ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.tu.edu.iq

Poetic Language and Connotation: A study in the Poems of the Poet Abdul Razzaq al-Rubaie

Assist. Profe Dr.Molood Maree Alois

Tikrit University / College of Education - Sharqat

***Keywords*:**
Poem
Poet
Language
Expression
picture

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 3 Sep. 2020
Accepted 11 Oct 2020
Available online 4 Nov 2020
E-mail
journal.of.tikrit.university.of.humanities@tu.edu.i
E-mail : adxxxx@tu.edu.iq

A B S T R A C T

Poetic language is considered as the most important expression and construction poetic tool in respect to its origin and its relevance to poetic significance and meaning. This research is based on poems selected from the poet Abdul Razzaq al-Rubaie's poetic products of two volumes. It handles the subject through analysing and investigating different sections that shed light upon the progress of the poetic language in his poems. The first section is an introduction to the poetic language. The second section focuses on the poetic language, the dialogue of the self and the other. Then, the third section is about the poetic language style and significance. Finally, the fourth section is devoted to the aesthetics of poetic language. The researcher selected a number of poems for each section to analyse and to investigate their poetic construction in line with research methodology that fits each section. In this context, the poetic language is the active essence of the poetic movement of these poems, in a way that makes the research in this field abundant, fruitful and useful to reveal the essence of the poetic experience.

© 2020 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.27.2020.2

اللغة الشعرية والدلالة دراسة في قصائد للشاعر عبد الرزاق الربيعيّ

أ.م.د. مولود مرعي الويس/ جامعة تكريت/ كلية التربية–الشرقاط

الخلاصة

تعدّ اللغة الشعرية أهم أدوات التعبير والتشكيل الشعري في أصل تكوينها وفي علاقتها بالدلالة والمعنى الشعريّ، ويعمل البحث على قصائد مختارَة من ديوان الشاعر عبد الرزاق الربيعي في أعماله الشعرية ذات المجلدين، ومن خلال البحث في مجموعة من المباحث التي تلقي الضوء على حركة اللغة الشعرية في قصائده، فكان المبحث الأول (مدخل في اللغة الشعرية) والمبحث الثاني (اللغة الشعرية: محاورة الذات والآخر) والمبحث الثالث (اللغة الشعرية بين الأسلوب والدلالة) والمبحث الرابع (جماليات اللغة الشعرية)، وقد انتقى البحث لكل مبحث قصيدة أو أكثر لتحليلها والنظر في تشكيلها بما يناسب منهجية البحث في كل مبحث، حيث كانت اللغة الشعرية في هذا السياق هي الجوهر الفعال للحراك الشعري في هذه القصائد، على النحو يكون فيه البحث في هذا الميدان غزيراً وخصباً ونافعاً للكشف عن جوهر التجربة الشعرية.

مدخل في اللغة الشعريّة

انتبه كثير من نقاد الشعر ودارسيه إلى أهمية البحث في طبيعة اللغة الشعرية وتأثيرها في أشعار الشعراء، ولاسيما أنّ اللغة العربية بطبيعتها قريبة من فن الشعر من حيث مزايا متعددة على مستوى التركيب والتصريف والتدليل، إذ إنّ (فن الشعر في اللغة العربية يناسب هذه اللغة الشاعرة التي انتظمت مفرداتها وتراكيبها، ومخارج حروفها على الأوزان والحركات وفصاحة النطق بالألفاظ، فأصبح لها من الشعر الموزون فن مستقل بإيقاعه عن سائر الفنون، التي يستند إليها الشعر في كثير من اللغات.)[١]، من خلال قدرة هذه اللغة على حمل التجربة واستيعاب مقتضياتها المختلفة على المستويات كافة.

إنّ الشاعر يتعامل مع اللغة في طبقتها الشعرية التي تستجيب لنوع تجربته وحساسيتها المتعلقة بالشاعر نفسه، حيث (ترتبط اللغة الشعرية بثقافة الشاعر وبمرجعياته الفكرية وبكل العوامل الذاتية والموضوعية التي تساهم في تجاربه الشعرية. فهي ترجمان لتصوراته وحساسياته، كما أنها صورة معبرة عن انشغالاته وهمومه الفكرية والنفسية والاجتماعية. والشاعر دائم الاختيار والانتقاء بين الألفاظ سعيا وراء ما يمكن أن يخدم مقصديته، ويقدم صورة تقريبية لما يعتمل في ذهنه وأعماقه)[٢]، وكلما كان الشاعر على وعي بأسرار اللغة وحالاتها فإنه يكون قادراً على استثمارها على النحو الصحيح والمناسب.

لا يقتصر النظر إلى اللغة بوصفها أداة للتعبير عما يختلج في نفس الشاعر من أحاسيس ومشاعر وعواطف، بل لا بدّ من إدراك طبيعة هذه اللغة في شعريتها الكامنة داخل نظامها اللغوي التعبيري (إذ تعدّ اللغة نظاماً من العناصر المعتمد بعضها على بعض لإنتاج القيم)[٣]، وهذا النظام يمثّل بعداً تاريخياً في علاقة الإنسان باللغة لأنّ (اللغة هي تاريخ الإنسان وهي لفهم تاريخه ومن ثم فهم ذاته وفهم الآخرين)[٤]، فالممكن الأساس الخاص بجوهر اللغة هو تعبيرها عن تاريخ البشر عموماً والإنسان خصوصاً على مستوى الفهم.

ومن دون هذا الفهم لا يمكن للشاعر أن يستثمر طاقات اللغة على النحو المطلوب الذي يمكن أن يتحوّل إلى شعر، فضلاً عن أنّ اللغة العربية تحتاج حتماً إلى فهم تاريخها وعلاقاتها بالشعر والشاعر على مرّ العصور، حتى تكون اللغة الشعرية في هذه الحالة قادرة على استيعاب كثافة التجربة وحيويتها ونقلها من عقل الشاعر إلى ميدان النص.

وعلى هذا الأساس (تأتي اللغة الشعرية منسجمة مع السياق النفسي ومع التجربة الداخلية للمبدع. وأنها تأتي منسجمة مع السياق الثقافي العام، ومع الاختيارات الفنية والجمالية التي أقرها المجتمع الأدبي، واستساغها الذوق الفني السائد، لأنَّ الشاعر يبقى دائما ابناً وفياً لبيئته، ولسانا صادقا حاملا لرؤية المجتمع الثقافي الذي ينتمي إليه. ولذلك تجد التجارب الشعرية المنتمية لسياق تاريخي أو ثقافي معين، قد انطبعت بالطابع الفني الذي تميز به ذلك السياق. فتحمل آثارا بارزة وبصمات واضحة لما تم تكريسه، أو لما تم تداوله بين الطبقة المبدعة)"[٥]، ويصير لها تاريخ خاص بها داخل فضاء الشعر فنيا وجماليا وإبداعيا.

