الحضورُ الواعي للتراث في شعر عبد الأمير خليل مراد

The conscious presence of heritage in the poetry of Abdul Amir Khalil Murad.

أ.م.د. وسام حسين العبيدي
كلية الإمام الكاظم (عليه السلام) – أقسام بابل

Dr. Wisam Hussein Alobaidi
.College of Imam Kadhim

كلمات مفتاحية :توظيف التراث/ الحداثة/ الانثيال الرمزي / الإحالات

ملخص البحث

يتناولُ هذا البحثُ، واحدة من سمات الشعر العربي الحديث، ألا وهو توظيف التراث بوصفه مؤشّرًا يبعث على انتماء الشاعر للمدوّنة التراثية الحاضنة له، ويختصّ البحث بالوقوف على شعر الشاعر عبد الأمير خليل مراد الحربي؛ بوصفه أحد الشعراء العراقيين الذين ينتمون إلى جيل الثمانينيات، ولمّا كان النظر إلى زاوية التوظيف الواعي للتراث في منجز الشاعر معبّرًا عن قُدرته في تطويع الأفكار الذائبة في التراث بالقدر الذي ينفع الفكرة التي ينسج الشاعر نصّه على منوالها، كان لنا أن نُدلّ على ذلك من خلال وقوفنا على نماذج تطبيقية من شعره وتحليلها وبيان مقدار ما استفاده من التراث، وفي الوقت نفسه مقدار الانزياح الذي يُحسب للشاعر بوصفه الأسلوب الذي يميّز الشاعر المُجيد عن سواه؛ لأنه يكشف مقدار التمثّل الثقافي للنص التراثي، ولا يُميّع وعي الشاعر بمتغيرات عصره وما تفرضه عليه من مؤهّلات قد يُحسن الشاعر توظيفها وقد لا يُوفّق إلى تلك الغاية، ويمكن أنْ نؤشّر عدة نتائج في آخر البحث، ندع ذكرها هنا توخّيًا للاختصار.

Abstract

This research deals with one of the features of modern Arab poetry، namely the use of heritage as an indication of the poet's affiliation to the heritage blog، and the research is concerned with identifying the poet Abdul Amir Khalil Murad al-Harbi; as one of the Iraqi poets belonging to the generation of eighties، Looking at the angle of the conscious use of heritage in the poet's achievement، he expressed his ability to adapt the ideas dissolved in the heritage to the extent that the idea that the poet weaves in his text is similar to that، we had to demonstrate this by standing on practical models of his poetry and analyzing it and showing how much he benefited from the heritage، at the same time، the amount of displacement that is calculated for the poet as the method that distinguishes the poet glorious from others، because it reveals the amount of cultural representation of the heritage text، and does not understand the poet's awareness of the variables of his time and the qualifications imposed by the poet may be employed and may not be successful to that end، For the sake of abbreviation، we may indicate several results at the end of the research.

المقدمة

يمكنُ تأشير سمات الشعر الحديث - عربيّه وغربيّه- بصفات قد يختلف عليها بعض النقّاد تارةً، فيما يتّفق عليها نقاد آخرون، وهذا ما يؤشّر الأهمية التي يحدّدها مفهوم الشعر ووظيفته عند كلٍّ من هؤلاء وهؤلاء، لكنّي أحسب، أنّهم بأجمعهم، قد لا يختلفون حول مفهوم التوظيف الواعي للتراث، فالشعر الجيّد الذي يُحقّق حضوره في المشهد الثقافي الراهن من حياة الإنسان، هو الذي لا يشيح بنظره عن التراث، ويجحد أهمية الرجوع الواعي إليه، بحجّة متابعة مستجدّات العصر، تلك النظرة السطحية التي يعتنقها بعض من لم يفهم الحداثة في الشعر، بوصفها مفهومًا خارج إطار الآنية الذي يحرّرها ((من حدود الوقت الذي هو جزئي ومرحليّ ويجعلها زمنية، أي كلية وشمولية، ويتساوى فيها الماضي مع المستقبل؛ لأنهما معًا مادة الزمن الذي لا يفصمه «الآن» بوقتيته وحدوده المرحلية)) [١] . وهم لا يعلمون أنّ الحداثة حتى وإنْ ادّعت قطيعتها مع التراث، فقد كان تمثيلها للتراث يعكس بُطلان التمسّك بتلك المقولة، ويكشف في الوقت نفسه عن أهمية ذلك الاستلهام الواعي للتراث لما يُضفيه على التجربة الشعرية من غنًى لا يُحقّقه غير ذلك من الروافد الثقافية للشاعر، بل أكثر من ذلك، حين نجد تغلغل التراث في أنساق الثقافة الشعرية بغضّ النظر عن محمولاتها القِيمية سلبًا أم إيجابًا. ((كما أنّ التراث يُمثّل بالفعل أحد مصادر الالهام الرئيسية التي لا يستطيع أنْ يفلتَ منها أديب)) [٢] .

وقد حدّدت جوليا كريستيفا خصوصية الشعر الحديث حين يتناول التراث بطريقة ماهرة تدلّ على وعي الشاعر المتّسع باتّساع الاشكاليات الراهنة التي يعيشها، فترى – من دون مبالغة- أنّ التناصّ قانونٌ جوهريّ لصناعة النص الحديث، عبر إمتصاص النصوص السابقة، في الوقت الذي تُمارس فيه هدم النصوص المتداخلة معها نصّيًا [٣].

