OPEN ACCESS

P-ISSN: 2074-9554
E-ISSN: 2663-8118

Tikrit University
Journal of Al-Farahidi's Arts
Available Online: Iraqi Scientific Academic Journals | The Journal Official Website

Lecturer. Dr. Othman Abid Salih
E-Mail: othmanabid83@gmail.com
Mobile: +9647805629432

General Directorate of Anbar Education
The Ministry of Education
Al-Anbar
Iraq

***Keywords*:**
- Nightingale
- Stress
- Count Abdul Qadir
- The Irony
- Linguistic Condensation
- Compositions
- Poetry
- Language
- Exclamation

Article History:
Submitted: 17/04/2022
Accepted: 04/09/2022
Published: 27/12/2022

Linguistic Condensation in Raad Abdul-Qadir Poetry - "Let the Nightingale Wonder" Collection as A Model

A B S T R A C T

The secret of the transformation of the poetic experience lies in the language of the poet, and we found the language of Raad Abdel Qader worthy of study. Because of its condensation and tension, despite its ease in vocabulary, simplicity in compositions, and an easy choice of the title of the poem. The poetic sentence, in order to reveal the importance of linguistic condensation and the paradoxes of meanings, and the poet's interest in history, personalities, places and myths through techniques that may seem ordinary, but they are formed in a poetic context through which the poet achieved remarkable uniqueness among modern poets in Iraq.

Copyright © 2023 | This is an Open-Access Journal distributed under The Creative Commons Attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

التكثيف اللغوي في شـعر رعد عبد القادر - ديوان "دع البلبل يتعجب" أنموذجاً

م. د. عثمان عبد صالح
البريد الكتروني: othmanabid83@gmail.com
رقم الجوال: +9647805629432

المديرية العامة لتربية الأنبار
وزارة التربية
الأنبار
العراق

الملخص

يكمن سر التحول في التجربة الشعرية في لغة الشاعر، وقد وجدنا لغة رعد عبد القادر جديرةً بالدراسة؛ لما فيها من تكثيف وتوتر على الرغم مما فيها من سهولة في المفردات، وبساطة في التراكيب واختيار يسير لعنوان القصيدة، وقد انصبَّت الدراسة في هذا البحث على ديوان "دع البلبل يتعجب"، فهو الديوان الأشهر لدى الشاعر لما فيه من إتقان على مستوى تشذيب النص وتكثيف الجملة الشعرية، من أجل الكشف عن أهمية التكثيف اللغوي ومفارقات المعاني، واهتمام الشاعر بالتأريخ والشخصيات والأماكن والأساطير عبر تقنيات قد تبدو عادية لكنَّها تتشكل في سياق شعري حقَّق الشاعر عن طريقه فرادةً ملحوظةً بين الشعراء المحدثين في العراق.

الكلمات المفتاحية:

- البلبل
- التوتر
- عد عبد القادر
- المفارقة
- التكثيف اللغوي
- التراكيب
- الشعر
- اللغة
- التعجب

تاريخ المقالة:

قدمت: ٢٠٢٢/٠٤/١٧
قبلت: ٢٠٢٢/٠٩/٠٤
نشرت: ٢٠٢٢/١٢/٢٧

المقدمة

بما إنَّ الشعر فنٌ كلامي قوامهُ اللغة، فستكون لهذه اللغة الأهمية الكبرى في تحديد شكله وانتاج دلالاته، فهي الوعاء الحامل للأفكار والصور، وعلى أساس اللغة يقوم التحول الشعري في كلِّ مراحل التجديد التي يمرُّ بها الأدب في منعطفاته الكبرى، ولدى كل شاعر يعمد إلى التجريب والتحول ليرتادَ مناطقه الشعرية الجديدة ضمن تجربته الخاصة.

يعد الشاعر أحد شعراء الجيل السبعيني العراقي، وتتميز تجربته الشعرية بالثراء، وقد كانت بداياته مع قصيدة التفعيلة، ثم تحوَّل إلى قصيدة النثر، ومجموعته "دع البلبل يتعجب" من أهم ما كتب في قصيدة النثر؛ لذا وجدناها مادةً خصبةً لدراسة "التكثيف اللغوي" الذي هو من أهم خصائص قصيدة النثر، مع أنَّ هذه الدراسة لن ترصد التحول أو المقارنة بين شعره الموزون وقصائده النثرية، فالهدف من الدراسة الوقوف عند أهم خصائص لغته الشعرية في هذه المجموعة، فقد جاء بحثنا هذا مقسماً على ثلاثة مباحث، يخص المبحث الأول منها "المفردات"، وأهم ما تميزت به في هذه المجموعة من سمات فريدة، بينما كان المبحث الثاني عن "التراكيب"، والشكل الكتابي لقصيدة النثر الذي اعتمده الشاعر، أما المبحث الثالث فدرسنا فيه باختصار "بنية العنوان"، وأهم ما وجدنا من خصائص لافته في عنوانات قصائد المجموعة.

لذا تقترب دراستنا هذه أحياناً من الدراسات الأسلوبية فيما يخص ما عرضناه عن التكرار والاتساع والمكاشفة والمزاوجة، لكنَّ هدفنا الأساس هو الكشف عن الكثافة اللغوية التي نجدها في قراءتنا لقصائد هذه المجموعة.

المبحث الأول: المفردات:

قد يبدو غريباً أن نتعرض إلى "المفردات" ونحن بصدد موضوع التكثيف، ولكن ستنتفي دواعي هذه الغرابة؛ لأنَّنا سندرس تكرار المفردة وكيفية تعامل الشاعر مع الكلمة بحد ذاتها، وطريقة كتابتها أيضاً على الصفحة، ثم سنقف على أمور مهمة أخرى سيأتي شرحها.

يقول رعد عبد القادر في قصيدته "أرض السواد":

سفر بعيد

سفر إلى أقاصي السفر

خذ حقيبةً صغيرة واذهب (١)

وهذا أول مقطع من القصيدة، ثم بعد أربع صفحات، وفي ختام قصيدته يقول:

سفرٌ بعيد

سفرٌ إلى أقاصي الجرح

لا تقل وداعاً

أينما تذهب فثمة بيتك الصغير (٢)

فالقصيدة إذن قائمة على فكرة السفر التي يراها الشاعر رؤية خاصة بذكره لكثير من المدن والأماكن التي يوظفها لخدمة فكرته العامة القائمة على نقيض السفر وهو المكوث في أيِّ مكان

من هذا العالم؛ لأنَّ الأمر لن يتغير أبداً مادام المخاطَب في القصيدة الشاعر نفسه أو أي إنسان يراه شريكاً له في مأساته.

وهذا الزخم الشـعري يقوم على فكرة تقويض اللفظة واثبات نقيضـها عبر آلية الانتقال بين النقيضين وحق كل من النقيضين عند الآخر [٣].

