المجاز والنظريات الحديثة عند شعراء الجيل الستيني العراقي

م.م.بلال إبراهيم شبيب
جامعة الأنبار - كلية التربية للعلوم الإنسانية

أ.م.د.عبدالناصر هاشم محمد
جامعة الأنبار - كلية التربية للعلوم الإنسانية
abd.hashim@uoanbar.edu.iq

الملخّص :

تناولت في هذا البحث دراسة المجاز وفق نظريات التحليل الحديثة عند طائفة من جيل شعراء العراق، واقتضت طبيعة البحث أن يدرس من خلال ثلاثة مباحث هي البنيوية والتفكيكية والتلقي للوصول إلى النتائج المطلوبة باستعراض أشعار هذا الجيل التي احتوت على المجاز، إذ تقوم العبارات المجازية أساساً على إنتاج دلالات مغايرة للتأويل الحرفي وتمنح المتلقي فرصة مشاركة المبدع في تجربته الشعرية فضلاً عن نقل العملية الإبداعية من السطحية والتقريرية إلى مدها في جو من التأمل والتعدد في مستويات التلقي.

Abstract :

In this research we examined metaphor according to modern analysis theories of a group of Iraqi generation of the poets. The nature of the study required that it be studied through three methods: Structural, Deconstruction and Reception, to obtain the desired results by analyzing the poetry of this generation that contained metaphor. The metaphorical expressions are mainly based on the production of signs that differ from the literal translation and which give the recipient the opportunity to share the creative experience in poetry as well as transfer the creative process from the superficiality to extend in an atmosphere of hope and multiple levels of reception.

المبحث الأول

المجاز والنظرية البنيوية :

لم يكن نزوع النظرة الحديثة إلى النصوص من مقولة ما الذي يجعل من عمل ما عملاً أدبياً[١] بدعة لجأ إليها النقاد، بل هي نظرة جديدة إلى النصوص للتخلص من آثار المؤثرات الخارجية التي تحيط بالنص بعد أن نامت طويلا هذه النظرة وهيمنت على النقد، لذلك بدأت البنيوية مع البنية وانتهت بالوحدة

الدلالية للنص، إذ رأت أن المشكلة لا تخلص بانعتاق المدلول دائماً في استقلاله عن المرجع، وإنما عن طريق تكوين بناءات مكتظة بنفسها لا تحتاج من أجل بلوغها إلى العناصر الخارجية، لأن البنيوية هي أولاً نسق من التحولات الخارجية، وثانياً لا يحتاج هذا النسق لأي عنصر خارجي فهو يتطور ويتوسع من الداخل مما يضمن للبنية استقلالاً ويسمح للباحث بتدبر هذه البنية ومحاكاتها.

لذلك ربط المسدي المجاز بالأسلوب ولعله المحدد الذي يحدد من خلاله اختيارات الشعراء، لأنه بنظره يمثل مقياساً تنظيرياً مشتركاً بين أغلب التيارات التي تجعل من الخطاب منطلقاً لتحديد الأسلوب، إذ يتجسد هذا القياس من علاقته باللغة باعتبارها خروجاً من الأصل[٢]. إذ لا يمكن تقويم المهارة اللغوية والإبداعية عن مؤلف ما إلا في إطار قاعدة الاستعمال اللغوي المعاصر للمؤلف[٣] .

وقد اختلف الدارسون والنقاد في تبيان مفهوم البنيوية بل حتى البنيويين أنفسهم يوردون لها تعريفات مختلفة، إذ إنها في تعريفها الواسع تمثل طريقة بحث في الواقع وليس في الأشياء الفردية بل في العلاقات بينها وهذا ما ذهب إليه جان بياجيه[٤]. أما (ليفي ستراوس) تمثل عنده البنية بأنها مجرد طريقة أو منهج يمكن تطبيقها في أي نوع من أنواع الدراسات تماماً كما هي بالنسبة للتحليل البنيوي المستخدم في الدراسات والعلوم الأخرى[٥]. فستراوس بهذا يحدد البنية بأنها (نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أي يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى)[٦] لذا نلاحظ من خلال التعريفات السابقة أنه يتجلى وراء الظواهر المختلفة شيء مشترك ويجمع بينها وهو تلك العلاقات الثابتة التجريبية، لذا ينبغي تبسيط هذه الظواهر من خلال إدراك العلاقات لأن هذه العلاقات أبسط من الأشياء نفسها في تعقيدها وتشتتها، فيرى (لوسيان سيف) أن مفهوم البنية في أوسع معانيه يشير إلى نظام من علاقات داخلية ثابتة يحدد السمات الجوهرية لأي كيان ويشكل كلاً متكاملاً لا يمكن اختزاله إلى مجرد حاصل مجموع عناصر وكلمات. وهو يشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطورها[٧].

ولعل تعريف لوسيان يقودنا إلى العلاقة بين الجزء والكل في نظر البنيويين فهم يرون أن العلاقة بين الجزء والكل ليست مجرد اجتماع مجموعة من العناصر المستقلة بل أن هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكم في بناء العلاقة التي تجمع بين الأجزاء وتضفي هذه القوانين على البنية سمات كلية تختلف عن سمات العناصر كل منها على حده كما تتميز عن مجموع هذه العناصر.

ويرى ليونارد جاكسون أن البنيوية هي القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات والعقول واللغات والأساطير بوصف كل منها نظاماً تاماً أو كلاً مترابطاً، أي بوصفها بنيات، فتتم دراستها من حيث

اتساق روابطها الداخلية لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة، ولا من حيث تعاقبها التاريخي[٨]. ونحن بهذا الصدد لا نوافق من مقولة البنيوية بأن كل الأشياء تشمل على انساق من الترابط بين أجزائها فحسب وتحتاج إلى دراسة بنيوية، بل أيضاً على الاستعمال اللامعقول للغة ولهذه البنيات، وهذا ما استند إليه الشاعر الستيني، إذ مثلت عنده المجازات اللغوية خروجاً على نظام اللغة واستحداث الأنماط اللغوية ودلالتها، وهذا يحصل عن طريق تغيير العلامة من معناها الأصل إلى معنى آخر للحصول على المفاجأة والدهشة والاستغراب التي تمثل جزءاً من وظائف اللغة المجازية عندهم لأنه يرفع عنها غطائها الجميل فتندلع ناراً شرسة لتشن عدواناً على الأداء المنطقي .

بمعنى أن البنيوية في النقد الأدبي ثمرة من ثمرات التفكير الألسني وآثاره في العلوم الإنسانية المختلفة مثلما أن صورتها الشكلية الأولى ذات مقاربة واضحة بحق مدرسة النقد الحديث. وهذا يقودنا إلى طرح سؤال عن سبب عدم وجود تعريف موحد ودقيق متفق عليه بين النقاد الغربيين وكذلك النقاد العرب؟ ويرى الباحث أن سبب ذلك يعود إلى غياب ترجمة موحدة للمصطلح نفسه إلى جانب اختلاف التكوين الفكري والعلمي للقائمين على ترجمة مصطلح البنيوية ولذلك كان من الطبيعي أن يختلف مفهوم مصطلح البنيوية من ناقد إلى لآخر.

بناءً على ماسبق نفضل اعتماد تعريف للبنيوية بأنها منهج نقدي يعنى بدراسة النصوص الأدبية من الداخل فقط، أي نبدأ بالنص وننتهي به، إذ يرى نقاد هذا المنهج أن العلاقة بين الجزء والكل ليست مجرد اجتماع مجموعة من العناصر المستقلة، بل أن هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء وهذا ما أشار إليه لوسيان سيف.

ولو طبقنا هذه الأسس النظرية للبنيوية في موضوع المجاز على الشعر الستيني لوجدنا أثرها واضحاً، وأول ما نطالع من جيل هذا الشعر هو سركون بولص بقوله[٩] :

لكنني أقسم أن النسر
رجل، رجل حقيقي إلى درجة أنه امرأة
رجل عجوز ذو لحية وأحذية قديمة
يغرق بعصاة العصور
كأنها مواكب من الأطفال
ويمضي واحماً كأبي حين يبحث عني في أزقة بغداد
عن ضوء النجوم التي ماتت

بمئات ملايين السنين
قبل أن يصل نورها إلى الأرض
وهكذا التقطت خيط الرحلة من التراب بأسناني
واستغرق وصولي إلى بيتي ألف ليلة وليلة.

تشكل البنيات المجازية (يغرق بعصاة العصور، ضوء النجوم التي ماتت، التقطت خيط الرحلة) تعبيراً مباشراً عن حس وبهجة الندب والتفجع التي تبدأ بعصا العجوز وذكرياته وتنتهي بفاعلية الزمن التدميرية وانصاب سهام المنون على الإنسان كل يوم، فالبنية المجازية تخضع عند الشاعر للحس العدمي والزوال الأكيد وباطل الأشياء في الحياة والوجود.

لأن الماضي بنظره شبح وأن جميع ما امتلكه الإنسان وحرص عليه ليس سوى وهم أو ظل أو سراب يأتي عليه متفرقاً بعصا بيد عجوز، فالبنية المجازية أعطت الماضي عبر الانفعال وجوداً يخالف وجودها فبدلاً عن أن يخضع الشاعر بنيته المجازية لمفهومها الواقعي أخضعها لمنطقه الوجداني واخرجها عن طبيعتها التفكيرية، فالبنية المجازية عند الشاعر هي تعبير بالانفعال لا تعرض الأشياء، بل لوقع الأشياء بالنفس متجاوزاً من خلالها مما يرى إلى ما يتراءى ومن الواقع إلى ظلاله وأطيافه الوجدانية.