وهنا تبرز براعة الشاعر حين يتحسّس مواطن الجمال، فينتقي ما يُصلح منها مادةً لمجابهة القبح المخيّم على اشكاليات الواقع وما يُشمّ في طيّاته من روائح الكراهية في المستقبل القريب.

والشاعر عبد الأمير مراد، أحد أولئك الشعراء الذين استلهموا التراث بصدق وإخلاص، وجعل منه دريئةً يصدّ به عاتيات الراهن من واقعه، فكانت ذاكرته المختزنة بالتقاطات مهمة من التراث مصدرًا يمُدّه بالتجارب، وتمنحه رؤيةً تجعله يضحك من أيّامه الآتية فيما بعد، كما هو عنوان ديوانه الصادر سنة ٢٠٠٩ فيقول في نص (السفر في خارطة الحزن) [٤] :

ينتحر الصمتُ على بابي
وتحاصر ذاكرتي خارطة الأحزان الليلة
هذا شبح الغربة يُبحر في جسدي
وأنا الفاتح مملكة الميراث الأزلية
من يقرأ في وجهي أسفار الماضي
ينتزع الضجّة من رأسي
والعمر بقية أحلامٍ منسية
هذا ميدان الوحشة...
فلتُفصِح
يا زمنَ الكلمات الرمزية..

ومن يتأمّل هذا النص يتحسّس غلبة النبرة التشاؤمية النابعة من معاناته المريرة التي أسهمت بابراز هذه النزعة لدى الشاعر، فالماضي يمثّل خزانة أسرار

ذلك الحزن، ولذا يجعله محطّة للانطلاق في سفره إلى المستقبل، فمن الطبيعي بعد ذلك، أن يكون (العمر بقية أحلامٍ منسية) فيغترف بعد جولانه في التراث ما يجعله زاهدًا من خوض تجارب تنقله إلى ضفّة السعادة، وليس ما يجده من زمنٍ يكفي للافصاح عمّا يضجّ به رأسه؛ لأنّ الرمز سلب حقه في البوح عمّا يجول في خاطره.

وفي نص (ألفة قديمة) يُكرّر الشاعر النبرة نفسها، حين يتوجّه بالخطاب إلى نفسه [٥]:

أيها القرويّ اتئد
من زمانٍ يُبعثر ما نبتغي في مهبّ
الرياح
ويُحصي مع الفجر أحلامنا
ثم يمضي كطيرٍ يُفتّش عن ريشه داميًا..

فالماضي هو الفاعل في تحريك أفكار الشاعر، فيمتح منه بقدر تلك الآلام الدفينة في نفسه، ويجعله معادلاً موضوعيًا لقتامة الواقع، وليس مثل كثير من الشعراء حين يجعلونه مشجبًا يعلّقون عليه أخطاءهم. وننبّه أنّ الشاعر يرى نفسه في كثيرٍ من نصوص المجموعة طائرًا، يكشف برؤيته البعيدة عمّا سيُواجهه من تجارب، الأمر الذي يدفعه الى أنْ يتحصّن بالتراث، ويستقي من معينه ما يُكسبه حُنكةً يجتاز بها تلك المطبّات المقلقة للوجود بوصفه ممثّلا أمينًا لأحاسيسه بالدرجة الأساس، ولمن يُطابقه اتّجاهًا ينأى عن الانتماءات الضيّقة المفرّقة لصفو الجماعات بما تتركه من كراهيات وأحقاد.

وفي نص (أرشية الطائر المبهوت) التي أباح لي الشاعر أنّها كُتبت في ظروف نفسية قاهرة في عام ١٩٩٨م، حين كان ضوء الفانوس النفطي مسرحًا يُبارك ولادة كلماتها، عبّرت عن امتلاء الشاعر بخزينه التراثيّ الذي أتاح له أنْ يتحرّك في ميادين فسيحة من حياته، ومن حيوات آخرين كان لهم أنْ يمثّلوا قُطبَي الخير والشرّ، فكان كالطائر المبهوت لا يجد كل تلك المشاهد إلاّ خسارات على حساب الحسّ الإنساني المُحارب عبر الاقصاء، بالقتل تارةً وبالترهيب تارةً أخرى، على الرغم ممّا أودع الشاعر فيها من ترميز عالٍ يُموّه تلك الادانات، ولعل الظرف الذي انطلق من رحمه ذلك النص، كفيلٌ بدفع الشاعر إلى هذا التكثيف الموشوم بالرمزية، وفيها جاء قوله معبّرًا عن نبرة رفضه للانجراف عن نزعته الإنسانية [٦]:

لا.. لا.. لا .. لن يشطبني هذا الحقل الماحل
حتى لو غطّى في الجبّ سنيني
فالطفّ في لصق الشمس حناجرها
كشواظِ هتافٍ متّقدٍ
تفتضَ الحجب المطوية مذ كان.. وكان.. وكان
وتُقلقلُ لما فار التنور الأزمان
هذي قافُ القاتل واشتقّ لها
كالضرع الماطر أُلّافٌ
من قابيل إلى الآن..

يعبّر هذا النصّ عن تناسل فعل القبح ممثّلاً بالقتل، منذ (قابيل) البادئ لمسلسل القتل إلى يومنا هذا، وما يتركه من أثرٍ في تجريف البُعد الإنساني، ولكنه في الوقت نفسه يرفع من نبرة التحدّي للانكسار تحت هيمنة الشرّ، فالشواظ المتّقد له فعل الاصابة بدقة للهدف المرصود، وهكذا يكون الخير مُصانًا بفعل التضحيات الكبيرة التي يُسطّرها من يرى الحياة لا قيمة لها من دون أنْ يكون لهم موقفٌ في ردع غائلة

الشر واستفحال أثره.

