الرُّؤيةُ الشِّعريَّةُ في قصيدةِ النَّثرِ عند رعد عبد القادر(*).

أ.م.د. مؤيد عبد الوهاب جبار — طالب الماجستير / عمر يوسف حميد
جـــــــــــامعة ســـــــــامراء / كـــــــلية التربيـــــــة/ قسم اللغة العربية

مقدمة:

يرى أنصارُ الحداثةِ أنَّ الفنَّ يعبِّرُ بشكلِهِ عمَّا لا يُقالُ، لذا فإنَّ تأويلَهُ لا حدودَ لهُ، من دونِ أنْ يكونَ بوسعِنا القولُ إنَّ هذهِ التَّأويلاتِ المثارةَ من صُنعِ الفنَّانِ، أو أنَّها كامنةٌ في العملِ الأدبيِّ، وكانَ الرُّومانتيكيُّونَ يميِّزونَ بينَ أنواعٍ مختلفةٍ من رؤيةِ العالمِ حيثُ يرونَ أنَّ الرُّؤيةَ الَّتي تعدُّ خاضعةً لإدراكِ الحواسِّ وأحكامِ العقلِ هي الرُّؤيةُ غيرُ الشِّعريَّةِ للأشياءِ، أمَّا الرُّؤيةُ الشِّعريَّةُ فهي الَّتي تؤوِّلها باستمرارٍ، وترى فيها ما لا ينفدُ من الأشكالِ التَّصويريَّةِ، ومن هنا فإنَّ الشِّعرَ يتحدَّدُ بتعدُّدِ المعنى، وانطلاقًا من هذا المفهومِ الرُّومانتيكي لتعدُّدِ دلالةِ الشَّكلِ يرى بعضُ البلاغيِّينَ والنُّقَّادُ أنَّ الدَّلالاتِ الإيحائيَّةَ تنقسمُ على نوعين: دلالاتٌ اجتماعيَّةٌ تتجلَّى في الدَّرجةِ الأولى في مستوياتِ اللُّغةِ وما تنتجُهُ من تأثيراتٍ خاصَّةٍ عندما ينتقلُ المتكلِّمُ من مستوى إلى آخرٍ، وقد ركَّزَ علماءُ اللُّغةِ على هذا النَّوعِ وسمَّوهُ «الدَّلالاتُ الحافَّة». أمَّا النَّوعُ الثَّاني فهوَ الدَّلالاتُ الإيحائيَّةُ النَّفسيَّةُ ، وصيغتُها المثلى تتجلَّى في الصُّورِ المستدعاةِ، ويرى نقَّادٌ آخرونَ أنَّ كِلا النَّوعينِ السَّابقينِ قد يتضمَّنُ إيحاءً حرًّا وإيحاءً اضطراريًّا)[١]. والأنموذجُ الأمثلُ للإيحاءِ الحرِّ هوَ النَّصُّ الشِّعريُّ الَّذي لا يمكنُ تحديدُ مستواهُ الإيحائيُّ بشكلٍ تامٍّ، لأنَّ هذا النَّوعَ منَ النُّصوصِ يتضمَّنُ فراغاتٍ منطقيَّةً يملؤها كلُّ قارئٍ طبقًا لخيالِهِ وتجربَتِهِ وثقافتِهِ ومعرفتِهِ بشخصيَّةِ الشَّاعرِ ونتاجِهِ، وهذهِ العناصرُ كلُّها تمثِّلُ ركائزَ للإيحاءِ، لأنَّها ليستْ ماثلةً في البُنيةِ المنطقيَّةِ للنَّصِّ، ويمكنُ أنْ نتأكَّدَ من طابعِها الحُرِّ بملاحظةِ العلاقةِ بينَ بينَ التَّأويلاتِ المختلفةِ لقصيدةٍ واحدةٍ، خاصَّةً عندما تكونُ غامضةً إلى حدٍّ ما[٢]، وهذهِ الرُّؤيةُ الشِّعريَّةُ هيَ إحدى مميِّزاتِ قصيدةِ النَّثرِ والَّتي سنحاولُ إضاءَةَ بعضِ الجوانبِ فيها من خلالِ أحدِ أعلامِ شعرائِها في العراق وهوَ الشَّاعرُ (رعد عبد القادر) الَّذي أجمعَ معاصروهُ على مقدرتِهِ الشِّعريَّةِ المتميِّزةِ ورؤيتِهِ الشِّعريَّةِ البعيدةِ.

نبذةٌ عن حياةِ الشَّاعرِ:

وُلِدَ رعد عبد القادر في سامراء سنةَ ١٩٥٣م، ودرسَ فيها الابتدائيَّةَ والمتوسِّطةَ، وكانَ منذُ طفولتِهِ شغوفًا بقراءَةِ الشِّعرِ ولا غرابةَ في ذلكَ، فقد كانَ من أسرةٍ عُرِفتْ بالشِّعرِ والأدبِ، فقد كانَ جدُّهُ ينظمُ

ISSN : 1813-6798
تصدر عن كلية التربية / جامعة سامراء

(*) البحث مستل من رسالة ماجستير للطالب **عمر يوسف حميد** التي نوقشت في قسم اللغة العربية ،كلية التربية ، جامعة سامراء .

الشِّعرَ، أمَّا عمُّهُ الشَّاعر (نعمان ماهر الكنعاني) فهو غنيٌّ عنِ التَّعريفِ، وقد بدأ الشَّاعرُ في نشرِ شعرِهِ منذ أوائل سنةِ ١٩٦٩م في الصُّحفِ والنَّشراتِ المدرسيَّةِ، وألقى عدَّةَ قصائدٍ في الحفلاتِ المدرسيَّةِ، وكانَ من درَّسوهُ اللُّغةَ العربيَّةَ يثنونَ عليهِ كثيرًا، لما وجدوا لديهِ من نبوغٍ في الشِّعرِ، ثمَّ انتقلَ إلى بغداد ليكملَ دراستهُ الثَّانويَّةَ فيها، ثمَّ أكملَ فيما بعد دراستَهُ الجامعيَّةَ في كلِّيَّةِ الشَّريعةِ – والَّتي صار اسمُها كليَّةِ العلومِ الإسلاميَّة – في جامعةِ بغداد، وحصلَ فيها على شهادة البكالوريوس، ثمَّ حصلَ على شهادةِ الماجستيرِ فيها عن رسالتِهِ الموسومةِ (نظرية الولاية العامة للفقيه أصولها العقدية وتطورها التاريخي) عام ١٩٩٠م، ثمَّ حصلَ على شهادةِ الدُّكتوراه من معهدِ التَّاريخِ العربيِّ عن أطروحتِهِ الموسومةِ (فلسفة التُّراث العربي الإسلامي)، عَملَ موظَّفًا في وزارةِ الثَّقافةِ والإعلامِ، كما عملَ سكرتيرًا لتحريرِ مجلَّةِ (أقلام) ( )، ثمَّ صارَ مديرًا لتحريرِ مجلَّةِ (آفاق عربيَّة) وظلَّ في هذا المنصبِ حتَّى وفاتِهِ، تزوَّجَ الشَّاعر من القاصَّة (إلهام عبد الكريم). توفِّيَ الشَّاعرُ إثرَ نوبةِ سُكَّرٍ في الثَّالثِ عشرَ من كانونَ الثَّاني عامَ ٢٠٠٣م.

