

الأنساق التراثية وبنية القصيدة المعاصرة منافذ التحدي والتناغم

د. مجدي الخواحي

جامعة جازان (السعودية)

البريد الإلكتروني: mkhgz@yahoo.com

تاريخ النشر: 2020/03/27

تاريخ القبول: 2020/03/20

تاريخ الإرسال: 2020/03/04

الملخص:

تنطلق هذه الدراسة من بنية القصيدة المعاصرة في تناغمها أو صراعها مع الأنساق الشعرية التراثية السابقة، وتتخذ من نظرية الشعرية المعرفية الموزعة ومنافذها النقدية منهجاً للإجراء والتطبيق، حيث تُشيد وفق نظام تشاركي يتفاعل فيه الذهن والعالم والجسد، فتتجلى المقصديات والمفوضات في سياق المجاورة الشعرية الموسومة بالتعاون أو الصراع من خلال مستويات التطابق أو التنافر أو التناسب أو التوازي وفق منافذ العوالم المتجاورة، وذلك ضمن منظور التحكم الآلي الذي لا يقصي التنافذ مع الأنساق الخارجية للمتلقى والمبدع وللمبدعين آخرين محتملين في نطاق تواصل محوسب، بل يجمع بين المحلي والعربي والكوني ويعززها في سياق أكثر جاذبية وإثارة، وهو ما ينعتقه علماء المعرفة بالإبداعية المشتركة.

وتتخذ من مدونة الشعرية العربية الجديدة مثالا لاستجلاء أبعاد التنامي والتطور في المنتج الشعري المعاصر. ونظرا لاتساع مساحة تلك المدونة الشعرية في عالمنا العربي المعاصر فقد حددت القراءة فئة الشعراء الشباب في الخليج نموذجا، ومضت تتبّع تشييدهم لبناء المعاني من خلال فرضية العقل القائد (وصل الحاضر الشعري بموروثه) أو (ربط اللاحق الشعري بسابقه)، والتحقق من الكفاءة والتدرج في المنتج الإبداعي جماليا وفنيا.

كما حاولت هذه المقاربة الإفادة من العلوم المعرفية ذات التواشج مع نظريات النقد ومناهجه الإجرائية المعاصرة، فاستفادت من جهود العلماء والنقاد الذين أسسوا لمفاهيم النقد المعرفي وطوروا نظريات الإستمولوجيا المعرفية التشييدية (Constructivism) والتشييدانية والتنافذ والمقصديات وشعرية الذهن ونظرية المعرفة الموزعة (Distributed Cognition Theory) عند هاتشينس وبيركينس وبابيرت وفيجوتسكي ومنسكي وجون بياجي ولايكوف وفوكونيبي، ومن نقادنا العرب أمثال محمد مفتاح وعبدالقادر الفاسي وإسماعيل شكري وغيرهم.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، النسق، التوزيعية، التراث، البنية النصية.

ABSTRACT :

This study analyzes the structure of the modern poem in its harmony and deviance from traditional poetic patterns. Analysis and application are grounded in modern distributed cognitive poetic theory with its multiple approaches and theories. Such a poem is structured in an intricate system that connects the soul to the body as well as to the outside world, which contextualize the meaning accordingly. These meanings alternate between harmony and chaos respectively to the surrounding contexts, combining locality with novelty in a new brand of excitement and attraction that can be described as collective innovation.

The study uses examples from modern Arabic poetry to show the dimensions of creativity and improvement in contemporary poetry. However, due to the magnitude of modern Arabic poetry, the researcher chooses to focus on few young poets in the Arabian Gulf. The researcher tracks their poetic growth in creating meanings based on intellectual equilibrium of tradition and talent, assuring gradual improvement in their artistic production.

The researcher also uses recent theoretical and critical theories such as epistymological theories of constructivism and distributed cognition theories.

جدلية الصراع والتشاركية

ترجع أهمية هذه الجدلية بين قطبي الصراع والتشاركية إلى ظواهر أدبية متأصلة في جسد النص الشعري العربي منذ نشأته الأولى، وهو ما أقلق نقادنا المعاصرين فمضوا يتحسسون أبعاد هذه الجدلية ويؤطرون منهجيتها في التفاعل والتحويلات الممتدة على خارطة القصيد المعاصرة. بدءاً من عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين الذي لم يكن يبعد عن الصواب عندما أحس بعمق مدى إشكالية الجذور والتمددات في شعرنا العربي الحديث، أو ما سمّاها حينئذ بظاهرة التقليد والتجديد، فعمد إلى تسجيل حلقات إذاعية عبر إذاعة القاهرة لتشخيص هذه الإشكالية، والوقوف على حقائقها، والتعمق في فهم أثرها على حركة الأدب والشعر؛ مشيراً إلى أن في حياتنا المعاصرة ظاهرة خطيرة تتصل بحياتنا الأدبية، وليس بدّ من أن نُعنى بها أشد العناية. هذه الظاهرة تأتي مما اقتضاه العصر الحديث من هذه السرعة التي تدفع الشباب إلى أشياء كثيرة: منها سرعتهم في القراءة والفهم، وحرصهم على أن يبلغوا من بُعد الصيت وارتفاع المنزلة في الأدب قبل أن تؤهلهم جهودهم وقبل أن تمكنهم أسنانهم من الوصول إلى هذه المنزلة التي لم يكن غيرهم ليصلوا إليها فيما مضى إلا بعد الجهد المتصل والعناء الشديد، وما ينشأ عن هذا كله من تبدلات في القيم بعامة، وفي القيم الأدبية بخاصة. وكل هذا يأتي من هذه السرعة التي دُفَعنا إليها دفعاً في حياتنا الحديثة بحسب تعبير الدكتور طه حسين في كتابه (تقليد وتجديد)⁽¹⁾.

يحيلنا هذا التتبع النقدي الواعي من عميد الأدب العربي إلى ضرورة استقصاء القوانين المتحكمة في إجراءات هذه الجدلية، لذا رأينا أنه يتوجه بالقراءة نحو الشعرية المعاصرة، مؤكداً أنه حينما صرح بذلك إنما عنى به الشعراء الشباب في عصره آنذاك، أمثال صلاح عبدالصبور وبدر شاكر السياب وعبدالله الفيصل ونازك الملائكة وميخائيل نعيمة وغيرهم. بيد أن طه حسين نفسه في عام 1957م عندما قرأ ديوان (وحي الحرمان) للشاعر الأمير عبدالله الفيصل: رأى في قسَمات الأمير الشاعر وجوه أسلافه من الشعراء العذريين في بوادي نجد والحجاز كما يقول، ونعته بالأمير ذي الوزارتين⁽²⁾، علماً بأن الأمير عبدالله الفيصل قد نشر ديوانه هذا عام 1954م وهو في الثانية والثلاثين من عمره رحمه الله.

إذا كانت هذه رؤية عميد الأدب العربي نحو شعرية الشباب، وقد أطلقها في منتصف أو نهاية القرن العشرين تقريباً، فماذا نقول نحن في الربع الأول من الألفية الثالثة، إنه جيلٌ شعري صعب بل جيل مختلف حد عنونة بعض الأدباء والنقاد. جيلٌ يعكس إيقاع العصر وتطورات المذهلة وتنوعاته السريعة، جيل يتمثل التكنولوجيات الحديثة ووسائل التواصل الاجتماعي أساسات مهمة في مجريات حياته ونمط تفكيره وإبداعاته.

إذن، كان علينا قراءة هذه الشعرية الجديدة المعاصرة من خلال وجهة نقدية جديدة تعتمد معطيات الواقع والنظر إليها بوصفها أساسات مهمة، فتستلهم آلياتها من هيمنة المعلوماتية والخوارزميات، وتشكل إجراءات تحليلاتها وفق متطلبات النقد المعرفي الجديد؛ لذا ابتعدنا عن مفهومات التقليد والتجديد إلى

مسألة الصراع والتشاركية، والبحث عن مدى تناغم هذه الشعرية وبقية الأنساق الأخرى، في محاولة جادة للإجابة على سؤال: ما الذي يشيّد شعرية هذه الألفية؟

النقد وشعرية الذهن

يتجه رصدنا لهذه الفكرة وعلاقتها بالنقد من خلال أساسات العلوم المعرفية، حيث يتأسس النقد المعرفي انطلاقاً من الدراسات اللسانية المعرفية، ونتائج الذكاء الاصطناعي، فقد اشتغلت جماعة (مو) في: بلاغة الشعر، والبلاغة العامة بمفاهيم المقاربة النقدية المعرفية من قبيل: معالجة المعلومات، والأطر والمدونات والسيناريوهات وغيرها..... وقد تعزز هذا النقد المعرفي مع الدراسات النقدية التي راكمها محمد مفتاح في: تحليل الخطاب الشعري، ومجهول البيان، وإسماعيل شكري في: معرفة الخطاب الشعري، وأنساق الخطاب المركب، وإمبراطورية التنافذ، حيث شكل الخطاب بشكل عام والخطاب الشعري بشكل خاص موضوعاً أساساً لتنشيط مفاهيم الذكاء الاصطناعي وعلم النفس المعرفي.