اللغة الشعرية: محاورة الذات والآخر

اللغة الشعرية عند الشاعر عبد الرزاق الربيعي هي محاورة للذات من جهة ومحاورة للآخر من جهة أخرى، ولا شكّ في أن هذه العلاقة بين الذات والآخر هي من العلاقات الأثيرة في الشعر ولدى أغلب الشعراء، لأن الذات الشعرية تتحرك في محيطها الذاتي الداخلي أولاً وفي محيطها الموضوعي الخارجي أحيانا أخرى، وذلك لأن الفرد سواء أكان شاعراً أم إنسانا عاديا (يسعى دائماً لتأكيد وتحقيق وتعزيز ذاته، وهو محتاج إلى مفهوم موجب للذات)[٦]، وحين يكون المرء شاعرا فإنه يحتاج إلى هذه الخصيصة أكثر من غيره لأن الشعر هو فعل ذاتي محض، يستدعي الموهبة والقوة الذاتية في الشاعر من أجل إبداع الشعر.

أما مفهوم الآخر فقد حظي باهتمام وعناية كثير من المفكرين وفي شتى أصناف العلوم والمعارف الإنسانية، فهو قسيم الذات ونقيضها في آن واحد، إذ (يعد مفهوم الآخر أحد أكثر المفاهيم حضوراً وتداولاً في عالمنا اليوم، ويجري الحديث عنه في مختلف المجتمعات والثقافات والحضارات، وبات يتصل بالعديد من المجالات والميادين ويتلون بها)[٧]، وهو دائم الحضور والتأثير في الميدان مثله مثل مفهوم الذات.

تؤدي اللغة الشاعرية دورا مهما في بناء العلاقة بين الذات والآخر على أكثر من مستوى، فمنها تنطلق الصورة لتقوم بوظائفها الشعرية على مستوى تشكيل الدلالة وبناء الهيكلية الأساس للقصيدة، هذه الدلالة الشعرية التي تعبر عن طبيعة تجربة الشاعر في القصيدة وتصل إلى المتلقي ليتفاعل معها على هذا الأساس.

ففي قصيدة للشاعر عبد الرزاق الربيعي عنوانها (مطر يهطل)[٨] نجد أنّ لغة القصيدة في محورها لبناء العلاقة بين الذات والآخر تبدأ من عتبة العنوان، فالعنوان (مطر يهطل) هو عنوان يتقدم فيه الفاعل (مطر)على الفعل اللازم (يهطل) ليكون مبتدأ والجملة الفعلية بعده (يهطل) مع فعلها المقدّر خبراً، والعنوان هنا يمثل أول صورة من صور العلاقة بين الأنا والآخر حيث إن الصورة تنطلق من رؤية الذات للمطر وهو يهطل، في حين يمثل (المطر) الخير الوفير برمزيته على العطاء والوفاء بالوعد الآخر.

أما عتبة التصدير التي وضعها الشاعر عبد الرزاق الربيعي في مقدمة قصيدته فهي مأخوذة من الكاتب (هنري ودسورث) ونصها (في حياة كلّ امرئ لا بدّ أن يسقط بعض المطر)، فـ (كل امرئ) يمثل الأنا التي جعلها الشاعر هنا كلّية، في حين يقوم (المطر) بدور الآخر القادم من الفضاء إلى ميدان الحكاية الشعرية، وتتوقف العلاقة الشعرية بين الأنا والآخر من خلال عتبة العنوان وعتبة التصدير على ما سيأتي في متن القصيدة من تجليات، تقوم بتوضيح وتجسيد هذه العلاقة عن طريق شعرية اللغة.

تبدأ القصيدة الموسومة بـ (مطر يهطل) باستهلال شعري توجه الذاتُ الشعريةُ في سؤالاً باحثاً عن الآخر الذي يمكنه أن يحلّ المشكلة:

"كل مدائن قلبي فتحت
وتفجر من شريان الروح
دم أزرق
من يوقف نزفي؟
من؟"

فصورة الذات الشاعرة ترسم أفقها الشعري بلغة شعرية واضحة تضع الذات في موضع الباحث عن مصير أو ملاذ أو حلّ، وتبدأ الصورة بداية منفتحة جداً بلغة شعرية واسعة على الآفاق المتاحة كلها (كل مدائن قلبي فتحت)، لكن الطبقة الثانية من الصورة (وتفجر من شريان الروح/ دم أزرق) تجعل الذات الشاعرة في مأزق روحي وجسدي في وقت واحد، بحيث تتجه الذات فوراً نحو البحث عن الآخر المخلّص في سؤال منفتح على الفضاء بلا حدود (من يوقف نزفي؟)، ويتكرر السؤال بعد أن يقتصر على أداة الاستفهام (من؟) التي تعني السؤال عن الشخص العاقل الغائب الذي يقتضي حضوره كي ينقذ الذات من محنتها، لكنّ هذه الدعوة التي تطلقها الذات نحو الآخر لاستدعائه لا تلقى جواباً سريعاً، ونلاحظ هنا كيف أن اللغة الشعرية تلعب لعبتها في إعادة السؤال في المرة الثانية والاقتصار على أداة الاستفهام (من)، تعبيرا عن ضيق الذات الشاعرة في إمكانية إعادة النداء بكامل تركيبته اللغوية.

تنطلق العلاقة بين الذات الشاعرة والآخر من مركز الذات التي تروي حكاية القصيدة وتروي تجربتها من خلال الحدث الشعري بصوره المتلاحقة، فيأتي المقطع الثاني من القصيدة كي يعبّر عن البشارة التي تراها الذات الشاعرة في ضميرها الداخلي، حين تقطع صلتها البصريّة بالراهن وتنفتح على الرؤيا الحلمية الرائية:

"أغلق عيني ترى أفقا" منقبضا"
قمرا" ساخن
شمسا" باردة
طوفان..
يكتسح المدن الكسلى
يغسلها..
يوقظ موتاها"

تبدأ هذه الصورة بالفعل (أغلق عيني) التي تقطع صلة الذات الشاعرة بالمحيط وتنفتح على ذاتها الداخلية العميقة، لترى ما لا تراه هذه العين وهي في حالة الرؤية البصرية المباشرة بوساطة الفعل (ترى) الذي يعني هنا (الرؤيا)، وهذه الرؤيا تتوجه نحو أربعة مرئيات مختلفة، الأولى هي (أفقاً منقبضاً) فالأفق هو عالم مفتوح عادة لكنه هنا يأتي مقترناً بصفة الانقباض، والثانية هي (قمراً ساخن" حيث تتوجه الرؤيا نحو صورة طبيعية للقمر لكن هذا القمر يحمل صفة فيها قدر كبير من الانزياح (ساخن)، ولم تتبع الصفة موصوفها في حالة النصب لضرورة شعرية وجدها الشاعر هنا فسكّن الصفة (ساخن)، ومعنى

السخونة هنا مأخوذ من صفات الشمس في النهارات الحارة التي تكون الشمس فيها بالغة السخونة، كي يساوي الشاعر بين الشمس والقمر وبين الليل والنهار وبين الرؤية البصرية والرؤية الحلمية.