ثمّ ينتقل الشاعر إلى مقطعٍ آخر من القصيدة، يستعرض فيه نبذة عن تلك الأسماء التي دوّت في سماء الحرية، وهو قوله[٧]:

قالوا: ما زالت للعشق بقايا
وأصرّح للعشق رؤوس
تصحو والحجّاج يُقلّبها
وبقارب ليلٍ منحوس
تقذفني لتخوم الموت الأزرق
تُشعل في عينيّ الكابوس
كابوس المتنبيّ، سقراط، المعرّي، الحلّاج
ابن الفارض، السياب ودعبل
تُطعِمُ أنقاضي لفتوحٍ أخرى
وصديقي في اللجّةِ طاسُ الكوثر
أفيعصمني في جبلٍ أرحم
من هذا السيف المسلوت

يحفل هذا المقطع بأسماء أولئك المشاعل في طريق الحرّية، ومنها يظهر أنّ الشاعر يستمدّ عزيمته من مواقفهم التي بقيت خالدةً، فالحجّاج ممثّلا لارادة الطغيان، يقوَ على اسكات الصوت الرافض له حتى وإنْ لعب سيفه برؤوس معارضيه، ومن دون استلهام الشاعر واقف هؤلاء لا يجد نفسه إلاّ أنقاضًا لا تقوى على النهوض فضَلاً عن المقاومة.. وبهذا يتكامل المشهد الذي يتجاذب الشاعر طرفاه، ليكون منتميًا لتلك الأسماء القادرة على انتشاله من واقعه المُغرق بالإحباط إزاء تعاظم قوّى الشرّ، وهذا ما يجعله في المقطع الذي يليه يعبّر عن مشاهد تاريخية بلغة مكثّفة عن كربلاء وعن محنة نبي الله صالح (عليه السلام) وعن معاناة الإمام علي (عليه السلام) في معاركه الداخلية ضدّ من يُحسبون على الإسلام، ولكن ما أعان الشاعر على التخلص من براثن الوقوع في المشهدية، أنّه توغّل برمزيته فكان مروره عليها مرور الطائر المحلّق بعيدًا، يرى المستقبل بما استقاه من تجارب وخبرات أمدّه الماضي بهما، فراح يُشيع تلك النبرة في مجمل نصوصه.

وقد لا يسعنا المقام أنْ نقف على ايماءات قصائده الممتلئة بالرموز التراثية، ولكن نُشير إلى أهمّ قصائده كانت ما توقّفنا عليه آنفًا، ونصّ (احتمالات) التي تعرّض فيها إلى المتنبي، ومثل عرقوب، وإلى زهد أبي العلاء، وإلى التوحيدي، في سياقٍ يؤذن بانفتاح ذاكرته إلى القصيّ من الأحداث التي يضجّ بها صدره، فتكون سببًا لصُراخه من ألم ما بقي منها راقدًا في ذاكرته، وفي خضمّ تلك الاستدعاءات يطالعه بيت المتنبي، فيقول في المقطع رقم (٢) [٨]:

خذني هذه المرّة
لأضرم النارَ في جسدي الناحل
ولا أهمّ بشيءٍ لم ينله أبو الطيب المتنبي
أهمّ بشيءٍ والليالي كأنها تُطاردني عن كونه وأطاردُ
فليس عندي إلّا بقايا جمجمةٍ سوداء
وعظامٍ لا يكسوها اللحم
ولكنني رغم أفولي
أحلمُ بالقمرِ الذي لن يضيء شرفتنا الليلة

يتماهى الشاعر مع تجربة المتنبي، ذلك الطامح إلى استعادة مجده الضائع، لكن المفارقة حين يجد الشاعر أنه محبطٌ بما يُشعره بالعجز عن استرداد ما ذهب منه، وهذا المتناقض، إنّما يؤدّي به إلى أنْ يهربَ من واقعه إلى الحلم، فهو الذي يجعله أكثر اتّزانًا من ضغط معاناته، فالواقع المُتخم بالخسارات

يُفقده تلك الأماني بانتهاء الظلم، وتحقيق أدنى مظاهر الرفاهية. ما يجعله يُشكّك فيما لو تعطّف الدهرُ على حاله، فأبهجه ببعض النعم، فقد يكون مثل سواد الناس الذين ابتعدوا عن زفرات آلامه.. بقوله [٩]:

حين يأكل خاصرتي الملح
وترميني أمي في فضَلات الشارع
وبعد سنين
تقذفني في سلة المهملات
التي يخلو منها شارعنا القديم
أعرف ذلك يا حبيبي
لأنني طفلٌ لا أفقه كل الأشياء
وقد أكون بعد حين رجلاً معتوهًا
وفي يدي برتقالة
لا أعرف كيف..
أوزّعها..!