هكذا يحفل الدرس النقدي العالمي الجديد بمفاهيم وإليات الذكاء الاصطناعي بالنظر إلى المسوغ العلمي الآتي: اعتبار المقايضة بين الذكاء الإنساني والذكاء الاصطناعي أمراً وارداً لتحديد وضعيات الذكاءات المتعددة، وتطوير أبحاث العلوم المعرفية التي ترتبط بمختلف جوانب الحياة البشرية؛ من قبيل البيولوجيا، وعلم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي واللسانيات المعرفية.

ومن ثم فالنص الإبداعي مدونة فاحصة للذكاء الإنساني مادامت الشعرية محوسبة في الدماغ كما يقول لايفوف وجيبس، حيث صار ممكناً الحديث عن شعرية تسمى بـ: (شعرية الذهن).

انطلاقاً من هذا النسق المعرفي العام، نجد مفاهيم الذكاء الاصطناعي توظف في الدرس النقدي المعرفي لتأويل الظواهر الذهنية اللغوية والبلاغية في الخطاب الشعري أو الخطاب الروائي على حد سواء. ومن بين تلك المفاهيم التي وضع أغلبها عالم الذكاء الاصطناعي منسكي في كتابه مجتمع الذهن: (الأطر والسيناريوهات، المنفذون، الوحدة الأصل، الوحدة الهدف، المطلق والهدف، الدخول والخرج، معالجة المعلومات).

هذه المفاهيم تتوزع بين الدرس اللساني المعرفي ونظريات المعرفة، وفي نظريات تحليل الخطاب والنظريات الدلالية والسميائية والبلاغية ونحوها. غير أن الأصول الإستراتيجية لهذا النقد المعرفي تعود أساساً إلى إبدال التشييدانية التي طورها بايرت انطلاقاً من نموذج بياجي في التشييدية، حيث اعتبر أن المعرفة المكتسبة عن طريق الوسائط المتعددة تشكل مجالاً معرفياً هاماً لتوليد الإبداع... أي كلما كانت المعرفة مكتسبة في سياق المحيط والثقافة تقدم الفرد نحو تأويل العالم والتفاعل معه انطلاقاً من إبداعاته باعتبارها تمثالات للعالم⁽³⁾.

ومع اجتهادات هاتشينس قدّم علماء المعرفة الموزعة الجدد نسقاً تشييدانياً أكثر انفتاحاً، لتعزيز العملية الإبداعية بواسطة مركزية التفاعل بين عناصره: الوسائط التكنولوجية والمحيط والثقافة. وبذلك تطورت التشييدانية انطلاقاً من التشييدية نفسها بواسطة علمائها؛ حيث إن الفرد يشيد نماذج ذهنية قصد فهم العالم المحيط به بواسطة تفاعل أكبر بين الدينامية الثقافية والتفاعلية الاجتماعية أي بين الفرد وأنساق التشارك والتعاون في سياق حاسوبي لتقاسم المعرفة. هكذا، تصف التشييدانية مظهرين أساسيين لاكتساب المعرفة:

- عمليات الاكتساب هي إعادة بناء أكثر من كونها مجرد تحويل للمعارف.

- الاكتساب يصبح أكثر نجاعة إذا ما تم توجيه خبرات الفرد نحو إنتاجية ذات معنى⁽⁴⁾.

ومن خلال هذين القطبين يتم تحقيق المعنى الدينامي للتشبيدية؛ فأن تتعلم هو أن تنتج، أي أن التعلم يتم بواسطة الخلق والإنتاج. وهذا المعنى هو ما أكده بايبرت (1980م) حيث يربط التعلم بالخلق في شروط اجتماعية متنوعة السياقات؛ فيصبح خلالها المعلم منسقا فقط للعمليات التعليمية وليس قائدا لها. وهذا ما يجعل التشبيدية نظرية توزيعية بامتياز⁽⁵⁾.

وعلى هذا الأساس، نفترض أن المعرفة الشعرية العربية المعاصرة أو القديمة غير معزولة عن الأنساق الحاسوبية التي تنتظم الذهن والدماع والعالم، لكونها نشيطة في محيط مركب؛ محلي وعربي وكوني يؤثر على تعدد المنفذين والمتدخلين لتشبيد أدبية متعددة المنافذ إلى العصر وأسئلته الملحة. وهو ما سنختبره في معالجة بعض النصوص الشعرية في علاقتها بالماضي والحاضر، حيث يحضر الموروث الشعري ويتوزع بين مختلف الشعراء، وبالقدر نفسه تتوزع عليهم أنساق الحداثة وأسئلتها المقلقة. على أن الناقد إسماعيل شكري في كتابه: أنساق الخطاب المركب قد اقترح نموذجا شعريا توزيعيا؛ حيث ركب مختلف التصورات التشبيدية السابقة في نموذج تأويلي، هو ما سنحاول بدورنا اختباره في هذه القراءة قصد تطويره والإفادة منه.

هكذا، نفترض أن الشعرية المعرفية الموزعة لأطروحة أو فكرة: الموروث الشعري في الشعرية الخليجية الجديدة، تُبنى وفق نسق تشاركي يتفاعل فيه مختلف منفذي القلب الفضائي والقلب الصوتي والقلب الدلالي، فتتفلق المقصديات والملفوظات في سياق المجاورة الشعرية التي تسم ناتج الشعرية عند كل مبدع بالتعاون أو الصراع مع غيره من خلال مستويات التطابق أو التنافر أو التناسب أو التوازي وفق منافذ بين عوالم الموروث وعوالم العصر... وهي العمليات ذاتها التي تسم اشتغال المنفذين الشعريين لشاعر واحد، مثلا، أو لقصيدة واحدة؛ فمقصديات التشاركية والتعاون والصراع والإنتاج تتسم بها قوالب المنتج الأدبي الواحد أيضا ضمن منظور التحكم الآلي الذي لا يقصي التنافذ مع الأنساق الخارجية للمتلقي ولمنتج النص ولمنتجين آخرين محتملين في سياق تواصل معين⁽⁶⁾. من ثم، سنختار، وبناء على اقتراح علماء المعرفة، عقلا قائدا يركز على الوصل بين الماضي والحاضر، وسنطلق بدءا من ديوان (على إيقاع الماء) للشاعراياد حكيم⁽⁷⁾ (السعودية)، فنوزعه على مختارات من الشعرية الخليجية الجديدة؛ ونبحث عن نمط تشكليه بين هذا الشاعر أو ذاك بواسطة منافذ صوتية أو فضائية أو دلالية، لنصل في النهاية إلى توزيع هذه المنظومة الشعرية برمتها على النسق الشعري لبورخيس والمعري قصد بناء تمثيل معرفي مركب عام. فإذا ما وردت شعرية الحب، مثلا، بين بعض الشعراء في سياق "موضوع الموروث والحاضر" بوصفها مجاورة، يمكن حينئذ تأويلها بين شاعر وآخر تبعا لاختلاف المقصديات أو لتطابقها في المنتج الإبداعي الذي يمثل حوارا ديناميا بين مختلف الأنساق الموروثة والحاضرة.

فالتوزيعية - إذن- هي توزيع عقل قائد داخل بيئة سياقية؛ أي داخل مجموع المواضع التي يقع فيها، بحيث يتأثر بموضوعات باقي العناصر في نسق المجاورة. ومعنى ذلك أن لقصائد الشاعر الواحد سياقات وتموضعات

مختلفة وموزعة؛ فتموضع قصائد درويش أو المعري يختلف ويتوزع حسب اختلاف وتوزيع سياقات المجاورة نفسها، لكنه تموضع يناظر أو يغير أو يتطابق مع غيره من الإنتاجات الإبداعية الأخرى .

فما هي نتائج شعريتنا الموزعة المختارة انطلاقاً من العقل القائد:

"وصل الحاضر الشعري بموروثه" ، ؟ أو "ربط اللاحق الشعري بسابقه"؟.

للإجابة على السؤال السابق لابد أن نقرّ بدءاً بأن تطور المعلوماتية وأنظمتها قد شكلت مفصلات معرفية مهمة جداً تتعلق بمعمار المعارف ومعمار الذهن البشري في آن، حيث انطلقت هاتيك الأنظمة نحو التوازي اللوغاريتمي، مروراً بالتوازي الرقمي ووصولاً إلى التوازي الرمزي؛ مما يؤكد على أنساق بنائية في الذكاء البشري والذكاء الاصطناعي كذلك. "وهذا ما عززته الأبحاث المتطورة في البيولوجيا التي تؤكد بأن الدماغ متواز؛ مما يؤشر معرفياً أن الذهن متواز كذلك، وبالتالي فالمعرفة متوازية تضع الرؤى والمنافذ الدلالية في عجلات (مواقع) موزعة على تلك الخطوط المتوازية"⁽⁸⁾.

لهذا، فإنه لا بد من التأكيد على أن هذه الإجراءات التطبيقية تتطلب مشاركة المتلقي للمبادئ المعرفية الموزعة من التواصل والتمثل والتشديد والتعيين والتجديد والدينامية وغيرها، كما تقتضي من طرف آخر تنشيط مفاهيم التشاركية والأطر والتوزيع والمنافذ، ومدى توزيع الخطابات الشعرية وفق المقصديات في علاقة النص بمنظومة التحكم الذاتي من ناحية، ومشاركة المتلقي والمنتجين من ناحية أخرى، وذلك عبر جسور تشكل حالة المأروية التي تنتظم في القوالب الدلالية والصوتية والفضائية؛ مما ينتج عن هذا أن يلتقي الشعراء في شبكة ذهنية تواصلية شعرية واحدة، وكأنهم بحسب تعبير بعض النقاد يمررون كرة في ملعب واحد، لكن كل من خلال زاويته وفريقه وقدراته، أو كأنهم ينتجون ضمن قنوات التواصل الاجتماعي معرفة مشتركة تجسرها بينهم منافذ معرفية محددة. ومن ثم لم يعد مستساغاً خندقة الشعرية الجديدة في قوالب مغلقة أو تصنيفها تصنيفاً تاريخياً مترهلاً، حيث إمكانية التعالق والتنافذ حاضرة بين الأنساق الشعرية للمنتج الواحد⁽⁹⁾.