لذا يأتي المرئي الثالث الذي تراه الذات الشاعرة في رؤياها (شمساً باردة) ويحقق التضاد الصوري والدلالي مع المرئي السابق، فهنا (الشمس) تقابل (القمر) في الصورة السابقة، و (باردة) تقابل (ساخن)، في معادلة تضاديّة تسمّى في البلاغة (الطباق)، ثمّ تأتي اللقطة الثالثة في هذه المرئيات وهي (طوفان..) لتكتمل صورة (الآخر) في المنظور الحلمي الداخلي للذات الشاعرة، وهي تبحث عن طاقة جديدة لتحقيق الرؤيا التي انطلقت الذات الشاعرة في تخيلها أو رؤياها بلغة مختارَة ومصوّرة عن طريق التشكيل والحدث الشعري.

حين تكتمل صورة (الآخر) بهذه المرئيات الحلمية وتتحول قدرة القمر الساخن والشمس الباردة إلى طوفان تتشكّل القوة المطلوبة، ويبدأ الحدث الشعري المتوقَّع (يكتسح المدن الكسلى) من خلال فعل الاكتساح الذي يأتي على كل مساحات المكان، يعقبه الفعل اللاحق (يغسلها..) في نوع من التطهير الذي يفتح الفضاء الشعري على حياة جديدة تحيل على فكرة (البعث) في صورة (يوقظ موتاها)، التي هي نتيجة للرؤيا الحلمية الفضائية حيت تشترك الأفعال الثلاثة المتلاحقة (يكتسح/يغسل/يوقظ) في نتيجة درامية واحدة، تكون فيها قوة اللغة الشعرية متوزعة بين الذات والآخر وهي ترتفع إلى أعلى درجات أدائها الشعري في هذا المقطع.

تستمر القصيدة في بناء لغتها الشعرية ضمن حركة العلاقة بين الذات الشاعرة والآخر لترسم صورة شعرية منتزعة من عمق الواقع المأساوي، حين تتوجه الذات الشاعرة لتصوير لقطات ومشاهد حزينة في منطقة (الآخر) على هذا النحو:

مطر يهطل..
طفل يبكي
عاري القدمين
عجوز تستجدي
في طرقات الله
تدق الأبواب
تدق الأبواب
تدق الأبواب
فتُفتحُ أجمعها ..
إلا باب الله

تعود القصيدة نحو عتبة عنوانها (مطر يهطل) كي تبدأ في مشروعها اللغوي من جديد بتكرار صورة العنوان، ومن تكرار الصورة العنوانية تتجه الصورة الشعرية إلى بعض اللقطات التي ترسم صورة الآخر التي تتمثل أولاً في (طفل يبكي عاري القدمين)، وهي صورة مأساوية تحكي ظلم المجتمع وقسوته ولا

إنسانيته، وما تلبث اللقطة الثانية أن تضاعف من هذه الطاقة المأساوية في الصورة على نحو أكثر ظلماً ولا إنسانية (عجوز تستجدي في طرقات الله)، وهي صورة تمثل الآخر الفقير الذي لا حلّ له في ظلّ مجتمع ظالم قاهر تختصره الجملة العنوانية (مطر يهطل)، في شخصيتين شعريتين تقفان في منطقة الآخر داخل الصورة (الطفل العاري القدمين والعجوز التي تستجدي).

لا تتوقف الذات الشاعرة وهي تصف الآخر (العجوز المستجدية) عند هذا الوصف بل تستمر في تصوير أفعالها الباحثة عن مصير (تدق الأبواب/ تدق الأبواب/ تدق الأبواب)، وما هذا التكرار الثلاثي للجملة الفعلية إلا لوضع اللغة الشعرية موضع الأهمية وتكبير الصورة، و(يعد التكرار أحد أبرز الظواهر اللغوية البلاغية الأسلوبية التي امتاز بها الشعر العربي قديماً وحديثاً. ولا ريب، فهو يتضمّن إمكانيّات تعبيرية بها يَغنى المعنى؛ إذ يتّسع؛ فيكتسب دلالات كثيرة، وأن فيه جماليات فنية ينفرد بها عن كثير من الظواهر الأسلوبية، وفيه كذلك إيقاع موسيقيّ وتأثير نفسيّ لا يخفى أثرهما في نفس المتلقي، ولقد أدرك النقاد والبلاغيون هذه القيمة للتكرار، وهذه الأهمية له في الأدب عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص)[٩]، فهي في الشعر لها ضرورات دلالية وإيقاعية كثيرة.

يمنح التكرارُ في تجلياته وأشكاله المتعددة اللغةَ الشعريةَ قوة وفاعلية وتأثيراً في القصيدة عموماً حين يأتي في مكانه الصحيح الضروري منها، كما هي الحال هنا في هذا المكان من القصيدة وقد جاء التكرار هنا مفيداً ومنتِجاً وضرورياً على المستوى اللغوي والإيقاعي، وقد أدى وظيفة شعرية أصيلة في التشكيل الشعري العام لغة وإيقاعاً.

إنّ تكرار جملة (تدق الأبواب) كناية عن الحاجة الماسة لأي باب يفتح كي ينقذ المرأة العجوز من محنتها، لكن المفارقة الشعرية التي تحصل في هذه الصورة هي (فتُفتحُ أجمعها .. إلا باب الله)، في الوقت الذي لا تبحث العجوز فيه إلا عن هذا الباب، لأن الأبواب الأخرى لن تتمكن من إسعافها على النحو المطلوب.

بمعنى أن كل الأبواب التي انفتحت أمام طُرق العجوز ليست هي المطلوبة بل هو المطلوب باب الله الذي لم ينفتح في هذه الصورة الشعرية، إذ حين يكثر الظلم في الأرض ويرضى الناس به ولا يثورون ولا يكسرون الأبواب ويحطمونها فستكون هذه هي النتيجة، فاللغة الشعرية بين الذات والآخر تحكي قصة الحياة في أوجهها المتعددة، على مستوى الصورة المرئية المباشرة والصورة غير المباشرة ذات الطبيعة الحلمية الرؤياوية.

تنتهي القصيدة إلى المقطع الشعري الأخير منها حيث تعود الذات الشاعرة إلى فتح عينها على المحيط المجاور لها، كي ترى الأشياء على حقيقتها، وترى الآخر متجسداً في صور ولقطات كثيرة منتزعة من الواقع الطبيعي والشعبي والمادي الحيّ:

– مطر يهطل في الخارج
قالت نافذة القاطرة المتسخة
ضحكت امرأة قروية

غنّى إسكافي

وبكيت

دسست عيوني بكتابي

مطر يهطل في الخارج

مطر يهطل في الداخل

مطر يهطل في الخارج والداخل

مطر يهطل..

