم في سرد الحدث (الإعدام) وما يدور حوله؛ فهو لم يتدخّل في مجريات الحدث، مطبّقاً مبدأ الاحترام له. وهذا الإجراء اللّغوي البنائيّ (استهلال النّصّ بفعل الكينونة)، أو هذا السّرد للماضي، يؤدّي وظيفة استذكاريّة، بمعنى أنّ ((كلّ عودة للماضي، تشكّل بالنسبة للسّرد، استذكاراً يقوم به لماضيه الخاصّ، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النّقطة الّتي وصلتها القصّة))[1]. غير أنّ الرّاوي العليم في سرده للحدث، حقّق تداخلاً في المسار السّرديّ؛ فقد تحوّل سرده من سرد استذكاري موضوعي؛ إلى سرد وصفي يتداخل فيه مع الشخصية الرئيسة في الحدث، عن طريق الالتفات بين الضمائر من الماضي الغائب إلى الحاضر المتكلم؛ لأنّ فعل الراوي أو حركته هي المشكّلة لطبيعة اللغة ومكوّناتها في النص، فكل ((ما ينتج عن حركة السارد في النص الشعري، يصبح إيقاعا لازما لحركة اللغة ذاتها، ويتحوّل على هذا الأساس جزء من إيقاع الشعر المفقود إلى إيقاع الموقف، وحركة السارد وسياق الفعل كأداة تعطي درامية للنص، من خلال تضافر عناصر السرد بصفة كلية))[2]، فحركة الراوي وحيوية الطبيعة السردية المتجادلة معه، تفضي إلى حركة النص كله. وما هذا التداخل أو التنوع في طبيعة سرد مجريات الحدث، إلا لأن الالتزام بطبيعة واحدة، قد يدفع إلى ملل في تلقيه، ويوحي بافتقاره إلى التنوع أو بتثاقل تناميه على الأقل:

[1] عزّام، محمّد: تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النقديّة الحداثيّة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003م، ص200.

[2] زيدان، محمّد: بناءات الحداثة، مجلة شعر، القاهرة، ع 105، أكتوبر، 2002م، ص 65.

وكان أمامي وحولي قضاةٌ فَتَكة، وكهنةٌ يشحذون السيوف، وبغايا عفيفاتُ الأعينِ والأهداب.. يُطيّبن شواربَهن بماء قرنفل وشحوم شهداءِ عاثري الحظ.

كنتُ أراهم، فوق منصّتِهم المرفوعةِ على الرّماح وعظامِ الموتى، تحت أضواءٍ كاشفة.. وهديلِ ثكالى.. وصياحِ مهرّجين، يستعدّون لإصدار أوامرهم بإعدامي حرقاً حتّى الموت.

(وكأنّما في القواميس ما ينصّ على إعدامٍ حتّى الحياة!!..)[1]

فبالتّأمّل في الأسطر السابقة، نلحظ بقاء الحدث سرداً لماض منته ومنقض، غير أن هذا السرد تحقق من خلال تحول أو تغير حركة الراوي، من راو عليم مكتف برصد الحدث، إلى راو مشارك متماه مع الشخصية السردية، أي عبر الالتفات بين صوتين: صوت الراوي القائم على الوصف الموضوعي، وصوت المسرود عنه (الشخصية/الرمز) _وهو صوت الراوي ضمنياً_ القائم على الوصف الذّاتيّ. وهذا الراوي المشارك الضمني، قد فتح أفقاً سردياً آخر، من خلال نزوله بطبيعة اللغة الشعرية إلى المستوى التداولي، بانتقائه للمفردات التي تلائم طبيعة تجربة الشخصية/الرمز ورؤيتها الدرامية المتشظية (القلقة)، فهي الفاعلة المؤثرة في النص، ولهذا تهيمن على خطة الراوي في سرده، فطبيعة السرد تابعة لها. فالمفردات جاءت عفوية متشظية غير منتظمة، تعبر بعفويتها المتدفقة عن التدفق العفوي لعرض الحدث (الإعدام) بطريقة سردية تفصيلية توصيفية، وذلك مع حضور المجاز في الوصف، إلا أنه مجاز قريب من الإطار التوصيلي الذي تؤثره السردية. وبعد هذا السرد التفصيلي الوصفي لما في الحياة من قهر وخيانات ومرارات تتمثل في (الفتك، الخروج عن العدالة، الاغتصاب، الموت، الثكالى،...) وغيرها من المظاهر الدالة على قيمة العذابي وقيمة القبيح، أصبح اتخاذ قرار الموت أكثر راحة من الحياة نفسها (إعدامي حرقاً حتى الموت)، وكأن في قواميس القضاة الطغاة، ما يجيز لهم استلاب مظاهر الحياة البسيطة للإنسان، وتعويضه بحياة يملؤها الخوف والفساد والظلم والانكسارات،

[1] أبو عفش، نزيه: المصدر السابق، مج183/2.

