الأنساق اللغوية في الشعر العربي المعاصرفي العراق قراءة في البعد الوظيفي

د.سامي ناجي سوادي
جامعة رابرين/السليمانية - كلية التربية - قسم اللغة العربية

الملخص

تعددت الدراسات الأكاديمية والنقدية المعنية بتتبع لغة الشعر، باختلاف وتنوع تلك الدراسات والمناهج النقدية، وقد حاولت الدراسة هذه مقاربة لغة الشعر العربي المعاصر في العراق، على وفق قراءة البعد الوظيفي للغة وتتبعه، مع الإشارة لشعريتها التي ينبغي أن تكون عليها، وبما أن لكل تجربة شعرية لغتها الخاصة اعتنت الدراسة بتقصي عينات شعرية متنوعة، لشعراء على أجيال مختلفة ومتباعدة – إن صحت التسمية بالمجايلة الشعرية – في محاولة إعطاء صورة البعد الوظيفي للغة، وسط التحولات الفكرية التي أثرت بالتجربة الشعرية العربية عامة، وبالمستوى اللغوي على وجه الدقة، بوصفه أداة لتلك التجربة، وما الشعر الا المحرك الفني لاستثمار تلك الطاقات الفنية والنفسية والفكرية الكامنة في اللغة، وفي كلا المحورين – التحولات الفكرية واللغة – تتضح مساهمة المثاقفة بين المجتمع واللغة وما يتجلى عن ذلك من توظيف وانعكاسات على نسق التراكيب اللغوية .

فجاءت قراءة الشعر العراقي المعاصر على أبعاد ومحاور عدة : البعد التناصي الاسترادادي، والتشاركي، والساخر، والفنتازي الغرائبي، والمعقد " المركب "، والتضادي " "، فضلا عن التركيب الزمكاني وتوظيفه في ذلك الشعر

الكلمات المفتاحية : الأنساق – وظيفة اللغة – الشعر المعاصر .

Language formats in contemporary Arabic poetry in Iraq Areading from a functional perspective

Dr. Sami Naji Swadi
University of Raparin - College of Education - Arabic Language Dept.

Abstract

Numerous academic and critical studies concerned with the language of poetry, with the differences and diversity in these studies and the critical methods. , the study tries to study this modern approach in the language Iraqi and Arabic poetry according to analyzing and following the functional dimension of the language, regardless of its poetic value which should be on them, as each poetic experience has its own language, thestudy came to investigate the variety of poetry samples, poets from different and far generations. - in an attempt to give an image Career dimension of language, the center of intellectual transformations that have affected the experience of Arabic poetry generally, and the level of language to be exact, as a tool for that experience, and poetry , is but the technical engine to invest those technical, psychological and intellectual potential in the language, and in both sides intellectual and language shifts - reflected the contribution of acculturation between language and community and what is reflected from that employment and the implications along the lines of linguistic structures .

The study is about Iraqi poetry whichfalls on dimensions and several axes: Intertextuality, and participatory, and cynical, andFantasia, and complex "composite", and antagonistic "ironic", as well as employment of the setting of poetry language.

المقدمة

تنطلق قراءة البحث لموضوع الانساق اللغوية في الشعر العربي المعاصر في العراق بدءا من التشكيلات اللغوية التي تفرضها طبيعة الموضوعات التي ينوء بها النص الشعري؛ لذا تتجه هذه القراءة الى رصد تلك الموضوعات عبر تقصي الشعر العراقي المعاصر، علمًا أن قيد (المعاصر) في العنوان معيار فني يرتبط بتغيير المفهوم الشعري واسلوبه بدءا من الشعر الحر والأجيال الشعرية التي تلت تلك الحركة، والبحث ليس معنيّا هنا بتتبع هذا المصطلح بقدر أهمية تتبع الانساق

اللغوية، والمستوى التركيبي الحامل للدلالة الشعرية التي مثلت أفكار وهموم الشعرية العربية عموما والعراقية على وجه الخصوص . فالشعر - على نحو ماهو معروف – لم يكن مجرد شكل لغوي أو وجه من أوجه الكلام فحسب، بل محاولة كشف لمظاهر مجهولة من العالم الموضوعي[١]، فهو كما اللغة ليس وسيلة للتعبير عن حقيقة جاهزة؛ لذا جاءت أهمية البحث في تقصي المظاهر الموضوعية للتركيب اللغوي داخل النص الشعري العربي المعاصر في العراق، دون غيره من البلدان العربية، لمساحة البحث الموجزة والتي قد لا تسعف البحث في الشعرية العربية عموما . وقد نتفق مع من يعتقد بأن تسمية الموضوع تحطيم وضياع لثلاثة أرباع الاستمتاع بالقصيدة الا إننا لا نصنف النصوص على وفق موضوعات بقدر الاشارة للتركيب وما يحمله من دلالة موضوعية تؤشر التحول في الشعرية العراقية .

قراءة الانساق والمستوى التركيبي في الشعر العربي المعاصر أمر مربك ومتداخل كونه مجالا شاسعا، وللحد من هذه الخطورة حاولت القراءة تتبع الموضوع وحده من دون تفصيل لما اتصفت به الجملة والتركيب من شعرية وعدمها، على أساس أن الشعرية جانب من جوانب اللغة وليست وظيفتها العامة والكلية . ما يهمنا هو ما تنوء به تلك العبارات والجمل من موضوعات جعلت مفردات تلك الجملة تصف بعضها بعضاً بما يحويه ذلك الاصطفاف من غرائبية وتشاركية ومفارقات دلالية فضلا عن السخرية والتعقيد الذي قد يلحق تلك الأنساق . فهو بحث في معاني الأنساق اللغوية التي أخذت تتمدد بتمدد الانساق الثقافية التي يكونها السياق العام المنتج للنصوص الإبداعية، متماشياً مع ما أراده الجاحظ بقوله " والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير .. "[٢] وتخير اللفظ ومناسبته وسياقه ضمن نسق لغوي عام تكوّنه ثقافة الشاعر كونها تمنحه إمكانات الاضافة على اللغة التراثية، فالأنساق اللغوية هي الصورة الناشئة نتيجة تفاعل اللغة مع البيئة بما فيها المجتمع، والانسياق نحو المؤثر البيئي، على أساس " أن النص ليس كياناً متفرداً مُبتَكَرَا لا نظير له – حسب المفهوم الرومانسي المبتذل لما يسمى الإبداع – بل إنه متشكل مما يسمّيه بارت (لما سلف) ما سلف قراءته وكتابته ومشاهدته، أي النصَّ المجتمعي والثقافي "[٣] . وهذا ما يتضح من التوظيف الدلالي لتلك التراكيب اللغوية التي فرضتها فكرة الشاعر على نصه، ما يمكننا تأكيد فكرة النص الكلية ضمن نسق لغوي قد يطول بتركيبه أو يقصر ... فالنسق كيان عام له أساسياته التكوينية لما هو أعقد من البنية، ولا غنى للأنساق عن تلك البنى المكونة له[٤]. وهنا تتأكد أهمية المثاقفة والتأثر والتأثير بين الشعر والواقع المعيش، وكيف يكون الشعر صدى لذلك الواقع بكل تجلياته إذ يعبر عنها بشكل أكثر فلسفة وإبداعا من التاريخ على أساس ما للشعر من قيمة، وهو ما تبناه أرسطو في مفهومه للشعر والمعروف بالمحاكاة على أن الشعر يصور الأشياء كما ينبغي أن تكون عليه أو بواقعها الكائن كما هو[٥] . لهذا ينبغي على الشعر – كونه فنّا – إن يستغل كل أدواته وامكاناته في تصوير الأشياء والتعبير عن محتواها ولو اضطر الى كسر البنية التقليدية ليكون فنّا كاملا[٦]وهذا ما حاول الوصول اليه رواد حركة الشعر الحر في العراق؛ لذا عنى البحث بتتبع شعر هذه المرحلة وما تبعها، بوصفها حركة استطاع الشعر العراقي معها كسر البنية والتحول في الشكل والمضمون عمّا كان سائدا من محاولات لاتجاهات شعرية، وإن نجحت في بعض الجوانب الفنية والموضوعية الا انها تبقى في أسر الروح القديمة التي عرفها الشعر العربي القديم .