وبهذه البنية المجازية تكون آلية تشكيل النص من عملية أداء المعنى لكل بنية في ثنايا النص الشعري، فوظيفة البنية هنا هي تنمية النص من خلال ترابط الوحدات الأولية التي يتعارض مع هذه البنية، أي مع علاقاتها بغيرها، فالصيغة المجازية عند الشاعر سركون بولص هي بمثابة تأمل رمزي للفكر، لأن العصور لا تغرق بعصا، فالرمز هنا هو تجلي من التجليات المجازية التي خلق الشاعر من خلالها معادلاً موضوعيا للانفعالات والرؤيا المأساوية التي تمتلكها هذه الصوره الفيزيائية وهذا الموقف الإنساني الذي يصدر عن العجز الكلي والذي تضم فيه البنية المجازية هي الحيلة الوحيدة لتقليب العصور وهكذا فإن البنية المجازية قد مثلت حركة دائرية أزلية لكل فرد تبدأ من حيث تنتهي وتنتهي من حيث تبدأ.

أما عند الشاعر حميد سعيد فقد تجاوزت التعبيرات الانزياحية حالة الأسى العضوي ليحاول التعبير عنه ضمن صوره الشعرية الخيالية فيقول(١٠):

يا نداء التمزق
هل مات صوت التمرد في غابنا
قد تمادى الأسى
نام عبر مغاليق أهدابنا

وضجيج الحضارة ما مس إلا ظواهر أشتاتنا
فابحثي يا نساء المدينة عن فارس
شوهته الفحولة
عن فتى لم يزل فيه مما تريد النساء

هذا النص يحمل نفساً وتوتراً يجلس على محور الأشياء ويتأمل سر هذه الانزياحات ليغذي عواطفه ومشاعره وأفكاره بما رأى ويرى من تقلب الأشياء أو الكون والمجتمع، مشهداً ومفلسفاً مرور الزمن وذبول الحال وهروب الأشياء بـ(نداء التمزق)، وهذا يعني أن تعامل الشاعر مع العبارات الانزياحية متمثلة (يا نداء التمزق، هل مات صوت التمرد في غابنا، قد تمادى الأسى، نام عبر مغاليق أهدابنا)، تصب في مجال الخلق الشعري الانزياحي إذ يرى أن محاورة اللامعقول (التمزق، مات صوت، تمادى الأسى) هي ضرورة يلجأ إليها الشاعر عندما يرى شعاع اليأس يدب إلى ناظريه ويرى الصورة التي أمامه لا تحمل أدنى فكرة إلى الخلاص لذا يعتمد على الانزياحات الشعرية وسيلة من وسائل الاشتغال بعالم لا أصل له سوى الخيال.

لذا نرى الشعراء الستينيين قد اعتمدوا هذه العلائق وأولوها أهمية كبيرة، من ذلك قول مالك المطلبي[١١]:

في الجزء الأول
من هذا العالم
كنا نكبر في الأسماء
ندفن موتانا أحياء
نحلب ثدي الأرض
نخلع أسماء المرتزقة
ونوجد بين القرب وبين البعد
بين السيف وبين الغمد
نخدش وجه الارض التائه
الميت في الزمان الآتي
ألقينا تيجان الفرس
في أسنان الفقراء

وعرفنا أين تسير الريح
إذ تخرج من جلد الصحراء

ينظم الشاعر مالك المطلبي صور بنياته المجازية ضمن وحدة عضوية متكاملة بدءاً من عنوان القصيدة إلى نهايتها، إذ لا تكمن صورها المؤثرة في جزئيات الصورة بل في الصورة مجموعاً. لذلك عبرت بنيته المجازية عن الموقف العام المتصل بحياته وحياة مجتمعه. وهذا هو شأن النصوص المجازية ذات الطابع الوجودي المليء عزة وتكبراً، فقوله (كنّا، ندفن، نحلب، نخدش، ألقينا، عرفنا) تمثل مشهداً وصفياً يترمز فيه الأنا الجماعي ويرتفع إلى مقام يمكن أن يتلقى فيه تجسيداً ويقيناً لتناولات الشاعر لحالة الموت بـ(ندفن موتانا أحياء) ،لذلك نرى أن الشاعر قد استعان بالأفعال (نحلب، نخلع، نوجد) كي يربط من خلالها وحدات المقطع ربطاً معنوياً ويجعل المعنى المجازي يتحرك بحرية داخل جسد القصيدة. فالعلاقات بين هذه الأفعال وبين متعلقاتها (أسماء المرتزقة، بين القرب والبعد، وبين السيف والغمد) مثلت نمواً عضوياً متداخلاً في جزئيات الظاهرة المجازية المستمرة التي تضئ الجوهر وتتوحد مع المظهر (في الجزء الاول من هذا العالم)، فالشاعر هنا قد استعمل الكلمات ذات الضلال الكثيفة رغبة منه في أن يجعل القصيدة والصورة المجازية تتحرك بحرية داخل خيالاته ليشحنها بطاقة إيحائية تتناغم مع دواخله، ناظراً إلى (الزمن الآتي) وهو زمن الحياة والزمن التائه عنده هو زمن لا وجود له ولكنه يشعر به. وهذه المجازات قد مثلت زمن الشاعر وعبرت عن هيئته لأن الشاعر فيه قد فقد كل مقومات الحياة. فهو تائه إذن فهو من خلال ذلك الزمن حي يتلمس خيوط الأمل وإلاّ فهو (ميت) في حاضره وفي الزمن الآتي لذا فإن الحالة الحياتية والزمن المستشرف عنده ليس زمناً حقيقياً بل زمناً هلامياً وقتياً لأنه قد القى (تيجان الفرس في أسنان الفقراء) وبهذا حمل الزمن عنده بعدين بعد سلبي وآخر إيجابي فهو الذي يحمل يقين الشاعر في رفضه للتيه والضياع فالسلبي (دفن الموتى أحياء) والإيجابي (ألقى تيجان الفرس في أسنان الفقراء) لذا جعل المعنى عنده يحمل طابعاً نفسياً وفلسفياً بنظرته إلى الحياة والكون والإنسان لأنها تحمل حب المغامرة والتحدي من خلال القاء تيجان الفرس في أسنان فقراء البلد وفيها يعطي الشاعر قيمة الحرص الطبقي على أن الآتي يحمل الرخاء للفقراء ويخلع عن الطبقة الغالبة تيجانها ويعريها عن السلطة والحكم.

لذا حين نحاول أن نستكشف جماليات القراءة للاستعمالات المجازية عند الشاعر الستيني سامي مهدي نراه يعتمد على تشكيل تجاربه الشعرية من عنصر المجاز في عباراته الحقيقية غير أنها ليست هي المجازات الواضحة الممثلة في القصائد بل التي تعتمد على عنصر الإيحاء والرموز والتلويح لذا فقد استعمل المجازات

التي تجتاز حدودها المألوفة لتصبح مجازات دالة ومعادلات فنية تقارب المعادل الموضوعي الذي تحدث عنه (إليوت) حين رأى أن الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في إطار فني هو ايجاد معادل موضوعي له أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء أو وضع سلسلة أحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد بحيث عندما تقدم تلك الحقائق الخارجية التي يجب أن تستثار بتجربة حسية فإن الشعور يستثار في الحال(١٢).

وهذا ما نلمسه أيضاً في قول فوزي كريم(١٣) :

كم تورطت في محنٍ
وكتبت القصائد عارية
من شوائب روحي
وموحلة في جروحي
ومفتونة بالرحيل
واحترقت كثيراً
ولم أستحل قطعة من جليد بفعل
انطفاء الطويل
حين يختمر الفجر
والليل يسحل أذياله مثل جارية في رواق تمثل أتصيد وجه الملاك
أتصيد غفلته
وأياً هي به غفلة في الطبيعة
كم توهمت دجلة محتفياً وهو غير مبالٍ
وكم أتوهم في العشب والعشب أعمى
وأنشج كالطفل فوق احتضان الزهور
إنني لن أحيط الطبيعة بالأقنعة
وأقدس غفلتها المفزعة
مثل فزاعةٍ للطيور

لقد اعتمد فوزي كريم على الألفاظ الموحية التي تمارس شخصيتها الخاصة داخل النصوص وهذه الشخصية إنما هي تعبير عن حالة من حالات اللبس والغموض حيث يشعر الشاعر الإنسان أن ما

يعانيه هو أعمق بكثير مما يفهمه الآخر بمعاناة شعورية ذاهلة تغور وتدب إلى ما وراء الكشف الذاتي للشاعر، لذا فإن الإيماءات اللغوية عند الشاعر التي تتمثل بقوله (كم تورطت في محن) قد اتجه بها إلى معاناة الفشل والضياع والشعور بالتفاهة والعقم الأدائي تجاه الحياة ونفسه، إذ يظل هذا الشعور هاجسه المستمر ليكتب قصائده عارية من شوائب الروح، وموغلة في جروحه لذا فهو يحترق حين يختبر فجره ،والليل يسحب أذياله ،يتصيد همومه محتفياً به وهو غير مبالٍ يتداول في نفسه، ويتمزق فيها معيشته بتوهج العشب إلى دائرة التأمل والحياة، إذ يتنازع مع عشب أعمى الذي لا يرى أمامه إلا احتضار الزهور وثمرة حياته، لذا فان هذه المجازات اللغوية التي حشدها الشاعر في قصيدته تبدو وكأنها قصة الشاعر نفسه وقصة معاناته لمصيره وللوجود جميعاً لذا فإن طابع المجازات الفلسفية التي جاء بها الشاعر تحمل بين طياتها المأساة وربما الفاجعة فالشاعر هنا دائم الالتفات إلى هذه الألفاظ معبرا من خلالها عن أزمته والإنسان فيما يحاول جاهداً أن يحقق استقراراً لذاته ويرتاح إلى حقيقة تؤكد له غاية الوجود لأنه لا يمكن أن يحيط الطبيعة بالأقنعة فالمجازات اللغوية عند الشاعر فوزي كريم هي دائمة التأرجح بين الاحوال النفسية والتنازع الذاتي بين عمى العشب واحتضار الزهور وذلك يعني أن الشاعر بهذه المجازات يعبر عن التيارات التي تؤثر فيه وتوهمه بيقين عاطفي وربما يطول أو يقصر لكنه لا يثبت لأنه لو خلص الإنسان إلى يقين حاسمٍ نهائي لتجمد الفكر وعفت مظاهر التطور .