يقول الشاعر في قصيدة "حب شمس / كرزوا":

كرِّزوا في عشاء الحرية الأخير

فقط كرِّزوا العالم

العالم

العالم

العالم

العالم

كرزتم في السماء وكرزتم في الأرض

أنتم الوارثون لحبة الشمس

التي سقطت

في العا

لم السفلي القديم

كرزوا

كرزوا

دائماً أنتم المكرزون [٤]

تتكرر لفظة التكريز ومشتقاتها أكثر من ثلاثين مرة في أقل من أربع صفحات باستعمال دلالتها العامية التي تقترب من الدلالة الفصيحة عبر معنى واحد من معاني التكريز، فمعنى كرَّزَ تكريزاً: غطى عيني الصقر وأطعمه حتى يذل ويتروض. و"كُرِّزَ" الصقر: سقط ريشه [٥]، فقد يقترب هذا المعنى ممَّا عُرف من معنى التكريز عند عامة الناس في العراق، وهو مضغ حبوب زهرة الشمس وإزالة قشرتها بالأسنان، وكلا المعنيين يقتربان من قصد الشاعر الذي يوجه خطابه إلى أبناء بلده المسحوقين " كرِّزوا "، ويوصيهم بمزيد من التسلية، فهم في نهاية القصيدة "مُكرَّزون".

تُوحي لفظة "عشـــاء الحرية" إلى التعبير عن الشـــعور الجماعي بالكبت وانعدام الحرية خصـوصـاً وأنَّ الشـاعر أوصـى بني البشـر جميعاً قبل ذلك بالتسـلية لتتوسـع الدائرة فتشـمل سـكان الأرض جميعاً بقوله:

المجد للتسلية العمومية والتكريز للجميع [٦]:

مستوحياً ما تعطيه حالة تكريز حبة الشمس والاستمتاع بها عن تسلية، ولكنها ستعود إلى هؤلاء المساكين بالعاقبة الوخيمة، فما قوله "كرزوا العالم" إلا ثورة بوجه هذا العالم الذي يريد الشاعر أم يبنيه من جديد يريد أن يُكسَّره كما تُكسَّر الحبات المركزة تباعاً.

العالم

العالم

العالم ...

وكأنَّه يقول: "كسروا العالم في كلِّ حبّة تكرزونها"، ودليل ذلك أنَّه قسم كلمة العالم إلى قسمين كل قسم في سطر شعري كما رأينا في المثال السابق، ومن هنا يبرز دور المفردة في تشكيل الايقاع عن طريق تكثيفها ورصفها أو تفريقها مكررةً بالتلاعب بشكلها الكتابي لتكون ضمن الحمولة الدلالية للقصيدة. وهذه قيمة تعويضية ماثلة في قصيدة النثر التي تخلت عن الوزن والقافية ليكون لها شكلها الخاص [٧].

في قصيدة "قصة الأسماء الكبيرة" يكرر الشاعر اسم "شهرزاد" أربع عشرة مرة ليرمز من خلاله إلى حلمه بمدينه هادئة وجميلة يؤثثها الحب، فشهرزاد في القصيدة ليست تلك المرأة الجميلة والذكية فحسب، بل هي المكان الهانئ الذي يصلح للحياة إذ يقول:

أراد أن يكتب قصيدة صغيرة

عن شهرزاد

...

عشتار ليست شهرزاد

فكَّر باسم شهرزاد

لو كانت لي صديقة اسمها شهرزاد

لفتحت العالم كأوفيد

...

عن شهرزاد فقط

عن أيَّة شهرزاد في العالم

...

أراد فقط أن يكتب قصيدة صغيرة

عن شهرزاد

شهرزاد شهرزاد شهر – زاد [٨]

...

ثم يختمها الشاعر بأن يتخلى عن شهرزاد ويكفي بالقصيدة التي تحتفي بالبلاد مهما كان حالها:

المهم أن يكتب قصيدة صغيرة

عن بلاده

دون أن يتورط بأسماء كبيرة

حتى وإن كانت

دون شهرزاد

وهكذا جسَّد خوفه من الأسماء الكبيرة التي قصد بها رموز الاستبداد والسلطة التي تمارس القمع على الناس، وتحرمهم من أبسط أحلامهم.

والمطّلع على ديوان "دع البلبل يتعجب" يجد مفرداته بسيطة ومألوفة غير أنَّها تتشكل في تركيب شعري عجيب، وهذا ما سندرسه في المبحث اللاحق. وقد أورد الشاعر في هذا الديوان الكثير من أسماء الملوك والرؤساء والأنبياء والرموز التاريخية والأسطورية، وأسماء الدول، والممالك، والحروب وخصوصاً القديمة منها، فنجد مثلاً:

"إيثاكا، كلكامش، عوليس، السندباد، باروفويس، بوذا، آدم، يوسف، موسى، اسماعيل، ابراهيم، داود، لوط، نوح، "عليهم السلام"، فرعون، نبوخذ نصر، بابل، عيلام، السلاجقة، الديلم، مدحت باشا، الملك فيصل الأول، الملك غازي، عبد الكريم قاسم، نوري سعيد، جعفر العسكري، جواد سليم، باب المعظم، الميدان، طروادة، تيمور لنك، الخروف الأبيض، حصاروست، الزاب الكبير، زاكروس، الناصرية، سومر، الوركاء، أور، دجلة، الفرات، النيل، العراق، داريوس، سلاميس، روما، البطالسة، بيزنطة، البرابرة، الاسكندر المقدوني، الفرس، أورشليم، كليوباترا، هولاكو، جنكيز خان، بغداد، عبد شمس، سبأ، برسوبولص، يوليوس قيصر، مصر، الاسكندرية، السويس، الاسماعيلية، محمد أنور السادات، أنطاكية، الخفجي، اليمن السعيدة، الملك آشور، قرطاجنة، البصرة، صنعاء، مدائن صالح، عبد الحميد الثاني، معسكر الرشيد، مردوخ، زفس، مثراس، سيبيل، إنانا، ديراليوس، سيزيف، مايكوفسكي، إلزا، أغورن، شاغال، بيكاسو، محمد علي باشا، الصين، سمرقند، الاسكندرونة، الاندلس، فلسطين، القسطنطينية، خوفو، خفرع، إسرافيل، سنحاريب، أسرحدون، حمورابي، النفري، التوحيدي، نابليون، خراسان، اسطنبول، مقهى حسن عجمي، ويتمان، بودلير، رامبو، الحبشة، شهرزاد، بورخس، أوفيد، قمبيز، حواء، افلاطون، الجنرال مود، الموصل، كركوك، الحلاج، الجنيد، السهروردي، زمردة خاتون، الست زبيدة، حديقة الأمة، نفق التحرير، أبو نؤاس، شارع الكفاح، النهضة، ساحة الوثبة، الحرية، سوريا، اسلوقوس، بطليموس، نينوى، نيرون، ايبيس، هليوبوليس، الاكروبولس، فينيقيا، الاستانة، هانيبال، رمسيس، هرقل، يزدجرد، زارا، بلقيس، شبعاد، الساميون، الآراميون، العبرانيون، هرمس، تبع، حمير، الغساسنة، ساعة القشلة، اينياس، انخسيس، سربيروس، جالينوس، أبو الهول، انكيدو، خمبابا".