العرض:

يرى أدونيسُ – المنظِّرُ الأبرزُ للحداثةِ العربيَّةِ في كتاباتِهِ وشعرِهِ – أنَّ «كتابةَ الشِّعرِ هيَ قراءةٌ للعالَمِ وأشيائِهِ، وهذهِ القراءةُ هيَ في بعضِ مستوياتِها قراءةٌ لأشياءٍ مشحونةٍ بالكلامِ، ولكلامٍ مشحونٍ بالأشياءِ، وسرُّ الشِّعريَّةِ هوَ أن تظلَّ دائمًا كلامًا ضدَّ الكلامِ، لكي تقدرَ أنْ تسمِّيَ العالمَ وأشياءَهُ أسماءَ جديدةً – أي: تراها في ضوءٍ جديد. اللُّغةُ هنا لا تبتكرُ الشَّيءَ وحدَهُ وإنَّما تبتكرُ ذاتَها فيما تبتكرُهُ، والشِّعرُ هوَ حيثُ الكلمةُ تتجاوزُ نفسَها مفلتةً من حدودِ حروفِها، وحيثُ الشيءُ يأخذُ صورةً جديدةً، ومعنًى آخر»[٣]. ونجدُهُ يلخِّصُ معنى الرُّؤيةِ الشِّعريّةِ بقولِهِ: « لعلَّ خيرَ ما نُعرِّفُ بهِ الشِّعرَ الجديدَ هوَ أنَّهُ رؤيا، والرُّؤيا بطبيعتِها: قفزةٌ خارجَ المفهوماتِ السَّائدةِ. إذن: هيَ تغييرٌ في نظامِ الأشياءِ، وفي نظامِ النَّظرِ إليها. هكذا يبدو الشِّعرُ الجديدُ، أوَلَ ما يبدو، تمرُّدًا على الأشكالِ والطُّرقِ الشِّعريَّةِ القديمةِ، فهوَ تجاوزٌ وتخطٍّ يسايرانِ عصرنا الحاضرَ وتجاوزَهُ للعصورِ الماضيةِ »[٤].

ومتعةُ الشِّعرِ هيَ متعةُ الحرِّيَّةِ، فالشِّعرُ يحرِّرُ الإنسانَ من سلاسلِ الذِّهنِ والعادةِ، والارتباطَ باللُّغةِ اليوميَّةِ، متخلِّصًا من القيودِ الكلاسيكيَّةِ على عالَمِ الخيالِ، ومعهُ يصبحُ كلُّ شيءٍ ممكنًا، ومنَ الجديرِ بالذِّكرِ أنَّ تساؤلاتِ النَّصِّ الشِّعريِّ تقفُ أمامَها عدَّةُ غاياتٍ تسعى إلى تحقيقِها، يأتي في مقدِّمتِها «الاكتشاف» لأنَّ المنطلقَ الأساسَ في العملِ الإبداعيِّ يمتدُّ إلى خَلقٍ جديدٍ يكشفُ علاقاتٍ جديدةً بينَ الأشياءِ والقوى الفاعلةِ والمحرِّكةِ للحياةِ، ولا يقفُ عندَ حدودِ المحاكاةِ للواقعِ الخارجيِّ، فالشَّاعرُ من خلالِ معايشتِهِ للواقعِ والحياةِ يكتشِفُ أنَّ ثمَّةَ أمورًا ينبغي أنْ تُدركَ وتتَّخِذَ أشكالًا مغايرةً لِما هيَ عليهِ[٥]. وهي حالةُ الكُتَّابِ الَّذينَ يناصرونَ الحداثةَ، إذ أنَّ حالةَ الكُتَّابِ الذينَ يجافونها على العكسِ من ذلكَ، فهم يعيشونَ حالةً نفسيَّةً تتناقضُ معَ حالةِ الكتابةِ، لأنَّ معنى الكتابةِ هو إعادةُ النَّظرِ، وطرحُ الأسئلةِ الَّتي تقودُ إلى الأسئلةِ، بينما هم يعيشونَ في ظلِّ الأجوبةِ الجاهزةِ الَّتي لا تقودُ إلَّا إلى مزيدٍ من هذهِ

الأجوبةِ الجاهزةِ والمُحكمَةِ، أي: إلى مزيدٍ من قمعِ الأسئلة[٦]. فقصيدةُ النَّثر في رأيِ أدونيسَ هي رؤيًا تكتشفُ مجهولًا، ولا تصفُ واقعًا قائمًا، تتجاوزُ ما حدثَ وما قيلَ، وتزعزعُ أركانَ الثَّوابتِ في الشِّعرِ، صحيحٌ أنَّ نتاجَ كثيرٍ من شعرائِها في ذلكَ يبدو مشوبًا بالاضطرابِ والحيرةِ، وملتفًّا بالغموضِ، بِما يحولُ من دونِ الانتفاعِ المباشرِ بِما ينطوي عليهِ من رؤًى وأفكارٍ وتصوُّراتٍ، ولعلَّ مردَّ ذلكَ إلى أنَّ الشَّاعرَ وهوَ في معرضِ تلمُّسِ الحقائقِ بالمطلقِ يعمدُ إلى نسجِ تجلِّيَّاتِها من خيوطٍ جزئيَّةٍ ذاتيَّةٍ، ومن دونِ تصوُّرٍ سابقٍ لأيِّ شكلٍ أو بناءٍ، ويظلُّ هذا النَّمطُ الجديدُ يتَّسعُ ويتنامى بتجدُّدِ الرُّؤى وتوالي الكشوفاتِ، إلى زمنٍ لا يعيهِ الشَّاعرُ، وكثيرٌ من هذا الشِّعرِ غريبٌ ومدهشٌ يستفزُّ الحسَّ التَّقليديَّ بما فيهِ من توجُّهاتٍ تبدو في منظورِ هذا الحسِّ غريبةً أو لا معقولةً، ولكنَّ هذا الحكمَ يتغيَّرُ في منظورِ حسٍّ آخرَ أظهرَ الكثيرَ منَ التَّفهُّمَ حيالَ توجُّهاتِ قصيدةِ النَّثرِ، وتابعَها رغمَ كلِّ شيءٍ، خصوصًا عندما عرفَ أنَّ ثورةَ قصيدةِ النَّثرِ تهدفُ أساسًا إلى زعزعةِ أركانِ هذا الحسِّ العامِّ وتقويضِهِ لأنَّهُ وليدُ المفاهيمِ والظروفِ الثَّقافيَّةِ والسِّياسيَّةِ والاجتماعيَّةِ والاقتصاديَّةِ القائمةِ في صلبِ النِّظامِ المسؤولِ عن توالي الإحباطات الَّتي تعاني منها أمَّتنا فالثَّورةُ على هذا النِّظامِ تبدأُ أوَّلًا بتقويضِ أُسسِهِ تلكَ، ورفضِ إفرازاتِهِ، ولا يمكنُ لثورةٍ أن تحقِّقَ أهدافَها في التَّغييرِ والتَّطويرِ إلَّا إذا قامتْ على علاقاتٍ جديدةٍ، وسعتْ إلى خلقِ ظروفٍ مغايرةٍ لكلِّ ما أنتجَهُ النِّظامُ العامُ ذاكَ، وفيما عدا ذلكَ يظلُّ عملًا إصلاحيًّا أثرُهُ ضعيفٌ ومؤقَّتٌ لأنَّهُ يدورُ ضمنَ فلكِ النِّظامِ ويتَّخذُ منهُ حاميًا لهُ، ويحفظُ لعناصرِهِ وإفرازاتِهِ أسبابَ التَّكاثرِ والنُّموِّ[٧].