يظهر للمتأمّل في النص احتدام نبرة السخرية عبر تلك التناقضات التي تعكسها سلوكيات الشاعر المختلفة باختلاف الزمن، والأم يُمكن لنا أنْ نأخذها في بعدٍ آخر يخرج عن المعنى المباشر لها، إلى ما ينسجم ودلالة النص غير المباشرة، وهنا يمكن أنْ نؤّول المقصود بالأم هو الوطن، ذلك المكان الذي ينتمي إليه الشاعر، ويُقدّم له كل ما لديه، وفي المقابل، لا يجد أبسط ما يقوّم به معاشه فيه، فالمِلح هنا يأخذ دلالةً منزاحة عن المعنى الراكز في الذهن، إلى معنًى مغاير ينسجم ودلالة النصّ الكلية، وهو معنىً سلبي يتمثّل بالجدب وتجريف كل ما يقاوم مأساوية الواقع، ثم أخذت الأفعال المنصبة على ذات الشاعر في قوله: (يأكل خاصرتي، ترميني أمي، تقذفني في سلة المهملات) بما تؤكّد نتيجة ما سيؤول إليه فيما بعد من اغتراب وجودي يستحكم على مجمل سلوكياته، فلا يضبطها ب ٍ ثابت، فيجعله مهدّدًا بانتهاء نزعته الإنسانية التي يشهد تزعزعها بحسب متغيرات العالم المادّي، فلا يقدّم ما لديه استشعارًا لمعاناة الآخرين التي مرّ بها من قبل، وهو الاحتمال الذي يؤرّق حُلمه الآني المتشبّث بما تبقّى لديه من قيمٍ لم يعد صداها ماثلاً أمامه على صخرة الواقع الملساء.

وفي المقطع (٤) من القصيدة نفسها، نشهد للشاعر توثّبًا آخر، حين يغادر احتمالاته المسكونة بالوجع الناتج عن ضغوط الواقع، إلى ما يراه أكثر تحقيقًا لكينونته حيث العدم والموت المعبّر عن راحته الأبدية، بقوله [١٠]:

حين نغادر دائرة الاحتمال
كي نسكن في غيبوبتنا الأبدية
حيث لا ليلى تندهني في
عزّ النوم
ولا شيخ المعرّةِ يُقعدني على جريد النخل
السامق
كي نتجاذب بحرارة
بعض أحاديث كآبتنا المعهودة
دعني أيها الراكض في حدقاتي
وكالسراب الأبيض
أتملّ في الدوح المليء بالأحجار الكريمة
وأقم أعراسي في بعض زواياك
الحبلى بالأسرار العِلّية.

يلحظ بصفة عامة على هذا المقطع، أنّه ازداد غموضًا عن سابقه، بازدياد ابتعاده عن منطقة الواقع التي ينوي مغادرة دائرته، حيث الوضوح المؤدّي إلى البساطة، أمّا وهو يتوجّه إلى عالم المعنى، فسيتخلّى

عن الوضوح المُشبع بأدران المادة، وفي طريقه إلى تلك المنطقة القصيّة، يبدأ الشاعر بالإفصاح عمّا كان يُعانيه من مُعاناة تحقيق طموحه المتمثّل بالارتواء من شغف الآخر ممثّلاً بـ(المرأة) ويقتضي هذا الترميز للمرأة بـ(ليلى) أنْ يكون قيسًا وصل به العشقُ إلى حافات الجنون، على الرغم من كونه لم يُشِر بصراحة إلى ذلك، لكن مقتضى الحال يكشف هذه الدلالة، لكنّه لم يشأ أنْ يتقمّص جوانب تلك الشخصية، إلاّ بالقدر الذي يُخرجه من نمطية السلوك الذي ينتفض على تقاليده، فيخرج عليه بآلية الجنون التي تُتيح له إطارًا واسعًا من الحرية في انتقاده مظاهر ذلك الوسط الذي قُدّر له أنْ يعيش فيه.

وفي مرور الشاعر إلى غيبوبته الأبدية، يحنّ إلى زهد أبي العلاء، ذلك الزهد الذي ينتمي إلى حرارة الموقف النقديّ للواقع المثقل بالتناقضات الاجتماعية والدينية والسياسية، فهروبه إلى حصير القصب، يمثّل انتماءه إلى البساطة المتخفّفة من زخرف الباطل وزيف المظاهر الخادعة.. كلّ تلك الدلالات وأكثر يستجليها المتأمّل لهذا المقطع وإنْ شابه التكثيف الرمزي المعبّر عن حيرة الشاعر واضطرابه في عالمٍ اختلّت به المقاييس، بما يدفعه إلى البحث عن الزوايا الموغلة في عالم المعنى القصيّ عن المادة، حيث يأمل في استعادة ما فقده من أمنيات.

وفي المقطع (٨) من القصيدة نفسها، يغترف الشاعر من التراث، فيوظّف دلالة (عرقوب) عبر امتصاصه الفكرة، وبثّها في مطاوي رحلته إلى عوالم المعنى، وما تبذره تلك الدلالة من معرقلات تحول دون ما يسعى إلى تحقيقه، فيقول متحدّثًا عن صديق رحلته، تلك الشخصية التي لم يُفصِح عنها كثيرًا[١١]:

فصديقي ذو العينينِ الرقيقتينِ.. كثيرًا،
والذي يبدو طيّعًا كالمغزل
يُلقي في عباءتي بعض حجاراتٍ
تقطرُ من ماء سذاجتهِ
كي يُغرقني بلطافته الرائعة جدًّا
ولكنّي.. آهٍ
لم أغرفْ من بحر سذاجته «هذه»
إلاّ نخلة «عرقوب»
فآهٍ من نخلةِ عرقوب التي لن تأتيني
وأنا أنتظرُ العمرَ يا صديقي
ولا أدري إنّ هذا العمر بطيءٌ
يتدحرج على أعتاب السُلّم

يتحدّث الشاعر بلغة السارد المباشر عمّا يُعانيه من هذا الصديق الساذج، حيث يُضيف خساراتٍ جديدة إلى جنب معاناته من جرّ ذكرياته فيما سبق له من تجارب، وهنا يُعلن أنّه لم يجد ما يسلّيه في هذه الحياة، ولم يجنِ غير تلك النخلة التي نسبها لعرقوب، وبهذا تتحوّل دلالة النخلة إلى رمز الحرمان والجدب، بانتسابها إلى «عرقوب» المعروف بكذب وعوده للآخرين [١٢]؛ ولهذا السبب لم يعد للشاعر بارقة أملٍ صادقة فيما بقي من عمره المتدحرج إلى قرارته النهائية.