كل هذا الحشد الكبير من الأسماء نجده في مجموعة شعرية صغيرة نسبياً تقع في إحدى وعشرين قصيدة، في كتاب يضم تسعاً وستين صفحة من المساحة الفعلية التي شغلتها القصائد، وهذا الاستعمال الهائل يمثل مؤشراً مهماً وعلامة فارقةً في شعر رعد عبد القادر، فهو مختص بالتاريخ، وضليع عارف بخفاياه، مدرك لأهمية الوقوف عند التجارب الإنسانية على مر العصور [٩]، وهذا ما دفعنا إلى دراسة هذا الأسماء ضمن موضوع المفردات. والشاعر يستعمل أحياناً الشخصيات التاريخية والأسطورية والدينية استعمالاً يختلف عمَّا عهدناه في شعر الروّاد، وشعر الجيل الستيني، فقد سبق لعبد الوهاب البياتي أن استعمل بعض هذه الأسماء، لكن آلية استعماله كانت تعتمد على فكرة القناع كتقنية كنائية تقوم على تقمص الشخصيات والتعبير من خلالها [١٠]، وكذلك عمد السياب

إلى توظيف الأساطير والرموز ودمجها في نسيج واحد لتكون ذات معنى شامل، لكن شخصياته ظلَّت في أغلب الأحيان تعني نفسها ولم تتحرر من معناها المعروف إلا نادراً [١١]، ثم استغنى الستينيون عن توظيف الرموز والأساطير بعد أن جربوها في بداياتهم، لكن قصائدهم اكتفت بذاتها فيما بعد؛ لأنَّهم لاحظوا أن الرواد والخمسينيين قد استهلكوا الرموز والأساطير فلم يعد لها تأثير بعد أن أفرغها الاستعمال السابق من محتواها [١٢].

أما رعد عبد القادر فيوظفها توظيفاً بسيطاً وقد يبدو عابراً، لكنَّه يقوم إما على مفارقة جديدة أو يتخذ أسلوباً تعبيرياً ساخراً، فلا تقوم القصيدة على شخصية واحدة أو أسطورة واحدة وإنَّما على عدد من الشخصيات والرموز الأسطورية عبر سياق واحد مكثف لا يشوبه خلل ودون أن نلحظ ترهلاً لغوياً في القصيدة.

يقول الشاعر:

إبكي أيّتها الحرب

التي لا تشبه أيَّ بئرٍ من الآبار التي سقط فيها

أيُّ يوسفٍ في الأرض

ابكي أيتها الحرب

التي ذُبح فيها كل اسماعيل ولم يستفق منها

أيُّ ابراهيم من الحلم، ابكي [١٣]

ينطلق الشاعر في هاتين الجملتين الشعريتين من التناص مع القران الكريم في قصتين معروفتين لدى الجميع [١٤]، الأولى قصة يوسف عليه السلام عندما ألقاه إخوته في البئر، لكن الشاعر أكَّد أمرين فقط من القصة كلها وهما "يوسف والبئر"، فيوسف هنا هو الذي سقط في البئر ولم يلقه أحد، ونلاحظ أيضاً أن الشاعر جاء بلفظة "بئر" مضافة إلى "أي" التي تفيد العموم، وكذلك الأمر مع يوسف إذ استعمل الاضافة من أجل تعميم الحالة وتضخيمها وتوسيع الدلالة، فـ"أي بئر" تعني أية كارثة قد يقع بها الإنسان و" أي يوسف" تعني أن أي انسان قد يسقط في أية لحظة في هذه الهاوية.

وكذلك نجد "أي" في القصة الأخرى مع حادثة رؤيا ابراهيم عليه السلام. وقد استعمل الشاعر "أي" في مواضع أخرى مختلفة من مجموعته وهو استعمال جديد غرضه توسيع مدى دلالة المفردة وشحنها بقدرة مكثفة من خلال هذا الاستعمال الجديد [١٥].

لكننا يمكن أن نؤشر أن كثرة استعمال الشاعر لهذا الكم الكبير من الأسماء قد يوقعه أحياناً في مشكلة، وهي أنَّه لم يستطع صهرها في جسد القصيدة لينتج نسجها في بوتقة واحدة لتكون علامة مهمة في كثافة لغته، فقد بقيت بعض الأسماء عائمة دون مرجعية واضحة في الوحدة العضوية للقصيدة.

أما الألفاظ العامية والأعجمية فنجد "باشا، جورنيكات، النرفالات، التلفون، طاسة، الروزنامة، كومبيوتر، سكرتيرة، الكراجات، فوتوغرافيات، منهولات، سيكارة"، وكان استعماله لهذا

المفردات فنياً لا يخل بالقصيدة وسيرورتها كنصٍ شعري، ما يعني أن رعد عبد القادر رغم ما يقع فيه من إرباك أحياناً في اختيار المفردات أو في توزيعها وتوظيفها توظيفاً فنياً استطاع أن يخوض تجريباً جديداً لافتاً يكون بمستوى رؤيا النص الجديد الذي أراد أن ينأى به عن مستوى الجماليات الشائعة الى مستوى التجديد.

المبحث الثاني: التراكيب:

على الرغم من أنَّ الشاعر يقول في عبارة شعرية في إحدى قصائده: "إياك ولغة الشعر" (١٦) إلا إنَّنا سنجد في هذا المبحث متسعاً للحديث عن لغته الشعرية وعن شكل تراكيبه، فإذا كان الحديث عن المفردات يتحدد في أمور لا يمكن تجاوزها إلا بحذر فإنَّ التركيب الشعري يفسح لنا المجال لنتبين دقائقه وطرق مكوناتهِ التي تسمو به إلى أعلى نقطة ممكنة من جمالية اللغة، مع إيماننا المسبق بأنَّ اللغة المثالية ستظل حلماً يراود تفكير الإنسان، غير أنَّ لغتنا غير المثالية ما زالت تؤدي دورها بنجاح عبر معطياتها المختلفة (١٧).

تتميز لغة رعد عبد القادر بأنَّها لغة بسيطة لا تعتني كثيراً بالانزياحات التي يحققها اتساع الجملة، فالتركيب لديه يسير هادئاً ميسوراً، لكنَّه يؤدي مفارقة نجدها في نهايات الجمل وأحياناً لا نعثر على مركز المفارقة إلا في نهاية القصيدة.

ما موقف قصيدة النثر لدى رعد عبد القادر من مشكلة التلقي التي واجهتها قصيدة النثر عموماً؟

لنعرف بدءاً أنَّ رعد عبد القادر يحرص دائماً على تجنب التقنيات والاستراتيجيات التي نجدها لدى أغلب شعراء قصيدة النثر العرب، كالترميز والاستعارات الغريبة، والاجواء السريالية الغامضة (١٨)، فلغته ليست مشفرة ولا ملغَّزة لكنَّها تتميز بالتوتر، فهي إذن لغة صادمة مفاجئة لوعي القارئ، فلا يتيسر فهمها للقارئ العادي؛ لأنَّه سيقرؤها بكل برودٍ وجفاء بسبب افتقاره إلى المنظومة القرائية التي تقوم على التراكم المعرفي والفني الذي تمنحه اجواء قصيدة النثر.