والشِّعرُ يعمدُ إلى تلافي التَّكرارِ عن طريقِ تجديدِ أنساقِهِ وأشكالِهِ، وهوَ تجديدٌ يفرضُ بالضَّرورةِ تجديدًا في الرؤى والفلسفات، فتتغيَّرُ بذلكَ زاويةُ الرُّؤيةِ لا الشَّيءُ أو الموضوعُ بسببِ رفضِ (الأبناء) لطريقةِ رؤيةِ (الآباء) للشيءِ نفسِهِ، لكنَّ هذا النَّسقَ مطالَبٌ في الوقتِ نفسِهِ بالتَّغييرِ المستمرِّ حتَّى تتغيَّرَ تبعًا لذلكَ رؤيتُنا للأشياءِ[٨]، لأنَّ الجوهريَّ في الشِّعرِ هو الكشفُ دائمًا عن علاقاتٍ جديدةٍ، وإقامتِها، وفتحِ عوالمَ أكثرَ غنًى أمامَ القارئِ تثيرُ فيهِ وحولَهُ ما يجعلُهُ يكتشفُ الإنسانَ والأشياءَ في حركةٍ أخرى غيرِ مألوفةٍ، ويفتحُ أفقًا جديدًا للإبداعِ الَّذي يكمنُ جوهرُهُ في التَّباينِ عمَّا سبقَ لا في التَّماثلِ، وغنى التُّراثِ الشِّعريِّ لشعبٍ ما يُقاسُ بمدى هذا التَّباينِ، والعودةُ إلى الماضي أو إلى الجذورِ هيَ العودةُ إلى الإبداعِ لا العودةُ إلى الأشكالِ الَّتي أُبدِعتْ، فالعودةُ إلى الماضي الشِّعريِّ العربيِّ لا تعني الإقامةَ فيهِ[٩] بل تعني الاستضاءَةَ بتراثِ هذا الماضي في إبداعِ كلِّ جديد. وهذا ممَّا يقودنا إلى نتيجةٍ مفادُها أنَّ هذا الفهمَ للشَّكلِ الشِّعريِّ يجعلُهُ مضمونًا حقيقيًّا لا شكلًا يقابلُ مضمونًا لأنَّ هذا الشَّكلَ يجعلُ الموضوعَ نفسَهُ متغيِّرًا ومتجدِّدًا بتغيُّرِ أنساقِهِ بما يمتنعُ معه إمكانيَّةُ الحديثِ عن عزلِ الشَّكلِ عنِ المضمونِ في الشِّعرِ عامَّةً وفي قصيدةِ النَّثرِ خاصَّةً لأنَّ الإيقاعَ في النَّصِّ الشِّعريِّ غيرَ قابلٍ للتجزيءِ، ولأنَّهُ ليسَ غشاءً بل وحدةٌ ديناميكيَّةٌ وملموسةٌ في النَّصِّ الشِّعريِّ ، ولها معنًى في ذاتِها خارجَ كلِّ عنصرٍ إضافيٍّ فيه[١٠].

تأتي الرُّؤيةُ الشِّعريَّةُ نتيجةَ استفزازِ مثيرٍ خارجيٍّ للشاعرِ، وتحدِّيهِ سلبًا أو إيجابًا لمكنوناتِ الذَّاتِ

الإنسانيَّةِ، وتصدِّي هذهِ الذَّاتِ بما لديها من مخزونات فكريَّةٍ وشعوريَّةٍ لمعالجةِ هذا المثيرِ ومركَّباتِهِ، ومن خلالِ وجهةِ نظرِ الشَّاعرِ يتمُّ طرحُ هذا المثيرِ أو الإيحاءُ بطرحِهِ من جديدٍ في محاولةٍ لإعادةِ ترتيبِ الواقعِ (الخارج) منَ الشَّاعر(١١)، وهذا التَّرتيبُ الجديدُ للواقعِ يتأتَّى للشَّاعرِ من خلالِ الاستعمالِ الخاصِّ للُّغةِ الَّذي يشكِّلُ رؤيا الشَّاعرِ الخاصَّةِ للعالَمِ والأشياءِ، حينَ تكونُ لغتُهُ فرديَّةً متميِّزةً تعكسُ منحًا خاصًّا في اختياراتِهِ لمعجمِهِ أو أبنيتِهِ أو صياغاتِهِ ممَّا يُجسِّدُ مزاجًا لغويًّا وجماليًّا، لا يذكِّرُ بالشُّعراءِ الآخرينَ بل يظلُّ فيضًا من حيويَّةٍ داخليَّةٍ، ومسعًى حميمًا إلى مناخٍ كتابيٍّ فردي(١٢)، والشَّاعرُ لا يخضعُ لإملاءاتٍ خارجيَّةٍ تحدُّ من أفقِ رؤيتِهِ وأبعادِها إلَّا إذا فُرضَتْ عليهِ بالقوَّةِ فعندَها يكونُ الشَّاعرُ أمامَ خيارَينِ أحلاهُما مرٌّ: فإمَّا أنْ يهاجرَ باحثًا عن فُسحةٍ منَ الحريَّةِ لِفنِّهِ بعيدًا عن قيودِ السُّلطةِ، أو قيودِ المجتمعِ المتمسِّكِ بأعرافَ وتقاليدَ لا يسمحُ بالخروجِ عليها كما فعلَ عددٌ منَ الشُّعراءِ العراقيِّينَ الذينَ غادروا البلادَ خوفًا من بطشِ النِّظامِ السَّابقِ بِهم فيما لو تجاوزوا (الخطوطَ الحمراءَ) للأفقِ التَّعبيريِّ والموضوعيِّ الَّذي وضعَهُ لهم، وإمَّا أنْ يكيِّفَ الشَّاعرُ شِعرَهُ للاشتراطاتِ الخارجيَّةِ الَّتي لا تتَّفقُ في الأغلبِ معَ طبيعتِهِ الشِّعريَّةِ كما فعلَ الشَّاعرُ رعد عبد القادر(١٣).