- **<u>البعد التناصي</u>**

يعد التناص واسترداد النصوص من أهم القضايا الفنية التي حفلت بها القصيدة الحديثة، وبه " لا يمكن لأي نص أن يكون حراً كليّا من أية نصوص أخرى "[٧] وهو أمر لا يمكن المرور عليه ببساطة لما يحمل في ثناياه من تعقيد وتشابك يثقل النص على كاهل المتلقي بوصفه المستقبل لتلك النصوص، مما ينبغي عليه فكّ شفراتها وتمايز تتداخلها، وهذا ما يتطلب معرفة مسبقة وشاملة لما تنتجه العقلية الشعرية التي يتعايش معها، إذ " يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية متغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، إنه مجال لتقاطع عدة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة "[٨] وإذ تكمن خطورة التناص في النص الحديث ولا سيما قصيدة النثر التي توهم المتلقي بسهولتها وتعدد قرائها بتعدد مستويات التلقي ومقدرتهم في استنطاق تراكيبها المتداخلة مع نصوص أخرى لا يشترط فيها ان تكون أدبية محضة . ولسنا بصدد الاتساع في تعريف ماهية التناص الا الاشارة لفاعليته في الوظيف الدلالي في الشعر العربي المعاصر في العراق ومنه :

قال أبي : / لا تقصصْ رؤياكَ على أحدٍ / فالشارعُ ملغوم بالآذانْ / كلُّ أذنٍ / يربطها سلكٌ سرّيٌ بالأخرى / حتى تصلَ السلطان[٩].

هنا يتضح جليا قدسية النصح وأهميته حيث حاول الشاعر جرّ المتلقي الى النص المقدس والكشف عن تلك الأهمية في سورة يوسف من دون عرضها مكتفيا بعبارة (لا تقصص رؤياك على أحد) دون الاطالة بالكلمات الرامزة للآية القرآنية ليحقق للشعر شعريته وللقرآن خصوصيته، فضلا عمّا للإيماء والإشارة من تأثير وابلاغ يفوق الحمولات الدلالية التي تحاول الكلمات الملموسة نقلها، ولسنا بصدد الاشارة لشعرية التركيب، فقد نرى من يعكف على استرداد بيت شعري كما فعل البياتي بقوله :

والذئاب / تسطو على من لا كلاب له، وسفاكو الدماء / يقامرون بما تبقى من رصيد / "لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى / حتى يراق على جوانبه الدم"[١٠] .

ومطلع هذه السطور الشعرية استرداد لقول النابغة :

تعدو الذئاب على من لا كلاب له وتتقي صولة المستأسد الحامي[١١]

وهو ما يقترب الى حد ما من مثل سومري (المدينة التي ليست فيها كلاب حراسة يحكمها ابن آوى) وهو المعنى ذاته الذي يعنون به سركون بولص مجموعته الشعرية (عظمة أخرى لكلب المدينة)، أما العبارات الأخرى في مقطع البياتي السابق فنجد فيها استردادا نصيّا آخر لقول المتنبي :

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم(١٢)

ولم يك البياتي منفردا في استرداد ذلك، فالمتنبي من الشعراء الذين استعيدت أبياتهم سواء ما كان بالفكرة العامة للقول الشعري أم بالشكل التركيبي ومنهم من قلب التوظيف للسخرية كما هو لدى أحمد مطر :

نافق .. / ثم نافق .. / لا يسلم الجسد النحيلُ من الأذى / إن لم تنافق(١٣)

ولعل النسق الثقافي يتجلى بالنسق التركيبي السابق، فالشاعر يحاول المقاربة لحال ما يزال حاضراً في المجتمع العربي .

ولسركون بولص قصيدته " ميشيا بين بو وبُون :

" طالما سأموت لا بصفتي رجل أدب، وإنما بصفتي / عسكرياً خالصاً، أحب أن تضاف كلمة السيف – / بو – الى اسمي البوذي، وليس من المهم ان تظهر / كلمة قلم – بُون – " / من وصايا ميشيما، مؤلف " اعترافات قناع "، قبل إنتحاره بالهاراكيري/ هذا / ما اعترف به / قناع يوكيو/ ميشيما : / السيف / أصدق أنباءً / من الكتب / لكن الشمس غدا / ستشرقُ كالمعتاد / لتكتب كلمةً / أخرى / في / هذا الكتاب(١٤) .

وهنا استرداد لنصوص شعراء اخرين وبصورة مباشرة وواضحة بالفكرة مرة وبالتركيب مرة أخرى إذ يحاول بولص صياغة تجربة جديدة مغايرة لما اشتمل عليه تقاطع النصوص الذي بيناه سابقا بين شاعرين هما ابي تمام وميشيا، تجربة تحمل أبعادا نفسية واجتماعية ووجودية جديدة بل حتى في الثنائيات المتضادة فهي فردية ذاتية أو جمعية في بعض الأحيان ... وقول ميشيا يتقاطع في هذا النص مع قول أبي تمام في فتح عمورية :

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب(١٥)

هنا عملت الذاكرة الشعرية عملها باسترداد الشعر أيا كان عربيا أو أجنبيا بل حتى ما كان باللغة العامية إذ تتسرب القراءات الأولى التي امتصها الذهن الشعري للشاعر وتشابكت مع النص الحديث المنجز، وهو ما يحيل النص على حوار تلقي مع مستقبل النص المطابق لتلك الذاكرة الشعرية التي تمخضت في شعر الشاعر .على أساس أن كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال مختلفة وهي ليست بعيدة عن إدراك المتلقي وليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى ...(١٦)، ولا يستثمر التناص لدعم الفكرة المطروحة في محاولة المقاربة والتوازي مع ما هو متفق عليه فحسب بل نجد في التداخل ما يتقاطع ويتغاير التركيب فيه :

إن العيون التي في مرها عسلٌ ... خدعت / فاسكو / فاسكو الهارب من القتل(١٧)

وهنا نبين ما أرادت سهام جبار إيضاحه من موقف يخالف المأثور من الشعر العربي، معلنة توفيقها أو محاولة التماس الواقع المتناقض عبراختيارها لنسق العبارة (إن العيون التي في مرها عسل) لما يطابق الحالة الشعرية التي جيئت بهذا النص ومأثوره العربي :

ان العيون التي في طرفها حورٌ قتلننا ثم لم يُحْيين قتلانا(١٨)

- **العبارة التشاركية (المنقوصة)**

قد يجنح الشاعر الى الترميز والمراوغة بدءاً من العناوين وانتهاءً بالمضامين، ولغايات متعددة تم الكشف عنها في ما يصطلح عليه بـ (العتبات النصية) لدى جيرار جنيت ، أقلها الترغيب في القراءة والتشويق، وهي عبارات تشاركية منقوصة، والتي تتمركز بنقطتين، على الأغلب، إحداهما : في عتبات المجموعات الشعرية من قبيل العنوان العام للمجموعة الشعرية، والعنوانات الداخلية للقصائد، وهي ما يحفز المتلقي الى مشاركة تلك العبارة والانجذاب نحوها وتتبعها بهدف اختبار الذات المتلقية في المقدرة على تفهم وتفكيك شفرات العنوان، وتفريغه من حمولاته الدلالية . والأخرى: في عبارات النصوص التي تعتمد أسلوب التنغيم والتنقيط في كتابة النص الشعري في الوقت الذي يقف الشاعر عن التتمة لما يريد قوله في محاولة جذب المتلقي الى الحالة الشعرية التي يصورها في نصوصه . وفي كلا الحالتين فإن ذلك لا يحسن السكوت عليه في الأدب ليكتمل معناه بمشاركة المتلقي وفكّ شفرات العبارة، او تكملة أجزاء العبارة مثل مجموعة (ربما .. من يدري ؟) ومجموعة (حينما ماء القلب) لخزعل الماجدي و(الوصول الى مدينة أين ؟) لسركون بولص . ومن مشاركة المتلقي للنص الشعري ما يفسره تتمة قراءة نص فاضل العزاوي :

وأنا أخرج نفسي للناس / " لابد من التشذيب : حصان جاد في مجلس اخلاق / هل أحلق لحية أفعالي / أم أطلقها كالافعى "(١٩) .

فعبارة (هل أحلق لحية أفعالي) حدث اسلوبي ذو قيمة جمالية متأتية من الانحراف اللغوي والاختلاف بين المسند والمسند اليه، ويمكن ان نطلق عليه بالانزياح التركيبي . والجملة الاستفهامية عموما (هل أحلق لحية أفعالي أم أطلقها كالافعى) جملة طلبية تتوجب مشاركة المخاطَب فيها، وهو ما يمكن أن يقترب من مفهوم العبارة التشاركية التي أشرنا اليه . ولعبد الحسين فرج نص بعنوان (غثيان) :

١

عيني / تتقيأ / ما / ترى

٢

الغيوم السوداء المشاكسة / لم تجد ما تنشغل به / غير أن (.....) / على راسي ...!(٢٠)

بهذا التنقيط يعمل الشاعر على اشراك المتلقي،ويوفر لهالاحتمالات كلّها في ارضاء النص بما يراه مناسبا فقد يسكت هكذا أو يحرك المقطع الأول ليكون ضمن المقطع الثاني ومكانه بين القوسين وهو ما يسقط على رأسه وتكون العبارة " الغيوم السوداء المشاكسة / لم تجد ما تنشغل به / غير أن (عيني / تتقيأ / ما / ترى) / على راسي ...!.