يهطل..

يهطل.

تنتهي الذات الشاعرة لتتمركز حول ذاتها حين يتحول الآخر إلى فضاءٍ مُعادٍ لا يمكن التفاهم معه أو التصالح مع رؤيته، وهو يتمثل بلقطات عديدة أولها المطر (– مطر يهطل في الخارج) الذي تصوره نافذة القطار وتحكيه بعد أن تحولت إلى صفة إنسانية تقول (قالت نافذة القاطرة المتسخة)، تعقبها صورة أخرى تعبّر عن الفرح والبهجة الفطرية للذات التي لا تُعنى بالآخر (ضحكت امرأة قروية/غنّى إسكافي).

في حين تنكفئ الذات الشاعرة على نحو يفارق صورة الضحك عند المرأة القروية وصورة الغناء عند الإسكافي (وبكيت)، وهو فعل يحقق طباقاً بلاغياً جديداً مع الفعلين (ضحكت/غنى) كي تحصل المفارقة المطلوبة بين الذات الشاعرة ونموذجين من نماذج الآخر، عن طريق صورة شعرية ولغة شعرية تقوم على البساطة والمباشرة ذات الطاقة التعبيرية اليومية، في تجسيد شعري حي لطبيعة العلاقة بين الأنا والآخر حيث تقوم اللغة الشعرية بأداء هذا الدور الصراعي بين الذات الشاعرة وما حولها من ممكنات.

لا تكتفي الذات الشاعرة بفعل البكاء وهو تعبير سلبي بسيط عن الحالة بل تنتقل إلى فعل آخر يعدّ ملاذاً أخيراً لها بحثاً عن الخلاص (دسست عيوني بكتابي)، وتذكّر هذه الجملة ببيت للشاعر المتنبي في تناص خفيّ معه[١٠]:

أَعَزُّ مَكانٍ في الدُنى سَرجُ سابِحٍ

وَخَيرُ جَليسٍ في الزَمانِ كِتابُ

إذ لجأت الذات الشاعرة هنا إلى الكتاب بوصفه الملجأ الأخير للخلاص من ضغط الآخر على أحاسيس الذات ومشاعرها، وفي هذه الحالة تؤول العلاقة بين الذات والآخر لتقتصر على ذات الشاعر من جهة و (المطر) من جهة أخرى، حيث يصبح المطر هو الآخر المعادي للذات ليظهر في صورتين اثنتين: الأولى تمثل المطر الطبيعي الخارجي (مطر يهطل في الخارج)، والثانية تمثل المطر الشعوري الداخلي في نفس الذات الشاعرة (مطر يهطل في الداخل)، لتتشكل الرؤية الشعرية بين الصورتين.

ثم ما تلبث صورتا المطر الخارجية والداخلية أن تلتحما في صورة واحدة (مطر يهطل في الخارج والداخل)، كي تكون صورة (الآخر) أكثر قسوة وضغطاً وإيلاماً وتنغلق القصيدة في خاتمتها الشعرية على حضور الآخر حضوراً مطلقاً، وغياب الذات الشاعرة غياباً كلياً ونهائياً (مطر يهطل../يهطل../يهطل)،

حيث يعود التكرار بصورته الفعلية ليؤدي وظيفة لغوية وإيقاعية يصوّر فيها هيمنة (المطر/الآخر) على المشهد الشعري تماماً.

اللغة الشعرية بين الأسلوب والدلالة

لا تتوضح طبيعة اللغة الشعرية إلا من خلال أسلوبها التعبيري القادر على بناء الدلالة المعبرة عن تجربة الشاعر في كل قصيدة، وبما أن اللغة أساساً هي "في حدّ ذاتها متراكبات دلالية"[١١]، تنتج الدلالة المطلوبة والمرجوة حين يحضر الأسلوب القادر على تحريك طبقات الدلالة فيها، فإنّ هذه الدلالة الشعرية تعنى بدراسة المعنى الشعري الكامن في اللغة الشعرية[١٢]، وعلى هذا فإنّ البحث في هذا المضمار لا بدّ أن يكون في جوهر البنية الداخلية للتركيب اللغوي في مجمل طاقته التعبيرية، حيث "تتصل البنية بتركيب النص في حين يمس الأسلوب النسج اللغوي المكتوب به فحسب"[١٣]، ومن هنا تنشأ العلاقة الوثيقة على درجات معينة بين اللغة والأسلوب والدلالة بما يخدم القضية الشعرية.

إنّ البنية اللغوية هي نتاج تاريخ من الاستخدام المختلف على مرّ العصور لذلك فهي تحتوي على تراث هذا الاستعمال بشكل مكتنز، وهو ما ينتج منها في هذا السبيل "بنية مضمونة محمّلة بالمعاني والاستعمالات"[١٤] تكون صالحة بدرجة كبيرة للاستثمار الشعري، حين يأتي الشاعر إلى لغة خصبة بالمعاني والدلالات والقيم التعبيرية المتنوعة التي لا تظهر على حقيقتها وفي جوهرها إلا من خلال التعبير الشعري.

إنّ هذا التعبير الشعري الخاص باللغة الشعرية القادر على استثمار كل الطاقة الدلالية الكامنة فيها يختلف بالتأكيد بين عصر وآخر، بمعنى أن لغة الشعر الحديث لها سماتها وخصائصها القادرة على التفاعل "مع جملة العوامل التي تشكل التجربة وبالتالي قدرتها على التعبير عن مخاض عصرها"[١٥]، وتعدّ هذه الميزة من أهم الميزات التي ينبغي على الشعر أن يتحلى بها في تمثيل عصره والانسجام مع روحه ومزاجه وطبيعته.

تعمل القصيدة الموسومة بـ (ارتباك)[١٦] للشاعر عبد الرزاق الربيعي على تحريك اللغة الشعرية بين الأسلوب والدلالة، وعتبة الإهداء في هذه القصيدة (إلى الصديق الشاعر عدنان الصائغ) تكشف عن عمق العلاقة بين الشاعرين بطبقاتها الكثيرة، ولا شكّ في أنّ عنوان القصيدة بصيغته التنكيرية المفردة (ارتباك) يدل على انفتاح الدلالة الشعرية على كل الاحتمالات، من إذ تعدد الدلالة التي يمكن أن تحضر في تفسير الصورة العنوانية وعلاقتها بالمتن الشعري.