إنَّ الكلماتِ الَّتي تشكِّلُ القصيدةَ كمفرداتٍ بحدِّ ذاتِها لا قيمةَ لها إلَّا بقدرِ ما تدلُّ عليهِ من شيءٍ أو مكانٍ أو زمانٍ ...الخ. أمَّا حينَ تتَّحدُ هذهِ الكلماتُ معًا فتصبحُ تعبيراتٍ، تصبحُ شيئًا مختلفًا وعالَمًا آخرَ، فضلًا عن صياغتِها صياغةً شِعريَّةً بما في الشِّعرِ من ممارسةٍ لغويَّةٍ وتعبيريَّةٍ مميَّزةٍ لها استقلالُها الخاصُّ(١٤)، والشِّعرُ هوَ أكثرُ الأجناسِ الأدبيَّةِ حرصًا على عدمِ تبديدِ الكلماتِ (المفردات) وعلاقاتِها من خلالِ استعمالِها استعمالًا جديدًا، ووضعِها في علاقةٍ غيرِ عاديَّةٍ وغيرِ متوقَّعةٍ، وهذا ما نجدُهُ في قصيدةِ النَّثرِ خصوصًا الَّتي لم توضعْ لتجلوَ، وتفسِّرَ، وتعلِّلَ وتزيدَ من فهمِنا للأشياءِ بل لتوسِّعَ دائرةَ الغموضِ باكتشافِ مواطنَ جديدةٍ تجولُ فيها الأفكارُ وتتنامى، لذا فليستِ المسألةُ أنْ نفهمَها بل أنْ نتأمَّلَ في أبعادِها، وليستْ في أن نستوعبَها بل في أن نواكبَها، فلا نقرؤها خطيًّا سطرًا بعدَ سطرٍ، بل نقرؤها كائنًا وفضاءً، فبعدَ أن كانَ الفهمُ غايةً أصبحَ وسيلةً(١٥)، أمَّا الشِّعرُ التقليديُّ فعلاقاتُهُ محدَّدةٌ ومصنَّفةٌ ليس فيها خروجٌ عنِ المألوفِ والمنطقيِّ من الاستعمالِ اللُّغويِّ والبلاغيِّ لخضوعِها لصرامةِ النِّظامِ اللُّغويِّ العقليِّ الَّذي يرى دعاةُ الحداثةُ أنَّهُ سجنَ داخلَهُ الرُّوحَ الإنسانيَّةَ وكبَّلها لذا أتتِ الرُّؤيةُ الشِّعريَّةُ كضرورةٍ لتحريرِ الشِّعرِ والعقلِ من سلبيَّاتِ هذا النِّظامِ، وأنَّ الرُّؤيةَ تتضمَّنُ شيئًا لا يفصحُ عنِ الحياةِ العاديَّةِ، شيئًا استثنائيًّا ومفاجئًا يتضمَّنُ بالضَّرورةِ وضعَ المفرداتِ والعلاقاتِ في صيغٍ جديدةٍ(١٦)، لذا منَ الضَّروريِّ أنْ يحملَ النَّصُّ الشِّعريُّ في عمقهِ رؤيًا متميِّزةً، فالنَّصُّ الَّذي لا يحملُ رؤيًا هو نصٌّ ضحلٌ دلاليًّا وإبداعيًّا، والمقصودُ بالرُّؤيا هنا هيَ الرُّؤيةُ العميقةُ بما فيها من تفاعلاتٍ إبداعيَّةٍ ورمزيَّةٍ، وليسَ الرُّؤيةَ السَّطحيَّةَ المباشرةَ، وقصيدةُ النَّثرِ تراهنُ على بلورةِ رؤيًا شعريَّةٍ جديدةٍ مغايرةٍ للرُّؤى النَّمطيَّةِ التَّقليديَّةِ في الشِّعرِ العربي(١٧). تقولُ سوزان برنار أنَّ في قصيدةِ النَّثرِ « سوف يعيدُ الشُّعراءُ تركيبَ عالَمٍ غريبٍ مختلفٍ سَنشعرُ فيهِ بالغربةِ كما لو كُنَّا مسافرينَ على كوكبٍ آخرٍ باستعمالِ الموادِّ الاعتياديَّةِ جدًّا

والحقائقِ اليوميَّةِ وكلماتِ الأيَّامِ العاديَّةِ والأشياءِ المبتذَلةِ. على الشِّعرِ ألَّا يتدفَّقَ من جمالِ التَّعبيرِ قدرَ تدفُّقِهِ من صيغةِ الرُّؤية »[١٨]، وهذا ما يقودُنا إلى القولِ بأنَّ للواقعِ أثرًا لا يُنكرُ في تشكيلِ وعي الشَّاعرِ، هذا الوعي يُشكِّلُ خزينًا ثريًّا تنبثقُ منهُ رؤيةُ الشَّاعرِ بِمُختلَفِ جوانبِها، وهيَ رؤيةٌ تنعكسُ في النَّصِّ الشِّعريِّ بوسائلٍ تعبيريَّةٍ متنوِّعةٍ منها: التَّساؤلاتُ الَّتي تلعبُ معَ غيرِها من الوسائلِ الأخرى دورًا مهمًّا في تحديدِ وضبطِ مسافةِ التَّوصيلِ بينَ الشَّاعرِ والمتلقِّي ممَّا يمكِّنُ القارئَ من تأويلِ رؤيتِهِ بنسبيَّةٍ واضحة، وتجليةِ رؤيةِ الشَّاعرِ وتوضيحِها، وتأتي في إطارٍ موافقٍ لرؤيةِ الشَّاعرِ[١٩].