المبحث الثاني

المجاز والنظرية التفكيكية :

يعد نقد دريدا لميتافيزيقا الحضور صدىً لنمط فكري ساد في المجتمع الغربي منذ قرون مفاده التشكيك في نية الكاتب فهي مشتبه بها على الدوام ولعل السبب يكمن في قابليتها على التأويل وإعادة التأول، وبذلك فهي تعرف بوصفها إطاراً للغياب والاختلاف وتعدد المعاني في حين أن الكلام هو الصوت الحي متمثلاً بالكلمة المنطوقة التي تمتلك قيمة عالية بسبب حضور المتكلم وقت صدور القول وبذلك فهو يعرف بوصفه يمثل إطاراً للحضور والوحدة والهوية.

وهذا الامتياز الممنوح للحضور يكرس منطق الثنائيات الذي كان يميز كل الفلسفة الغربية القديمة يرفضه دريدا ويأتي بالبديل له وهو استراتيجية التفكيك التي يسعى من ورائها إلى كسر منطق الثنائيات قبل ثنائية الدال والمدلول الداخل والخارج والحقيقة والخيال ويقر بصيغة جديدة وهي ((لا هذا ولا ذاك)).

والتفكيك في عرف دريدا لا يعني الهدم والتدمير كما يتبادر إلى ذهن الكثيرين، بل إن التفكيك يعني البناء بنمط مختلف وفق آلية المفاهيم التي استندت عليها هذه النظرية منها الاختلاف وهو الذي يأخذ من النص مرتعاً لتعددية المعنى والمراوغة والغموض ولا نهائية الدلالة وهذا يدفعنا إلى القول بأن النص عبارة عن نسيج يلفه النسيج اذ لا وجود لمقصديات ثابتة وهي المعاني التي أرادها المؤلف ولا وجود لقارئ أصلي فبغياب الكاتب يغيب القارئ فلا كاتب ولا قارئ أمام وحشية النص واستقلاليته كما يقول شوقي الزين بل يصبح النص عنكبوتاً يلف الكاتب والقارئ في ثناياه(١٤).

إلا أن انتشار المعنى عند دريدا لا يقصد به الهدم أو التخريب للغة، بل يمنحها معنى ايجابيا من خلال نشرها وبسطها على طاولة التشريح(١٥). لذلك تعد تفكيكية دريدا نوعا من التركيب بالمقلوب أي تفكيك بنية ما عن طريق العودة بها صعوداً إلى الوراء بدءاً من لحظة الحاضر وبهذا يكون التفكيك ضد السذاجة والعادة والألفة والقبول بالأشياء كما هي(١٦). لذلك تعد تفكيكية دريدا نزعاً للترسبات أو خلخلة أو تفكيكاً لكل الدلالات أو المعاني ولاسيما الدلالات الحقيقية.

يزعم التفكيكيون أن التعبيرات المجازية لا تنزع إلى التناسق والتجانس كما كانت البنيوية تزعم، بل ينزع التفكيك إلى التنافر والتفكك حتى ليمكن القول عن رأي (ديفيد بثبندر) إن جميع النصوص تحتوي على عناصر تمزيق أو نقاط قطع أو فجوات تسمح حين تدرك وتفحص بدقةٍ بقراءات هامشية تضع المعنى الواضح ظاهرياً أو الحتمي أو المألوف موضع التساؤل(١٧). لذلك فالعبارات المجازية التي تمثل عناصر التمزيق تمارس على هذا المنوال (نظرية التدمير الذاتي)(١٨) لمعانيها المعجمية لتصبح عائمة في بحر من القراءات التي تختلف من قراءة إلى أخرى وفق مرجعية القارئ وعمق تفكيره، فبول دي مان أطلق على هذه العناصر مناطق العمى إذ تمارس التفكيكية على هذه العناصر مهمة غياب المركز الثابت لهذه العبارات إلى غياب المعنى الذي يمكن أن يقال إن هذه العبارات تحمله. فالتفكيك يشكل تحدياً لفكرة البنية ذاتها ذلك أن البنية تفترض على الدوام وجود مركز ومبدأ ثابت وتراتيب معان وأساس صلب وهي من أولويات البنية وأساسها المتين الذي نستند إليه. لذلك يعمل التفكيك على بث الشك في قلب الخطاب الشعري وإحداث خرجةٍ في نسيجه المتين يسمح بخلخلة النص وكشف الجذور التي يسميها دريدا المركزية الصوتية والتصويرية التي تشكل العامل الميتافيزيقي أو الايديولوجي لجمل الخطاب الفلسفي(١٩). فالحديث عن انقلاب المعاني في النص من خلال هذه نقلط القطع التي تشكلها هذه المجازات هو حديث خاطئ وغير دقيق بل النص باعتقاد التفكيكيين هو حي بحياة قرائه وبراعتهم وإمكانياتهم الثقافية. لذلك فالعبارات المجازية بهذا الحال تكون مجال سجال وتحدي لذلك فإن كل قارئ

يعبر عن هذه العبارات بطريقته الخاصة لأنه لا يفسرها فحسب ولكنه ينتجها ويعيد كتابتها فالتفكيك لا يتحدث عن تعدد القراءات لنص داخله فجوات العمى كما كانت البنيوية قبلاً ولكنه يفرط في هذه القراءات حتى لا نهاية. ومن ثم تضع عملية مقصدية النص جانباً وتحل محلها مقصدية القارئ للنص. وهذا ما حدث عند الشعراء الستينيين عندما تلاقوا مع التفكيكيين في نظرتهم إلى اللغة العامية والدارجة التي تحمل هذه المناطق فان فيها المعاني مضمورة وإن وإخراجها إلى النور يتطلب تأملاً متيقظاً وهو على حسب بول دي مان يعتمد على (أساس اللغة المطلق). وبذلك تصبح العبارات المجازية بنظر بول دي مان تفتح تحت طائلة الممرات العمياء التي تشير إلى واقع معنوي خارجي متعال إذ ليست هناك علاقة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي حين ينشق الخطاب الواحد في هذه العبارات إلى خطابين ولا تعرف أي الخطابين يطغى على الآخر(٢٠).

وهنا يشكك بالعلاقة الدائرة بين الدال والمدلول اذ يحاول دريدا زعزعتها بردها إلى فضاء الاختلاف والسلبية الجذرية في محاولة منه لإعادة إنتاج النص ولكن في صورة إعادة كتابته إذ تفسح المجال لبروز الشفرات والتناقضات والتساؤلات التي تعمل جاهدة على فتح النص والابقاء على عملية انفراجه بشكل دائم ومستمر(٢١) . عليه فإن التفكيك بهذا الشك الذي قد نشب في قلب التراكيب المجازية فانه قد فتت كل الخطابات الجاهزة وبث فيها الفوضى في قلب الخطاب والمعنى في هذه التراكيب إذ هي ليست وقفاً لآليات دلالية محددة. لذلك فانعدام الثقة بالنسق باعتباره نظاماً عاما يحدد طريقة أداء العلاقات وتحقيقها الدلالي بنسق جميع القواعد والقوانين ويعطي المدلول حرية اللعب الكامل منفصلا عن الدال ويسمح للقارئ أن يفسر العلامات بالمعنى الذي يريد(٢٢) فالعبارات المجازية ومناطق العمى بنظر (ايغلتون) تمتاز بالسيرورة الزمنية، أي أن معناها يظل مرتقبا نوعاً ما على الدوام ومؤجلاً ومنتظراً دالاً يسلمه إلى آخر وذاك لآخر(٢٣) ، فالمعنى إذن لا تطابق مع ذاته أبدا فهو نتاج سيرورة انفصال أو تمفصل نتاج أوله ليست ذاتها إلا لأنها ليست غيرها وهو أيضا شيء مرتقب ومؤجل ومنتظر شيء مرحاً(٢٤). لذا يقول البروفيسور (كار) في وصف التفكيك يبدو أن فكرة التفكيك هي أن نزيح ونعزل ما قد تم إضافته إلى العالم بفصل وظيفته الموروثة وبالتالي نصل إلى ما كان ماثلاً من قبل. فالتفكيك هو ليس قراءة فحسب بل هو شكل من أشكال الكتابة بمعنى أن القارئ عندما يقرأ نصاً ما فانه يعيد كتابته ويعيد إنتاجه بكل جزئياته المجازية فيها والحقيقية أي أن القراءة هي إعادة ما قد كتبه شخص آخر وفقا لقواعد نظامه التي شكل بها واذ لم تكن القراءة هكذا فهي ليست قراءة ابداعية لذلك فالقراءة التفكيكية لمناطق العمى تبدأ من مرحلة الشك بمعاني هذه العبارات اذ

تقنع بما هو ظاهر من معانيه بل تبادر إلى تقويض البحث من معان أخرى تناقض مع ما هو ظاهر أو مصرح به ذلك لأن هذه العبارات أو مناطق العمى مليئة بعناصر التمزيق أو نقاط القطع أو فجوات تسمح حين تدرك وتفحص بدقة بقراءات هامشية غير منفصلة.