وهنا ربما يطراً على ذهنية القارئ سؤال منهجي حول مدى التداخل أو التلاقي بين مفهومي التناس والتوزيعية؟. علينا أن نشير حينئذ بأن التناس هو حالة واحدة من حالات الحوارية التي تشمل المجاورة والتشاكل والتوازي والتناظر وغيرها وتتابع تحول الملفوظات والدلالات وتناظرها بين نص وآخر أو في النص ذاته، وهي بهذا النسق تمثل مستوى لسانيا بلاغياً فقط. على حين تجسر التوزيعية المنافذ بين الأذهان بما هي أطر ومقصديات ومتواجهات وتعيينات وتمثيلات، فيغدو "توزيع الأدوار ضرورة ذهنية بشرية حيوية في سياقات مختلفة لإنتاج معرفة مشتركة تتقاسم عبر تلك الأنساق معرفة موزعة"⁽¹⁰⁾، فتصبح التوزيعية بذلك مستوى تشييدانيا معرفياً موسعاً فحسب.

"وصل الحاضر الشعري بموروثه" (فرضية العقل القائد)

نود التأكيد على أن فرضية العقل القائد "الوصل بين الحاضر الشعري وموروثه"، وإن كانت تنطلق من أسس وأنساق معرفية، فهي مؤطرة بظواهر لغوية بلاغية كالتناس والتشاكل والتباين وغيرها، كما أن اختيار النص المعني بالدراسة بداية لا يخوله بالضرورة درجة السبق أو التمييز عن النصوص الأخرى، لأن التحقق الجمالي هنا تحكمه فنيات التعالق والتنافذ والتشاركية وتوزيع الأدوار بين النص والمنتج والمتلقي.

ينشط العقل القائد في ديوان (على إيقاع الماء) لإياد حكيم (السعودية) من خلال قصيدته الأولى في الديوان وهي بعنوان: (الشاعر)، حيث نجد الوصل بين الحاضر والماضي عبر دلالات منفصلة ومتعددة في عوالم مركبة وممكنة، توزع أسئلة الصراع والتشاركية على منفذي الشبكة الشعرية الحاسوبية بما فيهم منفذي الإنتاج الإبداعي المنوط دراستهم أو دراستها عند إبراهيم حلوش (السعودية)، وشيخة المطيري (الإمارات)، ورهف المبارك (الإمارات)، وهشام الصقري (عُمان)، وعلى حسن إبراهيم (البحرين) وغيرهم. ولنا أن نتساءل: كيف يوزع الشاعر إياد حكيم هذا الوصل أو الربط على عوالم متوازية؛ حيث يتولد من عوالم أخرى وينفذ إلى أسئلة الصراع والتشاركية التي توزع على الشعراء الآخرين المساهمين في هذه الشبكة الحاسوبية أو الشعرية الموزعة؟ بمعنى كيف تُعين مقصدية الشاعر خاصية ربط اللاحق بالسابق بواسطة جهات بلاغية متراكبة في نسق مرآوي ووفق نموذج توزيعي محدد؟

جسرنا المعرفي إلى معالجة هذه الفرضية لدى الشاعر وزملائه الآخرين يتمثل في الآتي:

(كلما انقدحت شرارة الشعر في ذهن الشاعر أو تولدت موهبته انفلقت رؤى متوازية، وكلما انبثقت رؤية من الرؤى تحقق هذا الوصل بين الحاضر والماضي ليتحول في النهاية إلى سؤال الصراع والتشاركية).
تتشكل قصيدة (الشاعر) ⁽¹¹⁾ لإياد حكيم من المقاطع الآتية:

ومضى..

يرتق بالكلام ضياءه..

حين استعار النجم منه رداءه

يصطاد من ماء الهناء عذابه/

يطهو على نار العذاب هناءه!

يدني إليه مدنى تمزق فرحه

وبكل كفّ

يلتقي أشلاءه

يأبى الجراح إذا أبت أعماقه

حتى يريق

على الخلود دماءه

كم ذاب يركض

في مدارات الشمس،

يصبّ

في سمع الدنى إعياءه

جافاه سمع الفاتنات

تورعاً

فاستل من نظراتهنّ

غناءه!

كم مات يغرز في الفؤاد براعه

ليخطّ في بصر الأنام عناءه

بصرُ العليل يحيدُ عنه
 محالفاً كتب الطبيب
 بها يريد دواءهُ..

 يلجُ الفضاء لينتقي أشياءهُ/
 من أي شيءٍ
 يستمد فضاءهُ!
 يهمي اليقينُ على خصيبِ ظنونه
 ليطيّر نخلٌ حاملاً آراءهُ
 والأرض تغرقُ
 كلما جبلٌ توثّبَ
 كي يوارِي خلفه أعباءهُ!
 لك لؤلؤُ
 فوق الحرير نثارهُ
 وله الندى في الورد صاغ ثراءهُ
 ولكِ النسائمُ صافيات في المدى
 وله السؤال مدًى..
 يعبُّ هواءهُ:
 - ما صبح طفلٍ؟
 حين أخطأ في الحساب
 رأى على كتفي أخيه كساءهُ!
 - ما الليل مسكوبٌ بوجه أبيه؟
 لم يسطع عشاءٌ إذ أعدّ غداءهُ!
 - ما صرخةٌ؟
 من قبر ثاكلةٍ لمعتصمٍ
 ويعصمُ قصرهُ أعداءهُ!

 ومضى..
 يصبّي في القصيدة ماءهُ
 حين استشفّ الغيثُ منه نقاءهُ!
 وينام بدراناً
 فوقَ عشبٍ حروفه
 والساھرونَ
 يغازلون سماءهُ..

انطلاقاً من فرضية العقل القائل: "وصل الحاضر الشعري بموروثه" نؤول هذا الاتصال أو الربط من خلال
 مكونات النموذج التوزيعي واختباره عبر قوالب الجهات البلاغية⁽¹²⁾، بدءاً من القالب الفضائي حيث يتراءى

لنا فضاء النسيج الشعري بين الحاضر والموروث عبر شكل القصيدة، إذ يوهمنا الشاعر بالتشكيل البصري الجديد لنصه في حين أنه يراعي النظام الخليلي وعمودية القصيدة، وبذلك يحضر الموروث بدءاً، فقد نظم قصيدته على بحر الكامل (متفاعلاً، متفاعلاً، متفاعلاً)؛ مما يدلنا على أن شاعرنا يتضامن مع الموروث الإيقاعي ليتجاوزهم ضمناً أو يطوره في وكالات شعرية أنصوص أخرى مثل: (قصيدتان، قطرتان، حكايات على حافة الشعر... إلخ). كما يقابلنا فضاء المواقع في القصيدة متخذاً أحياناً من التناظرات أو المغايرة في الحروف والكلمات شكلاً متراكماً ومنتظماً ومتوازياً، مثل قوله:

يصطاد من ماء الهناء عذابه/

يطهو على نار العذاب هناءه!

فهو وإن كان يحاكي الماضي في فضاء المواقع الذي نظرفيه إلى أبيات الموروث المتوازية، كما عند أبي تمام في تقابلاته اللفظية، أو المتنبّي في قوله⁽¹³⁾:

فلا الجود يفني المال والجد مقبل

ولا البخل يبقي المال والجد مدبر

فهو لم يغب عنه ضمناً -أيضاً- قول سويد بن كراع⁽¹⁴⁾:

أبيت بأبواب القوافي كأنما

أصادي بها سرباً من الوحش نزعا

كما أن الوحدة المعجمية (ماء الهناء) هي تناظراً شعوري مع أبي تمام في (ماء الملام)⁽¹⁵⁾:

لا تسقني ماء الملام فإنني

صبّ قد استعذبت ماء بكائي

على حين يقابلنا في موطن آخر بتراكم المواقع المتشابهة بشكل فوضوي:

لك لؤلؤ

فوق الحرير نثاره

وله الندى في الورد صاغ ثراءه

مما يؤكد أن شاعرنا يربط بين اللاحق الشعري وسابقه من ناحية، كما أنه يحمل في داخله أحياناً الثورة على هذا الموروث، أو المزج بينه والحاضر الشعري. بمعنى آخر أن إيراد حكمي يأبى أن يستسلم للموروث بصفة قطعية، ولذلك نجده يوزع نسيج القصيدة توزيعاً جديداً، ومؤشرنا على ذلك ملفوظه:

يلجُ الفضاء لينتقي أشياءه/

من أي شيء

يستمد فضاءه!