- **الغرائبي – الفنتازي – السحري**

تعد الغرائبية من أهم افرازات العصر الحديث التي تمثلت بأهم الأعمال الأدبية روائية كانت أم شعرية من قبيل المسخ أو التحول لكافكا والطاعون والغريب لالبير كامو ووزارة الخوف لغراهام غرين وقصائد سلفاتوركواسيمودو وأعمال إدغار الان بو وغيرها من الأعمال التي جسدت ذلك الخوف الذي أحس به المجتمع العالمي ككل بعد الثورة الصناعية . وتعد رواية التحول أو المسخ لكافكا أهم الأعمال الأدبية التي غيرت العالم نحو السريالية والفنتازيا، وتتغير استجابة العالم باقتراب ذلك الخيال وابتعاده عن الواقع الذي تنبثق منه . في الأدب العربي والعراقي ، على وجه الخصوص، وجدت أعمال كافكا أو المسخ تحديدا أثرا في التفكير عموما والأدب الغرائبي والعجائبي الذي شهدته الساحة الأدبية بعد الانتكاسات العربية المتلاحقة والاغترابات الروحية التي مرّ بها تفكير ومخيلة الفرد العربي .

تبدأ القصة الكابوسية – المسخ – بعبارة " استيقظ جريجورسامسا ذات صباح بعد أحلام مزعجة .. فوجد نفسه قد تحول في فراشه الى حشرة هائلة الحجم " وفي قصيدة لسامي مهدي " ورقة ليست لكافكا " يقول :

دبَّ القرادُ اليه / فاسترخى / ونام، / وتكاثرت زمرُ القرادِ، / فما أحسَّ / وظلَّ يحلمُ بالسلام / حتى إذا ما مرَّ يوم واستفاقَ / تخلَّعت أطرافُه من جانبيه / ولم يجد إلا العظام[٢١] .

فشخص القصيدة توهم بأنه على مايرام وليس هناك ما يدعو للقلق والنفور فاسترخى ونام ليجد ،بعد ان يستفيق، الصدمة التي تنتظره والأثر الغريب الذي وصل اليه، وهي الصدمة ذاتها التي شعر بها بطل قصة المسخ جريجور بعد ان استيقظ مع اختلاف الحدث، إلا أنَّ سامي مهدي حاول ان يجعل النهاية مفتوحة مع التكثيف بالفكرة، وهو شأن الشعر؛ ليقدر القارئ الحالة النفسية والعقلية والروحية التي رافقت تلك الصدمة على العكس مما طالعناه في القصة عند كافكا من تفصيل لما يمر به بطل القصة من معاناة التكييف مع الشكل الجديد الذي صار عليه .

وفي (بحيرة الصمغ) لجمال جاسم أمين تبدأ الغرائبية من عنوان المجموعة، فتلاصق الأوبئة والفوضى والشجون، يؤرخ الشاعر فيها يومياته شعرا لايخلو من السخرية والغرائبية والفنتازيا الساحرة، فيقول :

الانسان .. / في آخر عمره يتوحش / كل ضرس ينكسر يتحول الى ناب / الأوردة التي تتيبس / تصير حبالاً[٢٢] .

فعبارات من قبيل (يتوحش الانسان في آخر عمره) و (كل ضرس ينكسر يتحول الى ناب) و (الأوردة التي تتيبس تصير حبالاً) كلها عبارات غرائبية غير أليفة في الدلالة اللغوية الكلاسيكية ولم يشهد النص الشعري العربي مثيلا لها وإن وجد فهي نادرة ولها سياقها الخاص الذي يفسرها وقتذاك ومنها بيت أمرئ القيس :

أيقتُلُني والمَشْرفيُّ مَضَاجِعي ومسنونةٌ زُرْقٌ كأنيابِ أغوال[٢٣]

ومن الفنتازيا ما هو صورة حية لمشاهد يومية أكثر فنتازية، مما يحاول الشعر تصويره من قبيل مشاهد الدم والرعب والأقصاء وارتباك وتداخل ملامح وجوه القتلة والوحوش التي تسرق وجوهنا من دون أن نعثر على جواب، فيقول حسين القاصد :

دمٌ تدلى بلا رأس فصار فما
وليس للرأس صوتٌ كي يصيح لِما
دمٌ يسير بلا صوتٍ، فوجهته
رأس غريبٌ وكانَ التيه بينهما[٢٤]

قد نتفق بأن التوصيل الشعري يرتبط بالعناصر المعقولة وغير المعقولة في التعبير الشعري الا أننا لا يمكن أن نجهل ما عبر عنه الكاتب بحدسه " إذ إنّ هذه العناصر التي لا تتجلى بطريقة صحيحة لو اختفت تماما من النص لتبخر معها المحتوى الشعوري . وما دام هذا المحتوى قائما في النص فإنَّ مثيراته موجودة . ومعنى هذا أنَّ هناك رابطاً لا ينفصم يتوسط بين العناصر المعقولة واللامعقولة في العمل الفني . وإدراك بعضها – وهو المعقول والشعوري في هذه الحالة – يؤدي الى الوعي بالبعض الآخر وهو التصور، فالتصورات تظل مضمرة في الدلالة التي يتخيلها المنتج ويتلقاها القارئ "[٢٥]

كما شهد الشعر العربي الفنتازيا والغرائبية قديما، ومنها ما مثلنا به من بيت لأمرئ القيس، كذا نجد من الغرائبية والغموض ما يحرك الذهن العربي منذ بدء التجديد الشعري الذي شغل الفكر العربي قديما على يد أبي تمام وأبي العلاء المعري وغيرهما، والمعارضة لهذا المبدأ على أساس ما به من المساس باللغة ومصير العربية وما اصطلح عليه تباعاً بعمود الشعر فضلا عن قيود النظم وموضع الكلام بما يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله ومناهجه التي نهجت ورسمت[٢٦].

أما الان فنجد الدعوة للغرائبية اللغوية ماثلة في شعر العديد من الشعراء، منهم : حسب الشيخ جعفر في ديوانه الشاق على المتلقي " كران العود " ومنه :

أيّ سِلكٍ سلك ابنُ السُّلَكة ؟ / أبنوْلِ الرِهْمِ أسربنَ له (ضحضاح) جمّة ؟ / أم بأيدي الزَوَعِ التفّ فتيلُ المِسلكة / وبسِقْطِ الأضبُعِ التمّت من الأغرُبِ لُمّة ؟[٢٧]

تبدأ الغرائبية وانعزال النص وانفصاله عن المتلقي منذ عنوان الديوان الذي يبدو عصيا على فهم المتلقي مهما كان ذا ثقافة لغوية وأدبية، فقصائده التي تلتزم لغة معجمية قاموسية تتلاحق فيها الكلمات الغريبة والتي يمكنه استبدالها بأخرى لتعطي

المعنى ذاته وبموسيقا شعرية واحدة الا انها رغبة واضحة من الشاعر في الانقطاع عن المتلقي في وقت يصور الانهيار العراقي وغموضه الاجتماعي والسياسي ، فهي ليست نصوصاً دادائية ، الاّ أنها تتفق مع الدادائية بتلك الظروف المحيطة والمحرضة على كتابة النصوص الإبداعية ، وهو مايدفعنا لتسميتها بدادائية حسب الشيخ جعفر الخاصة . أو الغرائبية اللغوية والتسمية الأخيرة الأقرب للتصنيف الكتابي الذي عُرف قديماً وتوسعت منافذه العالمية حديثاً.

وقد نجد غرائبية شكلية من باب تقليد الأدب الغربي والانفتاح عليه في بدء الاختلاط الأدبي والاطلاع على الآخر كما لدى جيل الخمسينيات والستينيات وما أشار اليه فوزي كريم لدى جليل القيسي وفاضل العزاوي ومحمد عبد المجيد ويوسف الحيدري وموسى كريدي وغيرهم[٢٨]، الا اننا لا نتفق معه؛ كون الغرائبية صفة لا تنسب للشعر ولم تتصف بها الأجيال اللاحقة لجيل الخمسينيات والستينيات وقد نتفق في جانب اخر كون الغرائبية لم تحظ " بمكانة واسعة لعاملين، الأول : له علاقة بعدم توفر الشاعر ذي الطبيعة المنسحبة، بالغة الرهافة والحساسية ...، والعامل الثاني يتعين في المناخ الثقافي والشعري الذي تنتسب إليه الأكثرية، والذي يتميز بغلبة الأفكار والمواقف والفعل السياسي والعقائدي ... "[٢٩].