يقول سركون بولص في قصيدته صديق الستينات(٢٥):

رأيته ينزل من الدرج المؤدي إلى غرفة سعاد
الممرضة التي تعطف على الشعراء المفلسين في مقهاهم المتواضع قريبا
من غرفتها حيث يجلسون قبالة ساقية
من الوحول تجري وسط الزقاق

النص قائم على تحريك دلالات متعددة المعاني فهو يريد أن يصف ذلك الدرج المؤدي إلى غرفة سعاد تلك الممرضة التي تعطف على الشعراء المفلسين. فرسم الشاعر لمفاصل الحدث يعبر خير تعبير عن طاقات النص الكامنة بين مؤدى قادر على تفريع دلالاته بين مجلس أولئك الشعراء الذين يجلسون قبالة ساقية وهنا المقصود مجاز حالي علاقته المكانية حيث تعبر عن مكان السكر الذي يجتمعون فيه.

ثم يقول:

الممرضة الليلية ذات الحذاء الأبيض الحزين
البغي المتساهلة في النهار سعاد

كل تلك الأوصاف إنما تعضد الدلالة المركزية التي تدور حولها وصف لسعاد التي تمثل محور فاعل في الدلالة القائمة بين تشكيل الدال وعلاقته بالمدلول، فالحذاء الأبيض الحزين يتعاضد مع قبالة الساقية التي هي مجاز علاقته مكانية مع هذا الانحراف القائم على الاستعارة ليجسد مضمون الحدث بعده الدرامي المسيطر على دلالاته المركزية بين شعور بالخيبة وشعور بالضياع تجسده سعاد وما تحمله من دلالة طاغية تتفرع عنها دلالات فرعية أخرى.

فالنص بما يحمله من انزياحات سواء على صعيد المجاز أو البيان يجعل من دلالات النص تستوعب كل ذلك الزخم الروحي الذي ينتاب بنية النص الفاعلة وقدرته على ربط أجزائه الواحدة تلو الأخرى.

يخرج من الموضوع وهذه إشارة إلى البيت الذي سبقه عن الطغاة وكتسلسل ضمني للحدث استعان بالانزياحات ليعيد صياغة ذلك الواقع وهو يتكلم عن مقاربة نقدية على الواقع من خلال ضرب عصفورين بحجر واحد فهو يتكلم عن سعاد التي اتخذها رمزاً للهو الشعراء. وما يعتريهم من واقع حالهم المزري لقد أشار إلى الكوابيس في غفوته وهنا جمع التناقض ولكنه تناقض بديهي عندما تراوده

الكوابيس وهو يرى تلك الساقية أمل له بما تحمله من فضاءات متعددة ولكن بقلق مفرط وبعبارة جميلة جداً.

يقول سامي مهدي في مجموعة الزوال وفي قصيدة الزوال(٢٦):

لابد أخيرا من أفق مفتوح
ورئات أخرى
وعيون أخرى
وقلوب أخرى
لابد أخيرا من أن تنطلق الروح
من أسر الزمن المكتظ
الزمن المتسرب منا
الزمن
الريح

النص هنا متعدد الدلالات ذو طبيعة تضاريسية تتلون فيها كل أشكال التصور الايدلوجي المتلون هنا الذي يمنح الحياة من تفاؤل وقيمة فهو يطلب أن يكون كل شيء له أفق مفتوح ورئات أخرى تمنحه الحياة .

عند قراءتنا لهذا النص يلفت انتباهنا لفظة تكررت وهي (أخرى) ولا شك أن الشاعر لم يرددها عبثاً بل كان وراء ذلك دلالة حضوره والتوكيد على تحديد الزمن بدقة.

بعث هنا التكرار نوعا من الإيقاع الموسيقي الذي يطرب السامع ويمتع القارئ، وكثرة استخدام التشبيهات التي تحمل دلالات حية ترتبط بالإنسان عيون ورئات وقلوب، وكل شي يريده الشاعر مفتوحاً دالا على الرقة والنقاء والاكتمال الدال على النضوج والاستواء جميعها دلالات إيجابية وإيحاءات لغوية جيدة تستعمل عادة للمديح والغزل والثناء.

يقول سامي مهدي في قصيدة الشاهد(٢٧):

أتريد اعترافاً؟
إذن فانتحل ما تشاء
ولكنني حين يدهمني الحزن
أبحث عن بهجة في كتاب

وعن ألفة في طريق
وقد أصطفى رجلا عابراً
أو رجالاً
وقد اختلى، حين لا ألتقي أحدا بحجر
أتريد اعترافا؟

أدوات الشاعر هنا واضحة ولا تحتاج إلى تمعن فكر ونظر مع غياب العاطفة في كثير من الأحيان رغم أنه يحاول أن يجعل من نصه فاعلاً دلالياً حتى يؤثر في المتلقي ويجعله يندمج معه واستعمال الاستعارة بمزجها وتركيبها مع شيء آخر ثم أن النص له ضوابط في حدود الاستعارة عنده.

وأسئلة الشاعر هنا تحمل دلالات معينة فرضها السياق ودلالاته المركزية المسيطر عليه فعلاقة المجاز في النص علاقة كلية جسدها الدال (ألفة) حيث جاء بالجزء وأراد به الكل فالشاعر يحاول أن يقيم علاقة ترابط بين النص والضياع والحزن الذي يجسده الدال اللغوي (أتريد اعترافاً) وكأنه بهذا التساؤل يجعل دلالات النص ذات بنيات نصية مفتوحة لتأويلات عدة تستثير المتلقي على الأصعدة كافة لتجعله فاعلاً في العملية التواصلية للخطاب.

إن انتقالة الشاعر في اقتناص العبارة حينما أشار إلى تساؤلاته لاتزال تطلق كل حين تثيره إلى حد التخيل الفاعل فيه، وهذا مجاز لطيف (أبحث عن بهجة كتاب) ثم ينتقل ويقول و(وألفة في طريق) وهنا تأكيد على أن الأسئلة ليست محيرة جدا في إشاراته التالية، وهذا مجاز في قمة الروعة واعتقد بأنه يتحايل على الذائقة لأن المتلقي سيحسبهم أناس أو أشياء أخرى ملموسة في الواقع.

إن القراءة التفكيكية ليست هي التي تقول ما أراد القول قوله، بل يقول ما لم يقله القول فالقراءة بهذا المعنى تمنح القول قراءات متعددة على تحديد القول في تلك الفراغات التي تكلم عنها أصحاب نظرية التفكيك فهذه الفراغات أشبه بالمتاهات تحتاج إلى قارئ يستطيع فك تلك المغاليق التي تنصهر داخل دلالات النص وتحت مسمى الدال والمدلول، ولو تطلعنا في نص الشاعر سامي مهدي[٢٨]:

كفراشة بيد رسام ولد لتوه من الحلم
قادما بقطاره الألماني المغلق من فائض آلام العمال
ليحيي مواكب الحفاة المسحلة في بطرسبورغ
خارجين من كهوف المدينة
ليجلدوا ظهر الزمان بالأناشيد

التي سوف ينساها عبيد المستقبل

كصرخات مبذولة على مائدة التاريخ

لوجدنا أن النص يجسد دالاً لغوياً مهماً ، فهو يحمل روح التمرد والثورة التي تحمل مضامين ايديولوجية قابلة للانفجار بأية لحظة كونها تومئ بمساحة للتمرد على واقع مبذول غير فاعل في نشاط الشعب المغلوب على أمره.

والقراءة التشريحية تساعدنا على سبر أغوار النص الأدبي إنها آلية لتوضيح حقيقة الكتابة لإبراز جمالية مدى صحتها، فالنص يحمل دلالات متغيرة كفرشاة بيد رسام ولد لتوه من الحلم يحمل النص عبارات متشظية غير قادرة على الإلمام بكل تلك المفردات فرشاة وولد وحلم تحمل متناقضات شتى على صعيد البنية والدلالة والتنافر سمة النص وعلامة مميزة في تركيب مفرداته ولا سيما حين يقول ليحيي مواكب الحفاة هذه الدلالات وغيرها تجسد مفهوماً مختلفا لتناقض الفكرة التي ارتسمت في مخيلة المبدع.

ولعل الحضور والغياب بأسلوبه الطاغي ما بين مفردات يغلفها، وأخرى يغلفها الواقع، كل ذلك لم يكن فاعلا لتجسيد رؤيا الشاعر فهو يخرف بالنص ليقول: ليجلدوا ظهر الزمان بالأناشيد هنا يحمل النص معنى مختلفاً فاعلاً في تماسك أجزائه أو بالأحرى يحمل مفهوم الحلم الطاغي بعبقرية فذة وهو انزياح فاعل يشد قوام الصورة ويشكل دلالتها الفاعلة بين ضجيج اليوم وهوس الأمس لأن كل ما تبتغيه الشعوب هو مجرد حلم لا يتحقق إلا بالتضحية وبذل النفوس فالجلد قيمة عليا للتضحية. والقراءة التشريحية تساعدنا على سبر أغوار النص الأدبي إنها الية لتوضيح حقيقة الكتابة لإبراز جمالية مدى صحتها.