حتى تصدر قراراً بإعدامه حتى الحياة، وذلك بعيشه في هذه الحياة التي وهبوه إياها، عوضا عن حياة مستقرة يرسمها هو كيفما يريد.

وهكذا نرى أنّ الاعتماد الأولي في النص الشعري الغنائي، للحكم عليه بالتراسل مع الأسلوب الملحمي، يكون على أساس كيفيّة عرض الحدث الملحميّ من خلال أساليب وصيغ سردية، هذه الكيفية هي التي تؤثر في البنية الدلالية والبنية الفنية الجماليّة العامة للنص الشعري.

❖ **الرّاوي/ السّارد:**

الرّاوي هو أحد أهم العناصر المكوّنة للسّرد والموصلة إليه، فلا يوجد سرد من دون راوٍ؛ لأنّ الرّاوي ((هو الّذي يمسك بحركة النّصّ، ويشكّلها بوجهته))[1]، ويتكفّل بنقل النّصّ لغة إلى المتلقّي. وإذا كان الرّاوي يتّخذ موقفاً محايداً في السّرد الرّوائيّ والقصصيّ والملحميّ، فإنّه (أي الرّاوي) في السّرد الشّعريّ لا يكون محايداً بل مشاركاً للشّخصيّات في الأحداث، عليماً بها، حتّى تكاد المسافة تتلاشى تماماً بين الشّخصيّة أو الذّات وبين الرّاوي؛ إذ إنّه يختبئ في شكل ذات تكون إمّا ممثّلة للمؤلّف الفعليّ للنّصّ (الشّاعر) متطابقة معه، بوصف الشّاعر بطلاً رئيساً للحدث؛ لكونه الذّات الوحيدة في النّصّ، أو ممثّلة ((هيمنة يفرضها السّارد على شخصيّات نصّه وعناصره؛ إذ يسيطر بحرّيّة تامّة على النّصّ، إنّه غالباً ما يكون سارداً عليماً، إلّا إذا قصد التّجرّد من سيطرته على مساحة محدودة من سرده))[2].

وبناء على تلك الخصوصيّة الّتي يمتاز بها الرّاوي في النّصّ الشّعريّ، فإنّ الرّاوي بتنوّع الذّوات الّتي يختفي وراءها، يجسّد رؤيته الجماليّة لمضمون النّصّ، فهو ((ذو رؤية لما يرى أو يروي))[3]؛ ذلك أنّ كلّ رؤية أو وجهة نظر، إنّما ((تتحدّد

[1] زيدان، محمّد: البنية السّرديّة في النّصّ الشّعريّ، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة _ الأمل للطّباعة والنّشر، 2004م، ص72.

[2] ناصر، علاء الدّين: تراسل الشّعر العربيّ المعاصر مع الفنون السّرديّة والبصريّة في النّصف الثّاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراه، جامعة البعث، حماة، 2018م، ص59.

[3] الصّكر، حاتم: ، المرجع السّابق، ص63.

بالنّسبة للصّوت الّذي يحملها، والأفق الّذي تستهدفه))[1]. ولإدراك هذه الرؤية الجماليّة، وتحديد وجهة النّصّ البنائيّة السّرديّة، ينبغي تتبّع كيفيّات حضور الرّاوي في النّصّ الشّعريّ، وذلك بالاعتماد على دراسة (تودوروف) للرّاوي وللرّؤية الّتي يجسّدها؛ إذ إنّ الرّاوي بحسب رأي (تودوروف) يتّخذ ثلاثة أشكال، تنتج عنها أصناف ثلاثة للرّؤية، وهي:

1) الرّاوي = الشّخصيّة الرّوائيّة، وتكون الرّؤية (مع):

في هذه الحالة يتماهى الرّاوي مع الشّخصيّة الرّوائيّة، ويعرف من الأمور بقدر ما تعرفه تلك الشّخصيّة، وهذا التّماهي تدلّنا عليه جملة من القرائن؛ كضمير المتكلّم، أو تاء الفاعل، أو ياء الملكيّة. وانطلاقاً من خصوصيّة الرّاوي في النّصّ الشّعريّ، فإنّ هذا الشّكل للرّاوي، يحيل على ذات الشاعر بالضّرورة.

2) الرّاوي > الشّخصيّة الرّوائيّة، وتكون الرّؤية (من الخلف):

وهنا يكتفي الرّاوي بوصف الشّخصيّة وأفعالها وما يختلج في نفسها وما يدور في عقلها وما يحدث في غياب علمها، وذلك من دون مشاركتها أو الاحتكاك معها.