وبهذا نستطيعُ القولَ إنَّ الوعيَ الحداثيَّ باللُّغةِ مختلفٌ عمَّا كانَ عليهِ الوعيُ القديمُ الَّذي كانَ يراها وسيطًا بينَ المُبدعِ والمُتلقِّي، ومعَ تقدُّمِ الحداثةِ أصبحَ الوسيطُ طرفًا أصيلًا، فأصبحتْ مهمَّةُ الشِّعرِ توصيلُ لغتِهِ ذاتِها فالمُتكلِّمُ في الشِّعرِ هوَ صياغتُهُ الَّتي تقدِّمُ نفسَها للمتلقِّي على نحوٍ فريدٍ، وبهذا صارَ من حقِّ المبدعِ أنْ يغامرَ بتطويعِ اللُّغةِ[٢٠] لأساليبٍ غيرِ تقليديَّةٍ لأداءِ مهامٍّ جديدةٍ، وهذا ممَّا ساعدَ على تحريرِ الشِّعريَّةِ من موروثِها الشِّفاهيِّ التَّقليديِّ الَّذي كانَ يبحثُ عنِ الصَّدى الفوريِّ عندَ المتلقِّي، وبهذا أصبحتِ الشِّعريَّةُ شِعريَّةَ الكتابةِ لا شعريَّةَ الإنشادِ التُّراثيَّةَ لأنَّ الأخيرةَ كانتْ تنالُ صكَّ الاعترافِ بشعريَّتِها على الفورِ لأنَّها وحَّدتْ بينَ لحظةِ الإبداعِ ولحظةِ التَّلقِّي، أمَّا شعريَّةُ الحداثةِ فإنَّها لم تعتمدْ هذا التَّوحُّدِ السَّطحيِّ، واعتمدَتِ الوحدةَ النَّافيةَ لكلِّ مظاهرِ الإنشادِ، تأسيسًا على تخليصِ اللُّغةِ من طبيعتِها المشتركَةِ، وتحويلِها إلى أداةٍ فرديَّةٍ فضلًا عن تحويلِها إلى غايةٍ في الوقتِ نفسِهِ[٢١] لصنعِ لغةٍ شعريَّةٍ غيرِ تقليديَّة، وهيَ لغةٌ على عكسِ لغةِ الشِّعرِ التَّقليديِّ: فَفيها سيولةٌ حركيَّةٌ، وانفتاحاتٌ دلاليَّةٌ بما يجعلُ لكلِماتِها معانيَ متعدِّدةً بتعدُّدِ قُرَّائِها من غيرِ معنًى محدَّدٍ سلفًا لا تخرجُ عنهُ، فالقارئُ هو الَّذي يحدِّدُ المعنى حسبَما يفهمُهُ ويفسِّرهُ بما يتوفَّرُ لديهِ من ملَكاتٍ وخزينٍ معرفيٍّ وبما لا يُخرجُها عن إطارٍ رؤيويٍّ تصنعُهُ معاني المفرداتِ والتَّراكيبِ اللُّغويَّةِ الَّتي توحي لكلِّ قارئٍ بمعانٍ وصورٍ شعريَّةٍ قد تتَّفقُ أو تختلفُ مع فهمِ قارئٍ آخرَ لها ، فقصيدةُ النَّثرِ تشكيلٌ شعريٌّ مفتوحٌ يُفترضُ أنَّهُ ينطلقُ من رؤيةٍ شعريَّةٍ للعالَمِ ، وأن يتكوَّنَ من بُنياتٍ استعاريَّةٍ ينفتحُ بعضُها على بعضٍ بما يُفضي إلى مناخٍ يوحي من بعيدٍ أو قريبٍ بجوهرِ الرِّسالةِ[٢٢].

إنَّ الرسالةَ الَّتي على القارئِ اكتشافُها وهو يغوصُ في أعماقِ النِّتاجِ الشِّعريِّ – وغالبًا ما يكونُ ذلكَ شاقًّا لأنَّ حلَّ الرُّموزِ مهمَّةٌ شائكةٌ – كائنةٌ في جوهرِ الكلماتِ التي تؤلِّفُ القصيدةَ ولا تُستخلَصُ من معناها الواضحِ، بل من كثافتِها الدَّلاليَّةِ ومن علاقاتِ الكلماتِ فيما بينَها بقدْرِ ما يُقالُ وما لا يُقالُ، ومنَ الشَّكلِ أكثرُ منَ المحتوى، وليسَ اعتباطًا أن يختارَ الشَّاعرُ الفلانيُّ أن يكتُبَ بالشِّعرِ أو بالنَّثرِ لأنَّ ما يعتمدُ على ذلكَ ليسَ جمالُ نتاجهِ ولكنْ معنى رسالتِهِ[٢٣]. وهذا ما يدفعُنا إلى القولِ أنَّ قصيدةَ النَّثرِ ليستْ وسيلةً للتَّرويحِ عنِ النَّفسِ، أو مجالًا للتَّنفيسِ عن المشاعرِ الجيَّاشةِ، وتهدئةِ الخواطرِ المتألِّمةِ، بل تثيرُ القارئَ وتستفزُّهُ، لأنَّ العلاقةَ بينَهما علاقةٌ جدليَّةٌ كلٌّ يؤثِّرُ في الآخرِ ويتأثَّرُ بهِ[٢٤].

وإذا ما أتيْنا إلى شعر رعد عبد القادر نجدُ أنَّ الرُّؤى الشِّعريَّةَ متنوِّعةٌ في قصائدِهِ ، ويمكنُ

تصنيفها على أربعةِ أصنافٍ هي:

١- نصوصٌ بنى الشَّاعرُ رؤاها (انطلاقًا من عالَمِ الذَّاتِ، أو انطلاقًا من رصدٍ ذاتيٍّ لمفارقاتِ اليوميِّ والهامشيِّ في الحياةِ الاجتماعيَّةِ، أو من خلالِ الكشفِ عن مظاهرٍ وأبعادٍ مأساويَّةٍ في حياةِ النَّاسِ اليوميَّةِ)[٢٥]. ومن الأمثلةِ على ذلك: قصيدةُ (مصطبة البطل السامي)[٢٦] الَّتي يقولُ فيها:

« حَدثٌ خطيرٌ ومهمٌّ للغايَةِ ، لا علاقةَ لَهُ بِرحلةِ البطلِ الطِّروادي آينياس، لا علاقة له بطروادة، الطرواديُّونَ موجودونَ في الحياةِ، موجودونَ باستمرار، أنا مثلًا طرواديٌّ مع إنني لم أذهب إلى الملك لاتينوس ولم أشارك في أي سباق أولمبي ولم أقف أمام كهف سيبيل..

أقوم برحلتي كلَّ يوم من الصباح إلى المساء ، أتحدث مع أي لص عن بروميثيوس وأخطط معه للسطو على ساعة القشلة.. اذهب فورًا إلى صائغ لأعرض عليه ساعة ذهبية من ساعات طروادة المحاصرة.