(الغريب) في اللغة وشاهده الحديث قول حسب الشيخ جعفر، ما يحول بين النص والمتلقي وقد عده القدماء مما يخرج على الفصاحة، ولم يكثر في كلام الا أفسده وفيه دلالة الاستكراه والتكلف[٣٠] ومنهم من تصالح مع بعضه فقيده بشروط لاستعماله، منها : " أن لا يقع في ابتداء القصيدة، وأن لا يتجاوز ويتلاحق بل يأتي متفرقاً قد انفصل بعضه عن بعض بألفاظ سهلة واضحة، وان لا يكون دون الوحشي "[٣١] أما من تساهل مع غرائبي الالفاظ والتراكيب فهو يتماشى تماما مع رامبو في كون القصيدة الشعرية كيمياء الفعل، إذ تجتمع بفضلها داخل اللغة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة[٣٢] وعلى أساس تجليات الواقع في القصيدة يمكن القول بشمولية الفنتازيا بوصفها حالة ليست فردية للشاعر ونصه بمعزل عن الجو العام للقراءة، ففنتازيا النص يقابلها ويوازيها فنتازيا المتلقي، التي تتفاعل مع الأولى لتشكل المعنى العام للنص فـ " هناك حقيقة هامة تتصل بالطبيعة النسبية للتواصل . وهي أن الأثر الشعري لا يوجد إذا كان المتلقي لا يتقبل المحتوى الشعري المبثوث في الرسالة الشعرية . وما دام الأمر كذلك فإن القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية في عملية التواصل الفنية باعتباره مجرد متلق فيها . بل ان وظيفته بالغة الإيجابية والدينامية "[٣٣] وهنا لا نشترط على القارئ الدراية التامة بالقصيدة بل ذاكرة وذوق شعري يؤهله لتواصل نسبي مع القصيدة كما ذكرنا . " فالمضمون وظيفة للشكل الأدبي، وليس شكلا يمكن فصله عنه، أو ادراكه من خلفه أو خلاله "[٣٤] والشاعر يتمايز من غيره من مبدعي الفنون الأخرى، كونه يحيل العالم الى بنية لغوية عبر قصيدته التي لا يشترط تطابقها مع التجربة بل التوافق معها، على أساس ما للغة من إمكانية صياغة التجربة بما يناسب تلك اللغة المكونة للنص الشعري، وهنا لا نستبعد تفتح التركيبات اللغوية الشعرية على مقولات محتملة واخرى يستعصي التعبير عنها والاشارة اليها[٣٥] .

- **التعقيد والغموض**

يحيل عنوان التعقيد والغموض على محورين هما: اطالة العبارات الممتدة عبر التتابع والعطف ثم العبارات الغامضة المحملة بالرموز والاشارات . ومن تلك الاطالة ما يكون في النصوص الشعرية السردية ومن هذه التراكيب اللغوية المطولة ما يكون تقديما لشخصية ولسنا بصدد الشعري والسردي أو ما يمنح النص السردي دفقاً شعرياً في نص سركون بولص، بل تلك الإطالة في العبارات، على أساس أن في المستوى التركيبي والصوتي والدلالي تكمن شعرية النصوص بل أداتها الوحيدة التي ينفرد بها الأدب عن غيره من الفنون :

رجلٌ سكران التقيتُ به في محطة البنزين / قريبا من "رينو" بصحراء "نيفادا"، ملتح، عيناه زمرّدتان / من حديقة الشيطان، تحت قبعة الكاوبوي، يده مدفونة / في قفاز ضخم لتدريب الصقور، قال لي إنه قَضى أعواماً / طويلة في تدريب صقره على الصيد[٣٦] .

وإذا تناولنا الغموض على أنه جوهر الشعر وبه يتحول النص الأدبي من النثرية الى الشعرية ، فإننا لا نقصد غموضا من اجل الغموض والمراوغة بما يجهد فكر المتلقي في البحث عن المعنى والدلالة، من قبيل ما علّق عليه طراد الكبيسي في مقطوعة عدها من ركام الشعر الذي لا نخرج منه بشيء، وكأنَّ الشاعر مدفوع لقول الشعر، من دون قضية واضحة في ذهنه توجهه لما يريد قوله، ومنه :

تطوف على السماوات في جسدي / مدها كاهن الجزيرة يمتهن / الغيب والجسد المنحنى في انتهاء / الخيوط العتيقة، خلف امتداد / العيون التي / مد فيها القمر / غرفة / حد فيها مطره ...[٣٧]

والغموض ظاهرة لازمت الشعر وليست هي نتاجات الشعر العربي الحديث او هي سمة مرحلة من دون أخرى . أما التعقيد فلعله من تجليات المرحلة المعاصرة، فالتعقيد والإرباك الذي يشتت المتلقي وينفره من العمل الشعري هو من نتاجات الأجيال اللاحقة لجيل الخمسينيات ولعله أكثر وضوحا في شعر السبعينيات بفضل ما وصل اليهم من الأدب المترجم، والتأثر ببودلير ورامبو وإدجار الان بو - الى حد ما – وغيرهم،على اختلاف الترجمات الشعرية التي تختلف بمستوى المترجم على النفاذ الى الكون المتخيل، وهذا ما يتطلب مترجما شاعرا أو متذوقا للشعر، وهي لغة أتهمت في أحيان كثيرة باللاشعرية، على حد تعبير بعض النقاد[٣٨]، فالموضوع يتوارى في النص الغامض، مما يحيله لغياب دلالي وفق درجة ذلك الغموض والابهام الذي يحمله النص، مما يجعل لغة النص منفصلة عن السياق الموضوعي العام والفكرة التي يحاول الشاعر معالجتها في شعره وهنا يفقد المتلقي أهم إضاءات النص وفهمه مما يتطلب الاجتهاد في تقدير المعنى في محاولة تقريب النص المبهم[٣٩] . وقد يوصف رأي الكبيسي النقدي بالمتعجل، إذ تبلورت لغة الشباب – كما يحلو له تسميتهم – الى لغة متينة أخذت تؤسس لمسار لغوي جديد في الشعرية العربية وهذا ما نقرأه في نتاجات الأجيال الشعرية المتعاقبة .

أما إطالة التركيب الشعري فقد اتصفت به لغة الشعر المعاصر ولدى الثمانينيين على وجه التحديد، ومن تلك الاطالة ما جاء عن طريق الربط بـ (واو) العطف بين جمل النص الشعري، كما يفعل أديب كمال الدين بتوظيفه لواو العاطفة بين جمله الفعلية الخمس التي ضمها المقطع الشعري المفتتح بعبارة " توقفَ الغريبُ، عند النبع، وقت الغروب " :

توقفَ الغريبُ، عند النبع، وقت الغروب، / توقّفَ ليشرب وحصانه الماء، / فوجدَ عيناً بشرية / ويداً بشرية / وقناعاً من الذهب / وبيضةً من الذهب / وكتاباً كبيراً[٤٠]

ومن الاطالة التركيبية ما اعتمد التركيب التضميني، فعبارة (أكون فراشة) تتضمنها عبارتان عبارة (الفراشة ريحا) وعبارة (الريح نساء) وهو ما جسده جليل حيدر في المقطع التالي :

أكونُ فراشةْ / تكونُ الفراشةُ ريحاً / تكونُ الرياحُ نساءً يُوَلْوِلْنَ فوق القبور[٤١]

فـ " ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكا شاملا . بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة . ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة، ولذلك هو قوام الشعر . إلا أن الغموض يفقد هذه الخاصية حين يتحول الى أحاج وتعميمات . ولهذا فإن شرطه لكي يظل خاصية شعرية أن يكون إشارة الى أن القصيدة تعني أكثر مما يقوى الكلام على نقله .. "[٤٢] فخلود النصوص الأدبية لا يشترط فيها الوضوح أو الغموض، بقدر اشتراط الاصالة التي تتناسب ومقاييس العصر المنتج لتلك النصوص، والتشاركية بين النص ومنتجه من جانب والمتلقي المستهلك للنص من جانب آخر[٤٣] . ويتضح من ذلك " أن العقل وحده لا يستطيع تقصي باطن النص والنفاذ الى دلالاته الداخلية "[٤٤] فالقطيعة بين الشاعر والعالم جعلت الشاعر يتكلم لذاته لا لكي يكون واضحا ومفهوما من قبل المتلقي كما اشرنا الى حسب الشيخ جعفر في ديوانه (كران العود).