في قصيدة "الحروب السعيدة" يملأ الشاعر بياض الورقة كما يُكتب النثر العادي، والحديث عن البياض وتوزيع الشاعر لكلماته على مساحة الورقة يدخل في صلب دراسة المستوى التركيبي؛ لأنَّه سيؤثر على طول الجمل الشعرية وقصرها، ونفَس القصيدة وطبيعتها الأجناسية، فهو ليس مجرد لعبة صورية فالشاعر يستهل قصيدته هذه بجملة فعلية طويلة نجد فيها "تقديم ما حقه التأخير" يقول:

في الأيام التي خرجتْ بها بلادي لصد الأعداء، خرجتُ لأمثل
دوراً آخر هذه المرة، دوراً لا يشبه الأدوار التي مثلتها سابقاً،
وودعتُ حياتي على المسرح (١٩).

قد تبدو هذه البداية عادية مبتذلة وتقريرية صامته، لكنَّنا بقراءة شعرية ما نستطيع أن نكشف الشكل التقريري الأولي غير الشعري لنتأكد من شعرية هذه البداية مع استبطان ما فيها، فلو انتبهنا لحرف العطف "و" الذي يسبق آخر جملة في هذا المقطع لوجدنا أنَّ هذه الجملة هي البداية وليست النهاية، فالمستوى العادي الأولي سيكون: "ودعت حياتي على المسرح وخرجت في الأيام التي

خرجت فيها بلادي لصد الأعداء، لأمثل دروراً آخر هذه المرة، دوراً لا يشبه الأدوار التي مثلتها سابقاً"، في هذه الحالة نكون قد أفرغنا هذه القطعة من شعريتها بعد إلغاء اتساع التعبير لتصبح نثراً عادياً لأنَّ "المسرح" في استعمالنا العادي هذا مسرح حقيقي، ذلك المسرح الذي تقوم عليه المسرحيات المعروفة طريقتها، أما المسرح الذي عبَّر عنه الشاعر فيرمز إلى حياة الإنسان الذي ينعم بالعيش ثم يخرج فجأةً إلى الحرب، وهكذا ينزاح التعبير عن مستوى الابتذال إلى المستوى الجمالي [٢٠]، عن طريق البساطة في التعبير [٢١]، ثم يسترسل الشاعر بجمل تقصر وتطول خلال السطر الشعري بأفعال ماضية غالباً وبطريقةٍ تقترب من السرد، لكنَّه يقطعها بين حينٍ وآخر بما يحفظ للقصيدة جنسها الشعري بجمل مثل:

أنا جندي في سلاح المشاة، أسند لي المخرج دوراً صغيراً في التاريخ، ... أنا كأي محمد أنور السادات أسقط في ساحة الاحتفالات برصاص جماعة الهجرة والتكفير، ... المجد لك أيَّتها الليالي أيَّتها الأيام ... [٢٢].

ويكرر الشاعر عبارة "الحرب هنا لا تشبه الحرب هناك" مرتين، ثم يعيد التكرار نفسه مبدلاً كلمة الحرب بكلمة "الحياة": "الحياة هنا لا تشبه الحياة هناك" مرتين أيضاً، ثانيهما في المقطع الختامي الذي كتبه بهذه الطريقة:

أنا نابليون بموسيقى العودة من المنفى

عودوا معي إلى المسرح

لنمثل أدوارنا في الحياة.

الحياة هنا لا تشبه الحياة هناك [٢٣].

هكذا يسفّه الشاعر الحرب ويلعنها مؤمناً بأن الحياة أغلى من نوايا الموت والخراب، وهذا هو الشاعر واحساسه بحتمية تعسف الحياة والتقاط هذه الحقيقة، فما الألم إلا نصيب مفروض يتحمله الإنسان لقاء عيشه في هذه الدنيا [٢٤]، وكأنَّ الشاعر قصد ذلك تحديداً بالعنوان "الحروب السعيدة"، واصفاً الحرب بأنَّها سعيدة وهذا ما يعمق تأثير المفارقة.

لنأخذ قصيدة تقصر عباراتها غالباً في السطر الشعري ولا يستغل فيها الشاعر المساحة الكلية للسطر إلا في مقطع واحد وهي قصيدة "حب شمس / كرزوا" التي مرَّ ذكر بعض مفرداتها في المبحث السابق، يقول الشاعر:

أنا أكرّز في لحظة كتابة هذه القصيدة المنحطة

شعبي كل شعبي منهمكٌ في هذه اللحظة

بتكريز هذه القصيدة

على جبل أرارات أكرز

في سهل شنعار

أمام جمهوري السامي من الأقوام السامية

في هذه اللحظة التي أكتب فيها هذه الملحمة

كل شعبي يكرز [٢٥].

يستطيع الشاعر أن يقول: "أكرز" فيكون الفاعل مستتراً والجملة واصلة المعنى دون أن يذكر "أنا" قبل الفعل، لكنَّه ذكر أنا ليمهد لقوله "شعبي" في السطر التالي من أجل تعميم المعنى، فقال: "شعبي"، ثم أكد الموقف مباشرةً وبدون فواصل ليقول "كل شعبي" ثم بدأ بذكر الأماكن التي يكرز فيها الجميع بعد أن حدَّد الزمان في البداية "في لحظة كتابة.."، ثم لا يكف الشاعر عن ذكر الزمان والمكان في عرض القصيدة ليؤكد على العموم فنجد: "الأنهار، المدن، المقاهي، الزمن، العالم السفلي، من شروق الشمس حتى الغروب، على مدار الساعة، في الصيف والشتاء، قبل الموت وقبل فوات الأوان، الحروب، الشوارع، العالم ..." [٢٦].

وتجدر الإشارة إلى بعض التعبيرات التي تستوقفنا بجمالها التمأتي عن الوضوح ومفارقة المعنى وصولاً إلى مجازية اللغة ففي قوله: "أمام جمهوري السامي من الأقوام السامية أراد بـ"بالسامي" علو القدر كاسم منقوص، أما "السامية" فيقصد بها نسب الأقوام إلى سام بن نوح عليه السلام، وليس المهم هذا الجناس الصوتي البسيط إنَّما قصد أنَّ هذه الجماهير وهذه الأقوام، وهذا الشعب كله يكرز أمام نفسه في اعتياد مستمر بينما يجهلون أنَّهم "المُكرَّزون" في النهاية.

فلا عجب أن قلنا إنَّ المعرفة الإنسانية تتوافر في دائرة ما يعرفه الناس من ألفاظ مفردة دون التعبيرات والتراكيب وتكثيف المفردات الذي تظهر عن طريقه فرادة الأسلوب، لكنَّنا في كل الأحوال نستطيع أن نستدل إلى حقيقة العالم وطبيعته من خلال التركيب اللغوي المتنوع [٢٧]، وهذا ما نجده دائماً في القصائد العظيمة، وعظمة الشعر تكمن في التلميح علاوة على المجاز [٢٨]، ثم تتحرر حبة الشمس قليلاً أو كثيراً من معناها الأصلي لتعني أيضاً بذرة صغيرة للشمس تسقط من الفضاء وتسطع بين ملايين الأيدي والأفواه في أيِّ مكان وفي كلِّ وقت، يقول:

سقطت حبةُ شمسٍ صغيرة، صغيرة جداً

فتلقفتها الأيدي الكثيرة، الكثيرة جداً، وسطعت [٢٩].