فإذا ما عدنا إلى أبيات القصيدة ألفينا الشاعر الحكمي يراكم مجموعة من الأصوات، هي عبارة عن صوامت وصوائت في الجهة الدائرية التي تؤشر على الزمن الإيقاعي المنتظم في القصيدة بأكملها، حيث تتوالى مفردات (عذابه، هناءه، أشلاءه،...) مع تكرار الصامت الهاء والصائت الطويل الألف، وكأن العقل القائد الصوتي هنا، هو: ...ا..هـ و؛ مما يؤشر على تماثل الصوامت والصوائت في القصيدة، فيشي بانجذاب الشاعر إلى الموروث الشعري إيقاعياً.

أما التباير الصوتي فيرد بين الحين والآخر ليقود إلى دلالة القلق أو الاضطراب أو الملل من رتبة الموروث؛ ذلك أنه داخل التماثل تم بناء التباير بحيث أصبح كل صوت يتباير ويتبادل المواقع مع صوت آخر. إذن، فهناك تماثل على مستوى المواقع وتباير على مستوى الصوامت على الخصوص. فإذا أخذنا كلمتي: (يراعه/ عناءه) فهناك تماثل في المواقع أي مواقع الياء والعين والراء والنون والألف والألف ثم العين والهمزة ثم الهاء والهاء، لكن هناك تبايرا بين الصامت الياء والعين (في المخارج والصفات) وكذلك بين الراء والنون أيضا.

إن تراكم مثل هذا المعجم (عذابه، هناءه، أشلاءه، دماءه، إعياءه، أعباءه، ...) يؤشر على عناء الشاعر والقصيدة، فالكتابة مرحلة مخاض عسير للولادة، وهذا يؤكد على توزيع الشاعر رؤيته للعملية الشعرية على الموروث قديما وحديثا، كما في قول عبدالله البردوني مثلا⁽¹⁶⁾:

مبدعاتٌ هي الولادات.. لكن
موجعاتٌ.. حقيقةً غير عذبه

لنلاحظ، إذا، أن الشاعر اشتغل بعمليات بلاغية على مستوى التوازي والتناسخ والتناظر والتباير والتماثل ليشيد نسقا معرفيا موزعا بين أنساق تنتمي للموروث وأخرى تنتمي للحاضر. هذه الازدواجية بين التماثل والتباير تؤشر على موقف الشاعر من الحاضر والموروث، فعندما تكون الأصوات متشابهة متماثلة فهذا دلالة السكون والارتياح للموروث بخلاف التباير فإنه يحيل على الفوضى والانزياح الصوتي عن المألوف في الموروث الشعري.

ليتجلى لنا بعد هذا التأويل مدى الإيحاء بازدواجية الشخصية الشعرية لدى الشاعر ومزاوجته بين الحاضر والماضي. وهذا ما سنثبته من خلال البحث في الإطار الذهني: المعاناة في التجربة الشعرية- وهو إطار عالمي لا يخص الشاعر العربي فحسب- فنحلل ذلك من خلال المشابهات والمجاورات. إذا ما تأملنا القالب الدلالي الذي من خلاله تتشكل كيمياء المعاناة ألفينا شاعرنا الحكيم يراكم استعارات مبنية ترتبط أساسا بمشابهات تُبنى على مشابهات أخرى، فعندما يقول مثلا:

ومضى..

يرتقُ بالكلام ضياءه..

حين استعار النجم منه رداءه

فإنه قد استعار الضياء للغة الشعرية، وهذا ما سيقوده إلى استعارة الضياء نفسه المتمثل في النجم لرداء الشعر كما هو مدلول البيت السابق. فبدا لنا تفاعل واضح بين الإنسان والطبيعة، وتراكم مشابهات لبناء صورة شعرية هو في الحقيقة صورة المعاناة الإبداعية التي تنشط إلى استعارات فرعية، مثل قوله:

يأبى الجراح إذا أبت أعماقه

حتى يريقَ

على الخلود دماءه

كم ذاب يركض

في مداراتِ الشموس،

يصبّ

في سمع الدني إعياءه
جافاه سمع الفاتنات
تورعاً
فاستل من نظراتهن
غناءه!

فالشاعر هنا ينتقي لغته الشعرية مستعيراً الشمس وحرارتها وفتنة الحب وعناؤه ونحوها؛ لينطلق باللغة الشعرية من استعارة مظاهر الطبيعة إلى توليد دلالات المعاناة والعذاب. فإذا ما وزعنا دلالة معاناة الإبداع في الشعر العربي فإننا نجد وصلّ اللاحق بالسابق أمراً وارداً في كثير من الكتابات الشعرية السابقة واللاحقة، كما هي ظاهرة واضحة في تجربة البردوني الشعرية، على نحو قصيدته (أنا والشعر) التي مفتتحها⁽¹⁷⁾:

هاتي التآويه يا قيثارتي هاتي
ورددني من وراء الليل أهاتي
وترجمي صوت حي للجمال ففي
نجواك- ياحلوة النجوى- صباباتي
قيثارتي صوت أعماقي عصرت بها
روحي وأفرغت في أوتارها ذاتي

والشاعر إياد حكيمي إضافة إلى الاستعارات السابقة يجاور دلالات بقرب دلالات أخرى في شكل تعبير كنائي يؤشر على الزمن التوسيعي في الجهة المطاطية، ذلك عندما يقول:

بصر العليل يحيد عنه
محالفاً كتب الطبيب
بها يريد دواءه..

فدلالة العلة البصرية تجاور علة الشاعر في الكتابة الإبداعية، كما أن دواء العليل يجاور الدواء المنشود من المنتج الشعري، فزمن التوسيع هنا قد مطط علة البصر ودواء الطبيب إلى معاناة الشاعر وبحثه عن الخلاص في عالم التجربة والخلق الشعري. وهو ما نجده كذلك موزعاً في كثير من قصائد الشعراء قديماً وحديثاً. وبهذا تنسجم الاستعارة والكناية لدى إياد حكيمي في نسق معرفي عام هو هو حصيلة تجارب الكائن البشري مع المحيط والعالم بما فيها الثقافة الشعرية المحلية والكونية؛ لذا فخلفية هذه الانزياحات تكمن في الإطار: الكتابة الشعرية (مجاهدة)، حيث عبرت الثقافة اليونانية القديمة عن هذه المعاناة بقول أفلاطون إن الشعر إلهام إلهي، وفي قول العرب القدامى الشعروحي من الجن، وذلك للإحالة على هذا الإطار الذهني الذي يفسر المعاناة في الكتابة الشعرية؛ ليتوزع من جديد الحاضر على الماضي والماضي على الحاضر بناءً على تجارب الإنسان ومداخله المعرفية.

إذن، يتحول سؤال القصيدة بناءً على هذه المؤولات إلى قلق وجودي، وهو قلق إزاء الموروث وإزاء الحاضر وإزاء أسئلة العصر.

لعلنا نعيد تركيب ما سبق، انطلاقاً من الفرض الاستكشافي الذي يؤدي بنا إلى تطوير وتجديد لغتنا النقدية المعرفية في الدراسة ذاتها، فنستنتج:

أولاً: وكالة الشاعر (ديوانه) تحوي مجموعة وكالات صغرى هي عبارة عن قصائد تتضمن منفذين يقومون بمهام التعاون والصراع، فالقالب الفضائي يضم صراعاً خفياً بين أشكال تقليدية وأشكال حديثة أو لنقل هناك صراع بين منفذي الموروث ومنفذي الحداثة.

ثانياً: أن خطاب الشاعر الحكمي يشيد جهات بلاغية هي نفسها مؤشراً على الصراع والتشاركية. ذلك أن الانتظام في النسيج والأصوات والدلالة تؤثر عليها جهة بلاغية دائرية منتظمة، بينما الحذف والإضمار والانتظام في قوالب الوكالة الشعرية يؤثر على الثورة ورفض الانصياع كلياً للموروث؛ مما يؤكد فرضيتنا في الوصل بين الحاضر الشعري وموروثه لكن داخل نسق الصراع والتشاركية.

عليه، فإنه يمكننا أن نحول هذا العقل القائد أنطوره لدى شاعر آخر، ولكن قبل ذلك نؤكد على: أن وصل الحاضر الشعري بموروثه هو أيضاً فصل بينهما لأنه صراع وتشاركية وهذا ما يجعل العقل القائد يتحول إلى: القلق الوجودي.

إذن، ما هو الجسر الفضائي أو الصوتي أو الدلالي الذي سيقودنا إلى اختبار العقل القائد القلق الوجودي في صراعه بين الحاضر والموروث في وكالة شعرية جديدة لشاعر آخر.

جسرُ القلق (المقصدية والسؤال)

يقول إِيَاد حَكَمِي:

لك لؤلؤ

فوق الحرير نثاره

وله الندى في الورد صاغ ثراه

ولك النسائم صافيات في المدى

وله السؤال مدى..

يعبُّ هواءه:

- ما صبح طفلي؟

حين أخطأ في الحساب

رأى على كتفي أخيه كساءه!

- ما الليل مسكوبٌ بوجه أبيه؟

لم يسطع عشاءً إذ أعدّ غدائه!

- ما صرخته؟

من قبر ثاكلةٍ لمعتصمٍ

ويعصمُ قصره أعداءه!