- **البنية التركيبية الساخرة**

السخرية من الموضوعات الشعرية التي عرفها الادب الانساني قديما، والعربي منه على وجه الخصوص، ولا تعني السخرية الابتعاد عن الجدة وصدق المشاعر، كونها سمة من سمات الموضوعية بل تكاد تكون بداية الحياة الانسانية الكريمة، مثلما تبدأ الفلسفة بالشك على حد تعبير كيركغارد، وقد تناول الدارسون قضية السخرية في الأدب في دراسات مفصلة، ما يهمنا في هذا الجانب تتبع التوظيف الساخر للانساق اللغوية التي حفل بها الشعر العربي المعاصر، وطبيعة ذلك التوظيف وكيفيته . وعبارة (شعر تمثال السيد الرئيس بالضجر) في قصيدة لعدنان الصائغ (حكاية وطن) يعتمد البنية الهزلية في عرض حكاية وطنه الذي أغرق باليوتوبيا المصنعة التعبوية للطغاة، وهي حكاية مفتوحة أراد منها ان تكون جمعيّة، اذ لم يخصها بشعب دون آخر، فيقول :

شعر تمثال السيد الرئيس بالضجر / فنزل من قاعدته الذهبية / تاركاً الوفودَ والزهورَ وأناشيدَ الأطفال، / وراح يتمشى بين الناس الذين اندفعوا يصفقون له : / " بالروح بالدم .. نفديك يا ..... " / انتعش التمثالُ . / وحين علمتْ تماثيله الأخرى بالأمر / نزلتْ الى الساحات / وراحت تتقاتل فيما بينها . / والناس يتفرجون / لا يدرون / أيهم السيد الرئيس...؟![٤٥]

وبالسخرية تعدو الحقائق أكثر قباحة وأكثر وضوحاً وأقرب لمشاعر المتلقي الذي خنقته الحقيقة المرة التي يعيشها، وقد اعتمد الصائغ شعرية التنقيط في عبارة بالروح بالدم .. نفديك يا .....) للخروج من الخطابية تارة ولمشاركة المتلقي لعبارته الشعرية تارة أخرى فضلا عن شمولية العبارة واتساعها باتساع الهم العربي الذي عمه الانقلاب والارباك وعدم الترتيب الذي شغل كل ميادين الحياة، وهو الإرباك ذاته ما يعكسه حسين القاصد في عبارة (الفائز الأول بالأخير) ضمن قصيدته (فوز) :

أتيت أركض لاهثا / وكل همي أنني / الأول أصير / فانقلب الترتيب في زماننا / ليبدأ العدُّ من الأخير / وها أنا أمامكم / الفائز الأول بالأخير[٤٦] .

إنَّ السخرية التي تشي بها عتبة النص تعود للظهور في الختام، وكأنها تأخرت هي الأخرى وأزيحت عن موقعها في الصدارة والريادة؛ لتقاسم الشاعر محنته فيكونان جميعاً أولين ولكن متأخرين ! إنها السخرية المريرة التي تردد صداها في القصيدة؛ ليكون الشعر انعكاسا تاما للواقع المعيش.

عرفت الآداب الإنسانية وفلسفتها قديما السخرية على أنها شكل من أشكال التعبير الإنساني أو رد فعل فسيولوجي لما يمر به الانسان من ألم دفين أيّا كان الانسان، والشاعر واحد ممن طرق هذا الأسلوب الذي لا يخلو من صعوبة فنية تتطلب موهبة خاصة قادرة على التلاعب بالمسلمات من الأمور ومغايرة الواقع المعيش الذي يصعب عرضه بصورة مباشرة من قبل الشاعر .

وقد عُرفت السخرية في الأدب العربي على أنها واحدة من أساليب الفكاهة والضحك والهجاء، إذ تناولها العديد من الشعراء ومنهم من عُرف بهذا الاسلوب دون غيره، واختلفت السخرية من عصر لآخر، لترتفع وتيرتها في العصور التي تلت العصر الإسلامي وفي ذلك شواهد وأسماء بارزة في هذا الفن الشعري سواء ماكان يعرض على سبيل الفكاهة والنكتة والإضحاك، ام الإصلاحية منها التي يجنح لها الشاعر؛ لتغيير ما هو سائد من الم دفين سواء كان سياسيا ام اجتماعيا أم إقتصاديا أم غير ذلك .

ولا نريد للبحث التفرع لأنواع السخرية من دينية وسياسية واجتماعية وجنسية وبمَ تتميز من التهكم، فالنصوص المشار اليها هنا وغيرها تعطي دلالتها للمتلقي من دون عناء وتقصي الفكرة . وعلى العكس مما مثلنا به من سخرية لشعراء

جاءت السخرية عندهم عفو خاطر كما أشرنا لذلك لدى الصائغ والقاصد، إذ نجد من الشعراء من صار مساقا بهاجس السخرية كأحمد مطر، فيقول :

صباح هذا اليوم / أيقضني منبه الساعة / وقال لي : يا ابن العرب / قد حان وقت النوم[٤٧] .

فجملة مقول القوم تحفل بمفارقة ساخرة (قال - منبه الساعة لي – قد حان وقت النوم) وهو المعنى ذاته في عبارة الرصافي (ما فاز إلّا النوّمُ) بقوله :

ياقوم لا تتكلموا إن الكلامَ محرمُ
ناموا ولا تستيقظوا ما فازَ إلّا النوّمُ[٤٨]

وسخرية الرصافي أو ما نطالعه في الأدب العراقي الحديث، سخرية الواقع السياسي والاجتماعي الذي طالب بإصلاحه وانتشاله مما كان يعاني منه، وهي سخرية تحمل الثورة والتمرد.

- **المفارقة**

تشكل المفارقة أساس الشعرية ومركز التوتر وكسر البنية، فالشعر " مبادرة اللغة في الخلق"[٤٩]، على حد تعريف مالارميه، ولعل احتفاء النص بلغة التضاد والمفارقة وهو ما يخلق فجوة تدعو للتأمل الفلسفي والميتافيزيقي ولـ " هذا النمط من الفجوة ومسافة التوتر ذا دور حيوي في عملية الخلق الشعري، فهو كثيرا ما ينقذ اللغة التقريرية التجريدية من ذهنيتها الطاغية ويعوض عن غياب لغة المحسوسات، وهي أصلا المنبع الرئيس للشعرية "[٥٠] .

إن العيون التي في مرها عسلٌ ... خدعت / فاسكو / فاسكو الهارب من القتل / قتله القتل، هكذا " شحادة " قال / وأنا أيضا / .. دائما أيضا[٥١] .

فعبارة (قتله القتل) مفارقة لغوية تثير تحسس المتلقي بما هو غير متوقع حدوثه لغويا لتأتي به الشاعرة في حيز الممكن شعريا محققا انزياحا وعدولا عن القاعدة اللغوية الموضوعة، والأمر ذاته نطالعه في شعر عبد العظيم فنجان في عبارة (نسيت النسيان) :

لقد رأيتُ ما رأيتُ، وكتمتُ ما رأيتُ، / ثم تناسيتُ ماكتمتُ، حتى نسيتُ النسيان، / لكن ..[٥٢]

ونجد التضاد والمفارقة عبر الحقيقة المقلوبة في عبارة (الشمس بالظلام والظلام بالشمس) في شعر عبد الزهرة زكي حاضرا بوصفه بنية أسلوبية شغلت الشعر العربي عموما، والمعاصر منه على وجه الخصوص؛ لما لها من فعالية ديالكتية في توسيع التوتر لدى المتلقي على أساس أن التوتر وتحريك المتلقي وأثارته نفسيا أهم مرتكزات الشعرية التي ينبغي ان يتحلى بها النص الشعري :

الشمس بالظلام / والظلام بالشمس[٥٣].

فنقل التوتر شغل الشاعر ومقصده في المقطوعات التي تم الاشارة اليها عبر الارباك والمغايرة للنسق الشعري . ومما يمثل في الشعرية العراقية ما يمكن تسميته بـ (المنافرة الدلالية – تحويل النسق) ولا يتحقق ذلك الا بالخرق المستمر لقواعد اللغة فالنسقية بين العبارة الأولى والثانية مقطوعة ومتعاكسة مما يشعر القارئ بوجود لغة داخل اللغة على حد تعبير فاليري، فـ"لا معقولية الشعر ليست موقفا مسبقا . بل إنها الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول مالا تقوله اللغة أبداً بشكل طبيعي "[٥٤] . ولياس السعيدي قصيدة تحمل منافرة دلالية وتحويلات في الأنساق اللغوية للنص :

- **ما طعمهم ؟ / بيضٌ وسمرُ / - ما لونهم ؟ / طعم القلائد إذ تُجَرُ / ..... / إني أراهم يفقدون الوعي / كي لا يفقدوا الوعي الحقيقي / إني أرى / دمهم يحاربهم / إني أراهم / يُقتلون فيكبرون**[٥٥] .

ولميثم الحربي تحول نسقي فيه من السخرية المرة التي تعكس تذمره من الواقع المعيش وحالة الفوضى ومجانية الموت وتعدد وجوه الحروب، فيقول :

وأبهتلُ/ لأني الوحيد/ من نجوتُ من السلام .[٥٦]

- **الزمكانية**

يرتبط المكان والزمان بالشعر عبر مسارين: يمثل الأول المحرك للقول الشعري والدافع له بما يترتب عليه في الذات الشاعرة، ويمثل الثاني الوجود الذي يتحرك عليه ذلك القول وتجري أحداثه الفنية بكل تصنيفاتها واقعية كانت أم تخييلية . والزمكانية " أهم مفاهيم ميخائيل باختين المعقدة – وتعني حرفيا الزمان والمكان ... والمصطلح مقتبس من علم الأحياء الرياضي، حيث يصف الشكل الذي يجمع معا الزمان والمكان، والمعروف أن إشكالية الزمان وعلاقتها بالمكان إشكالية ليست بالجديدة بل قاربها كانط وأتباعه كما قاربها غيرهم .. "[٥٧].وما يهمنا هنا علاقة الشعر العربي العراقي المعاصر بذلك المفهوم وجدليته في الشعرية العربية العراقية، وكيف تعامل شعراء هذه الشعرية مع هذا المفهوم على أساس أن ارتباط الأحداث يتطلب زمانا ومكانا سواء أكانا واقعيين أم تخييلين وقد جاءت قراءة شعر فوزي كريم من جيل الستينات وحسين علي يونس من جيل التسعينيات لعلنا نقارب الواقع في قراءة المشهد الشعري بصفته العامة .