3) الرّاوي < الشّخصيّة الرّوائيّة، وتكون الرّؤية (من الخارج):

في هذه الحالة يكون الرّاوي لا يعرف شيئاً عن الشّخصيّة الرّوائيّة ولا عن مسبّبات الأحداث، وإنّما هو شاهد عليها، واصف لها وصفاً خارجيّاً وحسب[2].

ولتوضيح خصوصيّة الرّاوي بأشكاله ورؤاه المختلفة في أعمال (نزيه أبو عفش) الشّعريّة، سنقف عند نص (القلعة):

يغلقُ اللّيلُ أبوابَ بيتِ أبي ويخلّفُني خارجاً
أتلصّصُ من فجوةٍ في السّياجِ وأُطلقُ روحي

[1] تودوروف، تزفيتان: نقد النّقد، تر: سامي سويدان، ليليان سويدان، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، ط2، 1986م، ص78.

[2] يُنظر: بارت، رولان، وآخرون: طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، منشورات اتّحاد كتاب المغرب، الرّباط، ط1، 1992م، ص.58،59. ويُنظر: برنس، جيرالد: قاموس السّرديّات، تر: السّيّد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م، ص87،88. ويُنظر: قاسم، سيزا: بناء الرّواية (دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، 2004م، ص184 إلى 186.

هوذا البيتُ:
أُوشِكُ من موضعي أنْ أقيسَ حرارتَهُ
وأشمَّ هواءَ الغرفْ
هوذا البيتُ:
أوشكُ أنْ أتلمّسَ أجزاءهُ
تفاصيلَه في شغفْ [...]
حجرٌ ما،
حذاءٌ أطاح به أحدٌ ما،
مغزلُ الصّوفِ ملقى إلى جانبٍ ما،
القدورُ، القواريرُ، خابيةُ الماءِ
ركنُ فراشِ الطّفولةِ، حيثُ يروقُ النّعاسُ لجدّي،
فيبْيضُّ شاربُه.. وتطولُ ذراعاه
أيقونةٌ للعشاءِ الأخيرِ معلّقةٌ فوق رأسِ أبي
تدفعُ الخوفَ عنه وتحرسُ أحلامَهُ
وتدٌ غامِضٌ
كان في زمنٍ غابرٍ مشجباً لملابسِنا
لم تزلْ تتسرّب منه روائحُ أجسامِنا
وعطورُ ثيابِ الأحدْ
ثغرةٌ في الجدارْ
(وُجدتْ هكذا..)
جعلَتْها نبَاهةُ أمّي مَصْيَدةً للغبارِ
وحصّالةً لنقودِ الولدْ
سدّةُ الذّكريات: خزانةُ أمي،
المرايا

أدواتُ الحياة مبعثرةٌ في الزّوايا[1]

فهذا النص يقوم على السرد الاستذكاري الوصفي لمكان حميمي مفعم بالألفة والأنس والأمان وبكل ما يحيل على قيمة الجميل، وهذا السرد يقوم على ثنائيّة الرؤية التي يعرضها الشاعر معتمداً على الإحالة إلى ما هو خارج الذات، عن طريق الراوي العليم الذي سلمه الشاعر القيادة الكاملة للنص. فالراوي العليم اعتمد في سرده هذه الدفقة الشعورية على تقنية (الرؤية مع) من ناحية، وذلك من خلال ضمائر المتكلم المستترة، كما في قوله: (يخلّفني، أتلصّص، أطلق، أوشك، أتلمّس،...)، وأيضاً من خلال ياء الملكية المتمثلة في قوله: (بيت أبي، روحي، أخي، موضعي، قلبي، جدي، أمي،...)، وتقنية (الرؤية من الخارج) من ناحية أخرى، وذلك من خلال انشغاله بتفاصيل بيت أبيه بعد أن يشخصنه: (أقيس حرارته، يطرح أسراره، تدفع الخوف عنه وتحرس أحلامه، رضاها اليتيم،...) ، مكوّناً عالماً سردياً قائماً على مبدأ التتابع للوحدات السردية الوصفية المتشظية الانسيابية، وذلك عبر ضمير الغائب.