يضعُها تحت عدسته المكبرة ويبتسم ابتسامته التاريخية المعهودة

ويقرأ : البطل إينياس يحمل والده إنخسيس، ويضع في يدي قطعة نقدية من نقود نظام الشرق أوسطي ، الجديد، اذهب بها إلى بائع ملابس لأشتري قميصًا، يقلِّبُها في يديه ويعطيني رايةً بدل القميص.

ألبس الراية واذهب بها إلى تاجر الفواكه، اسلمه الراية ويعطيني تفاحةً ذهبيةً من التُّفَّاحات التي يحرسها زو،

آخذ التفاحة وأعرضها على الرصيف كحادثةٍ كبرى لا يكترثُ بها المارة..

يقضم الرصيف التفاحة من أطرافها ويزدرد قلبَها ويلفظ وردتها..

أجلسُ على مصطبةٍ حجريةٍ كإناءٍ وأضعُ الوردة في الإناء، وأكتبُ على المصطبة الحجرية : هنا يجلس البطل السامي. على هذهِ المصطبة بالضبط وقع الحدث الخطير، كالرمانة المتفجرة،

بمستوى الكوارث الطبيعية، أشبه بالطوفان، مصدره الوحيد مثانة كلب من الكلاب البوليسية المدربة، كلبٌ مدربٌ على قضم الوردة، هذا الكلب بال على مصطبة البطل السامي. ».

فَفي هذهِ القصيدةِ نجدُ الرُّؤيةَ الشِّعريَّةَ المُبتكَرةِ للشَّاعرِ الَّذي يتحدَّثُ في هذهِ القصيدةِ انطلاقًا من عالَمِ الذَّاتِ عن كونِهِ عصاميًّا يصنعُ نفسَهُ وأمجادَهُ بِنفسِهِ ثمَّ يكشفُ الشَّاعرُ لنا عن مساوئِ مجتمعِهِ حينَ يقرِّرُ أنَّهُ في مجتمعٍ لا يقدِّرُ الأبطالَ أوِ الأشخاصَ ذوي المواهبِ، والفكرةُ الأساسُ في هذهِ القصيدةِ أنَّ المبدعَ مظلومٌ ومهمَّشٌ، واستعملَ الشَّاعرُ لِذلكَ رموزًا تاريخيَّةً ومن واقعِ الحياةِ إشارةً إلى انتمائِهِ للماضي والحاضرِ، كما استعملَ رمزَ (الكلاب) للإشارةِ إلى ما يُعانيهِ المبدعُ من ظلمٍ وإقصاءٍ على أيدي من رمزَ لهم بهذا الرَّمزِ، والرُّموزُ في هذهِ القصيدةِ على نوعينِ هما:

أ- رموزٌ تاريخية نحو (طروادة ، آينياس ، بروميثيوس ، إنخسيس .... الخ) التي لم تأتِ مقصودةٍ لذاتها بل هي إشارة إلى التأريخ بشكل عام ، وإلى البطولات التي سطّرها أبطال التأريخ في الماضي .

ب- رموز الزمن الحاضر نحو (تاجر الفواكه، بائع الملابس ، الصائغ ، .... الخ) التي لم تأتِ

مقصودةً لِذاتِها بل هي إشارة إلى الواقع الذي يعيشه الشاعر مع الفقراء والكادحين الذين يكون منهم الأبطال كذلك.

٢- نصوصٌ ذاتُ رؤيًا شعريَّةٍ يتشابَكُ فيها الوجدانُ الفرديُّ بالوجدانِ الجماعيِّ من خلالِ انفتاحِ النَّصِّ الشِّعريِّ على آفاقٍ اجتماعيَّةٍ وطنيَّةٍ وإنسانيَّة[٢٧]. ومنَ الأمثلةِ على ذلكَ: قصيدة (بشريَّة)[٢٨] التي يقولُ فيها:

سيرتفع الموج ، ستغلق باب الصيدلية
في الداخل ، سيصفون إلى لغط الطيور
الرجال الغارقون في النوم
سيحملون الغيوم في أكياسٍ
إنهن وحيداتٌ
انهم في السفينة ينتظرون النتيجةَ
ستشرقُ الشمسُ
ويقفز الأطفال إلى الخارجِ
إنهم يأملون بوقتٍ إضافي
لإنجابٍ صالحٍ
في وضعٍ أفضل

فَفي هذهِ القصيدةِ نجدُ الرُّؤيةَ الشِّعريَّةَ واضحةً إذْ عَمِلَ الشَّاعرُ على إعادةِ الهيكليَّةِ الشِّعريَّةِ للرُّموزِ بِنقلِ مدلولاتِها الرَّمزيَّةِ التَّقليديَّةِ إلى حقولٍ أُخرى لإفادةِ مدلولاتٍ غيرِ تقليديَّةٍ وفسحِ المجالِ لمجيءِ رموزٍ كثيرةٍ نتيجةَ الإفرازاتِ الدَّلاليَّةِ للعلاقاتِ اللُّغويَّةِ النَّاشئةِ عن ذلكَ بينَ التَّراكيبِ اللُّغويَّةِ في القصيدةِ بِما حقَّقَ للقصيدةِ اكتفاءً ذاتيًّا منَ الرُّموزِ الَّتي نشأتْ من داخلِ القصيدةِ بِما جعلَها تستغني عنِ استلهامِ رموزٍ منْ خارجِها بِما حقَّقَ رؤيةً شعريَّةً غيرَ تقليديَّةٍ كالَّتي نجدُها في الشِّعرِ التَّقليديِّ وشعرِ التَّفعيلة، وقدْ جاءَتْ هذهِ الرُّؤيةُ متميِّزةً لِما نَلحظُهُ من صغرِ حجمِ القصيدةِ نسبيًّا بعددِ أسطرِها الشِّعريَّةِ وحَمْلِها لِمعانٍ ومدلولاتٍ شتَّى باختلافِ تفسيرِ كلِّ قارئٍ أو متلقٍّ لها، ويتشابَكُ فيها الوجدانُ الفرديُّ بالوجدانِ الجماعيِّ من خلالِ انفتاحِ النَّصِّ الشِّعريِّ على آفاقٍ اجتماعيَّةٍ وإنسانيَّة ممَّا يدلُّ على نجاحِها فنيًّا وامتلاكِ الشَّاعرِ لناصيةٍ لُغويَّةٍ تدلُّ على سِعةِ اطِّلاعِهِ ورهافةِ حِسِّهِ اللُّغويِّ والفنِّيِّ .