ففي مجموعة للشاعر فوزي كريم (قصائد لنهار غائم) نجد أن الزمن يلوح ومنذ عتبة عنوان المجموعة بضبابية الرؤية وانعدام الأمل، وهو يوم آخر يتوارى خلفه المجهول، وكأنه يوم آخر لا عهد للشاعر به، وفي قصيدته (حيثُ ينشبُ أظفارَه الليل) يصور ثقل الليل وكابوسيته المثقلة بالهموم، فهو ليل غريب مطارد يعتقد بوهن الملاذات كلها وهو ما حاول الشاعر التأكيد عليه في مجمل أعماله الشعرية التي تصور تجربته في أرض المهجر :

في الليلِ يبدو لي العشُّ أصلبَ من كرةِ الصمت في أُذني، / ثمّ أثقلَ في رئتي من دخانٍ . / ويدخلُ في حلمي، / حيثُ ينشبُ أظفارِه الليل ![٥٨] .

في قصيدة أخرى له (منحوتة أثرية) تشيء عتبة العنوان لزمن مضى ومكان انطمر الا من قطعة اثرية تحمل سمات ذلك الزمان والمكان، وهذا ما دلّ عليه النص فيما بعد، إذ يصور الذات الشاعرة وهي تصارع وسط جدلية الزمن الميت والمكان المطمر في ذاكرته من جانب، وما ينبغي ان تكون عليه تلك الذات في الزمن الحاضر من جانب آخر، الا انه يعلن انكساره وانفصال ذاته عما يحيط به :

وأنا مكتفٍ بملامحَ خالدةٍ لا تمتّ لعصري بأيّ سببْ . / هي إرثي من الزمن الميْتِ بي، والذي ينتسبْ / للبلاد التي طُمرتْ[٥٩] .

فعبارات من قبيل (ينشبُ أظفاره الليل) في النص الأول و(الزمن الميت بي) في النص الثاني أنساق تركيبية وظفها الشاعر لبيان موقفه من الزمن . وفي النص الثاني لفوزي يتفحص عصراً لا رابط بينه وبين ما يعيشه في حالة من العزلة والاغتراب الروحي وتضارب أيامه بما يمتلكه من مخزون ذاكرة يحاول التشبث بها عبر أعماله التي تبين حركية الزمان وشعريته من جانب والحدث الواقعي الفاعل من جانب آخر، فيقول :

هل يطرق بابي يومٌ لا عهدَ له بسياقِ الأيام، / هل يقتادَ الطائرَ فيَّ الى أفقٍ مفتوحْ، / والحشدَ الرابضَ في ماضيَّ الى مرعى ؟ / في فصلِ ربيعي الأشيب هذا ؟[٦٠]

ويقول :

ولأن المكانْ / مثل ذاكرتي مُعتمٌ، / شفَّ ضوءٌ، تسرّبَ منْ كوّةٍ ما، على جبهتينا / فلمْ يُخفِ ما فيهما من نشافٍ وصُفرةَ[٦١] .

فعبارة (المكان مثل ذاكرتي معتمٌ) صريحة ببيان علاقة الشاعر بالمكان حتى أنه قدم ذاكرته على صفة المكان فلم يقل (المكان معتمٌ مثل ذاكرتي) من دون النظر الى الوشائج الوزنية التي تمسك السطر الشعري، على الرغم من فطرة الانسان برغبة الاتساع المكاني وشموليته الا أن الشاعر هنا يضيق به بل هو معتم بالنسبة له بما لا يستطيع معه رؤية الموجودات بوضوح ولو كان نسبيا . عتمته التي مررها في أكثر من وقفة شعرية في أعماله، بل صيّر منها ظاهرة عامة يشترك فيها من حوله، إذ يبدأ عتبة مجموعته (ليل أبي العلاء) باسترجاع لقول أبي العلاء المعري:

وبصير الأقوام مثلي أعمى
فهلموا في حندس نتصادم[٦٢]

ومرة أخرى تحيلنا عتبة العنوان على جدلية الذاكرة والمكان لدى الذات الشاعرة عبر مجموعة (حكايات ومرائر) لحسين علي يونس، والمنتمي لجيل التسعينيات، – إنْ صحت التسمية بالمجايلة – حيث يدلنا العنوان على ما تحاول نصوص المجموعة أن تقاربه من قبيل الذكريات المؤلمة التي احتفظت بها مخيلة الشاعر ليفرغها في نصوص مجموعته التي لا تخلو من سيرذاتية، ففي قصيدته (من السنة) يقول :

أشهر عديدة / تنزل / مخلفة وراءها / أياماً ثقيلة تتكسر / وفيما أغادرُ / أسمعُ / صراخ صمتها / يصلُّ في الحصى[٦٣] .

وفي قصيدته (وداعات) :

وداعاً أيتها الأيام الثقيلة التي تنحني . هكذا / يصلني صراخك، وهو يتكسر في الأفق[٦٤] .

لعل الزمن لم يسعفه هنا بما فيه من فراغ مهول، إذ لم يحصل الا على كلمة واحدة في نبش قاموس ذلك الزمن :

في أقصى الزمن نبشت كلمة واحدة[٦٥] .

فالمكان عنده لا يختلف كثيرا عنه لدى فوزي بل نجده ناقما أكثر مما كان عليه جيل الستينيين، فنقمته على المجتمع الشاغل لذلك المكان، فيقول :

- **أين تنزلين أيتها الأم / العجوز : / - قرب الحمار المربوط . / السائق : / - يا للكارثة / ماذا أفعل / والمدينة / أساسا / مدينة حمير**[٦٦] .

وتوظيف المكان هنا يجعل النص متقارباً بذلك المكان التخييلي غير الواقعي، حيث الحقل الاشتغالي الذي كوّن فضاءه شعراء التجريب في الشعر العراقي ومنهم فاضل العزاوي، ضمن حركة التجريب التي عرفتها تجربته الشعرية فيتعدى الصورة المرئية الى الصورة الفنية الفنتازية، ولسنا هنا بصدد رصد الرموز التي يحملها نص العزاوي بقدر الاشارة للاسترداد الوظيفي والموقف من المكان، وكيف استطاع الشعراء تأسيس جماليات جديدة :

وأنا أهبط وادي الحيوان رأيت ظباءً عند نخيل تمرح / شاهدت عصافير تزقزق، قطعان ذئابٍ تعبر بيداء الانسان[٦٧] .

وفي العودة لشعر حسين علي يونس لا يخفى ما لانفصال الذات عن المحيط من علاقة تصور أزمة الوطن والهوية والضياع والاغتراب، فهو ضياع مستمر وكأنه قبل وبعد التغيير في بلده، فلا يمكننا الا أن نصف المكان هنا بالجهة الطاردة للشاعر الذي يصبو الى ملاذ يثبت فيه جذوره كما ينبغي في قصيدته (حكاية) :

في السابق أحببت إمرأة لم تحبني كما يجب / أنني كنت أفتقر ولا أزال إلى موجودات / ضرورية من مثل الجذور التي تشدني إلى / الوطن والحس الديني الصميم[٦٨] .

وهنا يتجلى صراع الشاعر مع الزمن، إذ كلاهما يكسر الآخر، أيضا انكسار الزمن في الماضي والحاضر واستشراف بضياع المستقبل، ينهار الشاعر من دون قوى ويتدحرج الى المكان الأبدي، المكان الذي انعزل عنه الى الحياة أبدية صوب المقابر ، مقابر المدينة التي وصفها فيما مضى .

لأن الزمن تكسر مساره / ولسوف يتكسر ثانية / أُدحرج حياتي / صوب مقابر المدينة[٦٩] .

فالذكرى عنده يلفها الحزن، ومستقبله بلا أمل، والموت ما هو الا نداءات عفنة لصدى الأرض، فـ (حياتي) المضاف والمضاف اليه فيه من العائدية له، إذ يتدحرج صوب مقبرة المدينة التي لم يكن مساهما بها من قبل، فهي مقبرة المكان الذي جرت أحداث حياته فيه ولم يكن يشعر بالانتماء له الا بعد الممات بقوله (صوب مقابر المدينة) . وهي المدينة ذاتها التي وصفها في المقطوعة الشعرية السابقة .