لا يبقى مفهوم الثورة والحلم واحداً لأن عبيد المستقبل سينساها كونها لا تميز بين من يطالب بحقوق الطبقة الكادحة التي حملت دوما ظلم الأشراف.

فهذه كصرخات مبذولة على مائدة التاريخ فلعل هذا المجاز الذي علاقته المكانية يمنح بنية النص قدرة وفاعلية على تجسيد مدلولات النص وبنياته المتراكمة.

ومن هنا تبدو القراءة التفكيكية فاعلة المضمون والبنية فهي لا تقتصر على أي اختلاف الحاضر عن الغائب، اي أن استحضار الغائب تفيد في أنْ تحيل القارئ إلى منتج للنص وهذا يثري النص بجلب دلالات لا تحصى إليه، كما تفيد في إيجاد قراء إيجابين يشعرون بأهمية القراءة، أي اختلاف الحاضر عن الغائب.

المبحث الثالث

المجاز ونظرية التلقي :

لقد شكل التلقي تحديا للدراسات الأدبية واللسانية كونه قد أعاد النظر في كثير من المسلمات التقليدية عن الأدب وطريقة التعامل معه مما جعلها منفتحة على إمكانيات جديدة من التطور والاختلاف. فإذا كان الاهتمام بالمؤلف هو سمة من سمات النقد حتى أواخر القرن التاسع عشر فإن الاهتمام بالنص الأدبي وإعطاء سلطة القارئ هو سمة من سمات النص الجديد وتحول الانتباه بصورة واضحة إلى القارئ[٢٩]. لكي يحقق من وراء ذلك المتعة الفنية والجمالية في التعامل مع النص على اختلاف المعايير وباختلاف العصور والنقاد، لأن القارئ عندهم هو المحور الأهم والمقدم في عملية التلقي وعلاقته بالنص ليست علاقة جبرية موظفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية وليست علاقة سلبية كما في المذهب الرمزي وإنما هي علاقة حرة غير مقيدة حسب مرجعية القارئ الثقافية وليست الايديولوجية[٣٠]. إذ يذهب أصحاب هذه النظرية إلى ضرورة مشاركة القارئ في صنع المعنى لا أن يقف عند مهمة التفسير التقليدي الذي يتساوى مع غيره في فعل القراءة لكن ضرورة القارئ أن يصبح عنصرا معايناً خارج النص كي تتحول القراءة من موضوع للقراءة إلى سلوك للقراءة فلا تكون مرجعية العمل الفني إلى الموضوع ولا إلى ذاتية القارئ بل إلى إمكانية الالتحام بينهما[٣١]. لذلك فقد ميز (روبرت سي هولب) بين مهمتين للقارئ وهما مهمة الإدراك ومهمة الاستذهان أما الأولى فقد تمثل المستوى الأول في التعامل مع النص وذلك بفهم الهيكل الخارجي متمثلاً بفهم معطياته اللغوية والأسلوبية أما المرحلة الثانية في هذا المجال فهي الاستذهان أي عمل الذهن والخيال وهي المهمة التي تلقى على عاتق القارئ وهي التي تتشكل فيها ذاتيته ليكتشف من خلالها عالماً داخلياً للنص لم يفطن اليه في المرحلة السابقة[٣٢]. لذا فالاستذهان جزء أساس من أجزاء الخيال الخلاق الذي ينتج بشيء غير نهائي مواضيع جمالية لا يتم إنجازها بصورة مباشرة قبل فكرة وقع الإبهام وملئ الفراغات ومكامن الغموض وهذه المصطلحات تمثل مقوماً من مقوماته الشعرية. كما يفضي إلى أهمية دور القارئ في محاولة الكشف والفهم تحقيقاً للمتعة وليس على أساس العلانية والوضوح الشديدين لذا يرى (ايزر) أن

العمل الناجح للأدب لا يجب أن يكون واضحاً تماماً في الطريقة التي يقدم بها عناصره، وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه مما يسببه من سأم وقراءة سلبيين[٣٣]. أما انجاردن فقد ركز على أهمية التجسيم أو التمثيل في تحريك خيال القارئ لإمكانية القيام بدوره الفعال في ملئ الفراغات الغامضة في النص مما يعطي فرصة لممارسة خيالهم فملئ الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع[٣٤]. إذ لا تعني هذه القراءة هي عملية مسح بصري للنص إنما هي فعل خلاق وديناميه فعالة وحركة معقدة[٣٥]. إذ يبلور بها القارئ النص ويخرجه من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل[٣٦]. من خلال خلخلة الافتراضات التي يصفها القارئ في تحليلاته لمجازات النصوص ومطباته فاقداً مفهوم (أفق الانتظار) أو ما يسمى الهزة في عملية تشكيل بنية النص اللغوية[٣٧]. وعلى هذا المفهوم فإن الإدراك لا يكون نشاطاً ذاتياً محضاً وإنما هو فعل لإقامة العلاقات بين التراكيب وإعطائها طابعها الملموس من خلال منحها دلالة البناء الإجمالي للعمل الأدبي من خلال مجازاته وملئها وبهذا يجعل (انجاردن) المتلقي مشاركاً مهما في قراءة العمل الأدبي لأن العمل الأدبي بنظره لا يمثل الشعرية إلا إذا شارك المتلقي بإخراجها فالعمل الأدبي حسب رأي انجاردن يتكون من أربع طبقات أساسية:

١- طبقة صوتيات الكلمة.
٢- طبقة الموضوعات المتمثلة.
٣- طبقة وحدات المعنى.
٤- طبقة المظاهر التخطيطية[٣٨].

فيركز انجاردن على طبقة من هذه الطبقات داخل العمل الأدبي لأنها تقوم على التميزات الخاصة ببنية العمل نفسه حيث يرى بأن تلك التميزات تعمل على إنشاء مواضع من اللاتحديد (spots of indeterminations) تتطلب فعلا يقوم به فضاء المتلقي[٣٩]. إلى جانب ذلك فقد عضد رواد أصحاب جمالية التلقي (ياوس) خاصة افتراضاته في شرعية إسهام الذات المتلقية في بناء المعاني من خلال آراء الفيلسوف (هانس بورد غادمير) في مفهوم التأويل وقد ارتبط أصل التأويل عنده مع الاهتمام باكتشاف المعنى الصحيح للنصوص وخاصة القدسية إذ يرى ان التأويلية تطالب بالكشف بتقنيات خاصة عن المعنى الأصلي في كلا النصين الأدبي والتوراة[٤٠]. لذلك فالعلامة وحدها لا

تكفي عند غادمير في حل المعنى للتراكيب المجازية بل يتعدى ذلك إلى العقل او الذات المدركة لهذه العلامة وحدودها وهذه العلامات هي وسائل تحيل إلى مرجعيات يشتغل عليها الوعي حتى يعقلها أو يفهمها[٤١]. أما (ياوس) فقد طرح مجموعة من المفاهيم الاجرائية لهذه النظرية فحرص على تأكيد أهمية الذات المتلقية من خلال فعل الإدراك في بناء المعنى ذلك لان المتلقي يؤول العمل الأدبي وفق رؤية جمالية ذاتية فيتولد عن ذلك المعنى شكلين :

١- إما أن يدون هذا المعنى اكتسابياً.

٢- إما أن يستقر المعنى في ذهن المتلقي[٤٢].

لذلك فإن بناء المعنى عند ياوس قائم على التأويل وهذا التأويل يستند إلى افتراضات غادمير في العملية التأويلية ،اذ تخضع هذه التأويلات إلى ثلاث وحدات متلازمة هي الفهم والتفسير والتطبيق[٤٣]. وقد وجد ياوس وفق نظرة غادمير أن جمالية التلقي نجحت في معرفة فكرة أن الفهم يتضمن دائما بداية وأن التفسير هو الشكل الظاهر للفهم.

فينتج عن ذلك تراكم من التأويلات إذ يتفاعل تاريخ الأدب مع الخبرة الجمالية مع فعل الفهم عند المتلقي وتجدده من خلال ذلك سلسلة تاريخية خاصة بالتلقي تقوم على أساس قياس تطورات التي تحدث في هذا الفهم لذا تؤدي خيبة الانتظار دوراً مهماً في تأسيس ادوار جديدة للفهم ولتفاعل القارئ مع النص وينتج عن ذلك تأسيس لأفق جديد وهكذا يتم التطور في الفن الأدبي عبر استبعاد الافاق المتجاوزة وتأسيس آفاق جديدة[٤٤]. وفي أن يكون وراء كل ابتعاد لأفق الانتظار إنشاء أفق انتظار جديدة وتبدو هذه الفكرة وليدة الفكر الشكلاني بشكل بارز وذلك من مفهوم التغريب أو كسر التوقع بيد أن مفهوم خيبة الانتظار يفترق عن مفهوم كسر التوقع (التغريب) الذي أحدثه الشكلانيين هو من أهم المصطلحات التي استعملوها ويعني ذلك جعل الأشكال الأدبية غريبة من خلال ألفاظها المجازية الغريبة عن الحياة. وهذا ما اتكأ عليه الستينيون من جعل أعمالهم الشعرية تغوص بهذه الغرابة تحقيقاً منهم لقراءات تخدم أعمالهم الشعرية لأن الشعر الجميل غريب دائماً كما يقول بودلير[٤٥] ثم أن الانتهاك والتغريب الذي يعتري اللغة من خلال ألفاظها هو أشبه بالوخز الذي يتلق الفكر ويستفزه لإدراك شيء ما يكمن في القول الشعري وذلك لانتهاك أو الانحراف هو بعض ما يوجد في الشعر من توترٍ يبعث بطريقة ما نفس المتلقي إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص[٤٦].