ويلحظ سيماء الوحشة في النص، بصفة عامة، باتّخاذ الشاعر أسلوب الحكي عن الذات وكأنّه يكتب وصيته لمن يقرؤها من بعده، وكأنه يريد ايصال رسالته بما اكتشفه من صورٍ مقيتة قابعة في مظاهر زائفة لا تنشغل إلاّ بالسطحيّ من الأفكار، ولا تحفل بالمعنى الحقيقيّ للأشياء، فيسعى الشاعر إلى تدوين تلك الأفكار عبر أسلوبه المُكثّف مجازيًا بما يقيه

الوقوع في المباشرة والتقريرية التي لا مكان لها في خارطة الشعر الحديث.

وفي نصّه الشعريِّ الآخر (طرفة يُغادر دائرة الاحتمال) نُلاحظ عليه بصفةٍ عامة، أنّه – أي الشاعر- أراد أنْ يجعل من هذا النص تكملةً، أو هامشًا توضيحيًّا للنص الذي غادرناه آنفًا (احتمالات) بقرينة ما ذكره في العنوان الذي ورد في المقطع (٤) من نص (احتمالات) وهو قوله: (حين نغادر دائرة الاحتمال.. الخ) وهنا وضع الشاعر تعريفًا بمن سيُغادر دوائر الاحتمال، ألا وهو الشاعر الجاهليّ (طرفة) ومعلومٌ أنّه سينصبّ السؤال عن سبب اقحام (طرفة بن العبد) في هذا النصّ من دون آخرين من شعراء ملأوا المُدوّنة الشعرية العربية؟ ويتبيّن لنا أنّ الشاعر قد هضم التراث العربي، فوجد شاعرًا تمثّل أدوار حياته وأفكاره التي بثّها في شعره أيقونةً صالحة لأنْ يتّخذها قناعًا يتحدّث عنها، فالشاعر طرفة كان نسيج وحده في تمثّله ذاته المتفرّدة بنوازعها النفسية الخارجة عن قيم القبيلة، فهو (الفتى) الذي ينتفض دون الآخرين للقيام بالأمر الجليل، بقوله [١٣]:

إذا القوم قالوا من فتىً خلتُ أنني
عُنيتُ فلم أكسلْ ولم أتبلّدِ

وهذا ما يؤكّد حيويته ويُثبت حضوره، الأمر الذي جعله يُصرّح بنوازعه الشخصية المتوزّعة بين مخالطته الفئات المهمّشة اجتماعيًا (الفقراء) وبين اتلافه المال ومساعدة الفقراء، فضَلاً عن تبذله مع النساء من دون قيودٍ تفرضها القبيلةُ عليه، الأمر الذي جعله يُنبذ عنها؛ لكونه ليس ممّن يُجامل أو يُظهر من سلوكه ما يتماشى وأعراف القبيلة، فيُجفى على طول باعه فيهم، فقال مُعاتبًا إياهم، بقوله في المعلّقة [١٤]:

وظلمُ ذوي القربى أشدُّ مضاضةً
على المرء من وقع الحسام المهنّدِ

ولعل هذا المعنى الذي يعبّر عن دلالة الغربة لدى الشاعر الجاهلي، كان في وعي الشاعر عبد الأمير خليل مراد، بما دفعه إلى اختياره قناعًا يتحرّك عبره في محيطه المعيش. يقول الشاعر في المقطع الأوّل منها [١٥]:

ضيّعتني الجزيرةُ والماءُ حولي
زلال
كل ما أبتغيه انطوى في صهيل
القرون
وهذا رمادي في ساحة الاحتفال
يُلوّن كعب الزمان ولا يرتجي سوى
الشعر أرجوحةً للمُحال

يظهر الشاعر عبر هذا النص، منفيًّا عن كل من يمتُّ لهم بصلة، وهو يتلبّس قناعه، يتحدّث بلسانه عمّا يُشاهده من شتاتٍ لكلّ ما كان يراه من قبل من طموحٍ لم يتّسع القدر أنْ يمنحه فرصة لتحقيق ما تبقّى منه، وكأنّ الزمن يقف ندًّا له فيتلوّن باختلاف المواقف القاسية التي مرّ بها؛ ولهذا يستشعر وحدته بانتفاء حاجة الآخر (القبيلة) له بعد أنْ كان الفتى المُلبّي لحاجتها، وكما هو معلوم في الجاهلية كانت الآخرية تتشكّل من القبائل العربية الأخرى في مقابل الذات الجمعية لابن القبيلة [١٦]، أمّا هنا فالشاعر يجد آخريّته قد تحقّقت من انتفاء قبيلته له، قبل الآخرين، وبهذا تتعاظم الغربة النفسية لدى الشاعر بما يجعله سالكًا في موحش دروب الصحراء وفيافيها سائرًا نحو موته بما حمله من صحيفة مشؤومة.