إن إيراد الحكمي في إركامه لعلامات الاستفهام هاته ينخرط كليا في العقل القائد (السؤال والقلق)، والسؤال بحث عن الجذور كما أنه استقصاء وغوص في الأعماق من ناحية وحفر في الأسس وتقصي الأصول من ناحية أخرى كما يقول موريس بلانشو في (أسئلة الكتابة)، فعندما " يطفو السؤال على السطح يستأصل ويقتلع من جذوره. وإذا يغدو سطحيا، فإنه يخفي من جديد أكثر الأسئلة عمقا ويحفظها"⁽¹⁸⁾. وهو ما ينسجم ولغة الحصار الذي تتولد عنه أسئلة لا متناهية في علاقة الإنسان بالكتابة من جهة (الشاعر إيراد الحكمي)، وعلاقة الإنسان بالأرض من جهة (الشاعرة الإماراتية شيخة المطيري) وهي التي سنحلل قوالها الشعرية باحثين عن سؤال القلق في نسق الحصار لديها.

جسر الحصار (سؤال الأرض/ سؤال الحصار)

تفتتح شاعرنا شيخة المطيري قصيدتها (حصار) من ديوان (يا أكثرني وأقلني)⁽¹⁹⁾، بقولها:

كفنتُ أحلامَ الصغار
المتعبين من الطفولة والبراءة
والرغيف اللالجي
زمنٌ يعيث برأسهم
يقتات أعينهم ويكبر ألف عام
زمن يعيش برأسهم
زمن الظلام
من أين يكبر طفلهم
وبأي مدرسة يموت

دق الجرس
دقت قلوب الخائفين
ستعود حافلة لذاك الحي كم حي بها
ستعود تجلس قرفصاء الموت
ثم تمد أرجلها قليلا
لا أم تنتظر البقايا من صغار العائدين
لا أم تسأل إن تأخر طفلها عن بيته
لا أم فالدار العقيمة ودعتها بعد أن دق الجرس
من أين نأتي بالغيوم لكي نعيش
من أين نأتي بالتراب لكي نغطي موتنا
الأرض في زنزانة كبرى تدور
كل سيجري مستقرا للفناء
وأنا هنا بعض الفناء
وأنا هنا
كلي يدور ومستقري حفنة من سرب من كانوا

هنا

هل في القصيدة أي ذاكرة لنا؟
شعري تعري من حمام الروح
ثم بدا وحيدا
يا أنت كفني ببعض الماء كي أحيا خرافة من
إذا ذكر الهوى يوما نسوني
يا أنت .. يا أنتم
دعوني لا تتبعوني
إن كتبت قصيدة أخرى فإني
كفنت أحلام الكبار
وكتبت قرب فمي (حصار)

فإذا ما عدنا للتأمل في القصيدة وجدنا الشاعرة توزع دلالة الحصار المرتبطة بدلالة الحرمان التي يشيدها
منفذو القصيدة، بقولها:
من أين نأتي بالغيوم لكي نعيش
من أين نأتي بالتراب لكي نغطي موتنا
الأرض في زنزانة كبرى تدور

حيث نجد هنا ما يسميه علماء المعرفة بالتمثل المعرفي للسياق (لا يكوف 1987م) و(فوكوني، 1984م)،
فيحضر الواقع في الوكالة الدلالية بوصفها اغتصابا للأرض وحرمانا للناس من ترايها، فحتى الموتى لا يجد
السارد الشعري حفنة من تراب لدفنهم. ونحلل ذلك بواسطة تشاكل الحصار: [+ غيوم]، [+ العقيمة]، [+
زنزانة]، [+ الفناء]... إلخ، ويتعزز هذا التشاكل بصدارة الاستفهام في كثير من أسطر القصيدة. ومن أمثلة
منفذي الاستفهام: (من أين؟، وبأي؟، وهل؟، ونحوه). وانطلاقا من لجة هذا الحصار يتعزز تشاكل الحرمان
بورود النفي وتكراره في القصيدة على نحو: (لا أمّ تنتظر، لا أمّ تسأل، لا أمّ فالدار العقيمة .. إلخ.
وهي في ما سبق نراها توزع دلالاتها على قصيدة (حالة حصار) لمحمود درويش التي يقول فيها⁽²⁰⁾:
هنا ،

عند مُنَحَدَرَات التلال ،
أمام الغروب وفُوْهَة الوقت ،
قُرْبَ بَسَاتِينٍ مَقْطُوعَةِ الظلِ ،
نفعلُ ما يفعلُ السجناءُ ،
وما يفعلُ العاطلون عن العمل:
نُرَبِّي الأملَ .

فعلى حين توزع شيخة المطيري قولها (وأنا هنا بعض الفناء وأنا هنا) على قصيدة درويش: (هنا، لا ((أنا))، هنا، يتذكّر آدم صُلصَالُهُ) فإنها تتقاطع في معنى الحياة مع درويش أيضا، وهنا يحضر الصراع والتشاركية في آن، حينما يقول في النص ذاته:

(في الحصار، تكونُ الحياةُ هي الوقتُ

بين تذكُّرِ أوَّلها

ونسيانِ آخرها. ..

الحياة.

الحياة بكاملها،

الحياة بنقصائها،

تستضيف نجوماً مجاورة

لا زمان لها...

وغيومها مهاجرة

لا مكان لها.

والحياة هنا

تتساءل:

كيف نعيد إليها الحياة؟)

كما تتشارك الشاعرة مع درويش في مفهوم الظلام ودلالة العتمة، عندما عبر عن ذلك بقوله: (الضباب ظلام، ظلام كثيف البياض، تقشره البرتقالة والمرأة الواعدة) بينما تجترح شيخة ملفوظا دلاليا يعكس رؤيتها، فتقول (زمن الظلام)؛ وبهذا تنقلنا مقصدية الشاعرة نحو جسر العمى والفوضى اعتمادا على المقطع الأول من قصيدتها.

جسرُ العمى (مسارب الضوء والكثافة)

تقول شيخة المطيري:

كفنتُ أحلامَ الصَّغار

المتعبين من الطَّفولةِ والبراءةِ

والرَّغيف اللالعي

زمنٌ يعيثُ برأسهم

يقتات أعينهم ويكبر ألف عام

زمن يعيش برأسهم

زمن الظَّلام

فمقولة العى والفوضى تُنشط في المقطع السابق انطلاقاً من مقولة اللانظام التي تصيغها بعض الملفوظات من قبيل: والرغيف الذي لا يجيء، زمن يعيث برأسهم، يقتات أعينهم، زمن الظلام.. إذن، فلا بصراً ولا بصيرة، وهذا ما يتوزع على ديوان الشاعر السعودي (إبراهيم حلوش) (أنثى تحرر الوجد)⁽²¹⁾.

جسر الفوضى (توزيعية الزمن)

في قصيدته (حلمٌ تنحته الموسيقى)⁽²²⁾ يدهشنا إبراهيم حلوش بقوله:

بَعِيدًا عَنِ الْأَضْوَاءِ..
يَنْحُتُ حُلْمُهُ
وَيَنْسُجُ فِي
قَلْبِ الْقَنَادِيلِ
وَهَمَّهُ

وَحِيدًا..
يَصُبُّ الشَّمْسُ فَوْقَ ظَلَامِهِ
وَيَقْطِفُ مِنْ أَفْقِ الْمَجَازَاتِ نَجْمَهُ
تَمُرُّ عَلَيْهِ الْأَرْضُ..
تُكَلِّي كَفِيفَةً
فَتُبْصِرُ فِي أَفْيَاءِ عَيْنَيْهِ
ضَيْمَهُ !
عَلَى ظِلِّهِ
ظَلَّ الْيَقِينُ مُرْفَرَفًا
وَفَوْقَ جَحِيمِ الشَّكِّ
أَطْفَأَ غَيْمَهُ

تُمْرَغُهُ الْأَيَّامُ فِي
طِينَةِ الْأَسَى
لِتَسْتَلَّ مِنْ عُمُقِ
الصَّبَابَاتِ عَظْمَهُ
تُحِيطُ بِهِ الْأَوْجَاعُ
مِنْ كُلِّ وَجْهَةٍ
وَلَكِنَّهُ بِالشَّعْرِ
يَطْرُدُ هَمَّهُ

يَفِيضُ أَحَاسِيْسًا
إِذَا اللَّيْلُ أُسْدِلَتْ سَتَائِرُهُ..
وَالصُّبْحُ أَيْقَظَ يَمَّهُ

يُصَفِّفُ أَقْدَاحَ الْكَلَامِ..
وَيَنْتَقِي..
مِنَ الشَّعْرِ مُوسِيقَى
تُطَرِّزُ يَوْمَهُ

لَهُ أَلْفُ عَفْرِيتٍ
يَجُوبُ بِفِكْرِهِ
وَأَلْفُ مَلَائِكٍ بَاتَ
يَحْرُسُ يَوْمَهُ!

يَمُدُّ..
إِلَى حَقْلِ الْبَيَاضِ يَمِينُهُ
وَلَكِنَّ صَدْرَ النَّارِ..
يَعْشَقُ ضَمَّهُ !.