ونلاحظ أيضاً مقابلة "صغيرة، صغيرة جداً" بـــ "الكثيرة، الكثيرة جداً"، فهذه الحبة الصغيرة نجحت في أن تكون شمسَ ملهاةٍ للملايين.

ومما يُلاحظ في هذه القصـــيدة من تكرار يتداخل مع التركيب ويتجه دلالياً لخدمة المعنى تكرار "العالم السفلي" في مواضع مختلفة من القصيدة:

ثمة إننا تكرز في هبوطها إلى العالم السفلي [٣٠].

...

ثم يقول بعد خمسة أسطر:

كرزوا في العالم السفلي [٣١].

ثم بعد صفحتين وفي نهاية القصيدة يقول:

أنتم الوارثون لحبة الشمس

التي سقطتْ

في العا

لم

السفلي

كرزوا

كرزوا

دائماً أنت المُكرَّزون (٣٢).

فعلاوة على ما شرحنا في تفصيل هذا الشاهد في المبحث السابق يمكن أن نعدَّه من أدلة التكثيف اللغوي في شعر رعد عبد القادر عن طريق كلمات يسيرة تؤدي معنى واسعاً.

أما القصيدة التي حمل الديوان عنوانها عنواناً له "دع البلبل يتعجب" فهي أقصر قصائد الديوان، يقول:

دع البلبل

يتعجب

من يد الكارثة

التي تدربه كباز

X X

دع الحرية

تتذكر شكلها

دع العالم

يتخبر ذكاءه،

مجرد طائر

لا أهميةَ له

على الإطلاق

إنْ غرَّدَ للكارثة

أو انقضَّ على الفريسة

.....

دع البلبل

يتعجب (٣٣).

تتألف القصيدة كما تتضح من ثمانٍ وثلاثين كلمة فقط، تتوزع على ستة عشر سطراً شعرياً، وليس في أغلب السطور إلا كلمة أو كلمتان، فما الذي جعل منها نصاً شعرياً؟ كسؤال يطرحه ويقوم على أساسه "مبحث الشعرية" (٣٤)، وما القبليات التي تواضع عليها مستوى الإفهام العادي للغة، والتي يعرفها الشاعر والقارئ؟ ثم جاء نص الشاعر ليخرقها فيحقق التجاوز اللغوي؟ (٣٥)، ما "درجة الصفر" التي غادر منطقتها هذا النص ليكون شعرياً؟ وإلى أيّ مدى ابتعد عن

درجة الصفر تلك؟ أي ما المستوى الجمالي الذي يحوزه النص؟ [٣٦]، سنجيب عن هذه القصيدة إذا عرفنا أنَّ هذه القصيدة تحتوي على ست جمل فقط تبدأ أربع منها بفعل الأمر "دع" دون مفعوله، فلا يتكرر المفعول به إلا بين الجملة الأولى والجملة الأخيرة التي سنأتي إلى تفصيلها، وهذا يعني أنَّ (الأمر فقط هو الذي يتكرر دائماً مع ثبات حالة الآمر والمأمور "المتكلم، والمخاطب" وهذا يضعنا مباشرة في تساؤل عميق عن حالة الكبت واليأس المحيطة بالشاعر.

أما إذا أردنا أن نساوي بين مفاعيل الفعل "دع" "دع البلبل ...، دع الحرية ...، دع العالم ..." فسنجد البلبل هو الحرية المفقودة وهو العالم الذي يعصف به الخراب.

يريد الشاعر لهذا البلبل أن يتعجب من يد الكارثة التي تدربه كباز وليس اللافت في هذه الجملة أنَّ الشاعر جعل للكارثة يداً، وإنَّما في كلمة "كباز"، فالكاف هنا ليس للتشبيه؛ لأنَّه لا يريد أن يقول إنَّ البلبل كالباز، بل أراد أن يقول: إنَّ البلبل اصبح بازاً منذ زمن بعيد وما زال مستمراً ولا أمل في رجوعه لبراءته، وكأنَّه يقول: دع البلبل دائماً، يتعجب دائماً، من يد الكارثة التي تدربه بازاً مفترساً دائماً، على اعتبار أنَّ "بازاً " يعرب تمييزاً ملازمة لحالته الافتراسيه، وليس بلبلاً كالباز على أساس التشبيه؛ لأنَّه يقول في الجملة التالية: "دع الحرية تتذكر شكلها"، فالحرية التي هي البلبل نفسه نسيت شكلها، أي إنَّ البلبل نسي ذاته وانتهى الأمر، ثم يقول في الجملة التالية: "دع العالم / البلبل" يختبر ذكاءه في التعرف إلى حقيقته فإن عرفها فسيجد نفسه مجرد طائر، سيجد نفسه عالماً طائراً لا أهمية له على الاطلاق!، وهذه الجملة الإسمية من "لا النافية للجنس ومعموليها" تعرف في محل جر صفة لـ"طائر" المضاف إلى مجرد "في النص"، فهي تختلف عن الجملة الابتدائية التالية "لا أهمية له على الإطلاق إن غرَّد للكارثة أو انقضَّ على الفريسة"؛ لأنَّ الشاعر حذف "له" من هذه الجملة فلا يجمع الجملتين إلا تقنية التكرار التي برع بها السبعينيون عامةً ورعد عبد القادر خاصةً، فصارت من العلامات الفارقة في شعره.

ينبغي أيضاً أن نقف عند المزاوجة في "غَرَّدَ، انقضَّ" و "الكارثة، الفريسة"، فهل سيغرد هذا العالم لنفسه كفريسة لا بدَّ لها أن تثور فلا تبقى تحت سوط جلادها فتنقضَّ لتقضي على الكارثة؟ أم هل سيبقى العالم معتاداً على عذابه يغرد لآلامه؟ فياله من سؤال عدمي! [٣٧].

إذن تعتمد قوة اللغة لدى رعد عبد القادر على البساطة في التركيب محافظةً على الشد والتكثيف دون الاهتمام بجزالة التعبير والرصانة الشكلية في اللغة التي تحتفي بفنون البلاغة، فهو بهذا يقوِّض بعض أركان قانون الانزياح القائم على معيار اللغة العادية كمستوى أدنى في التعبير خصوصاً إذا علمنا أنَّ اللغة العادية نفسها لا تخلو من الانزياح [٣٨]، وإنَّ هناك انزياحات لا تحقق أي جمالية مهما ارتفع مستواها، وإنَّ رعد عبد القادر يهتم بالشائع والعادي والمألوف ليصنع منه شعراً فريداً بأسلوب خاص قوامه التركيز والتكثيف.

المبحث الثالث: بنية العنوان:

خلت القصيدة في الموروث الشعري العربي من العنوان؛ لذا عُرفت بعض القصائد على أسس مختلفة: على القافية كعينية أبي ذؤيب الهذلي، ولامية العربي، وبائية أبي تمام، أو على

أساس ألفاظ شاخصة في مطلع القصيدة كقصيدة "ليل الصب" للحصري القيرواني، أو على أساس موضوع القصيدة كقصيدة الكرم للحطيئة وقصيدة الحمى للمتنبي.