وفي المقطع رقم (٢) يقول [١٧]:

مشيتُ.. قطعتُ.. حُميّا الدروب
وعُكّازتي من تراب القصيدة
ليتبعني (من أرار الرسيم) بموماته
وتلك دمائي حروف النشيد ونایاته
الباقية
مشيتُ بكفٍّ مبرّأةٍ من دماء العشيرة
وفي الكأسِ بُقيا التمنّي
وفي عتبات المدينة تفّاحةٌ للزوال
انقضم نصف الذي كفكفته القذائف
أم نرتمي في فصول الحدائق
مرثيةً وابتهال

يواصل الشاعر رسمه تلك الطُرق الموحشة التي قطعها، ولا يجد أنيسًا له في تلك الرحلة غير شعره الذي توكّأ عليه مُعينًا له في هذا الحراك القصدي نحو المجهول، وهذا ما يجعله يطرح أسئلة تكشف حيرته الوجودية من عالمٍ لم يعد له فيه ما يركن إليه، فالتفّاحة رمز الخطيئة - في المأثور الديني- لم يتبقّ منها غير النصف، وبذكر الشاعر كلمة (القذائف) و(المدينة) التي تنتشل النص من مداه التاريخي لتضع متلقّي النص في المعيش الراهن، وعبرهما نقدّر أنّ الشاعر استثمر الحدث التاريخي بطريقة رمزية تتخلّص من أعباء التفاصيل ليخرج لنا بهذا الانثيال الرمزي الكاشف عن مرارة تجربة الاغتراب التي يعاني آثارها النفسية البادية في ذلك التردّد بقبول الخيار الذي استسلم إليه الشاعر الجاهليّ طرفة بن العبد.

وفي المقطع (٣) يوظّف الشاعر في استهلاله جزءًا من مطلع معلّقة طرفة، بقوله [١٨]:

لخولة أطلالها الباقيات
على حجرِ الزمنِ الطحلبي
ولي طللٌ من دخانِ المواجع.. يا صاحبي
يستفزّ معي حاطبُ الذكريات
يوزّعني في رفوف الحداثة.. آه الحداثة
والثرثرات
تلوح كباقي الوشمِ في ظاهر اليدِ

تستمرُّ معاناة الشاعر من الزمن (الطحلبي) الذي يجرّده قيمةً سلبية تعمل على تغيير المكان، فيستدعي أطلال خولة، تلك التي ناجاها طرفة من قبل، وهو اليوم –أي الشاعر- يجدُ نفسه مُحاصرًا بتلك الأطلال التي لم تعد إلاّ مواجع على قلبه، وتُضفي عليه مزيدًا من الغُربة، وقد أحسن الشاعر بتوظيفه «أطلال خولة» بوصفها المكان التاريخي الذي يُستحضر لارتباطه بعهدٍ مضى أو لكونه علامة في سياق الزمن، وهذا النظر الزماني إلى المكان متّصل باحساس ضمني بالمكان الهارب الذي يفلت كما يفلت الزمن [١٩]، فيجد المأزق نفسه الذي وقع فيه شاعر العصر الجاهلي (طرفة بن العبد) من ضياعٍ لقيمته في فيافي الجزيرة العربية متّجهًا إلى المجهول، وكذلك الشاعر المعاصر حين يجد أفكارًا لا تنتمي لزمنها تُصبح معيارًا لتحديد هوية الشاعر، بما يجعله مستلب القيمة في داخل منظومته الثقافية والاجتماعية، وفي النتيجة يبقى الشاعر المنتمي لتلك المرتكزات الأصيلة غريبًا عن بني جلدته قبل الآخر، وهي الحيرة نفسها التي تحسّسها الشاعر الجاهلي حين وجد (بني غبراء) من الفقراء لا ينكرونه فضَلاً عن أغنياء القبائل الأخرى، ولكن كان الاجحاف بحقّه صادرًا من قبيلته أقرب الناس إليه...!

نؤكّد عبر قراءتنا الفاحصة للتوظيف التراثي

في نصوص الشاعر، سعيه إلى أنْ يُحقّق مكانته الشعرية، عبر استنطاقه ذلك المحتوى بالشكل الفنّي المنسجم ومتغيّرات العصر، وهذا الإحياء – إنْ صحّ الوصف- للتراث، ((ليس مجرّد تنويع على القديم بل هو معارضة له أو ردّ عليه)) [٢٠]، وهذا الإحياء ليس مُتاحًا إلاّ لمن تمكّن من مسك أدواته الفنية وجعلها مطواعةً لثقافته المتنوّعة، بحيث كان التراث – وهو جزء مكوّن أساسي لها- وسيلة تمنحه ذلك التفرّد الشعري، فالمُجدّد من الشعراء هو الذي يهيّئ للتراث الاستمرار والحيوية، وليس الذي يقوم بتحنيطه باحتذائه شكليًّا بالتكرار والتقليد [٢١]، بما يجعل تجربته الفنّية محكومةً بالعُقم.

وفي نصّه الشعريّ الآخر (صحيفة المتلمّس) يواجهنا الشاعر بهذا العنوان المعبّأ الانثيال الرمزي بالاحالات إلى مخزون تراثي، تمثّل بالمثل المعبّر عن شؤم الطالع والنكد من المستقبل المُميت لصاحبه، لكن كما عوّدنا الشاعر أنّه لا يتّكئ على مخزونه التراثي بطريقة تقليدية تبعث على الملل، بل بطريقة حداثوية تجعل من الراهن المعيش جزءًا لا ينقطع من التراث، وهذا الأمر يتطلّب من الشاعر فنّ تحوير ما يمكن تحويره من ذلك النص المراد توظيفه، بما يضمن احترام النصّ التراثي من دون تقديسه عبر التقليد المباشر له، ويُثبت في الوقت نفسه امكانية الشاعر وتفرّده بهذا التمثّل الواعي لمجريات الأحداث المعاصرة وربطها رمزيًّا بأهداب التراث..