بناءً على ما سبق من تراكم الجسور الموزعة على بعضها بعض داخل الوكالات الشعرية المختلفة نجد قصيدة شاعرنا إبراهيم حلوش توزع فضاء الكتابة وفق الزمن الفوضوي بمنظور الجهة المطاطية. ومعنى ذلك أن الأسطر الشعرية موزعة توزيعاً غير منتظم على مساحة الكتابة، فالسطر الأول أطول من السطر الخامس والخامس أقصر من السابع وهكذا، حيث نجد منفذي هذه الفوضى يؤشرون على تجاوز اليقين والدخول في الشك والحذر واللايقين. يقول:

عَلَى ظِلِّهِ
ظَلَّ الْيَقِينُ مُرْفَرِفًا
وَفَوْقَ جَحِيمِ الشَّكِّ
أَطْفَأَ غَيْمَهُ

تَمَرَّغَهُ الْيَأَامُ فِي

طِينَةِ الْأَسَى
لِتَسْتَلَّ مِنْ عُمُقِ
الصَّبَابَاتِ عَظْمَهُ

تُحِيطُ بِهِ الْأَوْجَاعُ
مِنْ كُلِّ وَجْهَةٍ
وَلَكِنَّهُ بِالشَّعْرِ
يَطْرُدُ هَمَّهُ

فالانزياح الشعري هنا ينتصر للفوضى انطلاقاً من استعارة الجحيم للشك واستعارة التمرغ للأيام. وبذلك يتوزع هذا المعنى على الموروث قديماً وحديثاً من لدن بشار بن برد وصولاً إلى عبدالله البردوني في قوله ⁽²³⁾:

أنا من أنا؟ الأشواق والحرمان والشكوى أنا
أنا فكرة ولهى معانيها التضني والضنى
أنا زفرة فيها بكاء الفقر أنام الغنى

إذن، يتشارك منفذو قصيدة حلوش من معجم ونسيج ودلالة في بناء العقل القائد الذي يتخذ من تشكّل الفوضى نموذجاً للصراع والتشاركية، وهو ما نثبتته في قصيدة أخرى، عبر إطار الحكاية: (حكاية العشق).

جسرُ العشق (الصراع والتحدي)

يقول إبراهيم حلوش في قصيدته: (لن يُطفئوا الإنسان فيك) ⁽²⁴⁾:

صَاغُوا عَلَى شَفَتَيْهِ لَحْناً
فَارْتَبَكْ..
نَامُوا..وَوَارَى نَوْمَهُ
كَيْ يَكْتَبَكَ

ذَابَتْ شُمُوعُ السُّهْدِ
فَوْقَ جُفُونِهِ الْحَمْرَاءِ
فِي لَيْلِ الشُّحُوبِ الْمُشْتَبِكِ!

مَنْ مَرَّرُوا جَمْرَ الْكَلَامِ لِنَبْضِهِ
وَرُؤَاهُ عَالِقَةً..
بِأَنْيَابِ الشَّبَكِ

مَرُّوا جَحِيمًا..
فِي مَوَاقِدِ جُرْجِهِ
لَكِنَّهُ أَلَى بَأْنٍ لَا يَصْلُبُكَ

أَلْقَوْهُ فِي جُبِّ الْغِيَابِ مَوَاسِمًا

فَتَصَاعَدَتْ أُمُطَارُهُ..
كَيْ تُعْشِبَكَ!

وَعَلَى مَقَاصِلِ صَوْتِهِمْ..
كَمْ خَبَّأُوا شَوْكَ الْكَلَامِ
لِكَيْ تُغَادِرَ كَوَكَبَكَ

هَرُمُوا..
وَمَا شَاخَتْ نَجِيلُكَ سَاعَةً
مَنْ يَسْتَطِيعُ
بِأَنْ يُعِيقَ تَوْتَبَكَ ؟!

عَادُوا لِنَبَشِ صُدُورِهِمْ..
فَتَمَرَّقُوا إِرْبًا
وَبِتَّ هُنَاكَ..
تَسْبِقُ مَوْكَبَكَ..

لَنْ يُطْفِئُوا الْإِنْسَانَ فِيكَ ..
يَقِينُهُمْ أَعْمَى..
فَأَشْعِلِ لِلْوُجُودِ تَاهُبَكَ..

حيث نجد في قصيدة (لن يطفئوا الإنسان فيك) عشق التحدي، وهذا ما عمد إليه منفذو القصيدة كثيرا باستخدام المركب الفعلي الماضي في القصيدة، مثل: (صاغوا، ناموا، ذابت، مروروا، ألقوه، تصاعدت ...)، وهي مركبات فعلية تحكي حكاية الإنسان مع فتنة العشق الذي تتداخل فيه الفوضى في الآن نفسه من خلال المزاجية بين اللحن على الشفاه وذوبان الشموع، كما بين الجفون الحمراء وليل الشحوب، وبين الرؤى والأنياب.

إنها مناقضة ظاهرة ومضمرة في القصيدة، ونقتفي تمطيطها في مختلف القصائد الحداثية حيث يوزع شعراء الحداثة الأوائل كالسياب وصالح عبدالصبور المناقضات الدلالية على قصائدهم، فيما يؤكد من جديد أن شبكتنا الشعرية الحاسوبية المختارة هنا تشتغل وفق مقصدية العقل القائد: وصل الحاضر بموروثه، أو ربط اللاحق الشعري بسابقه، لكنه وصل أو ربط يتوزع بين شاعر وآخر بأشكال مختلفة. وهذا ما سنجده عند الشاعرة الإماراتية (رهف المبارك) في ديوانها (وتجلت ساكورا)⁽²⁵⁾.

ثنائية العشق (منفذو المناقضة)

تصرح شاعرتنا رهف المبارك ضمن لوحة الليلة العاشرة في مجموعتها (وتجلت ساكورا) بقولها⁽²⁶⁾:

الأطفال	ذلك أن إسقاط البياض على الكائنات
كائنات بيضاء	والسواد على القارة وإسقاط البراءة على
حتى لو ولدوا	الشقاوة وعلى الغضب وعلى النوم يجعل
في القارة السوداء	من الحمل المجازي حملاً فوضوياً يجمع
في شقاوتهم براءة	بين المتقابلات وهي على التوالي
في غضبهم براءة	بيضاء / السوداء
في نومهم براءة	شقاوة/ براءة
	غضب براءة
	نوم/ براءة

إن عشق الطفولة هو بمثابة المنفذ – المحور الذي تلتقي حوله الوكالة الشعرية، ومن ثم توزع وبمقصدية المناقضة والتضاد بوصفهما آليات بلاغية لتشكيل دلالة العشق المعذب أو البياض الأسود. وهذا يرد من خلال الوحدات الدلالية الموضحة أعلاه في مقابلة سطور القصيدة. وهو ما تمططه بعض الأسطر في قول الشاعرة في الليلة الرابعة عشرة⁽²⁷⁾:

نحن النساء – كما تعلم-

نجيد احتضان

أجنة أحزاننا

حتى تمتص حليب فتننا

فتنمو في أحشائنا

ومن ألم الحمل

تنبild مشاعرنا

ومن قلق الولادة

تقشعر جلودنا

ولكننا نتجاوز

الألم بترقب الأمل

والحزن لا يولد حزنا

حيث تجتمع الأضداد أو المتناقضات أو على الأقل المتقابلات في توازن توزيعي على منفذي القصيدة الذين يتوحدون في المشابهة الصوتية في بعض الأسطر من قبيل: فتنتنا، أحشائنا، مشاعرنا، جلودنا ..، فالمركب الاسمي (أجنة أحزاننا) يقابله (حليب فتنتنا)، والمركب الحرفي (ومن ألم الحمل) يقابله المركب الفعلي (تتبلد مشاعرنا).

لقد حفل الموروث الشعري بكثير من هذه المقابلات التي تقودنا في النهاية إلى جسر الحلم الذي نقف عند بعض معالمه لدى شاعرنا رهف المبارك لنصله بالمنفذ - المحور الحلم عند شاعر آخر. وهو ما جسده بورخيس في إحدى قصائده بقوله "كل خطوة من تفكيرنا

تشق الطريق على جماجم الآخرين"⁽²⁸⁾.

تقول رهف في أحداث الليلة الخامسة⁽²⁹⁾:

في عربة أحلامه المزخرفة

بنقوش أندلسية مبهرة

.. "شكرا" لا أريد شيئا

ألح عليها كطفل مشاكس

"طيب...عصير رمان مثلج-

لوسمحت-.."

فالسارد الشعري هنا يجعل من الحلم تلك العربة التي ينطلق منها إلى شغبه الطفولي، وهذا ما تجاوزه دلاليا الوحدات المعجمية: (عربة أحلامه، نقوش، مشاكس ..) فكيف يتوزع منفذو الحلم على قصيدة (الطفل الحلم) للشاعر العماني (هشام الصقري)⁽³⁰⁾؟

جسرُ الطفولة (الوهم والحلم)

ينطلق الشاعر هشام الصقري في قصيدته (الطفل الحلم) من قوله:

طفْلٌ يَرْتَبُّ فِي الْمَرَايَا يُتَمِّهُ	لَمْ يَحْمِلِ التَّابُوتُ إِلَّا حُلْمَهُ
أَلْقَتْهُ فِي يَمِّ التَّأْمُلِ لِحْظَةً	فَارْتَدَّ يَحْضُنُ فِي التَّأْمُلِ يَمَّهُ
دَسَّ الْحَيَاةَ حَكَايَةً أَزَلِّيَّةً الْمَعْنَى	فَدَسَّتْ فِي الْحَكَايَةِ هَمَّهُ
حَتَّى نَمَّا زَيْتًا عَلَى قِنْدِيلِهِ	ضَوءُ الْمَعَانِي فِيهِ يَنْشُرُ رَاسَمَهُ
مُنْذُ أَنْكَرْتَهُ الْأَرْضُ لَا حَرْفٌ سَوَى	حَرْفِ السَّامَاءِ الْآنَ عَادَ فَضْلَمَهُ
سَحَرُوا الْقِيَامُ تَلْقَفَ طَرْفَهُمْ	أَفْقًا مِنْ الْإِعْجَازِ فَسَّرَ نَجْمَهُ
جَاشَ مِنْ الْوَهْمِ الْقَدِيمِ مُطَارِدٌ	فَلَقَّ الْيَقِينَ لَهُ فَأَغْرَقَ وَهْمَهُ
وَرَقَى إِلَى الْكَلِمَاتِ فَجَرَّ أَيْهَهُ	لِلْمَاءِ مِنْ نَجْوَاهُ يَعِصِرُ رُغَيْمَهُ
طِفْلٌ أَبْوَظِيَّ احْتَوَتْهُ؛ فَمَشَّهْتُ	لَمَّا تَجَلَّى فِيهِ أَمْسُكَ فَهَمَّهُ
فِي جَيْبِ هَذَا الشَّعْرِ أَدْخَلَهَا يَدًا	فَإِذَا بِهَا بَيْضَاءَ تُشَبِّهُ حُلْمَهُ

وإذا كان الباحث اللساني المعرفي بيكر (1985م) يُعَدّ -بناءً على نظريته في مبدأ (المرأة)- أن المكون الصرفي يوجد في المكون التركيبي وبالعكس، فإننا من جهتنا نستعير المبدأ ذاته، فنعد العقل القائل متشكلاً هنا من (وهم الطفولة)، فكلما كثرت الأحلام انعكست عليها دلالات الطفولة، وفي دلالات الطفولة هذه تنعكس مقومات الحلم. فنجد أن لعبة المرأة هذه راكمها الشعراء عبر التاريخ قديماً وحديثاً، انطلاقاً من إليوت وبورخيس والمعري والمتنبي ونزار ودرويش وغيرهم فتتحقق بذلك توزيعية الصراع والتشاركية. وبالعودة مثلاً إلى الأعمال الكاملة للشاعر السعودي محمد الثبيتي نجد هذه الدلالة موظفة في جملة من قصائده: (تحية لسيد البید، الأوقات، البشير، قلادة، قلب، مساء وعشق وقناديل، فواصل من لحن بدوي قديم..) على نحو قوله من قصيدة (تحية لسيد البید) ⁽³¹⁾:

أنت والنخل طفلان

طفل قضى شاهداً في الرجال

وطفل مضى شاهراً للجمال

إن منفذي الحلم في قصيدة شاعرنا هشام الصقري (الطفل الحلم) ينعكسون على منفذي الطفولة والعكس صحيح. وهذا ما نصادفه في الشطر الأول من قصيدته: (طفلٌ يُرْتَبُّ في المرايا يُثْمَهُ..): ذلك أن الوحدة الدلالية (طفل) بما تحويه من مقومات البراءة وعدم اكتمال القدرة وغياب الرشد تنعكس جميعها في اليتيم بواسطة المرايا، بما أن اليتيم موسوم بـ: [+حرمان]، [- ملكية]، [- رعاية]. غير أن الشطر الثاني سيضيف إلى ثنائية الطفولة واليتيم المنفذ الدلالي الحلم: فالتابوت وهو حامل للموتى أصبح مسنداً إلى الحلم والعكس صحيح. لكن: هل هذا هو المعنى ذاته الموزع في بعض القصائد القديمة والحديثة؟ إننا نجد التجارب الإنسانية تتشابه إلى حد كبير في شكل ما يسميه علماء المعرفة بالأطر: فهناك إطار الزواج وإطار الغذاء وإطار الطفولة وإطار الحلم وغيرها، فهي أطر تتكرر في قصائد عديدة، حيث إن الشاعر يمتط هذا المعنى في القصيدة أي العلاقة المرآوية بين الطفولة والحلم مادامت الحياة أزلية فقط بالحلم. ولكونها كذلك نجد الشاعر هشام الصقري قد ناسب بين مكونات الطفولة ومكونات الحلم، فالحكاية حلم في قوله:

دَسَّ الحَيَاةَ حكايةً أَزليَّةً المعنى فَدَسَّتْ في الحكايةِ هَمَّهُ
والتأمل حلمٌ في قوله:

أَلْقَتْهُ في يَمِّ التَّأْمَلِ لحظةً فَارْتَدَّ يَحْضُنُ في التَّأْمَلِ يَمَّهُ
والوهم جزءٌ من الحلم في قوله:

جَيْشٌ مِنَ الوَهْمِ القَدِيمِ مُطَارِدٌ فَلَقَّ اليَقِينَ لَهُ فَأَغْرَقَ وَهْمَهُ

فنجد كل هذه الوحدات المعجمية توسم سمات الطفولة مثل الحكاية التي يعشقها الأطفال ومثل دهشة السؤال من خلال محاولة الطفولة فهم ما يروج في المشهد، وبذلك تغدو الطفولة سحراً وألقاً كما يعبر الصقري، وهي بهذا المعنى حلم أزلي المعنى.

لذا، نرى العقل القائل هنا يتشكل في نمط جديد هو ما يمكن أن ننته به (طوق النجاة)، الذي يمكن أن نوزعه أيضاً على قصائد أو ملاحم شعرية قديمة وحديثة. فمؤولتنا هذه تضيف دلالات جديدة مرتبطة بالعلاقة المرآوية التي شيدناها بين الحلم والطفولة، ذلك أن إعادة تأويل القصيدة فقط في ضوء ما

استوحاه الشاعر هنا من قصة موسى عليه السلام هو نوع من حجب الرؤية المعرفية عن دلالات مضافة تتولد في كل تجربة شعرية. وعليه فإننا نتساءل: هل لهذه العلاقة الجدلية بين الطفولة والحلم موجه دلالي إلى لعبة الذاكرة والنسيان؟. هذا ما سنتبعه لدى شاعر آخر.

جسرُ النسيان (المخاض والذاكرة)

يقول هشام الصقري:

في جيبِ هذا الشعرِ أدخلها يدًا فإذا بها بيضاء تُشبهُ حُلْمَهُ

فنلاحظ أن البيت الشعري يوحي لنا بمنقّذي النسيان؛ لأنّ البياض يمحو السواد كما أن النسيان يمحو الذاكرة، وتلك هي العلاقة بين الحلم والطفولة، فكلما كبر الإنسان انكشفت أحلامه إلى بياض أي إلى نسيان. وهو ما يطالعنا به الشاعر البحريني (على حسن إبراهيم) في قصيدته (فتى النسيان)⁽³²⁾.
ينطلق الشاعر على حسن في قصيدته (فتى النسيان) من قوله:

سيكبرُ قبل المستحيل المعدّ له

وينزفُ أحلاماً تموت وأسئلة

فتى موغلٌ في السّهو

إلا حبيبةً

يفرّ إليها وهي في السّهو موغلة

تلبّسني حتّى التباسي

تُراي من؟

أجبني

جنون الشكّ أخشى تحمّله

توقّف

كفاك البحث فيّ فما أنا سوى عاشقٍ

لم تُجده حيلة الوله

أذوبُ احتمالات مغايرة الرؤى

تصر على رفض الظنون المؤولة

خطاي خطى الريح الغربية

يا ترى

أفر إلى أين الجهات مؤجلة

لماذا يدق الموت بابي مجددا

وحقك يا ربي سئمت تسوله

ألم يكفني

أن الحقيقة عثرة

سقوط على الأنقاض حرب مغفلة

تراودني عنها أصد فتى
لكم عنفته الأرض والحزن دله
كثير على دنياي وهي قليلة
كيوسف أحزان وبئر معطلة
قديما

كما قاد ابن نوح مكابرا
إلى جبل العصيان قاذي البله
قديما

كما التفاح علقت وجنتي
ولم تأتني أنثى الخطايا مقبله
أراني كالمسلوب مني ولم تزل
شفاهي بوحى الأنبياء مبلله
أتيه

إلى حد ارتعاشي كأنما
أنا وارتعاش التيه
رأس ومقصلة

المتأمل في قصيدة على حسن يلحظ أنها توسم بمخاض هو بمثابة الثالث المرفوع في المربع النقدي السيميائي، فكيف يمكننا تأويله؟

لاشك في أن هناك صراعا بين الذاكرة والنسيان، فالذاكرة تؤثر عليها وحدات معجمية من قبيل: (تلبسي، سيكبر، قاذي) في مقابل الوحدات المعجمية للنسيان، مثل: (ينزف، السهو، التباسي، الشك، البحث، أراني) فينشأ بين علاقة التضاد والتناقض هنا مخاض للبقاء على قيد الحياة؛ لأن السارد الشعري يسند التزييف للأحلام والكبر قبل المستحيل، وما يؤكد هذا الصراع هو جنون الشك المهيمن على القصيدة، كما سنوضحه في الشكل الآتي:

إن هذا الصراع في المربع السيميائي الذي ينفلق إلى مخاض أزلي هو قلق الإنسان المستمرو سؤاله الدائم بين الذاكرة والنسيان، بين الحياة والممات، بين الفقد والحياة، بين الإشباع والحرمان، وبذلك يتوزع منفذو الوكالة الشعرية عند شاعرنا على حسن على بعضهم بعض، بل يتوزعون خارج هذا النص إلى لعبة النسيان في الموروث الشعري بعامة.. ومن ذلك على سبيل المثال الصراع والتشاركية مع قصيدة (حنين إلى نسيان)⁽³³⁾ لمحمود درويش التي يقول فيها:

ظلام، وقعت عن السرير ممسوسا بسؤال:
أين أنا؟ بحثت عن جسدي فأحسست به
يبحث عني...