وبهذا يلتقي الشاعر الستيني مع الشكلانيين في النظرة إلى القصيدة فإشارات النص والمجازات تمثل عندهم مجرد ذرائع خارجية يلجأ اليها الكاتب من جهة والقارئ من جهة أخرى وهذا ما يطلق عليه

اسم التحفيز (Motivation) وهذا يقوم على مد العمل الأدبي بعناصر تسمح للمتلقي بالتواصل معه وهذا ما يجعل عملية القراءة صعبة وممتعة[٤٧] فقول الشاعر سامي مهدي[٤٨]:

لست أسأل عما كتبت
وأسأل عما سأكتب
بيني وبين الكتابة مستقبل هارب
ومجاهيل تحرسها الجن
أدركها لحظة ثم تنفلت مني
لا تبقي لدي سوى طائر أنا أختاره
ثم أطلقه في قصيدة
لست أسأل عما كتبت
وتكفي لكي أطمئن مغامرة تشبهها
وأحمها بمياه جديدة

إن القصيدة عند الشاعر مهدي طائرٌ يختاره من بين الطيور التي يحتفظ بها في روحه وعقله وقلبه هي كلمة يختار معانيها بشدة ثم يبعثها ويطلقها في سماء الفكر والعالم ليكرس من خلالها روحه وليسافر من خلالها إلى أعماق جسده وداخل الأعماق البشرية وداخل هموم المجتمع بين الحب والعتب من أجل أن يكون فرزاً خاصاً بالسلوك والرجولة فالطائر عند سامي مهدي يحمل في طياته نزعة وجودية ونزعة إنسانية فهو يبحث من خلاله عن نفسه ويبحث من خلال نفسه عن حب الناس فإذا كان الشعر عند سامي مهدي زاده في رحلته العميقة المتعبة في الحياة فان فرحه الدائم وطفولته وحبه للناس كان أروع جهة خصب من العطاء من طراز خاص. لقد عبر بطائر الكلمات عن الحرية التي يتكلم بها وهو ينتقل بين فضاء الكلمات ليختلق فيها ويبتدئ منها حب الناس وهموم الشعب. لذلك تراه يتعامل مع المفردة الشعبية المألوفة في الاستعمال العامي ويضعها في بناء القصيدة ليس كجزء من ديكور مجاني مفتعل أو كجزء من ترف الصورة بل عن وعي لأهمية هذه المفردة في تعميق الصورة وجعلها أكثر ألفة وديناميةوأكثر إيصال إلى المتلقي. فطائر الكلمات عند مهدي تمتلك زينتها العالية لأن استعمال المفردة النصية شكّل إضافة أخرى لمحاولات مهدي الجريئة في بناء القصيدة العربية إلى جانب جرأته المشهودة في تناول قضايا الجسد والحب والمرأة والعالم الدنيوي والعالم الآخر.

وتضع المفردة ثقلها في حجم القصيدة لتعطي نفسها الحق الشعبي غير المتعال لدى المتلقي حيث يهتم مهدي بالمفردة اهتمامه بالإنسان الشعبي نفسه فهو إنساني كإنسانية المفردة عنده. فالمفردة عند الشاعر تطير في الجو السياسي والاجتماعي والغزلي بنفس القوة والفرادة. إذا فطائر الكلمات تظل عند الشاعر تحمل استعمالاتها الشعرية معطيات لغوية يومية ذات قدرة خالصة على المواجهة والتحدي لكل صنوف الاضطهاد ، فالكلمات عنده عجيبة وكامنة في هذا القلب الرقيق الحزين لكنه المشبع بحب الحياة بالطبيعة والطفولة النادرة. لذلك لم تتوقف حدود هذه المفردات على حدود الوطن بل حلقت وتجاوزت حدود الأمة والإنسانية عبر علاقات الوفاء للأصدقاء ليوصل معنى التلاحم والتضامن والوحدة.

فالطائر الذي اعتقده مهدي قد وظفه لأمثل الأهداف وبسبب ذلك اخترق الشاعر الكثير من العموم دفعت قلبه إلى التوقف فقد كان لهذا الطائر لهاث لقلبه يقضاً وعلا وفي وقت واحد ومستقر المشاعر إزاء كل حالة من الحالات الإنسانية.

أما عبد الرحمن طهمازي فيقول(٤٩):

أريد هواء لا يهزأ من رئتي
أريد ربيعاً لم ينضج
أريد نياماً يشتركون بإيقاظي
أريد ربيعا لا يتأهب للصيف
أريد دماء لا ينقصها جرح
وجراحاً لا يعميها الدم
أريد ظلاما يتكشف لي
وضياء لا ينكشف
أريد قصائد تتخطى عار الدهشة مستهلكة فحواها
وقصائد لا تجثم في ظل الكلمات
أريد كلاأما يكفل بصمتي
أريد صباحا بين الحرية والاهات
أريد ملوكا يحتفلون بخلع التيجان
أريد سقوفا عالية من مدن صغرى

أريد وعودا لا تتلاطف في البرق
وبروقا لا تتعجل في الغيم
أريد رماداً يتوقع ناراً

تعد التعبيرات المجازية هنا منحاً تاملياً لا يقصد بها الإثبات بكلمة (أريد) بل هو قلق يفضي في مختلف صوره وحالاته إلى مدار الحقيقة الحاضرة الغائبة في آن معاً والتي بدورها تؤدي إلى عفوية وإلى وضوح غامض أو إلى إجابات مفتوحة لا نهاية لها فـ(كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة)(٥٠) فالعبارات المجازية في النص الشعري لطهمازي أشبه ماتكون وتراً رمزياً تحمل في داخلها آلات الأنغام الهائجة وهي ترقب من يفك عنها عقلها ويطلعها في فضاء القراءة لذلك فقوله (أريد هواء لا يهزأ بي، وربيعاً لم ينضج ونياماً يشتركون بإيقاظي) كلها عبارات تبعث من ذاتها ومن الحياة والتأمل والكون لتفصح عن التجربة الكلية التي إذا طالعها القارئ أيقن بأنه لا يقال من بعده أكثر مما قد قيل لذلك اتجه إلى تخريب المفاهيم وعكس الوظائف مسفهاً بذلك التجارب الإنسانية ومشوهاً حقائق الوجود. فخرب الشاعر هي أعتى وأعمق وأصمد إلا أنه رغم هذا كله افتقد المعاناة الوجودية التي تدعو الشعر في خدمة الإنسان والحياة والتقدم وراح يطلب من الربيع أن يتأهب للصيف، فالشاعر أراد من هذه المجازات أن تمارس مع قارئها حالة الانتصار. انتصار الإنسان على عاهات القدر والوجود وقد تكون محاولة منه ليدعو الإنسان يفعل أفعاله بفعله هذا يبدأ من نفسه وينتهي اليها وقد تكون هذه المجازات تخلصه من الحاجة والضرورة التي توهمه بأنه ليس قائماً بذاته في وجه الوجود بل إنه مرتبط وموثوق بسواه وبالحاجات الحتمية التي لم تدع قدره زهيداً يسيراً بل إنه طلب بأثر ذلك ظلاما يتكشف وضياءً لا ينكشف، لذلك جاءت المجازات الشعرية لتقتض تكوين المعاني عبر محطات ومراحل لاستكمال سموها وتطورها لأن النمو والتطور يرفعان التجربة الإنسانية إلى حالة من الشمول ويهبان الجزئي صفه الكل فطلب قصائد تتخطى عار الدهشة مستهلكة فحواها وقصائد لا تجثم في ظل الكلمات. لذلك فالعبارات المجازية عند الشاعر تمتاز بصفة التراكم لأن الشاعر هنا يسقط في ذهن المعاني وردم بها هوة الموضوع ليس من جانبه وإنما من جانب من يتلقى لأنها أصبحت رموزاً نفسية لا تضرب ولا يعطى ما عندها إلا لانفعالات العنيفة الصاعدة.

ويقول سركون بولص(٥١) :

هذه هي الأرض المحرمة حيث يفصل الأحياء عن الموتى
هذا هو السر الذي يفتح أبواباً يجفف ثيابه العابرة

التي ضربت بجبينها أرضية الواقع
يتكبر التاريخ في موجة مدلهمة
على سدة طويلة من ركب الشعوب
الأسوء من ذلك
إن المؤرخين اختفوا من العاصفة
وبينما كان مصيرنا ينتقل من واحة إلى أخرى
في هودج يحمله عبيد الصدفة
وقع ذات مساء في الكمين
خرج الحلم ليقطع رأس الواقع آخراً بضربة
من فرط ما استُظهرت في الأعماق
كلن عليها أن تستجد كاملة
فالرحلة في بدايتها
والثمرة قوية
الأحداث قوية

هكذا يقف الشاعر إلى جانب الفيلسوف وقد أنهك روحه في وجود زائف في تاريخ متكبر في موجات مدلهمة لقد ظلت مجازات الشاعر سركون بولص تكبر التاريخ، اختفى المؤرخون، والمصير ينتقل من واحة إلى أخرى، خرج الحلم، رموزا ممتدة من واقعه ومتنازعه معه في نفس الوقت اذ تعرض هذه المجازات قتامة الحياة التي يعيشها الشاعر لذلك فإن التسلي بالمستقبل يمثل عنده ملاذ الهاربين لأن المستقبل يمثل عنده معادلاً موضوعياً للماضي يبنى فيه الشاعر همومه ويقتل فيه فراغه. فخروج الحلم ليقطع رأس الواقع هو ثورة على الظلم والواقع معاً هو تضامن الشاعر مع السكان والطبيعة والحياة لخلق مستقبل خلاق يسير بخطى الحياة إلى الأمام لا أن يتكسر على عتباتها موفراً من خلال ذلك مناخاً ملائماً للعمل والعلم والاستماع والعطاء لأن (الرحلة في بدايتها) ومفسحاً المجال لبشاشة الحياة وتنقل المصير زاداً يتغذى عليه الشاعر يقوم على أساس طعم الصحو من غفلة الماضي.