وبهذا فإن جدلية الزمان والمكان والتجربة الروحية الانسانية أو الفعل الزمكاني بكل تمظهراته لدى الشاعرين نجده حاضرا وقاهرا في الوقت ذاته، فهو غالب على تفكيرهما وكيانهما وقد أتعبهما ما لقياه في الماضي والحاضر وضبابية وغبار المستقبل المجهول، وهو ما يمكن أن تتصف به التجربة الشعرية العراقية على وجه العموم، وليس لدى الشاعرين فحسب .

الخاتمة

مما تقدم حاول البحث توضيح مسألة الأنساق اللغوية وتخير الالفاظ والتراكيب ومناسبتها وسياقها ضمن نسق لغوي عام تكوّنه ثقافة الشاعر الناجزة نتيجة تفاعل اللغة مع البيئة بما فيها المجتمع، فما يمر به المجتمع يمر به الأدب، كونه انعكاسا ومرآة صادقة لذلك الواقع والمجتمع بغض الطرف عن طبيعة تلك المرآة من حيث التقعير والتحدب والاستواء فهذه مما تجعل النصوص متمايزة ومختلفة باختلاف الشعراء أوالآيديولوجيات الموجهة للنصوص، ولعل مظاهر من قبيل التعقيد والغموض والسخرية والفنتازيا والموقف من الزمان والمكان صفة الشعر المعاصر كما هي صفة الحياة العامة، بل نجدها معيارا لشعرية النصوص وقيمتها على أساس حسن توظيف الشاعر لتلك المظاهر عبر الأنساق اللغوية المتركبة والتي تتطلب تعايشاً تاماً بين الشاعر والبيئة بما في ذلك الموروث أو ما يمكن تسميته بالبيئة الأم، وهذا ما يسوغ التداخل النصوصي والاسترداد النصي في الشعر خاصة وأجناس الأدب الأخرى عامة كونه ثمرة ذلك التفاعل الذي يملي على الشاعر أنساقاً لغوية معينة . وفي الشعر العراقي المعاصر أمثلة كثيرة من الاسترداد لنصوص شعراء بصورة مباشرة وواضحة بالفكرة تارة وبالتركيب والألفاظ تارة أخرى.

هوامش البحث:

١- ينظر : جان كوهين، اللغة الشعرية، تر : محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، المغرب ١٩٩٤، ص٤٦
٢- عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح : عبد السلام هارون، دار احياء التراث العربي، بيروت ١٣٨٨هـ، ٢/ ١٦٤ .
[٣] - رولان بارت، التحليل النصي – تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط١، دار التكوين، سوريا ٢٠٠٩، ص١٤ .
[٤] - ينظر: نيكلاس لومان، مدخل الى نظرية الأنساق، تر: يوسف فهمي حجازي، مر: رامز ملا، ط١، دار الجمل، كولونيا المانيا – بغداد ٢٠١٠، ص١٤٦ .
٥- د. احسان عباس، مقدمة في النقد الأدبي عند اليونان، كتاب الشعر لارسطاطاليس، ط١، القاهرة، ص٩٨ .
٦- ينظر: جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية، ص٤٩ .
٧- ترانس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، مر : ناصر حلاوي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦، ص١٣٤ .
٨- جوليا كريستيفيا، علم النص، تر : فريد الزاهي، مر : عبد الجليل ناظم، ط٢، الدار البيضاء ١٩٩٧، ص٧٨
٩- عدنان الصائغ، الأعمال الشعرية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٤، ص١٦ .
١٠- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٥، ج١، ص٣٢٠ .
[١١] - زياد بن معاوية النابغة الذبياني، الديوان، تح : محمد أبو الفضل ابراهيم، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥، ص٨٤.
[١٢]- أحمد بن الحسين أبو الطيب الكندي، شرح الديوان، عبد الرحمن البرقوقي، ط١، مطبعة هنداري، القاهرة – ٢٠١٢، ص١٢٢٨ .
[١٣]- أحمد مطر، المجموعة الشعرية، ط١، دار الحرية، بيروت ٢٠١١، ص ٦٠ .
[١٤]- سركون بولص، الأعمال الشعرية، ج٢، ط١، منشورات الثقافة والفنون السريالية، أربيل ٢٠١١، ص٦٩ .
[١٥]- حبيب بن أوس أبو تمام الطائي، الديوان، شرح : الخطيب التبريزي، تح : محمد عبده عزام، ط٤، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦، ص٤٠ .
[١٦]- ينظر: رولان بارت، بحث مترجم ضمن كتاب آفاق تناصية – المفهوم والمنظور، تر: محمد خير البقاعي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨، ص٤٢ .
[١٧]- سهام جبار، الشاعرة، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٥، ص٢٤ .
[١٨]- جرير بن عطية اليربوعي التميمي، الديوان، ط١، سلسلة مطبوعات ديوان العرب، دار بيروت، بيروت ١٩٨٦، ص٤٩٢ .
[١٩]- فاضل العزاوي، سلاما أيها البحر سلاما أيتها الموجة، ط١، دار العودة، بيروت ١٩٧٤، ص١٧ .

[٢٠]- عبد الحسين فرج، تفاصيل قلقة، ط١، دار الجواهري، بغداد ٢٠١١، ص١٠٥ .
[٢١]- سامي مهدي، الأعمال الشعرية ١٩٦٥- ١٩٨٥، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦، ص٢٤١.
[٢٢]- جمال جاسم أمين، بحيرة الصمغ، ط١، ميسان ٢٠١١، ص٩٤ .
[٢٣]- ديوان أمرئ القيس، شرح : عبد الرحمن المصطاوي، ط٢، دار المعرفة، بيروت – ٢٠١٤، ص١٣٧ .
[٢٤]- صحيفة العدالة العراقية، حسين القاصد، صفحة أدب وثقافة،قصيدة : الأرض تركض خلف الأرض، بغداد ٤/٢٨/ ٢٠١٤ .
[٢٥]- د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب، بيروت ١٩٩٥، ص١٩-٢٠ .
[٢٦]- ينظر : عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح: رشيد رضا، ط٣، دار المنار، القاهرة ١٣٦٦هـ، ص١٣٢ .
[٢٧]- حسب الشيخ جعفر، كران البور، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد١٩٩٣، ص ٧٨ .
[٢٨]- ينظر : فوزي كريم، قطيعة المحارب – عن الغرائبي في كران البور، مجلة اللحظة الشعرية الألكترونية، ع١٥، ٢٠٠٩ .
[٢٩]- فوزي كريم، قطيعة المحارب – عن الغرائبي في كران البور، مجلة اللحظة الشعرية الألكترونية.
[٣٠]- ينظر: الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري، كتاب الصناعيتن الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، ط١، دار احياء الكتب العربية، ١٩٥٢ .
[٣١]- الحسن بن بشر أبو القاسم الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: عبد الله حمد محارب، ط٤، دار الخانجي، القاهرة، ص٦٩١ .
[٣٢]- ينظر : جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص١١٣ .
[٣٣]- د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص١٨ .
[٣٤]- البنيوية وعلم الإشارة، ترانسهوكز، تر : مجيد الماشطة، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦، ص٦١ .
[٣٥]- سعيد الغانمي، أقنعة النص – قراءات نقدية في ألأدب، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩١، ص١٠٧ .
[٣٦]- سركون بولص، الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، المديرية العامة للمكتبات، أربيل ٢٠١١، ج٢، ص٢٤٤ .
[٣٧]- طراد الكبيسي، الغابة والفصول – كتابات نقدية، ط١، دار الرشيد، بغداد ١٩٧٩، ص٣٠٣ .
[٣٨]- ينظر: طراد الكبيسي، الغابة والفصول، ص٣١٠ .
[٣٩]- ينظر: ينظر: د. عبد الرحمن محمد القعود، الابهام في شعر الحداثة – العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ط١، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ٢٠٠٢، ص١٢١ .
[٤٠]- أديب كمال الدين، شجرة الحروف، ط١، منشورات أزمنة، عمان ٢٠٠٧، ص٢٧- ٢٨ .
[٤١]- جليل حيدر، صفير خاص، ط١، دار الحرية، بعداد ١٩٧٧، ص٧٥ .
[٤٢]- أدونيس، زمن الشعر، ط٣، دار العودة، بيروت ١٩٨٣، ص٢١ .
[٤٣]- ينظر : د. عناد غزوان، مستقبل الشعر وقضايا نقدية، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٤، ص٣٩ .
[٤٤]- سعيد الغانمي، أقنعة النص – قراءات نقدية في الأدب، ص٩٨ .
[٤٥]- عدنان الصائغ، الأعمال الكاملة، ص٢٦ .
[٤٦]- حسين القاصد، حديقة الأجوبة، ط١، دار الينابيع، دمشق ٢٠١٠، ص٦٨ .
[٤٧]- أحمد مطر، المجموعة الشعرية، ص١٣ .
[٤٨]- معروف عبد الغني الرصافي، الديوان، ط١، مطبعة هنداوي، القاهرة ٢٠١٢، ص٦٤٩ .
[٤٩]- د. صلاح فضل، اساليب الشعرية المعاصرة، ص١٩ .
[٥٠]- كمال ابو ديب، في الشعرية، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٧، ص٧٩ .
[٥١]- سهام جبار، الشاعرة، ص٢٤ .
[٥٢]- عبد العظيم فنجان، أفكّرُ مثل شجرة، ط١، منشورات الجمل، بيروت – بغداد ٢٠٠٩، ص٢٠ .
[٥٣]- عبد الزهرة زكي، طفراء النور والماء، ط١، دار المدى، دمشق ٢٠٠٩، ص٥٤ .
[٥٤]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص١٢٩ .
[٥٥]- رزاق ابراهيم حسن، نصوص ودراسات نقدية – النتاجات الأدبية الفائزة في الدورة الثالثة جريدة الزمان لجائزة عزيز السيد جاسم للابداع، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠٨ .
[٥٦]- ميثم الحربي، أقول : آه فتكرر الكلاب نباحي، ط١، منشورات الغاوون، لبنان ٢٠١١، ص١٦ .
[٥٧]- د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٢، ص١٠٧ .
[٥٨]- فوزي كريم، قصائد لنهار غائم، ط١، دار المدى، دمشق ٢٠١٠، ص٥٧ .
[٥٩]- المصدر نفسه، ص٩٥ .
[٦٠]- المصدر نفسه، ص٢٠ .
[٦١]- المصدر نفسه، ص٣٥ .