أما في الشعر الحديث فقد أهتم الشعراء بعنونة القصيدة وتسميتها، فلم يتركوا لغيرهم فرصة وصف قصائدهم أو تسميتها؛ لذا وجدنا عنوان القصيدة يحمل معطيات مهمة في الكشف عن هوية القصيدة وقصديتها ومركزيتها والرمزية التي تكتنفها، فهو إذن المفتاح الأول الذي يستعمله القارئ للولوج إلى القصيدة ومعرفة سيرورة سياقها [٣٩]، وعن طريقه أيضاً نستطيع الكشف عن "التفكير اللغوي" للشاعر.

في ديوان دع البلبل يتعجب كما مرَّ بنا إحدى وعشرون قصيدة، وعنواناتها:

١. أرض السواد.
٢. الحروب السعيدة.
٣. حب شمس / كرزوا.
٤. أحلام محمد علي باشا الصغير.
٥. عش سعيداً مع حياتك دون حياة.
٦. نص الأيام.
٧. أدوار صغيرة.
٨. الأشياء الزائلة.
٩. قصية الاسماء الكبيرة.
١٠. أغنية المواطن الأبدي (١).
١١. أغنية المواطن الأبدي (٢).
١٢. دع البلبل يتعجب.
١٣. أحلام بسيطة.
١٤. قصتي مع الجنائن المعلقة.
١٥. مجمع الآلهة.
١٦. قبر فرعوني.
١٧. نصب تذكاري لهجاء الملوك.
١٨. ما يفقهه الإسكاني.
١٩. مسطبة البطل سامي.
٢٠. ولادة قيصرية.
٢١. فوتوغرافيات لخروج الجنس السامي.

تحتل صيغة الإضافة هذه العنوانات الجزء الأكبر وعددها تسعة عنوانات، أما الصفة والموصوف فعددها سبعة عنوانات، وعدد الأسماء دون وصف أو، إضافة ثلاثة، بينما كان لفعل الأمر عنوانان فقط، وعلاقة كل عنوان من هذه العنوانات علاقة قوية بالقصيدة التي يتصدرها، فنجد

في أغلب القصائد تكراراً لصيغة العنوان في مطلع القصيدة أو في عرضها، أو حتى في نهايتها كما رأينا في قصيدتي "دع البلبل يتعجب، وحب شمس / كرزوا"، أو على الأقل نجد مفردات مرادفة أو مقاربة لألفاظ العنوان، وهذا يدل على التكاثف والترابط الحي وارتباط القصيدة بعنوانها الذي يصلح مفتاحاً دلالياً وضوءاً كاشفاً لخفاياها، ويدل أيضاً على مركزة القصيدة الذي لا يتعب القارئ في استبصاره ولمس خيوطه منذ البداية فلا يذهب بعيداً في التأويل.

أما عن غرابة المعنى في عنوانات القصائد فيمكننا أن نرصد ثلاثة منها وهي: "عش سعيداً مع حياتك دون حياء، ونصب تذكاري لهجاء الملوك، وما يفقهه الإسكافي من خرائط العصور"، وهذه محاولة واضحة من الشاعر لـ "تشعي" العنوان إن صح التعبير أو صياغته بطريقة شعرية، أو من أجل إحداث مفارقة معنوية بين القصيدة وعنوانها الذي يُعدُّ موجهاً رئيساً للأفكار.

ولو أخذنا مثلاً قصيدة "أرض السواد" عنوان القصيدة التي وقفنا عندها سابقاً لوجدنا يسافر الى مكان من العالم ثم يعود ليقول: "أينما تذهب فثمةَ بيتك الصغير" [٤٠] إشارةً منه الى أن الانسان في مأساته لن يتغير معه الأمر، فكل سفر مكوث بمعنى ما، ولعله أراد الإشارة الى أن العالم كله أصبح أسود كأرض السواد مستفيداً من البناء التركيبي للعنوان وهو إضافة الأرض الى السواد، فهنا لا يتاج القارئ الى كد ذهني، لكنه يحتاج طبعاً درجة من الذكاء من أجل ربط دلالة العنوان أو سيميائيته بمحتوى النص، ليكون عتبة موجهة فعلية يمكن الدخول عبرها الى عالم النص [٤١].

أما في قصيدة "أحلام بسيطة" فيخبرنا الشاعر تحت هذا العنوان بأن أحلامه بسيطة وواقعية كأحلام أصدقائه من العالم القديم، ثم يقول في نهاية القصيدة:

المهم أن أحلامهم واقعية وبسيطة

بلا استثناء: الخياط

والتلميذ والمهندس

والاسكافي

كل هؤلاء الشبان الجميلين من أصحاب الأجساد التي عُثر على

شيخوختها المبكرة جداً

بعد نهاية الحرب [٤٢].

وهكذا يتأكد القارئ من القصد المعكوس للأحلام البسيطة لأن هؤلاء الذين سحقتهم الحرب كانوا يحلمون بالحياة، فإذا تذكرنا أن الشاعر يُنشئ العنوان بعد أن يكمل القصيدة [٤٣]، لكي لا يكون علامة شعرية فحسب، تأكد لنا أن هذه القصيدة تتمحور مع عنوانها وترتكز عليه وتستند إليه استناداً يؤدي بنا الى إعادة النظر في أحلام الشاعر وفي أحلامنا أيضاً.

نتائج البحث

١. يهتم رعد عبد القادر بالتكرار، وهو على نوعين: تكرار المفردة، وهذا هو القسم الأهم والواضح والأكثر حضــوراً، وللشــاعر في تكراره تقنية جديدة تقوم أحياناً على الإضــافة أو الحذف؛ لتؤدي وظيفتها المهمة في تكثيف العبارة.

٢. أورد الشاعر في مجموعته القصيرة نسبياً عدداً من أسماء الملوك والرؤساء والشعراء والرموز التأريخية والأسطورية والمدن الممالك والقبائل والحروب، وهذا يفسر لنا اهتمامه بالتاريخ، وضلوعه فيه، لكننا وجدنا أنَّ بعض الأسماء بقيت عائمة على سطح القصيدة دون ارتباط وثيق يضمن لها انتماءها الفني وتكثيف استعمالها.

٣. استعمل الشاعر عدداً قليلاً من المفردات العامية والأعجمية، وكان استعماله لها فنياً دون أن يخل بشعرية القصيدة.

٤. تبدو التراكيب سهلة لا تعقيد فيها، ولا تحفل باللغة المجازية، لكنَّها تقوم على المفاجأة التي نجدها غالباً في النهايات مع تكثيف العبارة الشعرية دون الاهتمام بجزالة اللفظ ورصانة الشكل، وهذا من مبادئ التعويض التي تهتم بها قصيدة النثر لتنتج ايقاعها الداخلي بعد تخليها عن الوزن والقافية.

٥. تبقى قصيدة رعد عبد القادر على الرغم من بساطتها عصيةً إلا على القارئ المتسلح بجماليات قصيدة النثر؛ لأنَّ قصيدته تفاجئنا بوضوحها مع الحفاظ على التوتر.

٦. تحتل صيغة الإضافة الجزء الأكبر من عنوانات قصائد المجموعة وعلاقة كل عنوان بقصيدته علاقة ترابط من حيث التكرار أو الترادف أو الاشـتمال على المعنى العام، وهذا يدل على مركزية واضحة للقصيدة مما يخفف عن القارئ أعباء التأويل.