وهي قصيدة تعتمد في بناء شعريتها على اللغة اليومية المأنوسة من خلال المفردات والصور والإيقاعات والتشكيلات المختلفة، إذ تصوغ حكاية شعرية يمكن أن نطلق عليها (حكاية الهاتف) التي تعتمد على فكرة الهاتف بوصفها مصدراً للمحكي الشعري، ومن خلال استخدام لازمة شعرية تتكرر على طول القصيدة هي (الهاتف ما زال يرن).

إن حالة تكرار اللازمة على هذا النحو هي حالة أسلوبية تسهم في إنتاج دلالة كثيفة، فـ(الشاعر من خلال تكرار بعض الكلمات والحروف والمقاطع والجمل، يمدّ روابطه الأسلوبية لتضم جميع عناصر العمل

الأدبي الذي يقدمه، ليصل ذروته في ذلك إلى ربط المتضافرات فيه ربطاً فنياً موحياً، منطلقاً من الجانب الشعوري، ومجسداً في الوقت نفسه الحالة النفسية التي هو عليها، والتكرار يحقق للنص جانبين، الأول، ويتمثل في الحالة الشعورية النفسية التي يضع من خلالها الشاعر نفسه المتلقي في جو مماثل لما هو عليه، والثاني: (الفائدة الموسيقية)، بحيث يحقق التكرار إيقاعاً موسيقياً جميلاً، ويجعل العبارة قابلة للنمو والتطبيق، وبهذا يحقق التكرار وظيفته كإحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره؛ لأن الصورة الشعرية على أهميتها ليست العامل الوحيد في هذا التشكيل)[١٧]، واللغة هي العامل المساعد لعناصر التشكيل كلها من أجل العمل بأعلى كفاءة ممكنة.

تبدأ القصيدة من عتبة رنين الهاتف المقترن بالاستفسار والسؤال عن هوية المتّصِل وما تنفتح عليه الحكاية الشعرية من احتمالات:

رنّ الهاتف

من داهمني في هذا الليل ؟

امرأة؟

خبأت شظايا القلب بصندوق

ورميت الصندوق بقاع البحر

لئلا يهوى

ويجنّ

(الهاتف ما زال يرن)

الاحتمال الأول الأقرب إلى الذهن والتمنّي هو أن يكون المتّصل (امرأة) حيث ترتبط صورة المرأة بحساسيتها الرومانسية بالهاتف والليل (رنّ الهاتف/من داهمني في هذا الليل ؟/امرأة؟)، وحين يأتي هذا الاحتمال الأول إلى الذهن سرعان ما يتمّ ردّه عن طريق التجارب السابقة التي تجعل من هذا الاحتمال ضعيفاً (خبأت شظايا القلب بصندوق/ورميت الصندوق بقاع البحر/لئلا يهوى/ويجنّ)، ومن هنا يزاح هذا الاحتمال جانباً.

وطالما أنّ (الهاتف ما زال يرن) فهذا يعني أنه لا بدّ من احتمال جديد يداهم فضاء الذهن، فبعد (امرأة) لا بدّ من توقّع قريب آخر هو (صديق؟)، لكن هذا الاحتمال ما يلبث أن يتعرّض لصورة عكسية تبعده عن الصدقية، وهذه الصورة المأساوية هي:

(الهاتف ما زال يرن)

صديق؟

ما زالت طعنة سيف (بروتس)

تنزف دما" مرا"

والقيصر في ساحة روما يبكي..

ولأصحاب الدرب يحنّ

مما يجعل هذا الاحتمال بعيداً عن التصديق أيضاً لأن خيانات الأصدقاء لم تُبقِ هذا الاحتمال مفتوحاً على الممكن، فيجري استبعاده أيضاً من دائرة الاحتمال الشعرية، وتستمر الذات الشاعر في سعيها لمعرفة من هو الذي يقف على الطرف الآخر من الهاتف، حيث تتعقّد الأمور هنا بعد استبعاد أكثر احتمالين ممكنين للاتصال في مثل هذا الوقت.

إنّ (الهاتف ما زال يرن) وهو يبحث عن حلّ مقنع لهذه المشكلة التي تثير القلق والالتباس في نفسية الذات الشاعرة، مما يضطرها إلى اللجوء إلى ذاتها للبحث عن متنفّس يمكن أن يتقبّل فيه هذا الرنين المستمر للهاتف، إذ تبدأ الصورة تنتقل أسلوبياً ودلالياً من الحالة العامة إلى الحالة الخاصة المرتبطة بذات الشاعر وتجربته داخل المكان والزمان، فتروح الذات الشاعرة تبحث عن ذاتها في خضمّ هذه الحادثة المثيرة:

(الهاتف ما زال يرن)
روح داهمها برد الليل ؟
أنا...
لست سوى رجل مخمور
يبكي في منتصف الليل
يشاكسه جرس الهاتف
لست سوى..
من قال بأني رب
يقصده الفقراء
ويرهبه الجنّ

تشكّل هذه الانتقالة أسلوبية شعرية لإنتاج دلالة فردية لا علاقة لها بالخارج بل تنطوي على تجربة ذاتية بالغة الخصوصية، فبما أنّ (الهاتف ما زال يرن) فلا بدّ في دائرة السؤال من وجود (روح داهمها برد الليل؟)، ولا بدّ من أنّ هذه الروح في دائرة الذات الشاعرة هي (أنا...) التي سرعان ما يجري تعريفها في صورة الحدث الشعري بهذه الصورة (لست سوى رجل مخمور/يبكي في منتصف الليل/يشاكسه جرس الهاتف)، وحين تكون هذه الصورة محتمَلة وممكنة تعقبها على الفور صورة أخرى موازية لها منفتحة على الاستفهام الذي لا جواب له (لست سوى../ من قال بأني رب/يقصده الفقراء/ويرهبه الجنّ).

ثم تنتقل القصيدة إلى صورة أخرى من احتمالات رنين الهاتف تخصّ عصفوراً مأسوراً قد يصرخ في قلب هذا الهاتف:

(الهاتف ما زال يرن)
عصفور مأسور؟
العالم سجن
أن تفتح سجنا"

صاح بأقصى غربته سجن

وإذا ما كان ذلك الأمر متعلقاً بعصفور مسجون فإنه يقدّم حكمته بقولة (العالم سجن/أن تفتح سجنا"/صاح بأقصى غربته سجن)، كي تحضر اللغة بمفرداتها المتجانسة التي تشكّل نسيج المعنى في فضاء شعريّ موحّد ضمن فضاء دلالي واحد، يحقق اللقاء بين أسلوبيّة المعجم اللغوي (مأسوراً/سجن/سجناً/غربته/سجن) والفضاء الدلالي المنبثق منه، وهي تغطّي المعنى الشعري وتعطي للدلالة الشعرية هوية معينة يتحوّل الهاتف فيها إلى نداء إنسانيّ، هذا النداء الذي يبتغي فكّ سجن العالم وإنهاء غربته من خلال انطلاق صوت النداء الأقصى.