وما يزال الرواي العليم متحكماً بطريقة مباشرة في عملية السرد، غير أنه يولف بين نوعين مغايرين من التقنيات السردية؛ إذ يبدأ بالنفاذ إلى أبعاد التجربة الجمالية للشاعر، موضحاً ماهية الشخصية_البيت التي هي بؤرة الانفعال والصراع المكاني والشعوري والاجتماعي، محلّلاً ما ينطوي عليه ظاهرها من أسرار جماليّة، وكاشفاً عن الحالة الشعورية للشاعر التي اتسمت بالانكسار والتشظي والألم والاغتراب، معتمداً على تقنية (الرؤية من الخلف)؛ إذ يحضر في وضعية (الراوي > الشخصية_البيت):

هوذا ... ميتمُ الرّوحِ
حِصنُ فضائلِها الغابرات ومملكةُ العاشقينْ
كلّ ما فيه حانٍ على كلّ ما فيهِ
مستسلِمٌ لسكينتِهِ، غارقٌ في السّلامْ
معجِزٌ في وداعتِه، راسخٌ في رضاهُ

[1] أبو عفش، نزيه: ، المصدر السابق، مج2/102،103،104.

كأنْ.. هكذا تركتْهُ يدُ الله من ألفِ عامْ
إنّهُ البيتُ
حارسُنا الشّهمُ
مسندُ أرواحِنا الذّاهلاتِ
ينامُ الجميعُ
وتغفو قلوبُ الجميعْ
وحجارتُه لا تنامْ[1]

ويستطرد الراوي العليم والمشارك في سرده الوصفي للشخصية_البيت، فما يزال مسيطراً بشكل تام على البنية السردية الاستذكاريّة الوصفية للنص، ولكنه يمزجها بوحدات سردية تدل على وجود ذات/شخصية أخرى في إطار الوجود المباشر له، وهذه الذات الأخرى هي رمز يستغلّه الراوي ومن ورائه الشاعر، في تطوير بنية النص السردية؛ إذ تجعله يتضمن حكاية أخرى، هي الحكاية عن الحرب ونتائجها القبيحة العذابية التراجيدية، وعن مستغليها سارقي العمر والتفاصيل والذكريات، مستغليها الذين لوّثوا أيديهم بالوحول، وكسرت قامة روحهم الكنوز، فيجيزون ما لا يجوز، فيضرمون الحرائق في لغة الشاعر[2]:

فجأةً كلُّ شيء هدأ
خلطَ الليلُ أشجارَ منزلِنا بحجارتِهِ
سقفَه بالسّماءِ
نوافذَه بسياجِ الحديقةْ
كلّ شيء بدا ساكناً
كلّ شيء غدا داكناً
ضربَ الليل أركانَ منزلِنا وابتعدْ
ساحباً خلفَه الأغطيةْ

[1] أبو عفش، نزيه، المصدر السابق، مج104/2.
[2] أبو عفش، المصدر السابق، ص110،111.

حاملاً ما استطاع:
الصحونَ، الكراسي، المصابيحَ،
لم يخلّف لنا من حوائِجهِ الألفِ غير عصا جدّتي
وصليبٍ من الشّوك فوق سريرِ الولدْ
ثمّ خلّفني في الدّمارِ وحيداً
وأومأ لي:
لا تَعدْ.[1]

فبالرغم من الوجود المباشر للسارد الأصلي/الشاعر، وأثره في بنية الخطاب الشعري، فإن هناك صوتاً آخر غير صوت السارد العليم المتماهي مع الشاعر، وهو صوت الذات/الشخصية_الرمز (الليل)، وما يتبعها من تشكيلات سردية متشظية، لا تخرج عن المقام النفسي والواقعي الذي شكلته هذه الشخصية_الرمز وألحقته في شخصية الشاعر وفي الشخصية الرئيسة_البيت.

ممّا تقدّم نلحظ أنّ للرّاوي درجات متنوّعة على مستوى حضوره في الخطاب السّرديّ والخطاب الشّعريّ معاً، وهذه الدّرجات تتحدّد من خلال منظوره لمضمون كلا الخطابين بما فيهما من شخصيّات وأحداث، وبالمقابل يتجسّد هذا المنظور من خلال الرّاوي؛ فهو يخضع لموقفه الفكريّ وطبيعته الشّعوريّة والتّفاعليّة، وهذا يعني أنّهما متداخلان ومترابطان، وأنّ كلّاً منهما ينهض بالآخر.

❖ **الحدث ورصفه:**

يمثّل الحدث جوهر السّرد، والرّكيزة الأساسيّة للعناصر السّرديّة الأخرى في كلا الخطابين الملحميّ والدّراميّ؛ إذ يقوم ((بتوليد عناصر أخرى، تتشابك حوله وتتفاعل وتتصاعد مع الاحتكاك النّاتج عن تشابك أفعال الشّخصيّات وصراعها لتصل إلى ذروة التّعقيد))[2]. وبذلك لا يوجد سرد من دون حدث، بل لا توجد حكاية من

[1] أبو عفش، نزيه، مج2/ 104،105،106.

[2] السّرحان، نوال: العناصر الدّراميّة في شعر خالد محادين، رسالة ماجستير، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة آل البيت، 2010م، ص34.