٣- نصوصٌ نلمحُ فيها بعضَ ملامحِ الرُّؤيا السِّرياليَّةِ أوِ الوجوديَّةِ[٢٩]. ومنَ الأمثلةِ على ذلكَ: قصيدةُ (الأجوبةُ الحجريَّة) الَّتي يقولُ فيها:

المنديل المطرَّزُ بفراشاتِ الدَّمِ
المنديل المخبَّأ تحتَ الوسادةِ المرعبة

يشمُّه الأعمى
بالقوَّة ، الَّتي يشدّهُ بها المنديل
إلى صدرِ الهاويةِ
غدًا سينكشفُ الأمر
ولن يرجع أحدٌ بالأجوبة
وسيبقى المنديل المطرَّز بأسئلةِ الدَّم
على رأسِ الكلب الحجري – في صمتهِ الأبدي–
يقيهِ من الشَّمسِ المحرقةِ
والأمومةِ الهاوية[٣٠]

في هذهِ القصيدةِ نجدُ أنَّ الشَّاعرَ قد نجحَ في خَلْقِ رؤيًا شعريَّةٍ سرياليَّةٍ باستعمالِ أشياءٍ واقعيَّةٍ كَرُموزٍ لتصويرِ حالةِ اللَّاوعي أو اللَّاشعور في أحلامٍ أو خواطرٍ بغرضِ تجسيدِها في القصيدةِ، لِذا فهوَ لم يستعن برموزٍ جاهزة من الميثولوجيا والإنثروبولوجيا، وقد عمد الشَّاعر إلى نقل رموز القصيدة إلى حقولٍ دلاليَّةٍ أخرى تختلف عن دلالتها الأصليَّةِ كجزءٍ من إعادة الهيكلة الشِّعريَّةِ الَّتي تعتمدها قصيدة النَّثر، ولاسيما رمز (المنديل) الَّذي تتمحور القصيدة حوله، إذْ أدخلَهُ الشَّاعرُ في معظمِ الصُّورِ المجتزأةِ الَّتي تشكِّلُ في مجموعِها الصُّورةَ الكليَّةَ للقصيدةِ لنقلهِ من حقلِهِ الدَّلاليِّ المنطقيِّ إلى حقلٍ لامنطقيٍّ من خلالِ خلقِ علاقاتٍ جديدةٍ بينَ المُسندِ والمُسندِ إليهِ في التَّراكيبِ اللُّغويَّةِ للقصيدةِ، والقصيدةُ مختصرةٌ تجنَّبَ الشَّاعرُ فيها التَّطويلَ والاستطرادَ، فجاءَتْ قصيدتُهُ مكثَّفةً متماسكةَ الأطرافِ.

٤– نصوصٌ تهيمنُ عليها ظلالُ الرُّؤيا الصُّوفيَّةِ ورموزِ وإشراقاتِ الخطابِ الصُّوفيِّ أوِ ذِكرُ الموتِ والقبورِ الَّتي يوجدُها الشَّاعرُ في القصيدةِ بطُرقٍ وأساليبٍ مختلفةٍ ومستوياتٍ فنِّيَّةٍ متفاوتةٍ كالتِّكرارِ والاستلهام[٣١]. ومنَ الأمثلةِ على ذلك: قصيدةُ (خطوطُ اتِّصال)[٣٢] الَّتي يقولُ فيها:

رنينُ الهاتفِ يتواصلُ في غرفةِ المقبرة
– ما اسمُ الميِّت ؟
ينقطعُ الاتِّصال
الرَّنينُ يتواصلُ في المقبرةِ
الهواتفُ الحجريَّةُ تتلألأُ تحتَ المطر
الأدلَّةُ الحجريَّةُ تتصفَّحها الرِّيح
أيدي الأشجار الحديدية يلويها الزمن
الموتى يواصلونَ الاتِّصال
– ألو .....
حارسُ المقبرةِ يطلقُ النَّارَ على الطَّائرِ الحجري

ويقطعُ الاتِّصال

ففي هذه القصيدةِ تتَّضحُ الرُّؤيةُ الشِّعريَّةُ من خلالِ الرُّموزِ الَّتي استعملها الشَّاعرُ فيها والَّتي نجدُ فيها رموزًا متخيَّلةً وغيرَ تقليديَّةٍ والشَّاعرُ يضيفُ إليها صفاتِ الجمودَ والتَّصلُّبَ والموتَ المُستلهمةُ من ظلالِ الموتِ والفناءِ كنهايةٍ محتومةٍ للمخلوقاتِ والأشياءِ الدُّنيويَّةِ ممَّا ساهَمَ في خلقِ جوٍّ عامٍّ للقصيدةِ مستوحًى من أجواءِ المقبرةِ المسكونةِ بالموتِ والجمودِ وهذه الرُّموزُ هي: (الهواتف الحجريَّة ، الأدلة الحجرية ، الأشجارُ الحديديَّة ، الطائر الحجري).

الخاتمة:

بعد هذا العرض يمكنُ أن نخلصَ إلى مجموعةٍ منَ النَّتائجِ منها:

١- نجحَ الشاعرُ في عددٍ من قصائدِهِ في خَلْقِ رؤيًا شعريَّةٍ سرياليَّةٍ باستعمالِ أشياءٍ واقعيَّةٍ كَرُموزٍ لتصويرِ حالةِ اللَّاوعي أو اللَّاشعور في أحلامٍ أو خواطرٍ بغرضِ تجسيدِها في القصيدةِ، بينما نجدُهُ في قصائدَ أخرى يستعينُ برموزٍ جاهزة من الميثولوجيا والإنثروبولوجيا.

٢- عَمِلَ الشَّاعرُ على إعادةِ الهيكلةِ الشِّعريَّةِ للرُّموزِ في بعضِ قصائدِهِ بِنقلِ مدلولاتِها الرَّمزيَّةِ التَّقليديَّةِ إلى حقولٍ أُخرى لإفادةِ مدلولاتٍ غيرِ تقليديَّةٍ وفسحِ المجالِ لمجيءِ رموزٍ كثيرةٍ نتيجةَ الإفرازاتِ الدَّلاليَّةِ للعلاقاتِ اللُّغويَّةِ النَّاشئةِ عن ذلكَ بينَ التَّراكيبِ اللُّغويَّةِ في القصيدةِ بِما حقَّقَ للقصيدةِ اكتفاءً ذاتيًّا منَ الرُّموزِ الَّتي نشأتْ من داخلِ القصيدةِ بِما جعلَها تستغني عنِ استلهامِ رموزٍ منْ خارجِها بِما حقَّقَ رؤيةً شعريَّةً غيرَ تقليديَّةٍ.