وكأعمى يرى بأصابعه الأشياء فتشت عن
جدار أستند إليه، فارتطمت بخزانة، فتحها ...
فتحت النافذة،

وسمعت نباح كلاب في الوادي. ولكن لم أتذكر

مضى عدت. ولا أتذكر أنني وقفت على الجسر.

ظننت أنني أحلم بأني هنا، ولست هنا..

فدلالات النسيان هنا تتحدد معرفياً باعتباريات فلسفية وثقافية من جهة، وبشروط سياقية ومساقية من جهة أخرى كما نجدها مثلاً موزعة لدى أبي العلاء المعري في قوله من قصيدته (كل ذكر من بعده نسيان) (34).

كل ذكر من بعده نسيان وتغيب الآثار والأعيان
إنما هذه الحياة عناء فليخبرك عن أذاها العيان

...

أنا أعمى فكيف أهدى إلى المنهج والناس كلهم عميان
والعصا للضرب خير من القائد فيه الفجور والعصيان

هكذا يحضر النسيان في الشعرية الجديدة بوصفه دالاً مميزاً للأدب المعاصر بصفة خاصة، فهو أي النسيان مسقط الرأس بتعبير برنار نويل في كتاب النسيان "فما نُسي من قبل وما سَيُنسى شيئان متشابهان في النسيان. وكل واحد منا يحمل هذا التشابه في أعماق عينيه: في الثقب الأسود" (35).

خاتمة

إن قراءتنا لبنية القصيدة المعاصرة ومدى علاقتها بالأنساق الشعرية الموروثة ضمن منظور الشعرية الموزعة ومن خلال منافذ الصراع والتناغم هنا قد انطلق بنا من شعرية الشباب المعاصر وفق أساس نظري معرفي تلعب فيه الجهة البلاغية دوراً وظيفياً في بناء الدلالات والعلاقات التشاركية بين مختلف قصائد الموروث الشعري وحاضر القصيدة العربية الجديدة بعامة والخليجية بصفة خاصة.

لذلك؛ عمدنا إلى توزيع فرضية العقل القائد: "وصل الحاضر الشعري بموروثه، أو ربط اللاحق الشعري بسابقه" على شعر بعض الشعراء الخليجيين الشباب بناء على تأويل قوالب النسيج والصوابة والدلالة. ومن ثم قادنا الاجتهاد على منفذي هذه القوالب في خطاب الشعرية إلى استخلاص سؤال القلق الوجودي مادامت القصيدة سؤالاً ومعاناة، لنخلص إلى منافذ توزيعية أهمها: جسور السؤال والقلق والعمى والعشق ووهم الطفولة وسؤال النسيان. وتلك هي الخلفية التي اختارها هذا النموذج التوزيعي، مادامت التوزيعية بناءً ذهني فوق لغوي، لينضاف إلى المقاربات النقدية السابقة من البنيوية والسيمائية وغيرها، لكنه نموذج يستثمر النظر المعرفي العالمي برؤيا نقدية عربية.

ولعلنا نختم هذه المقاربة النقدية بقول الناقد والمؤرخ اليوناني بلوتارك: "ابن الماضي مات في ابن اليوم، وابن اليوم يموت في ابن الغد" (36).

الهوامش والإحالات:

- (1) انظر: حسين، طه، تقليد وتجديد، مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، 2017م، 7-8.
- (2) انظر: با فقيه، حسين، طه حسين والمثقفون السعوديون، دار المؤلف، بيروت، الطبعة الأولى، 2009م، ص 120-132.
- (3) انظر: شكري، إسماعيل، أنساق الخطاب المركب، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2019م، ص 20-21.
- (4) انظر: المصدر نفسه، ص 20.

- (5) انظر: المصدر نفسه، ص 21.
- (6) انظر: المصدر السابق، ص 24.
- (7) الحكمي، إيداد، على إيقاع الماء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، 2012م.
- (8) شكري، إسماعيل، أنساق الخطاب المركب، ص 36.
- (9) انظر: المصدر السابق، ص 32-33.
- (10) المصدر نفسه، ص 33.
- (11) حكمي، إيداد، على إيقاع الماء، ص 7-12.
- (12) انظر: شكري، إسماعيل، في معرفة الخطاب الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2009م.
- (13) العباسي، عبدالرحيم، معاهد التنصيص شرح شواهد التلخيص، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، عالم الكتب، بيروت: 207/2.
- (14) الأصمعي، أبو الفرج، الأغاني، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الشعب، القاهرة: 4510/12.
- (15) الأمدي، الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، الطبعة الرابعة، القاهرة: 277/1.
- (16) البردوني، عبدالله، الأعمال الشعرية، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، الطبعة الأولى، 2002م: 771/2.
- (17) المصدر السابق: 1/100.
- (18) بلانشو، موريس، أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي وعبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004م، ص 9-10.
- (19) المطيري، شيخة، يا أكثري وأقلي، دار الهدى للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2016م، ص 73-77.
- (20) درويش، محمود، حالة حصار، دار رياض الريس للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 2002م.
- (21) حلوش، إبراهيم، أنثى تحرر الوجع، الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2017م.
- (22) المصدر نفسه، ص 15.
- (23) البردوني، عبدالله، الأعمال الكاملة: 1/135.
- (24) حلوش، إبراهيم، أنثى تحرر الوجع، ص 23.
- (25) المبارك، رفيف، وتجلت ساكورا، رأس الخيمة، الطبعة الأولى، 2015م.
- (26) المصدر نفسه، ص 25.
- (27) المصدر نفسه، ص 33.
- (28) بورخيس، خورخي لويس، سداسيات بابل، ترجمة حسن ناصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، 2013م، ص 7.
- (29) المبارك، رفيف، وتجلت ساكورا، ص 15.
- (30) الصقري، هشام، والحب يضاعف لمن يشاء، باز للنشر، مسقط، سلطنة عمان، الطبعة الأولى، 2019م.
- (31) الثبتي، محمد، الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2009م، ص 9.
- (32) مجلة شاعر المليون، العدد 147، إبريل 2019م، تصدر عن أكاديمية الشعر، إدارة المهرجانات والبرامج الثقافية والتراثية، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، ص 35.
- (33) درويش، محمود، أثر الفراشة، رياض الريس للكتاب والنشر، بيروت، 2008م.
- (34) المعري، أبو العلاء، اللزوميات، تحقيق أمين عبدالعزيز الخانجي، مكتبة الهلال، بيروت: 349-348/2.
- (35) نويل، برنار، كتاب النسيان، ترجمة محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2013م، ص 10.

(36) نقلا عن: البشير، الشريف ايت، خورخي لويس بورخيس في التلقي العربي، دار الوطن للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 2015م، الجزء الأول، ص 229.

المصادر والمراجع

- الأصماني، أبو الفرج، الأغاني، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الشعب، القاهرة.
- الأمدي، الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، الطبعة الرابعة، القاهرة.
- بافقيه، حسين، طه حسين والمثقفون السعوديون، دار المؤلف، بيروت، الطبعة الأولى، 2009م.
- البشير، الشريف ايت، خورخي لويس بورخيس في التلقي العربي، دار الوطن للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 2015م.
- بلانشو، موريس، أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004م.
- البردوني، عبدالله، الأعمال الشعرية، إدارات الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، الطبعة الأولى، 2002م.
- بورخيس، خورخي لويس، سداسيات بابل، ترجمة حسن ناصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، 2013م.
- الثبتي، محمد، الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2009م.
- حسين، طه، تقليد وتجديد، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017م.
- الحكمي، إباد، على إيقاع الماء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، 2012م.
- حلوش، إبراهيم، أنثى تحرر الوجد، الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2017م.
- درويش، محمود، أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2008م.
- درويش، محمود، حالة حصار، دار رياض الريس للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 2002م.
- شكري، إسماعيل، في معرفة الخطاب الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2009م.
- شكري، إسماعيل، إمبراطورية التنافذ، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2016م.
- شكري، إسماعيل، أنساق الخطاب المركب، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2019م.
- الصقري، هشام، والحب يضاعف لمن يشاء، باز للنشر، مسقط، سلطنة عمان، الطبعة الأولى، 2019م.
- العباسي، عبدالرحيم، معاهد التنصيص شرح شواهد التلخيص، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، عالم الكتب، بيروت.
- لايكوف، جورج، وجونسون، مارك، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2009م.
- المبارك، رهن، وتجلت ساكورا، رأس الخيمة، الطبعة الأولى، 2015م.
- مجلة شاعر المليون، العدد 147، إبريل 2019م، تصدر عن أكاديمية الشعر، إدارة المهرجانات والبرامج الثقافية والتراثية، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة.
- المطيري، شيخة، يا أكثري وأقلي، دار الهدى للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2016م.
- المعري، أبو العلاء، اللزوميات، تحقيق أمين عبدالعزيز الخانجي، مكتبة الهلال، بيروت.
- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناس)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء، المغرب، 1993م.

- مفتاح، محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء، المغرب 2006م.
- مفتاح، محمد، المعنى والدلالة، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2018م.
- نويل، برنار، كتاب النسيان، ترجمة محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2013م.