لقد اتخذ الشاعر أسلوب التحول السريع في الرؤية فنقل المصير من واحة إلى أخرى في هودج يحمله عبيد الصدفة هو انتقاد صارخ للقائمين على أمور الناس وما يمكن أن يخلص من ضياع الإنسان وتشرده في براري الحياة إلى تطاول يد الفوضى وانتشار المجاز وتراكم القتلى سواء قتلى حقيقيين أم قتلى النفوس،

لأنهم ببساطة عبيد العبيد لا يراعي ذمة حر إذا تولى وحكم حاملين معهم كل مظاهر استلاب الحياة وتحجيم الحرية ليصبح تضييق النطاق وتغييب الحرية هو الملمح المهيمن على تضاريس اللوحة المجازية لذلك قدمها برؤية مختارة تمنح المتلقي إحساساً بالمشاركة ، فالعبارات المجازية أخذت عند الشاعر بعداً إنسانياً أكثر تخصيصاً من تسليط الضوء على معاناة شريحة من البشر المغمورين المهملين الذين أصبحت المرارة والكآبة بالنسبة لهم روتيناً في حياتهم يعيشونه كل يوم دون أن يجرحهم أحد.

لذلك فعدم التكافؤ بين رؤية المستقبل وعتمة الماضي جعلت الجهد المبذول لا يساوي حجم الكارثة التي يعيشها الإنسان، فقد تآزر العالمان على الكشف عما يسيطر على الشاعر من إحساس بالقلق جرّاء جريان الزمن الذي يتجسد في خطواته كل معاني الفقد فرحيل وتنقل المصير من عقد إلى عقد يرمى إلى وقوفه إلى عيشه الحاضر مستذكراً الماضي الذي انقضى أخذاَ معه كثيرا من الأشياء والمعاني الجميلة مشرقاً بذلك الآتي (بخروج الحلم) الذي ربما نبئ بواقع فيه حدة من التقابل بين تقارب إحساس معين او معاناة معيشة لأن الخمرة قوية وهو لا يقوى على مجاراتها. فالمؤرخون اختفوا، لذلك فقوة الخمرة واختفاء المؤرخين قد منحت العبارة المجازية قيمتها الدلالية وجعلتها تتوزع بين سكونية مراقبة وحيوية تزاد نشاطاً وبذلك تحول المجاز من الخاص إلى العام ومن الرؤية الفردية إلى التأمل الجماعي، ويقول علي جعفر العلاق (٥٢):

يتكسر في الريح لون الشجر
يتكسر في الروح ماء جميل
وتخضر
أسئلة من حجر
يتكسر في الليل أفق مريح
شاعر يتقدم أوجاعنا
ضوء عكازة
مهره
وذراعاه
ليل فسيح
يتقدمنا صوب نشوته المدلهمة
متكسراً ساطعاً

من سيجمع شمل اشعته
جسد يابس أم ضريح

حين تنتصر هذه اللغة على انكسارها ووحدتنا وبأسنا فإننا نلتقي فجأة بحلم أضعناه بطفولة غادرناها رغما عنا بتلك الآبار الفوارة بالنشوة والبراءة تلتقي بأنفسنا من جديد أطفالا مكسوين بالقيم والحرية ونسيم المراعي(٥٣) . إن القراءة للعبارات المجازية عند الشاعر علي جعفر العلاق تمثل في أعماقها أعماراً مختلفة من التجارب النفسية وأنها لا رحم لها ولا أوصال إذ إن الرياح كانت تنكسر في لون الشجر فالذكريات الكبيرة عند الشاعر مشبعة بروح القديم وعطر الطفولة فالبراءة ونقم الماضي يمثل عند الشاعر ريح تنكسر في لون الأشجار ومنعطفات الصبا لذلك فالعبارات المجازية تكسر في الروح ماءً جميلاً وتخضر أسئلة من حجر تبدو منفرطة العمق ففيها ذاتين ذات انفعالية بدائية تحيل اللوحة المجازية إلى جوقة الماضي البعيد وذات تأملية ترى الماضي بعين أسطورية تظهر فيها حدقة سوداء حيناً وحيناً أخرى حدقة مندهشة تطرب للرجوع ولو من تأمل صوفي روحي. لذا فالشاعر هنا ينظر إلى الماضي بألم وحسرة عندما يقارنه بوباء الحاضر فليس المهم أن يعاني الشاعر تجربة عميقة وإنما المهم أن يوفق في تجسيدها ونقلها من غموض الشعور الذي لا شكل له ولا حدود تحده إلى أشكال وحدود تضع القارئ في اجواء مشبهة بالأجواء التي عاناها لذا (فتكسر الليل، بأفق جريح) هي لحظة خالية من الأمن والمكان ينعكس فيها نحو التجديد وصداها وتطورها الداخلي عند الشاعر فهي تعزل لحظة من لحظات النفس في الحاضر وتحاول أعادته إلى الماضي عبر تكثيف الصورة وتجريدها وغوايتها برؤية جرح الأفق.

فقراءة العبارات المجازية عند الشاعر جسدت نزوة الروح وحنينها إلى الماضي وذكرياته، إذ تتضجر المشاعر فيه كينبوع أبدي يحن، لذلك جاءت اختياراته المجازية مقاطع نامية يمثل كل مقطع منها مرحلة من مراحل التجربة الإنسانية التي ينصرف الشعر لاستذكارها من خلال الحلم والرؤيا بجدية وإرهاق وقسوة. فسؤاله (مَن سيجمع شمل أشعته) قد مثلت مجازات الشاعر حركة زمنية متقدمة ليس للشاعر رأي فيه ولا حكم لأن الشاعر هنا يتحول في إطار لحظة واقعة برؤية تأملية موقظاً الذكريات والصور بفضيلة الاتفاق والتداعي والصدفة النفسية لأنها ببساطة غير واقعية ولا يمكن التحكم بها لأنه نزوع إلى الماضي عبر الأشواق لذا فقد أحالت هذه المجازات الجو الشعوري إلى مجموعة من الخواطر المتراكمة والجامدة.

وقول الشاعر فاضل العزاوي(٥٤):

تنكسر الموجة فوق الصخرة

تاركة الليل على الساحل
يصغي لنداء الجنيات
بين الأغصان
القمر المقطوع بضربة فأس
يجلس مختفياً تحت الصخرة
يسقط منزلقاً من كفي
في العشق النابت فوق الهضبة
لاشيء هنا يغريني أن أبني مملكتي
لاشيء هنا غير دوي الأيام
تتدحرج مثل كرات من ثلج

يمثل الرفض الذي يحمله الشاعر في ذاته رفضاً إيجابياً فهو لم ينغلق على ذاته ويعتزل الحياة وينقطع فيها بل أخذه رفضه بذات منفتحة (تسمع دوي الايام، تتدحرج مثل كرات من ثلج). بيد أن التأمل العميق لاستعمالاته المجازية (تتكسر الموجه ، الليل على الساحل، خيبات العمر المقطوع بضربة فأس يجلس متخفيا تحت الصخرة) ينم عن عشقه للحياة رغم كل المصاعب التي تدور حوله وهذا الشعور يختلف عن شعور الآخرين لأنه شعوره لا يحس به إلّا شاعر كبير تمتلئ نفسه محبة لكل شيء في محيط الحياة والناس والبحر والنهر والشجر والضوء والضلال والحدائق والصحراء بالتأمل الليلي وحتى التفكير بالعالم الآخر فهو العشق الأكمل لما في الحياة من فتنة وجمال فأسبغ الشاعر جمله الشعرية المجازية صفة المستحيل لأنّ الحياة عنده لا تعرف المستحيل حتى وإنْ عكست القراءة الأولى لانزياحات القصيدة شعوره البائس ولكنها في أعماقها تكشف عن استعداد شجاع وجريء لمواجهة هذه الأيام وهي تتدحرج ككرة ثلج تجرف في طريقها كل شيء تواجهه وهو بذلك يعني نفسه وأهله وقومه وأمته. لذا فقد ولد الرفض لديه الرغبة في مقاومة هذه الأيام بكل شجاعة وبسالة لأنه ارتبط لديه بالواقع المعيش من خلال المعطيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية لذا فقد شكل الرفض عنده اتجاهين اثنين الأول: داخلي جعله يتأمل الحياة بكل أشكالها ولم يكتف بل أخذ يصغي بنداء جنيات يتخيلهن بين الأغصان ويحادثهن والآخر: خارجي ارتبط بمحاولة استرجاع ما ضاع من عمره لأنه أدرك بأنه يمثل لسان حاضره لذلك صار مسؤولاً بنفسه فكانت انزياحاته المجازية تمثل حالة المجدلة والتحدي. إن قراءة مجازات النص (القمر المقطوع بضربة فأس، يجلس متخفياً تحت الصخرة) يؤسس بمؤهلاتها(إيقاعاً

خاصاً تنبع من دواخلها)[٥٥] قوامه أن القمر يجلس إذ تجسدان أنموذجان أساسيان نموذج عضوي تجسيدي يجلس من خلال أن العالم ينظر للشاعر وهو كلٌ مترابط الأوصال كالكائن الحي لذا فهو في حالة حركة دائمة ومستمرة أعطى الشاعر الحق بأن يحاكي من يراه يمثل نفسه سواء أكان في الأرض أم في السماء والثاني آلي تأملي (بالقمر) لأنّ القمر لا يمكن أن يجلس على الأرض متخفياً وأي كان من الأمرين فقد جسد الشاعر حالة الخوف الذي تعتريه وهو غير قادر على مجابهة خوفه ومستسلماً لذلك.