يُطالعنا الشاعر بنصّه النثري بأحداثٍ مرّتْ عليه وانتهت، ولم يبق سوى أشباحها مدوّمةً في مخيلته، ولم يبقَ له سوى أنْ يُعيد حسابات نفسه ويُعدّد خيباته التي تتالت وكأنها إرثٌ يتلقّفه من أجداده الموهومين بالخلود، فيقول [٢٢]:

كم مرّ من الأزمانْ
وأنا كصيّادٍ يُقلّبُ في المخطوطاتِ
(مخطوطاتٍ للحبِّ وأخرى للموت)
أحصي المُدن الباقية (بابل، دلمون، الحيرة، سومر، وأكد)
والمدن الزائلة (نحن)
وتاريخ الأشخاص (ملوكًا، صعاليك، غلاة، شعراء)
من كلكامش... إلى عبد الأمير.. و و و و
(ولا تاريخ إلا تاريخ الأشخاص)
أتهجّى أبراجي بكآبة
كأنني على شفا حفرةٍ من هذا العالم
أقفْ...!
(وما في الموت شكٌّ لواقفٍ)
أتأمّل بعضًا من أنقاضي
ببراءة طرفة بن العبد
فلا أرى غير حاطب تلوكه حوافر العنقاء
ورأسي كمديةٍ في خاصرةٍ حُبلى
«يتدلّى»
رأسي الخارجُ من أبجديّات الشرق
«يتدلّى»
كقشةٍ على سارية القلعة

يُتيح النص المعروض أمامنا أفعالًا متعدّدة قام بها الشاعر، واستعرضها لنا بوصفها أدوات استنفر مضامينها لتأتي له بالنتيجةِ التي توصّل إليها فيما بعد، والأفعال التي انبثقت من دائرة اهتمامه (يُقلّب، أحصي، أتهجّى، أقف، أتأمّل) وهي أفعال لو دقّقنا في دلالتها، جاء تسلسلها منتظمًا بحسب الصورة التي قرن الشاعر وظيفته إليها، وهي صورة الصياد، وإذا

كان الصياد في البر أو البحر، لا يبتغي البحث عن ضالّته فحسب، بل له بعد ذلك أدوارٌ متعدّدة بحسب الحاجة التي دفعته للصيد، فالشاعر صيّادٌ أيضًا لموقفه من الوجود المحيط به، حين يستلهم من كلّ ما حوله ما يمثّل ذاته أو يُترجم ما في وجدانه من ألمٍ وما يبثّه من أملٍ في ثنيّات نصوصه، فيبدأ بالتقليب وهذا ما يُتيح له فرصة بالتفتيش عمّا يُمثّل رُؤاه المتوزّعة بين أملٍ يشدُّه لتحقيق ذاته، وبين ألمٍ دفينٍ يجرفه إلى قاعٍ سحيق قد يتلاشى عنده وينعدم وجوده حينها من هذا العالم، فهي مخطوطات لم يُتح لآخرين أنْ يطّلعوا على ما فيها من معلومات، فضَلاً عمّا تحمله دلالة المخطوطة من استشعار تعرّضها للاندثار في أيّ وقت. وقد جاء من ينفضُ عنها غبار النسيان، فيُحصي بعض تلك المدن الباقية، ويذكر أسماءها، ويُحصي أسماءً لشخصيات لهم تاريخ حافل، ويُذيّل هذا الاحصاء بتأكيدٍ يصبُّ في حصيلته من هذا الجرد أنه لا ينسلخ التاريخ من ذكر الأشخاص، وكأنّ الأشخاص هم الذين يقوم التاريخ على أكتافهم، بما يتركونه من أعمال وأحداث تتغيّر بموجبها موازين الأمم وتقوم الحضارات أو تندثر بهم. وبعد مرحلة الاحصاء تأتي مرحلة التهجّي، التي تُخبرنا عن استبصار الشاعر وقدرته على تمثّل الموروث وجعله مطواعًا بين يديه وليس لأجل الاستعراض الساذج، فالتهجّي يتبطّن تجربة الشاعر النفسية التي خبَرت ما حولها، ومن ثمّ دفع تلك المشاهد التي اصطادها الشاعر، إلى مرحلة الوقوف ومن ثمّ التأمّل في مصائر الغابرين، فلا يتمخّض ذلك التأمل إلاّ بنتيجةٍ يُقدّمها للقارئ، معبّرةً عن مأزق الشاعر بوصفه مُبالغًا في نيل طموحه الذي لا يتحقّق منها شيء؛ لعقم الواقع ومرارة الوسط الذي يعيشه، بما يُريه مصيرًا لا يختلف عن مصائر السابقين، فيجد ذاته فريسةً لتغوّل المادة وطُغيان السلطة ممثّلةً بالعنقاء، ذلك الطائر الأسطوري الذي يكسح كلّ شيءٍ يقع نصب عينيه، والنتيجة أنْ تكون حياته غرضًا يطلبه كلُّ من لا يروق له حراك الشاعر الذي سيكون سببًا لايقاد شعلة التمرّد من قبل آخرين. وحين يُكرّر الشاعر صورة الرأس المتدلّي بوصفها النهاية المأساوية التي ينتظرها بفزع، إنّما يؤكّد أنّ ما يُفزع السُلطات هو رأس الشاعر: المكان الذي يمثّل مقرّ لسانه المسلّط على رقابهم كالسيف، فلا يجدون حلّاً يُنهي مصدر الفزع إلاّ بقطع رأس الشاعر، ولعلّ استبصار الشاعر عبر تلك الرؤيا العميقة للتراث تكشف له على طول التأريخ أنّ رعيلاً من الشعراء كانوا قدّموا رُؤوسهم ضريبةً لأفكارهم وطموحاتهم وتحريضهم، ولعل طرفة الشاعر الذي استأثر باهتمام عبد الأمير خليل مراد، وجعله يستبطن تجربته، كان أحد أولئك المُضحّين برؤوسهم. نتيجة ما كان ينفرد به من رُؤىً دفعته أنْ يُستبعد من قومه ويُفرد مثل بعيرٍ أصابه الجرب..! وفي كلّ ذلك ادانة للمجتمع بعامة وللقبيلة التي دفعت ابنها أنْ يكون في مهبّ القتل المُدبّر غيلةً..