يحصل الانزياح حين تصوّر الذات الشاعرة صورة الهاتف من داخل القلب، فهو هاتف شعوريّ وليس هاتفاً مادياً حقيقياً:

(الهاتف ما زال يرن)

لماذا..

لا أرفع سماعة هذا القلب

فربتما..

داهمني في هذا الموت رسول خلاص

أو بشرى..

هه.. ماذا قلت بربك

ربتما

فلماذا لا ترفعها؟

ارفعها..

ارفع..

سكن الهاتف

إنّ جملة (لماذا../لا أرفع سماعة هذا القلب) تحيل على هذا الانزياح الذي يجعل عملية الهاتف عملية قلبية شعورية وليست واقعية حقيقية، وذهبت الدلالة أسلوبياً باتجاه فضاء شعري آخر تبحث فيه الذات الشاعرة عن خلاص أو بشرى (فربتما../داهمني في هذا الموت رسول خلاص/ أو بشرى..)، لكن هذا الحلّ يواجه بالسخرية من قبل طرف جديد ينبع من قلب القصيدة (هه.. ماذا قلت بربك/ربتما/فلماذا لا ترفعها؟/ارفعها../ارفع..).

هنا يعود الالتباس في اللغة الشعرية نحو الاحتمالين، احتمال أن يكون الهاتف حقيقياً، واحتمال أن يكون الهاتف هو هاتف القلب، وحين تقرر الذات الشعرية الاستجابة لهذا النداء الخفيّ ومحاولة رفع سماعة الهاتف فإنّ الهاتف يصمت وينقطع عن الرنين (سكن الهاتف)، وهنا تحصل المفارقة الكبرى في القصيدة بحيث يظلّ الشعور تجاه رنين الهاتف غامضاً ولا حلّ له، وتعود الأمور الشعريّة أسلوبياً ودلالياً إلى عنوان القصيدة المفرد المنكّر (ارتباك) وهو يصف شخصية القصيدة أو الذات الشاعرة.

جماليات اللغة الشعرية

تحتوي اللغة الشعرية على جماليات عديدة تأتي من الطريقة الأسلوبية الخاصة التي يستخدمها الشاعر في بناء قصائده، وتتشكل هذه اللغة بهذه الجماليات (عن طريق الارتباط الوثيق بين الألفاظ وأصولها الحسية والعلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني)[١٨]، ومن ثم تتحول عن طريق التلاحم مع تجربة الشاعر من تجريدها الذهني إلى عالمها الحيوي الذي
يستطيع إنتاج المعاني الخاصة.

وطالما أن الشعر ما هو (إلا كيفية لغوية خاصة)[١٩] تستثمر طاقات اللغة الكامنة أساساً في جوهرها والمتفاعل مع تجربة الشاعر، فإنّ جماليات هذه اللغة لا تظهر إلا من خلال هذه الكيفية التي تبرز في أثناء التشكل الشعري للغة، حيث يكون الشعر قادراً في هذه الحالة على أن يكون هو اللغة نفسها عبر هذه العلاقة الوثيقة التي تظهر في الاستخدام، إذ (يمثل الأدب اللغة وهي تؤدي وظيفتها الجمالية"[٢٠]بطريقة عالية المستوى حين يكون لها مستويان تعبيريان، المستوى الأول هو المستوى الوصفي والمستوى الثاني هو المستوى الرمزي حيث (إنّ لغة الشعر بطبيعتها لغة رمزية ولو بدت في ظاهرها وصفاً أو تسجيلاً)[٢١]، بمعنى أنها تصل إلى المتلقي بهذه الصورة التعبيرية المزدوجة عن طريق ما يسمى المعنى السطحي العام والمعنى العميق الكامن في رمزية التعبير.

لا تبرز جماليات اللغة الشعرية إلا عند المتلقي الذي يقوم بالكشف عن هذه الجماليات من خلال قدرته على فهم توجهات هذه اللغة على وجهها الصحيح والمناسب، فهذه اللغة إنما هي (الآلة التي تمكن الشاعر من الوصول إلى ذات المتلقي وإثارته، ولا تقتصر على الرصيد المعجمي فقط، بل تتجاوز ذلك لتصب في قوالب ملائمة للدلالات المقصودة، حتى يتمكن الشاعر من الوصول إلى العمل الفني الإبداعي المتميز والمتفرد)[٢٢]، وهنا تبدأ جماليات هذه اللغة بالظهور بوساطة المعنى الشعري والدلالة الشعرية وعبر أساليب التعبير الشعرية التي تنقل التجربة من الشاعر إلى المتلقي.

تتوفر قصائد الشاعر عبد الرزاق الربيعي على مجموعة متجانسة ومتراكبة ومتعاضدة من الجماليات التعبيرية والتشكيلية، فلغتها رومانسية وطريفة وثرية في نفس الوقت، ففي قصيدة عنوانها (هرمز)[٢٣]، ويحيل عنوان القصيدة على (مضيق هرمز) فجعل الشاعر الكلمة الثانية في عنوان القصيدة (هرمز) والكلمة الأولى (مضيق) في نهاية القصيدة وقد عرّفها بأل (المضيق)، في سياق تشكيلي يعطي القصيدة بعداً بصرياً من عتبة العنوان إلى خاتمة القصيدة.

يروي الشاعر حالة وجدانية خاصة عند وصوله هذا المضيق ويستحضر (الرؤيا) الحلمية التي يتجوّل فيها داخل مساحة التاريخ بحرية، فمتن القصيدة يقوم على صوغ أسطورة خاصة بالقصيدة ومن ثمّ متابعة تحولاتها على النحو الآتي:

"زهرة الرؤيا التي روَيتها

من عروقي

مطر الضوء الوريقْ

كيف جفتْ

وذوتْ

وانقبضتْ

زمناً

واتسعتْ عند (المضيقْ)؟"

تتقدم (زهرة الرؤيا) بوصفها أسطورة القصيدة فهي زهرة روحية ذات مرجعية تاريخية لها علاقة وثيقة بالذات الشاعرة، وتحتشد اللغة الشعرية في صورة المتن احتشاداً مائياً مكانياً، فالعلاقة الشعرية تحصل بين أسطورة القصيدة (زهرة الرؤيا) وبين الشاعر الذي يرويها من عروقه (التي روَيتها من عروقي/مطر الضوء الوريقْ)، فدلالة العروق ودلالة مطر (الضوء الوريق) تحيل على صورة مائية ذات طابع روحي تتلاءم مع أسطورة القصيدة.