الخاتمة والنتائج

١-استطاع الشاعر الستيني من توظيف خاص لألفاظه الشعرية أو بما يسمى بالانزياحات الشعرية وهذا من شأنه أن يحقق صدمة المتلقي من جراء هذه الانزياحات.

٢-تقوم العبارات المجازية أساساً على إنتاج دلالات مغايرة للتأويل الحرفي وتمنح المتلقي فرصة مشاركة المبدع في تجربته الشعرية فضلاً عن نقل العملية الإبداعية من السطحية والتقريرية إلى مدها في جو من التأمل والتعدد في مستويات التلقي.

٣- رأت المدارس أن المشكلة لا تخلص بانعتاق المدلول دائماً في استقلاله عن المرجع وإنما عن طريق تكوين بناءات مكتظة بنفسها لا تحتاج من أجل بلوغها إلى العناصر الخارجية.

٤-أن أهم ما يميز دراسة المجاز وعلاقته بالنقد البنيوي هو آلية الجمع بين اللغة والايديولوجية عند الشعراء المحدثين ولا سيما الستينيين منهم أي بين الفكر وطريقة التعبير عنه.

٥- يمكن أن تكون هذه المحاولات المجازية نتاجاً طبيعياً لمحصل ثقافة عصر الشاعر وهذا المحصل هو من قلق الشاعر عندما يتصور لمجتمعه المثال ولا يستطيع الوصول إليه إذ يلجأ إلى الخيال والمجاز محاولاً من خلالها لملمة الصورة المثلى لهذا المجتمع.

الهوامش

(١) ينظر: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس٣٥.

(٢) ينظر: الأسلوب والأسلوبية، ٩٧.

(٣) ينظر: علم الأسلوب،٢٠٨.

(٤) ينظر: مناهج تحليل النص الأدبي، ٦٨-٦٩.

(٥) ينظر: مناهج تحليل النص الأدبي، ٥٤٠.
(٦) مناهج تحليل النص الأدبي، ٥٤٠.
(٧) ينظر: المصدر نفسه، ٥٤٠.
(٨) ينظر: المصدر نفسه ،٥٤٢.
(٩) سركون بولص، الأعمال الشعرية ، ج١/ ١٢.
(١٠) شواطئ لم تعرف الدفء، ٧.
(١١) من منشورات دار الكلمة وقد تضمن (٢٢ قصيدة) عنوان القصيدة الذي يأتي بعد الموت، مالك المطلبي.
(١٢) الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة،٦٧.
(١٣) قارات الاوبئة، فوزي كريم،٢٥-٢٦.
(١٤) ينظر: تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر ، ٦٧.
(١٥) ينظر: التأويل والتفكيك ، ١٠٨.
(١٦) ينظر: التأويل والتفكيك ، ١٠٩.
(١٧) ينظر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ٧٦.
(١٨) العمى والبصيرة، ٦.
(١٩) ينظر: مفهوم الكتابة عند جاك دريدا، ٢٣٠.
(٢٠) ينظر: العمى والبصيرة، ٥.
(٢١) مفهوم الكتابة عند جاك دريدا، ٢٢٨.
(٢٢) المرايا المحدبة، ٣٢١.
(٢٣) نظرية الأدب، ايغلتون،٢٢١.
(٢٤) المصدر نفسه،٢٢٢.
(٢٥) الحياة قرب الأكربول، ٢٩.
(٢٦) الزوال، ٤٥.
(٢٧) سعادة خاصة، ٨٠.
(٢٨) سعادة خاصة، ٧٠.
(٢٩) ينظر: مقدمة في النظرية الأدبية،٨٢.
(٣٠) ينظر: قراءة النص وجمالية التلقي. بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة٩٦.
(٣١) ينظر: نظرية الاستقبال، رؤية نقدية ، ١٠٢.
(٣٢) ينظر: نظرية الاستقبال، رؤية نقدية، ١١٠.
(٣٣) ينظر: نظرية الاستقبال، ١١٨.
(٣٤) ينظر: نظرية الاستقبال، ٤١.

(٣٥) مقدمة في النظرية الأدبية، ايغلتون،٨٤.
(٣٦) ينظر: حديث مع ايزر .
(٣٧) في الشعرية، ٢١.
(٣٨) نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ٢٦.
(٣٩) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ٨٦.
(٤٠) نظرية الاستقبال،٥٥.
(٤١) نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ٤٠.
(٤٢) نظرية الاستقبال، ٧٥.
(٤٣) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ١٣٦.
(٤٤) نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ٤٧.
(٤٥) في الإبداع وتلقي الشعر نجاحه،١٥٨.
(٤٦) المصدر نفسه، ١٦٦.
(٤٧) ينظر: استراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة، ١١١.
(٤٨) الأعمال الشعرية، سامي مهدي، ٣٣٦.
(٤٩) أكثر من نشأة لواحد فحسب،٨-٩-١٠.
(٥٠) ينظر: سامي مهدي والقلق المطمئن، ٣٩٣.
(٥١) آفاق عربية، ٨٩، العدد ١٩٨٤/٨.
(٥٢) الأعمال الشعرية، علي جعفر العلاق، ٦٣.
(٥٣) ينظر: الأعمال الشعرية، المقدمة، علي جعفر العلاق،١٢.
(٥٤) الأعمال الشعرية فاضل العزاوي، ٢/ ٧٥.
(٥٥) في بنية الشعر العربي المعاصر، ٤٧.

المصادر والمراجع

- الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، ت.س. إليوت، ترجمة د.عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١/١٩٨٠.
- استراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة، إيناس عياط،
- الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط٣، (د.ت).
- الأعمال الشعرية، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
- الأعمال الشعرية، علي جعفر العلاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط١/١٩٩٨.
- الأعمال الشعرية، فاضل العزاوي، منشورات الجمل- ألمانيا، ط١/٢٠٠٧.

- الأعمال الكاملة، سركون بولص، منشورات المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية- أربيل، ٢٠١١.
- أكثر من نشأة لواحد فحسب، عبدالرحمن طهمازي، منشورات الجمل- ألمانيا، ١٩٩٥.
- تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر ، محمد شوقي الزين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، السنة ٢٠٠٢.
- التأويل والتفكيك، هشام صالح، مدخل ولقاء مع جاك دريدا ، مجلة الفكر الغربي المعاصر، ع:٥٤-٥٥، ١٩٨٨.
- حديث مع آيزر، حسين عواد ونبيلة ابراهيم ، جملة فصول، ع١، اكتوبر ١٩٨٤.
- الحياة قرب الأكربول، سركون بولص، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط١/١٩٨٨.
- الزوال، سامي مهدي، دار الرشيد للنشر- بغداد، ١٩٨١.
- سعادة خاصة، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ٢٠٠١.
- شواطئ لم تعرف الدفء، حميد سعيد، منشورات الكلمة، مطبعة الغربي الحديثة- النجف، ط١، ك٢ ١٩٦٩.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د.صلاح فضل، دار الشروق،القاهرة، ط١/١٩٩٨.
- العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، بول ديمان، ترجمة، سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٠.
- في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، تونس ، ١٩٨٥.
- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الابحاث العربية بيروت لبنان ط١، ١٩٨٧.
- قارات الأوبئة، فوزي كريم، منشورات دار المدى، ط١/١٩٩٥.
- قراءة النص وجمالية التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، د. محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٩٦.
- قصيدة الموتى، سركون بولص، مجلة آفاق عربية، العدد ١٩٨٤/٨.
- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د.عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٨.
- مفهوم الكتابة عند جاك دريدا، محمد على الكردي، مجلة فصول ، مجلد الرابع عشر، ع٢، ١٩٩٥.
- مقدمة في النظرية الأدبية،تيري ايغلتون، ترجمة إبراهيم جاسم العلي، الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ١٩٩٠.
- مناهج تحليل النص الأدبي، إبراهيم السعافين وعبد الله الفياض، منشورات جامعة القدس، ط١، ١٩٩٣.
- نظرية الأدب، تيري إيغلتون، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة- دمشق، ١٩٩٥.
- نظرية الاستقبال، رؤية نقدية ، روبرت سي هولب، ترجمة رعد عبد الجليل، دار الحوار اللاذقية، ١٩٩٢.
- نظرية التلقي أصول وتطبيقات، د.بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط١/١٩٩٩.
- نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، بوريس ايختباوم، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت، الدار البيضاء، ط١/ ١٩٨٢.[٥٥]