الهوامش:

(١) دع البلبل بتعجب: رعد عبد القادر، دار الشؤون الثقافية – بغداد، ١٩٩٦م، ص ٥.

(٢) المصدر نفسه: ٩.

(٣) ينظر: الشيء في ذاته، في منهج الفطرة: محمد عنبر، دار القلم – دمشق ١٩٩٤م، ط١، ص ٢٩–٣٥.

(٤) دع البلبل بتعجب: ١٦.

(٥) ينظر: لسان العرب: محمد بن مكرم بن علي (ابن منظور)، دار المعارف – القاهرة، ج ٦، ص: ٤٦٩٧.

(٦) المصدر نفسه: ١٤.

(٧) ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا: سوزان برنار، ت: زهير مجيد مغامس، دار المأمون – بغداد ١٩٩٣م، ص: ١٦، وينظر أيضاً: الأسلوبية والاسلوب: عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب – تونس، ١٩٨٢م، ص: ١٦٢.

(٨) دع البلبل يتعجب: ٣٩–٤١.

(٩) ينظر: نحن والتاريخ: قسطنطين زريق، دار العلم للملايين – بيروت، ط٦، ص: ٢٢–٢٣.

(١٠) ينظر: الموجة الصاخبة شعر الستينات في العراق: سامي مهدي، دار ميزوبوتامبا – بغداد ٢٠١٤ م، ط٢، ص: ٢٤٤.

(١١) ينظر: المصدر نفسه: ٢٥١–٢٥٣، ٣٥٠.

(١٢) ينظر: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: د محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية – بغداد، ١٩٨٦م، ط٣، ص: ١٣٨–١٥٥، وينظر أيضاً: الموجة الصاخبة: ٢٥١–٢٥٣، ٣٥٠–٣٥٣.

(١٣) دع البلبل يتعجب: ٩.

(١٤) القرآن الكريم، سورة يوسف وسورة الصافات.

(١٥) دع البلبل بتعجب: ١١، ٢٠، ٤٠.

(١٦) المصدر نفسه: ١٩.

(١٧) ينظر: حكايات عن اساءة الفهم: أومبرتو ايكو، ت ياسر شعبان الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ٢٠٠٦م، ص: ١١–١٢.

(١٨) ينظر: شعر الحداثة من بنية التما سك إلى فضاء التشظي فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر – بغداد، ٢٠١٢م، ص: ١٦٧.

(١٩) دع البلبل يتعجب: ١٠.

(٢٠) ينظر: بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ت محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال – الدار البيضاء ١٩٨٦م، ط١، ص: ٢٠، ١٤٩، ١٧٣.

(٢١) ينظر: جماليات القصيدة العربية الحديثة: محمد صابر عبيد، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ٢٠٠٥م، ص: ١٢٦–١٢٨.

(٢٢) دع البلبل يتعجب: ١١، ١٢، وينظر أيضا: دلالات أسلوب الاستفهام في شعر خزعل الماجدي دراسة فنية: م. د. محمد كر محمود، مجلة آداب الفراهيدي، المجلد ١٤، العدد ٤٩، آذار ٢٠٢٢م، القسم الأول: ٨.

(٢٣) المصدر نفسه: ١٢.

(٢٤) ينظر: الأدب والثورة: غازي العبادي، دار الثورة – بغداد، ١٩٧٨م، ص: ٦٧–٦٨.

(٢٥) دع البلبل يتعجب: ١٣.

(٢٦) المصدر نفسه: ١٣–١٦.

(٢٧) ينظر: الشيء في ذاته: ٨٨، وينظر أيضاً: زكريا: مشكلة الحياة: إبراهيم، مكتبة مصر، د. ت / ص ٧٢، وينظر: في موضوع التصريح والتلميح: التداولية: جورج بول: ت قصي العتابي، الدار العربية للعلوم، ناشرون – الرباط، ٢٠١٠م، ط١، ص: ١٢٠.

(٢٨) ينظر: هارولد بلوم: فن قراءة الشعر: هارولد بلوم، ت باسل المسالمة، دار التكوين– دمشق ٢٠٠٩م، ص: ٢٠، وينظر أيضاً: اللغة – الخيالي والرمزي: جاك لاكان، اشراف: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف – الجزائر، ٢٠٠٦م، ص: ٢١–٢٢.

(٢٩) دع البلبل يتعجب: ١٤.

(٣٠) المصدر نفسه: ١٤.

(٣١) المصدر نفسه: ١٤.

(٣٢) المصدر نفسه: ١٦.

(٣٣) المصدر نفسه: ٥٠.

(٣٤) ينظر: قضايا الشعرية: رومان جوكبسون، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار، توبقال للنشر – الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ط١، ص: ٢٤.

(٣٥) ينظر: نظرية الانزياح عند جان كوهين: نزار التجديدي، مجلة دراسات سيميائية أدبية – المغرب، ١٩٨٧م، ع ١، وينظر أيضاً: الشعرية في الشعر: قاسم المومني، مجلة فصول، ١٩٨٧م، ع ٣، ٤، م٧.

(٣٦) ينظر: درجة الصفر للكتابة: رولان بارت، ت محمد برادة، دار الطليعة – بيروت، ١٩٨١م، ط١، ص: ١٣، ١٨، ٣٢.

(٣٧) استعمال الشعراء لمفردة (العالم) نجده لدى الستينيين، فهم أول من أفرد لفظة العالم لمحاورة المصير وغربة الذات، وتصوير الكون وهي رؤية عدمية نشأت في صلب التمرد الستيني، ثم درج الشعراء بعدهم في استعمالها بطرق مختلفة. ينظر: شعراء البيان الشعري: خالد علي مصطفى، دار ميزوبوتاميا – بغداد، ٢٠١٥م، ط١، ص: ١٧٣–١٨٨، (البيان الستيني)، وينظر أيضا: ظواهر ايقاعية في شعر الصاحب بن عباد أ. م. د. باسم ناظم سليمان، مجلة آداب الفراهيدي المجلد ١٣، العدد ٤٧، القسم الثاني، أيلول ٢٠٢١م: ١١.

(٣٨) ينظر: بنية اللغة الشعرية: جان كوهين: ص ١٥، وينظر ايضاً: نظرية اللسانيات ودراسة الأدب: روجو فاولر، ت: سلمان الواسطي، مجلة الثقافة الأجنبية، ١٩٨٤م، ع ١.

(٣٩) ينظر: الخطيئة والتكفير: عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي – جدة، ١٩٨٥م، ط١، ص: ٢٦١.

(٤٠) دع البلبل يتعجب: ٩.

(٤١) ينظر: دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥: ٦٠–٦٥.

(٤٢) دع البلبل يتعجب: ٥٢.

(٤٣) ينظر الخطيئة والتكفير: ٢٦١.

المصادر

القران الكريم.

١- الأدب والثورة: غازي العبادي، دار الثورة – بغداد ١٩٧٨م.

٢- الأسلوبية والاسلوب: عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب – تونس، ١٩٨٢م.