٣- يجبُ على شعراءِ قصيدةِ النَّثرِ بلورةَ المزيدِ من الرُّؤى النَّصِّيَّةِ الجديدةِ، وعلى النُّقَّادِ ممارسةُ دورِهم بنقدِ كلِّ ما يردُ السَّاحةَ الشِّعريَّةَ على أنَّهُ قصيدةُ نثرٍ، وليسَ الاستمرارُ في التَّسامحِ معَ المحاولاتِ الرَّكيكةِ وتبريرِ ضعفِ شاعريَّتِها بحجَّةِ تداخلِ الأجناسِ تحتَ سقفِ الحداثةِ، وهدمِ الحدودِ بينَ ما هوَ شعريٌّ وما هوَ نثريٌّ أو كلامٌ عاديٌّ.

وختامًا أسألُ اللهَ تعالى أن أكونَ قد وفِّقتُ في عرضِ مسائلِ هذا البحثِ، وأسألُهُ تعالى التَّوفيقَ والسَّدادَ في القولِ والعمل. والحمدُ للهِ ربِّ العالمين.

هوامش البحث:

(١) يُنظر: بلاغة الخطاب وعلم النَّص، ص١٣٥ – ١٣٦.
(٢) يُنظر: المصدر نفسه، ص١٣٦.
(٣) الشِّعريَّة العربية، أدونيس، ص٧٨.
(٤) زمن الشِّعر، أدونيس، ص٩.
(٥) تساؤلات النص الشعري (دراسة شعرية أسلوبية)، د.محمد إسماعيل حسونة، مجلة الجامعة الإسلامية، ص١١٧.
(٦) يُنظر: زمن الشِّعر، ص٦٨.
(٧) يُنظر: في الأدب الحديث والثقافة، د.حبيب يوسف مغنية، ص١٣٠،١٢٤–١٣١.
(٨) يُنظر: شيخوخة الخليل، ص٥٦.
(٩) يُنظر: الثابت والمتحول، ج٣(شعرية الحداثة)، أدونيس، ص٥٧.
(١٠) يُنظر: نظريَّةُ المنهجِ الشَّكلي (نصوص الشَّكلانيين الرُّوس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص٤١.
(١١) يُنظر: تحدِّيات الفكر والثَّقافة العربيَّة (في الفكر والأدب)، د.سليمان الأزرعي، ص٦٨.
(١٢) يُنظر: الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكالِ والأعراف « مقالاتٌ في الشِّعر »، طرَّاد الكبيسي،ص٩٣، وينظر: مقدمة الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، علي جعفر العلَّاق، ص١٥–١٦.
(١٣) يُنظر: الشَّاعر الغريب، ص١٠٩.
(١٤) يُنظر: الاختلاف والائتلاف، ص١٣.
(١٥) يُنظر: الثابت والمتحول، ج٣،ص٣١٤، وينظر: في الأدب الحديث والثقافة، ص١٣١–١٣٢.
(١٦) يُنظر: العقل الشعري، ص٣٥٦–٣٥٧.
(١٧) يُنظر: في شعرية قصيدة النَّثر، ص٣٣.
(١٨) قصيدة النَّثر من بودلير إلى أيامنا، ص١٩٦.
(١٩) يُنظر: تساؤلات النص الشِّعري، ص١٢٧.
(٢٠) يُنظر: تحوُّلات اللُّغة في شعرية الحداثة: قصيدة النَّثر بلغت شيخوختها في شبابها، د.محمد عبد المطلب، مجلة فيلادلفيا الثقافية، ع٥، ص٦٨.
(٢١) يُنظر: المصدر نفسه، ص٦٨ – ٦٩.
(٢٢) يُنظر: شعرية الحداثة، ص٢٠٢.
(٢٣) يُنظر: قصيدة النَّثر من بودلير إلى أيامنا، ص٢٤٧.
(٢٤) يُنظر: في الأدب الحديث والثقافة، ص١٣٢–١٣٣.
(٢٥) يُنظر: في شعريَّة قصيدة النَّثر، ص٣٧.
(٢٦) دع البلبل يتعجب، ص٤٧.
(٢٧) يُنظر: في شعريَّة قصيدة النَّثر، ص٣٨.
(٢٨) صقر فوق رأسه شمس، ص٦٤.
(٢٩) يُنظر: في شعرية قصيدة النثر، ص٤٠.
(٣٠) صقر فوق رأسهِ شمس، ص٩٦.

([٣١]) يُنظر: في شعرية قصيدة النَّثر، ص٣٩.

([٣٢]) صقر فوق رأسه شمس، ص١٠٢.

مصادر البحث:

١- الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكالِ والأعراف « مقالاتٌ في الشِّعر »، طرَّاد الكبيسي، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، (د.ط).

٢- بلاغةُ الخطابِ وعلمُ النَّصِّ، د.صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة (١٦٤)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م، (د.ط).

٣- تحدِّيات الفكر والثَّقافة العربيَّة (في الفكر والأدب)، د.سليمان الأزرعي، منشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م، (د.ط).

٤- الثابت والمتحوِّل، أدونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م، ط.٢

٥- دع البلبل يتعجب، رعد عبد القادر، منشورات مجلة الأديب المعاصر، طبع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦م.

٦- زمن الشِّعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨م، (د.ط).

٧- الشَّاعر الغريب في المكانِ الغريب (التجربة الشِّعريَّة في سبعينات العراق)، شاكر لعيبي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٣م.

٨- شعرية الحداثة، عبد العزيز إبراهيم ، منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.

٩- الشِّعريَّة العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩م، ط.٢

١٠- شيخوخة الخليل (بحثًا عن شكلٍ لقصيدةِ النَّثرِ العربيَّةِ)، محمد الصالحي، منشورات اتحاد كتَّاب المغرب، الرباط، ٢٠٠٣م.

١١- صقر فوق رأسه شمس، رعد عبد القادر، طبع ونشر مكتبة المنصور العلمية، بغداد، ٢٠٠٢م،(د.ط).

١٢- العقل الشعري (الكتاب الأول/ العقل الشعري الخالص)، خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤م، ط.١

١٣- في الأدب الحديث والثقافة، د.حبيب يوسف مغنية، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠١٠م.

١٤- في شعريَّة قصيدة النَّثر، عبد الله شريق، منشورات اتحاد كتَّاب المغرب، مطبعة الأجيال، الرِّباط، ٢٠٠٣م.

١٥- قصيدة النَّثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنار، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، نشر مؤسَّسة الأهرام للنشر والتوزيع، مطبعة دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣م، ط.٢

١٦- مجلة الجامعة الإسلامية، (د.مط)، مج١٤، ع١، ٢٠٠٦م.

١٧- مجلة فيلادلفيا الثقافية، تصدر عن جامعة فيلادلفيا، عمَّان، ع٥، ٢٠٠٩م.

١٨- نظريَّةُ المنهجِ الشَّكلي (نصوص الشَّكلانيين الرُّوس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مطبعةُ الرباط، الرباط، ١٩٨٢م.