الأساس، ومن ثَمّ لا يوجد جذب ولا تشويق؛ لأنّ طريقة نسج الأحداث وتشابكها هي الّتي تجعل المتلقي منسجماً معها متأثّراً بها. والحدث هو ((الفعل القصصيّ الّذي قامت به الشّخصيّة (الفاعل) في زمان ما، أو هو الحادثة الّتي تقوم بها الشّخصيّة على امتداد مساحة النّصّ، لتشكّل في النّهاية قصّة تمثّل تجربة إنسانيّة متخيّلة))[1] أو واقعيّة.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الحدث قد يكون في العمل الأدبيّ، حدثاً وحيداً أو مكوّناً من أحداث متعدّدة؛ أي إنّه قد يكون مكوّناً من حدث رئيسٍ، وأحداث ثانويّة تسبقه أو تتلوه؛ لتساعد على تناميه وبلورته. وما ينظّم هذه الأحداث ويرتّبها وينسّق العمل الأدبيّ، هو آليّة تعدّ ركيزة أخرى أساسيّة من ركائز السّرد، تسمّى: (الحبكة) التي ترتّب الأحداث ترتيباً تصير به وحدة عضويّة متكاملة فنّيّاً ومنطقيّاً، وذلك بالاعتماد على مبدأ أساسيّ هو (السّببيّة)؛ ((فليست الأحداث الّتي يتمّ نقلها هي الّتي تهم، وإنّما الكيفيّة الّتي بها أطلعنا السّارد على تلك الأحداث))[2].

ومن أبرز نصوص (نزيه أبو عفش) الّتي اكتسبت طابعاً ملحميّاً قائماً على حدث رئيس وأحداث ثانويّة فرعيّة، نصّ (دفاعاً عن الحزن البشريّ) الّذي تناوب فيه كلا الأسلوبين الغنائيّ والملحميّ، في تراسليّة أدّت غرض النّصّ في التّعبير عنه. وهذا الحدث الأساسيّ هو: (حثّ البلاد على التّحرّر من واقعها المتأزّم المظلم، وعدم الخضوع والاستسلام له؛ لتحقيق واقع يليق بها، واقع تتجلّى فيه مثل الحياة الإنسانيّة العليا، من حرّيّة وأمان وعدالة)، وقد تجلّى في حكائيّة مستمدّة من الواقع؛ إذ تضافر لبنائه سرد جملة من الحوادث الواقعيّة الفرعيّة المتتابعة الّتي تفرضها طبيعة بناء الحدث منطقيّاً وتسهم في تعقّده وبلورته؛ فبعد أن عرض الشّاعر حال بلاده بما فيها من حروب وخراب وفقر وجوع وعطش وغير ذلك من أسباب الحزن والشّقاء، جاء الحدث الأساسيّ الّذي تجلّى عبر ذات منفعلة أزّمها إبصار زوال بهاء البلاد وتغيّر صفات المظاهر الجماليّة وانتشار المظاهر المأسويّة في زمن دمويّ مطير:

[1] وادي، طه: القصّة ديوان العرب، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، القاهرة، 2001م، ص197.

[2] بارت، رولان، المرجع السابق، ص41.

موغلٌ في جنونٍ وفي سفرٍ
موغلٌ في حنينٍ شفيفٍ يظلُّ يرافقُني
موغلٌ في بكاءٍ ونزفٍ
في دمي نزَعاتٌ إلى مهنةِ الطّيرِ
في العظمِ أمتعةٌ تتنقّلُ من بلدٍ مطريّ إلى بلدٍ
وعلى كتفي كرةٌ.
كيف ينهضُ بالأرضِ من ليس يقطُنُها؟!
وأنا لم أزل في حنينٍ مريبٍ إلى الموتِ
أسكنُ ما بين أرياشِ عصفورةٍ تتهالكُ في الرّيحِ
يُتعبُها المطرُ المتأخّرُ
يُتعبُها الزّمنُ الدّمويُّ المطيرُ
ويُتعبُها قلبُها![1]