٣- بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال – الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.

٤- التداولية: جورج بول، ترجمة: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم- الرباط – ناشرون، ط١، ٢٠١٠م.

٥- جماليات القصيدة العربية الحديثة: محمد صابر عبيد، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ٢٠٠٥م.

٦- حكايات عن اساءة الفهم: أومبرتو إيكو، ترجمة: ياسر شعبان، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ٢٠٠٦م.

٧- الخطيئة والتكفير: عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي- جدة، ط١، ١٩٨٥م.

٨- درجة الصفر للكتابة: رولان بارت، ترجمة محمد برادة ط١، دار الطليعة – بيروت، ط١، ١٩٨١م.

٩- دع البلبل بتعجب: رعد عبد القادر، دار الشؤون الثقافية – بغداد، ١٩٩٦م.

١٠- شعراء البيان الشعري: خالد علي مصطفى، دار ميزوبوتاميا – بغداد، ط١، ٢٠١٥م، (البيان الستيني).

١١- شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي: فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر – بغداد، ٢٠١٢م.

١٢- الشيء في ذاته، في منهج الفطرة: محمد عنبر، دار القلم – دمشق، ط١، ١٩٩٤م.

١٣- فن قراءة الشعر: هارولد بلوم، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين – دمشق، ٢٠٠٩م.

١٤- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا: سوزان برنار، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون – بغداد ١٩٩٣م.

١٥- قضايا الشعرية: رومان جوكبسون، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م.

١٦- لسان العرب: محمد بن مكرم بن علي ابن منظور، دار المعارف – القاهرة، ج ٦.

١٧- اللغة: الخيالي والرمزي: جاك لاكان، اشراف: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف – الجزائر، ٢٠٠٦ م.

١٨- مشكلة الحياة: زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، د. ت.

١٩- الموجة الصاخبة شعر الستينات في العراق: سامي مهدي، دار ميزوبوتاميا – بغداد، ط٢، ٢٠١٤م.

٢٠- نحن والتاريخ: قسطنطين زريق، دار العلم للملايين – بيروت، ط ٦.

الدوريات:

١- الشعرية في الشعر: قاسم المومني، مجلة فصول، ١٩٨٧م، ع ٣، ٤، م٧.

٢- نظرية الانزياح عند جان كوهين: نزار التجديدي، مجلة دراسات سيميائية أدبية – المغرب، ١٩٨٧م، ع ١.

٣- دلالات أسلوب الاستفهام في شعر خزعل الماجدي دراسة فنية: م د محمد كر محمود، مجلة آداب الفراهيدي، المجلد ١٤، العدد ٤٩، آذار ٢٠٢٢ م، القسم الأول.

٤- ظواهر ايقاعية في شعر الصاحب بن عباد أ م د باسم ناظم سليمان، مجلة آداب الفراهيدي المجلد ١٣، العدد ٤٧، القسم الثاني، أيلول ٢٠٢١ م.

٥- نظرية اللسانيات ودراسة الأدب: روجو فاولر، ترجمة: سلمان الواسطي، مجلة الثقافة الأجنبية، ١٩٨٤م، ع ١.

Resources

The Holy Quran.
1- Literature and Revolution: Ghazi Al-Abadi, Dar Al-Thawra, Baghdad, 1978.
2- Stylistics and Style: Abdel Salam Al-Masdi, The Arab Book House - Tunis, 1982 AD.
3- The Structure of Poetic Language: Jean Cohen, translated by: Muhammad Al-Wali and Muhammad Al-Omari, Dar Toubkal - Casablanca, 1st edition, 1986 AD.
4- Deliberative: George Paul, translated by: Qusai Al-Atabi, Arab House for Science - Rabat - Publishers, 1st edition, 2010 AD.
5- Aesthetics of the Modern Arabic Poem: Muhammad Saber Obaid, Publications of the Ministry of Culture - Damascus, 2005.
6- Tales of Misunderstanding: Umberto Eco, translated by: Yasser Shaaban, the General Authority for Cultural Palaces - Cairo 2006.
7- Sin and Atonement: Abdullah Al-Ghadami, Literary and Cultural Club - Jeddah, 1st edition, 1985 AD.
8- Zero Degree for Writing: Roland Barthes, translated by Muhammad Barrada, 1st edition, Dar Al-Talee'ah - Beirut, 1st edition, 1981 AD.
9- Let the nightingale be surprised: Raad Abdel Qader, House of Cultural Affairs - Baghdad, 1996 AD.
10- Poets of the Poetic Statement: Khaled Ali Mustafa, Dar Mesopotamia - Baghdad, 1st edition, 2015 AD, (The Sixtieth Statement).
11- The Poetry of Modernity from the Structure of Cohesion to the Space of Fragmentation: Fadel Thamer, Dar Al-Mada for Culture and Publishing - Baghdad, 2012.
12- The Thing in Itself, in the Fitrah Approach: Muhammad Anbar, Dar Al-Qalam - Damascus, 1st edition, 1994 AD.
13- The Art of Reading Poetry: Harold Bloom, translated by: Basil Al-Masalmeh, Dar Al-Takwin - Damascus, 2009 AD.
14- The prose poem from Baudelaire to our days: Suzanne Bernard, translated by: Zuhair Majeed Maghamis, Dar Al-Ma'mun - Baghdad 1993 AD.
15- Cases of Poetry: Roman Jacobson, translated by: Muhammad al-Wali and Muhammad al-Omari, Toubkal Publishing House - Casablanca, 1st edition, 1988 AD.
16- Lisan al-Arab: Muhammad bin Makram bin Ali Ibn Manzoor, Dar al-Maarif - Cairo, vol. 6.
17- Language: The Imaginary and the Symbolic: Jacques Lacan, Supervision: Mustafa Al-Masnawi, Al-Ikhtif Publications - Algeria, 2006 AD.
18- The problem of life: Zakaria Ibrahim, Misr Library, d. T.
19- The Loud Wave, Poetry of the Sixties in Iraq: Sami Mahdi, Dar Mesopotamia - Baghdad, 2nd edition, 2014 AD.
20- We and History: Constantine Zurayk, Dar Al-Ilm for Millions - Beirut, 6th Edition.

Periodicals:

1- Poetry in Poetry: Qassem Al-Momani, Fosoul Magazine, 1987 AD, p. 3, 4, p. 7.
2- The theory of displacement according to Jean Cohen: Nizar Al-Tajdidi, Journal of Literary Semiotic Studies - Morocco, 1987 AD, p. 1.
3- Indications of the interrogative style in the poetry of Khazal Al-Majidi, an artistic study: Dr. Muhammad Kar Mahmoud, Al-Farahidi Arts Journal, Volume 14, Issue 49, March 2022 AD, Section One.
4- Rhythmic Phenomena in the Poetry of Al-Sahib Ibn Abbad A.M.D. Basem Nazim Suleiman, Al-Farahidi Journal of Etiquette, Volume 13, Issue 47, Section Two, September 2021 AD.
5- The Theory of Linguistics and the Study of Literature: Rojo Fowler, translated by: Salman Al-Wasiti, Journal of Foreign Culture, 1984, p. 1.