[٦٢]- ليل ابي العلاء، فوزي كريم، ط١، دار المدى، دمشق ٢٠٠٧، ص٥ وأحمد بن عبد الله ابو العلاء المعري، ديوان اللزوميات، تح: أمين عبد العزيز الخانجي، ط١، دار الهلال ودار الخانجي، بيروت – القاهرة ١٣٤٢، ص٣٣٦ .
[٦٣]- حسين علي يونس، حكايات ومرائر، ط١، دار الجمل، المانيا ٢٠٠٣، ص٢٩ .
[٦٤]- المصدر نفسه، ص٣٧ .
[٦٥]- المصدر نفسه، ص٤٥ .
[٦٦]- المصدر نفسه، ص٤٤ .
[٦٧] - فاضل العزاوي، الشجرة الشرقية، ط١، منشورات وزارة الاعلام، بغداد ١٩٨٠، ص٤٥ .
[٦٨]- حسين علي يونس، حكايات ومرائر، ص٤٦ .
[٦٩]- المصدر نفسه، ص٥٤ .

المصادر والمراجع

١- د. إحسان عباس، مقدمة في النقد الأدبي عند اليونان، كتاب الشعر لارسطاطاليس، ط١، القاهرة .
٢- أحمد بن الحسين ابو الطيب الكندي المتنبي، الديوان، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، ط١، مطبعة هنداري، القاهرة – ٢٠١٢ .
٣- أحمد بن عبد الله أبو العلاء المعري، ديوان اللزوميات، تح: أمين عبد العزيز الخانجي، ط١، دار الهلال ودار الخانجي، بيروت – القاهرة ١٣٤٢ .
٤- أحمد مطر، المجموعة الشعرية، ط١، دار الحرية، بيروت ٢٠١١ .
٥- أدونيس، زمن الشعر، ط٣، دار العودة، بيروت ١٩٨٣ .
٦- أديب كمال الدين، شجرة الحروف، ط١، منشورات أزمنة، عمان ٢٠٠٧ .
٧- أمرؤ القيس، الديوان، شرح : عبد الرحمن المصطاوي، ط٢، دار المعرفة، بيروت ٢٠١٤ .
٨- ترانس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، مر: ناصر حلاوي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦ .
٩- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر : محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، المغرب .
١٠-جرير بن عطية اليربوعي التميمي، الديوان ، ط١، سلسلة مطبوعات ديوان العرب، دار بيروت، بيروت – ١٩٨٦ .
١١-جليل حيدر، صفير خاص، ط١، دار الحرية، بعداد ١٩٧٧ .
١٢-جمال جاسم أمين، بحيرة الصمغ، ط١، ميسان ٢٠١١ .
١٣-جوليا كريستيفيا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، ط٢، الدار البيضاء ١٩٩٧ .
١٤-حبيب بن أوس أبو تمام الطائي، الديوان، شرح: الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، ط٤، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦ .
١٥-حسب الشيخ جعفر، كران البور، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٣ .
١٦-الحسن بن بشر أبو القاسم الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: عبد الله حمد محارب، ط٤، دار الخانجي، القاهرة .
١٧-الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري، كتاب الصناعيتن الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، ط١، دار احياء الكتب العربية، ١٩٥٢.
١٨-حسين علي يونس، حكايات ومرائر، ط١، دار الجمل، كولونيا المانيا - بغداد ٢٠٠٣ .
١٩-حسين القاصد، حديقة الأجوبة، ط١، دار الينابيع، دمشق ٢٠١٠ .
٢٠-رزاق ابراهيم حسن، نصوص ودراسات نقدية – النتاجات الأدبية الفائزة في الدورة الثالثة جريدة الزمان لجائزة عزيز السيد جاسم للابداع، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠٨ .
٢١-رولان بارت، بحث مترجم ضمن كتاب آفاق تناصية – المفهوم والمنظور، تر: محمد خير البقاعي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨ .
٢٢-زياد بن معاوية النابغة الذبياني، الديوان، تح : محمد أبو الفضل ابراهيم، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥ .
٢٣-سامي مهدي، الأعمال الشعرية ١٩٦٥- ١٩٨٥، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦ .
٢٤-سركون بولص، الأعمال الشعرية، ج٢، ط١، منشورات الثقافة والفنون السريالية، أربيل ٢٠١١ .
٢٥-سعيد الغانمي، أقنعة النص – قراءات نقدية في الأدب، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩١ .
٢٦-سهام جبار، الشاعرة، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٥ .
٢٧-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب، بيروت ١٩٩٥ .
٢٨-طراد الكبيسي، الغابة والفصول – كتابات نقدية، ط١، دار الرشيد، بغداد ١٩٧٩
٢٩-عبد الحسين فرج، تفاصيل قلقة، ط١، دار الجواهري، بغداد ٢٠١١ .

٣٠-د. عبد الرحمن محمد القعود، الابهام في شعر الحداثة – العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ط١، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ٢٠٠٢ .
٣١-عبد الزهرة زكي، طفراء النور والماء، ط١، دار المدى، دمشق ٢٠٠٩ .
٣٢-عبد العظيم فنجان، أفكّرُ مثل شجرة، ط١، منشورات الجمل، بيروت – بغداد ٢٠٠٩ .
٣٣-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح: رشيد رضا، ط٣، دار المنار، القاهرة ١٣٦٦ .
٣٤-عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٥ .
٣٥-عدنان الصائغ، الأعمال الشعرية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٤ .
٣٦-عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار احياء التراث العربي، بيروت ١٣٨٨هـ .
٣٧-د. عناد غزوان، مستقبل الشعر وقضايا نقدية، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٤.
٣٨-فاضل العزاوي، سلاماً أيها البحر سلاماً أيتها الموجة، ط١، دار العودة، بيروت ١٩٧٤ .
٣٩-فاضل العزاوي، الشجرة الشرقية، ط١، منشورات وزارة الاعلام، بغداد ١٩٨٠ .
٤٠-فوزي كريم، قصائد لنهار غائم، ط١، دار المدى، دمشق ٢٠١٢ .
٤١-فوزي كريم، ليل ابي العلاء، ط١، دار المدى، دمشق ٢٠٠٧.
٤٢-كمال ابو ديب، في الشعرية، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٧ .
٤٣-معروف عبد الغني الرصافي، الديوان، ط١، مطبعة هنداوي، القاهرة ٢٠١٢ .
٤٤-ميثم الحربي، أقول : آه فتكرر الكلاب نباحي، ط١، منشورات الغاوون، لبنان ٢٠١١ .
٤٥-ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٢ .
٤٦-نيكلاس لومان، مدخل الى نظرية الأنساق، تر: يوسف فهمي حجازي، مر: رامز ملا، ط١، دار الجمل، كولونيا المانيا – بغداد ٢٠١٠ .

الدوريات والمواقع الألكترونية

١- صحيفة العدالة العراقية، حسين القاصد، صفحة أدب وثقافة، قصيدة : الأرض تركض خلف الأرض، بغداد ٤/٢٨/ ٢٠١٤ .
٢- فوزي كريم، قطيعة المحارب – عن الغرائبى فى كران العود، اللحظة الشعرية – مجلة الكترونية،ع١٥،٢٠٠٩ . http://fawzikarim.com/poetry_moment/issue_15_2009/poetry_momentl_issue_15_19.htm