فهذا النّصّ، بدأ بحدث فرعيّ قائم على حكاية تتّصل بالرّاوي العليم والمشارك المتماهي مع الشّاعر، وذلك بسرد وصفيّ تصويريّ لتجربته الجماليّة الاغترابيّة، أي بسرد حالته النّفسيّة المتأزّمة والمنفعلة إزاء البلاد، هذه البلاد الّتي أثقلت كاهله بتغيّر صفاتها نتيجة الحروب والخراب والدّمار، فجعلته يتشظّى داخليّاً حتّى وصلت به إلى إلقائه في غياهب الغربة المكانيّة والزّمنيّة والشّعوريّة؛ فلا البلاد بعد الحروب هي ذاتها بلاد الجمال والألفة والأمان والعدالة قبلها، ولا الزّمان الذي هو فيه بعد الحروب هو زمان الأنس واللّطف والرّاحة والسّعادة المعهودة، وهذا كلّه جعل ذاته تفقد تمتّعها بالسّكينة والنّعيم الرّوحيّ الّذي كان يجعلها تحبّ الحياة وترفض فكرة الموت. فالرّاوي العليم والمشارك المتماهي مع الشّاعر، رصد هنا العلاقة الجدليّة بين ذاته والواقع أو بين ذاته والبلاد، في نسق سرديّ متشظّ تجلّت فيه حساسيّته المرهفة إزاء البلاد المتأزّمة الّتي غيرت الحروب جمالها، ونتج عن حساسيّته المرهفة هذه، إحساسه المتعاظم بالألم والتّعب والضّعف، وهذا كلّه أودى به إلى الحزن واليأس وإلى الجنون

[1] أبو عفش، نزيه: الأعمال الشّعريّة الكاملة، مج1، دار المدى، دمشق، ط1، 2003م،، مج394/1.

وتمنّي الموت. فمعايشة الرّاوي المتماهي مع الشّاعر، لواقعه المتأزّم والمثقل بتناقضات لم تحتملها حساسيّته: (يتعبها المطر المتأخر/يتعبها الزّمن الدمويّ المطير)، جعل منه فرداً مأزوماً ومغترباً في بلاد ضاقت به وبثقته على تحقيق مطالبه المعينة على استمرار حياته: (في دمي نزعات إلى مهنة الطير)، ممّا أدى به إلى (حنين مريب إلى الموت).

وتابع الرّاوي_الشّاعر سرده للعتبات الّتي تلتفّ حول الحدث الأساسيّ وتمهّد لظهوره، فتحّدث عن حال البلاد وحال عصرها إزاء الحروب، في سرد مكثّف وصفيّ انفعاليّ:

غيّرت وجهكّ النّواميس يا بلادي

غيّرت حسنك الحراب

غيرت حسن وجهك الحروب المعذّبات

وغيّره السّلم المعذّب والصّمت.. فماذا يبقى؟!..

لا العصافير ضحكانة

لا الصّباح الشّميس جميل.. ولا الغناء

لا الصّراخ القاسي ولا الشّعر.. فماذا يبقى؟!..[1]

فقد أصبحت البلاد بفعل الحروب المعذّبات والفساد وبفعل الاستسلام والصّمت الجبريّين، بلاداً تسكنها أسباب شقاء شتّى، وأصناف عجاب من المخاطر، ممّا غيّر في صفاتها وصفات طقسها ومظاهرها الجماليّة؛ إذ غيّرت الحراب حسنها، وبات طقسها (يتفاوت ما بين قتل وتعذيب)[2] ليكون بذلك طقساً عذابيّاً وقبيحاً بعد أن كان طقساً لطيفاً وجميلاً، وكذلك باتت مظاهرها الجماليّة في صفات غير مألوفة؛ فالحروب المعذّبات بدّلت أمان عصافيرها إلى خوف وقلق، وجعلت صباحاتها تتّصف بغير صفات الجمال، وحوّلت حال غناء أهلها وشعر شعرائها إلى حال حزينة يائسة. وهذه الحروب لم تكتف بتأثيرها في كلّ ذلك، وإنّما أثّرت كذلك في العصر الّذي أتاها:

[1] أبو عفش، نزيه: الأعمال الشّعريّة الكاملة، المصدر السابق، مج396/1.

[2] أبو عفش، المصدر السابق، ص395.

يعبرُ العصرُ قدّام بابكِ منكسراً
فالكنائسُ نوحٌ
وصوتُ المؤذّن تجريحٌ
وألعابُ الطّفولةِ تقتيلٌ.
هو العصرُ القاسي.. هو النّزفُ المغطّي ترابَ الأرضِ
النّزفُ المغطّي طلوعَ الشّمسِ
أما عندنا بعدُ ما يقطعُ النّزيفْ؟[1]