لكنّ المفارقة التاريخية هي أن تضحيات الذات الشعرية في إروائها لم تنتج ما هو مطلوب منها في الإزهار والتألق والديمومة، بل على العكس انتهت نهاية فاجعة تثير التساؤل والشك والريبة والحيرة (كيف جفتْ/وذوتْ/وانقبضتْ)، إذ نجد أن الأفعال الثلاثة (جفتْ/وذوتْ/وانقبضتْ) تحقق صورة درامية متحركة في مشهد القصيدة، ثم تأتي لفظة (زمناً) المنصوبة على هذا الأساس لتعبر عن مفارقة أخرى بين الزمان والمكان، فهي قد ضاقت (زمناً) لكنها اتسعت مكاناً (واتسعتْ عند (المضيقْ)؟).

ويحقق السؤال الشعري هنا مفارقة مزدوجة، الأولى بين الزمان والمكان في الضيق والاتساع، والثانية مفارقة لغوية بين (اتسعت/المضيق) لتعكس صورة بلاغية تسمى (الطباق)، حيث تعمل اللغة الشعرية بهذا الخصوص على إنتاج جماليات متعددة في القصيدة تعكس براعة الشاعر وحساسيته ومعرفته.

وفي قصيدة أخرى للشاعر بعنوان (زورق)[٢٤] يحاول الشاعر إنتاج جماليات إيقاعية تقوم على ترددات (بحر الخبب) من جهة، وعلى ترددات القوافي الضاغطة على المشهد الشعري من جهة أخرى، ويؤدي العنوان (زورقْ) دوراً بالغ الأهمية في ترددات البحر الشعري حيث يأتي على وزن (فَعْلُنْ) أولاً، ويبدأ بأول تقفية في القصيدة تنتهي بحرف الروي (القاف الساكن):

"مرآة الرمل الأزرقْ
نظرت في قلبي
فرأت زورقْ
في بلور الفضة يغرقْ
ورأت رسم نهارٍ
أخرقْ
يحفر في مرآةٍ زورقْ"

الصورة الشعرية صورة انعكاسية تقوم على اللعب اللغوي بين (المرآة) و (القلب) الذي هو قلب الشاعر في هذه الصورة، فالمرأة هي (مرآة الرمل الأزرقْ) أنسنَها الشاعر وجعلها تتصف بقدرة النظر وهي صفة إنسانية (نظرت في قلبي)، حيث تحوّل قلب الشاعر إلى شاشة تعرض ما في داخلها من مصورات، وهنا تحولت الصورة الشعرية من الخارج إلى الداخل، من خارج المشهد الشعري إلى داخل المشهد الخاص بقلب الشاعر وبدأت ترى الأشياء وتنقلها نحو الخارج (فرأت زورقْ /في بلور الفضة يغرقْ).

بمعنى أن المشهد الأول من الصورة الداخلية كان محدداً بزورق يغرق في بلور الفضة، وبما أن معنى الصورة الشعرية هنا لا يكتمل في التشكيل فقد أردفها بصورة ثانية كأنها تناقض الصورة الأولى وتعمل في مساحة أخرى غيرها (ورأت رسم نهارٍ /أخرقْ/يحفر في مرآةٍ زورقْ)، حيث جاءت الصورة الثانية على نحو أوسع من الصورة الأولى بحيث زاحمتها على تشكيل جماليات القصيدة، وكانت تفعيلة الخبب متوزعة بدقة إيقاعية عالية على مساحة اللغة الشعرية من البداية حتى النهاية، أما القوافي فقد جاءت كثيفة ذات زخم كبير (زورق/الأزرق/زورق/يغرق/أخرق /زورق) تكررت فيه مفردة (زورق) العنوانية ثلاث مرات، وأعطت للقصيدة إيقاعاً متردداً على صعيد الموسيقى الشعرية واللغة الشعرية معاً، في تشكيل جمالي أنيق وفاعل دلالياً على أكثر من صعيد.

تأخذ اللغة الشعرية عند الشاعر في تشكيل جمالياتها الشعرية مساراً آخر في قصيدة (ذبول)[٢٥] حيث يتحقق نوع من المفارقة الضمنية بين صفة الذبول وحالة الانتماء:

لتكن زهرةً ذابلة
لتكن نجمةً آفلة
لتكن قبضةً من رمادٍ
ولكنها .....
زهرتي
نجمتي
ورماد دمي

فالعنوان يثير المعنى باتجاه تقسيم مشهد القصيدة على طبقتين، الطبقة الأولى هي الطبقة التي تستجيب لعنوان القصيدة وتتمثل بثلاث لقطات افتراضية هي: (لتكن زهرةً ذابلة/لتكن نجمةً آفلة/لتكن قبضةً من رمادٍ)، اللقطة الأولى تصف افتراض ذبول الزهرة، واللقطة الثانية تفترض أفول النجمة، واللقطة الثالثة تفترض الحصول على قبضة من رماد الشيء المحترق، ومن ثم تأتي أداة الاستثناء الملحقة بضمير الغائب المؤنّث (ولكنها.....).

بعد أداة الاستثناء التي تلفت الانتباه نحو وجود ما يناقض صور اللقطات الثلاثة فيما يشبه المفارقة، تأتي ثلاث لقطات أخرى ترتبط بالذات الشاعرة التي تصرّ على ملكيّة الوحدات الثلاث الواردة في الطبقة الأولى من المشهد وهي: (زهرتي /نجمتي/ورماد دمي)، حيث تتحول (زهرة ذابلة) إلى (زهرتي)، وتتحول (نجمة آفلة) إلى (نجمتي)، كما تتحول (قبضة من رماد) إلى (رماد دمي)، في حركة استحواذية كاملة على محتويات الطبقة الأولى في الطبقة الثانية، وتؤسس هذه الحركة الشعرية طبيعة المشهد الجمالي للتفاعل الشعري بين وحدات الطبقتين، وتفصل بينهما أداة الاستثناء (ولكنها) كي تعطي للمشهد الشعري العام الأفقَ الجماليَ المطلوب للحراك الشعري، وهو يقوم بوظائفه في تفاعل اللغة الشعرية وفي إنتاجها للدلالة والمعنى الشعري القائم على تشكيلية الصورة وفاعليتها الأدائية.

أما القصيدة الموسومة بـ (ســـر)[٢٦] وهي مهداة إلى صديقه الشاعر (أديب كمال الدين) فهي تعمل على طبقة اللغة الشعرية التي تشتغل عليها شعرية أديب كمال الدين الجمالية، وتكشف عن سرّ عمله الشعري على الحروف بحيث تتفاعل جماليات التعبير الحروفي في شعرية أديب كمال الدين مع متن قصيدة الشاعر عبد الرزاق الربيعي على هذا النحو:

بين النون

وبين النون

يقبع

مختبئاً

سرّي المكنون

فالشاعر يحاول أن يستعير جماليات الحرف من خلال اختيار حرف (النون) الذي يكثر الشاعر أديب كمال الدين من استخدامه والاحتفاء به، فيرسم الشاعر صورة للعالم والكون اللغوي والشعري والجمالي والإنساني بين حرفَي النون (بين النون/وبين النون)، إذ لا شيء يمكن أن يكون خارج هذا المدى الكبير بين حرف النون من جهة وحرف النون من جهة أخرى، غير أنّ ما بينهما يكمن السرّ (يقبع مختبئاً سرّي المكنون)، ولا شكّ في أن هذا السرّ هو سرّ الكلمة وسرّ اللغة وسرّ الشعر وسرّ ما ينتجه الشعر من جماليات، في إشارة إلى أنّ الحرف العربي الذي يحتفي به الشاعر أديب كمال الدين ينطوي على أسرار جمالية كثيرة، يظهر بعضها في الخط العربي المشهور بأنواعه المختلفة، كما يشتهر بشعريته وقدرة اللغة الشعرية على إبراز قيمته الجمالية التي لا تقف عند حدّ.