فالتّكثيف الوصفيّ الانفعاليّ في سرد الحدث، جعل الرّاوي يجمع بين المتناقضات، مجسّداً التّوتر والاضطراب الّذي اجتاح كيان عناصر البلاد؛ فصوت الكنائس صار نوحاً، وصوت المؤذّن صار تجريحاً، وألعاب الطّفولة صارت قتاليّة، بعد أن كانت كلّها تحيل على قيمة الجميل. وهذا التّوتر والاضطراب في مفردات البلاد، أثّر في صفة العصر الّذي مرّ بها؛ إذ سلب منه قيمة الجميل، فصار عصر الحزن والقتل والتّعاسة، كما أثّر في الحالة الشّعوريّة للشّاعر؛ إذ جعلته محكوماً بالضّياع والقلق والحيرة والعجز بشأن الحل الّذي يحدّ من كلّ تلك الصّفات المأسويّة (أما عندنا بعد ما يقطع النّزف؟)، وخاصّة بعد أن نفدت الحلول الممكنة، فلا (السّلم المعذّب والصّمت..)[2] حقّق نتيجة، ولا (الصّراخ القاسي ولا الشّعر.. فماذا يبقى؟!..)[3]. غير أنّ الحلّ الوحيد الّذي حقّق الغاية المرجوّة منه، هو تذكير البلاد بفضائلها ومحاسنها، ومن ثمّ طلب النّهوض والانبعاث من رماد الحروب والفساد:

يا بلادي..
وأنتِ السّريرُ الدّافي.. وأنتِ الخبزُ الطّريُّ..
وأنتِ الحلوى.. وماءُ الفراتْ..
يا بلادي المليئة بالعشبِ والصّحوِ والأغنياتْ

[1] أبو عفش، نزيه: الأعمال الشّعريّة الكاملة، المصدر السابق، مج397/1.
[2] المصدر السابق، ص396.
[3] المصدر السابق، ص396.

انطقي بكلامٍ جديدٍ
أعيدي صياغةَ اليومِ والشّهرِ.. والزّمانِ السّعيدْ
افتحي لعصافيركِ الحزينةِ أعشاشاً أحنَّ
أقيمي بيوتاً.. أعدّي خبزاً جديداً وماءً حيّاً
وشدّي على أيدٍ صديقاتٍ..[1]

فبعد سرد تلك الحوادث الفرعيّة الّتي بلورت الحدث الرّئيس وعمّقته وأدّت إلى ارتفاع وتيرته، جاء الحدث الرّئيس المتمثّل في (حثّ البلاد على التّحرّر من واقعها المتأزّم المظلم، وعدم الخضوع والاستسلام له؛ لتحقيق واقع يليق بها، واقع تتجلّى فيه مثل الحياة الإنسانيّة العليا، من حرّيّة وأمان وعدالة وسبل عيش كريمة). ولعلّ ما أكّد رغبة الشّاعر في الحدّ من كلّ تلك الصّفات المأسويّة وفي تغيير حال البلاد، الحضور المكثّف لمفردات دالّة على الطّلب: (اصنعي، اكتبي، انطقي، أعيدي، افتحي، أقيمي،...)، فهي كلّها توحي برغبة ملحّة وإرادة لا حدود لها في نهوض البلاد وانبعاثها من رماد الحروب والفساد؛ للمضيّ إلى العصر الّذي يليق بها (العصر السعيد الجميل)[2] المنتظر الّذي لا يأتي إلّا عندما تطلبه البلاد برغبتها (قادم حين تطلبين قدوم العصر الأحب الجديد)[3]، وذلك بعد أن تنظر في حال كلّ من (الفقراء، والأطفال، والمراعي، والحقول،..)[4] فتؤمّن لكلّ منهم سبل العيش الكريمة الّتي يستحقّها، بالاعتماد على ثقتها بصديقها المخلص الإنسان (وشدّي على أيد صديقات..)، فهي تدرك تماماً أهميّته في تشييدها الّذي يحقّق (العصر السّعيد الجميل)؛ ذلك أنّه (القلب الحريص على كلّ بهيّ يبقى..)[5].

النّتائج:

[1] أبو عفش، نزيه: الأعمال الشّعريّة الكاملة، المصدر السابق، مج397/1.

[2] المصدر السابق، ص398، 401.

[3] المصدر السابق، ص398.

[4] المصدر السابق، ص398.

[5] المصدر السابق، ص396.

يخلصُ بحثُنا هذا إلى جملةٍ من النّتائج حول التّراسل الجماليّ للتّقنيّات الملحميّة في شعر (نزيه أبو عفش)، وهي:

1- إنّ الأدب -بشكل عامّ- يرتبط بعلاقة جدليّة مع الواقع بمعطياته كلّها، فيقوم بمعالجته مستعيناً بتقنيّات فنّيّة تساعد على فهمه ومن ثَمَ إعادة تشكيله وفق تجربة الأديب ووعيه الجماليّين. وهذا ما يسوغ ظاهرة التراسل الأجناسيّ الجماليّ في شعر الحداثة، الّتي جاءت نتيجة لتغيّر الوعي الجماليّ وتلبية للحاجات الجماليّة المتغيّرة والمتطوّرة مع تطوّر الحياة، وهذا يعني: أنّه ضرورة من ضرورات تطوّر الحياة الّتي تسير باتجاه التّكامليّة والشّموليّة.

2- قيام أعمال (أبو عفش) الشّعريّة على التّراسل مع تقنيّات الأسلوب الملحميّ بأشكاله الحكائيّة كلّها، لا يعني أنّها انسلخت عن هُوّيّتها الغنائيّة؛ إذ إنّها ما زالت تُحيل عليها، وذلك عبر لغتها المكثّفة والمجاز والتّخييل والإيقاع الدّاخليّ والخارجيّ، وعبر تأزّم الشّخصيّة المعبّرة عن الحدث الّذي تتضمّنه وانفعالها.

3- أسهمت البنية السّرديّة في إنجاز أعمال (أبو عفش) الشّعريّة، لكنّها لم تطغ عليها؛ إذ جاءت ضمن العناصر المتمّمة أو المؤازرة في نقل تجربته الشّعريّة الجماليّة.

4- لجوء (أبو عفش) إلى الرّاوي في بناء نصوصه، يهدف إلى أن يمسك هو (الرّاوي) بحركيّة النّصّ؛ أي أن يتولّى مهمّة سرد الأحداث ووصف الأماكن، وتقديم الشّخصية ونقل كلامها، ومن ثَمّ يعبّر عن رؤيته الجماليّة المتغيّرة بتغيّر الذّوات الّتي يعبّر عنها.

5- رصد أعمال (أبو عفش) الشّعريّة للأحداث، تجلّى عبر ابتعادها عن المعنى الواقعيّ للأحداث، لتقترب من فلسفتها؛ أي لتقترب من الخلجات النفسيّة والفكريّة المكوّنة لتلك الأحداث؛ وذلك لتجسّد رؤية (أبو عفش) الجماليّة أو شعوره تجاه الأحداث.

المصادر والمراجع

المصادر:

أبو عفش، نزيه، 2003م _ الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلّد 1 _ 2، دار المدى، دمشق، الطّبعة 1.

المراجع:

1. **بارت،** رولان، وآخرون، 1992م _ **طرائق تحليل السّرد الأدبيّ،** منشورات اتّحاد كتاب المغرب، الرّباط، الطّبعة 1.
2. **برنس،** جيرالد، 2003م _ **قاموس السّرديّات،** تر: السّيّد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، الطّبعة 1.
3. **تودوروف** تزفيتان، 1986م _ **نقد النّقد،** تر: سامي سويدان، ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، الطّبعة 2.
4. **تودوروف** تزفيتان، 2011م _ **شعريّة النّثر،** تر: عدنان محمود محمّد، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق.
5. **زيدان،** محمّد، 2004م _ **البنية السّرديّة في النّصّ الشّعريّ،** الأمل للطّباعة والنّشر.
6. **الشّرع،** فائز، 2004م _ **الصّورة الكليّة مفهوم وإنجاز،** دراسة في الشّعر العربيّ الحديث بين الحربين العالميّتين، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق.
7. **الصّكر،** حاتم، 1999م _ **مرايا نرسيس (الأنماط النّوعيّة والتّشكيلات البنائيّة لقصيدة السّرد الحديثة)،** المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، الطّبعة 1.
8. **عزّام،** محمّد، 2003م _ **تحليل الخطاب الأدبيّ،** على ضوء المناهج النقديّة الحداثيّة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.
9. **قاسم،** سيزا،2004م _ **بناء الرّواية (دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ)،** مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع.
10. **المحمّد،** ثناء، 2017م _ **البنى الفنّيّة في شعر الحداثة في سوريا 1960-2010م،** دار المعراج، دمشق، الطّبعة 1.

11. **مفتاح**، محمّد، 1985م _ **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التّناصّ)**، دار التنوير، بيروت_المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطّبعة 1.
12. **وادي**، طه، 2001م _ **القصّة ديوان العرب**، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، القاهرة.

رسائل الماجستير والدّكتوراه:

1. **السّرحان**، نوال، 2010م _ **العناصر الدّراميّة في شعر خالد محادين**، رسالة ماجستير، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة آل البيت.
2. **ناصر**، علاء الدّين، 2018م _ **تراسل الشّعر العربيّ المعاصر مع الفنون السّرديّة والبصريّة في النّصف الثّاني من القرن العشرين**، رسالة دكتوراه، جامعة البعث، حماة.

المجلّات والدّوريّات:

1. **زيدان**، محمّد، 2002م _ **بناءات الحداثة**، مجلة شعر، القاهرة، العدد 105، أكتوبر.
2. **القصراويّ**، مها، 2010م _ **النّصّ الأدبيّ بين مصطلحي التّداخل والتّراسل (رواية " براري الحمى" لإبراهيم نصر الله) نموذجاً**، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، سلسلة الدّراسات الإنسانيّة، المجلّد 18، العدد 2.