الهوامش

(١) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٣، ص٢٢.
(٢) محمد شداد الحراق، اللغة الشعرية وهوية النص، ديوان العرب، المغرب، ٢٠١١، ص٢٩.
(٣) فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة، د. يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥، ص١٣٤.
(٤) د. عبد الله الغذامي، القصيدة والنصالمضاد، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٤، ص٥١.
(٥) محمد شداد الحراق، اللغة الشعرية وهوية النص، ديوان العرب، المغرب، ٢٠١١، ص٣٠.
(٦) حسن شحاتة، الذات والآخر في الشرق والغرب، صور ودلالات وإشكاليات، دال العالم العربي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨، ص٢٦.
(٧) زكي الميلاد، الفلسفة والنقد الأخلاقي للمجتمع، مجلة الفيصل، السعودية، ٢٠٢٠.
(٨) عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمّان، ط١، ٢٠١٩، المجلد الثاني، ص٤٧٥.
(٩) د. عاصم زاهي مفلح العطروز، التكرار وجمالياته في النص الأدبي، المجلة الثقافية الجزائرية، ٢٠١٩.

(١٠) ديوان المتنبي، شرح عبد الرحمن البرقوقي ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، ص١٨٦.
(١١) د. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٧٢، ص٤٣.
(١٢) أحمد مختار العمر، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٢، ص٢.
(١٣) د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨، ص٢٤٩ – ٢٩٥.
(١٤) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، المطبعة العربية، ط٢، تونس، ١٩٨٩، ص٤٦.
(١٥) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، ط٣، بيروت، ١٩٨١، ص١٠ .
(١٦) عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشعرية، المجلد الثاني، ص٥١٨.
(١٧) د. مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٩٥، ص٤٧.
(١٨) اعتدال عثمان، إضاءة النص، قراءات في شعر (أدونيس – محمود درويش– سعدي يوسف – عبد الوهاب البياتي – أمل دنقل – محمد عفيفي مطر – أحمد عبد المعطي حجازي) دار الحداثة، ط١، بيروت، ١٩٨٨، ص٥.
(١٩) د. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨، ص١١٣ .
(٢٠) إضاءة النص، ص١٠٣.
(٢١) د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٥، ص٣٩– ٤٠.

(٢٢) عباس الجراري، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب . من ١٨٣٠ إلى ١٩٩٠، منشورات النادي الجراري، مطبعة الأمنية، ط١، ١٩٩٧، ص٣٩.
(٢٣) عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، ص٤٧٤.
(٢٤) عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، ص٤٧٥.
(٢٥) عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، ص٤٧٦.
(٢٦) عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، ص٤٧٧.

المصادر باللغة الانكليزية

(1) Ahmad Mukhtar Al-Omar, Semantics, Dar Al-Orouba Library for Publishing and Distribution, Kuwait, 1982.
(2) Atidal Othman, Illumination of the Text, Readings in the Poetry of (Adonis - Mahmoud Darwish - Saadi Youssef - Abdel Wahab Al-Bayati - Amal Dunqul - Muhammad Afifi Matar - Ahmad Abd Al-Moati Hijazi) Dar Al Haditha, 1st Edition, Beirut, 1988.
(3) Hassan Shehata, The Self and the Other in the East and the West, Pictures, Signs and Problems, D. The Arab World, Cairo, Edition 1, 2008.
(4) Al-Mutanabi Diwan, Sharh Abd al-Rahman al-Barquqi, Hindawi Foundation for Education and Culture, Egypt, Cairo.
(5) Zaky Al Milad, Philosophy and Moral Criticism of Society, Al-Faisal Magazine, Saudi Arabia, 2020.
(6) Dr. Salah Fadl, The Science of Stylistics, Its Principles and Procedures, Mukhtar Foundation for Publishing and Distribution, Cairo, 1972.
(7) Dr. Salah Fadl, Constructivism Theory in Literary Criticism, The Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1978.
(8) Dr. Asim Zahi Mefleh Al-Atarouz, Repetition and Its Aesthetics in Literary Text, Algerian Cultural Journal, 2019.
(9) Abbas Al-Jarrari, The Development of Modern and Contemporary Arabic Poetry in Morocco - From 1830 to 1990, Al-Jarari Club Publications, Al-Omnia Press, 1st Edition, 1997.
(10) Abbas Mahmoud Al-Akkad, The Poetical Language, Hindawi Foundation for Education and Culture, Cairo, 2013.
(11) Dr. Abdullah Al-Ghadhami, The Poem and the Counter Text, The Arab Cultural Center, 1st Edition, Casablanca, Beirut, 1994.
(12) Abd Al-Razzaq Al-Rubaie, Poetry Works, Part One, The Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, Dar Al-Fares, Amman, 1st Edition, Volume One, 2019.
(13) Abd Al-Razzaq Al-Rubaie, Poetry Works, Part One, The Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, Dar Al-Fares, Amman, 1st Edition, Volume Two, 2019.
(14) Abd Al-Salam Al-Masdi, Criticism and Modernity, The Arab Press, 2nd Edition, Tunis, 1989.
(15) Dr. Abdel Moneim Telima, Entrances to Literary Aesthetics, House of Culture, Cairo, 1978.
(16) Dr. Ezz El-Din Ismail, Contemporary Arabic Poetry, Its Issues and Artistic and Intangible Phenomena, Dar Al-Awda and House of Culture, 3rd Edition, Beirut, 1981.
(17) Dr. Medhat Al-Jayar, The Poetic Image of Abi Al-Qasim Al-Shabi, Dar Al-Maarif, Egypt, Edition 2, 1995.
(18) Muhammad Shaddad Al-Harraq, Poetic Language and Identity of Text, Diwan Al-Arab, Morocco, 2011.
(19) Dr. Muhammad Moftah, Analyzing Poetic Discourse, The Strategy of Intertextuality, Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing, 1st Edition, Beirut, 1985.
(20) Ferdinand de Saussure, General Linguistics, translation, Dr. Yoel Youssef Aziz, Dar Afaq Arabia, Baghdad, 1985.