وفي المقطع الآخر، يُعاود الشاعر تأكيد هوّة الغربة الروحية التي يعاني منها، بتلك النداءات التي يُطلقها من دون سامعٍ أو مُجيب..! الأمر الذي يدفعه الى أنْ يتعرّى من زيف الواقع باعتناقه الجنون سبيلاً لخلخلة بُنى السُلطة وتمثيلاتها في تجريف مناطق الوعي، وهو قوله [٢٣]:

من يملأ كوزي بعناقيد اللذة..؟
وتلك دفوفي الأزلية تتقافزُ

كقطٍّ يهتفُ..
يهتفُ في دهشةٍ وقداسة
ولا أحد في مقاهي الحكمة
آه الحكمة... يابن أبي
تُجرجرني لدروبٍ لم أألفها
وبعوديّ الشقيّ متأرجح..
كمزامير الحوأب..
حتى تعصر أوصالي
بسوطٍ يشهقُ من رئة المتنبي
(صحب الناس قبلنا ذا الزمانا
وعناهم من شأنه ما عنانا
وتولّوا بغصةٍ كلّهم منه
وإنْ سرّ بعضهم أحيانا)
وخطاي لمراثي من لا أعرفُ عنهم
غير خواتيم البركة
وسأحفرُ يا أيّها القرويّون بعض جنوني
بالومضِ..
(الومض الطالع من البسملة
وقوادم الأبد)
لعلّي أجدُ مضغةً من عسل الحرف
على أعتاب الجنة
أو حبة ضوءٍ عند مساقط
القمر الأسود

يُلاحظ أنّ الشاعر في هذا المقطع، على صعيد الشكل، حافظ على توازنٍ مهيب في تعاطيه لغة شعرية حاولت أنْ تقف في منطقة الوسط، بين الحداثة والقدامة، فانتقى ما يُلائم الغرض، ويُسهم في تجسير الدلالة الكبرى التي يبتغيها، بحفر مكانة للشاعر بوصفه رائيًا للمشهد الثقافي بخاصة والحضارة التي يعيش في أكنافها بصفة عامة، فيختار كلماتٍ لها ايحاء موغل بالتراث، وتختبر ذكاء المتلقي بمدخلية توظيف هذه الاشارات في بناء مقصدية المعنى في النص.. حين يضع (مزامير الحوأب) مثلاً يُشير إلى تلك المنطقة التي شكّلت (جرس إنذار) لمن خرج عن طاعة الحق في قصة عائشة زوجة الرسول (صلى الله عليه واله) لكن الشاعر يشذّب الاشارة من كل تفاصيلها التي لا يعنيه من أمرها سوى أنْ يضع المزامير بدل (كلاب الحوأب) ليكسر من رتابة الاحالة، ويجعلها منسجمة والحاضر الذي يعيشه، كذلك جعل (الحكمة) ذلك المصطلح الفضفاض الذي يُحيل إلى منطقة اشتغال المثقف، ما يدفعه أنْ يكون في مهبّ المواجهة مع السلطة.. ولعلّ الموت والتذكير بالموت عبر الحكمة التي يُطلقها المتنبي، كانت سبيلاً لشدّ أزره وجعله – أي الشاعر- لا يرى عذرًا يُثني من عزيمته، فالموت قد صحب الناس كل الناس، وتوظيفه لهذين البيتين إنّما أراد له الشاعر أنْ يُعزّز به من قناعته، بما يجده عند المتنبي حامل مشعل التمرّد، فانتماؤه إليه لم يكن إلاّ عن بصيرةٍ بخبايا الحكمة التي أشرقت من ثنيّات شعره.

وفي ختام المقطع، نجد الشاعر وهو يخاطب القرويين، وهو في خطابهم إنّما يُخاطب نفسه، بأمارة أنّه وصف نفسه بهذا الوصف في نص (ألفة قديمة) الذي استعرضناه في أوّل البحث، أنه لا يجد غير الجنون منطلقًا لتمرّده في هذا الوجود، ولا يخفى ولع الشاعر بالترميز أدّى أنْ يكون مطلبه ليس واضحًا للجميع، ما لم يعتنوا بقرائن الحال والرموز التي تلقّفنا بعضًا منها فيما سبق، لتوضّح مراد الشاعر، بما يكشف خوف الشاعر عن الافصاح أكثر ممّا لمّح

إليه، سواء في هذا النص بخاصة، وفي نصوصه الأخر المتناثرة في هذه المجموعة، ولا يُمكن أنْ نُحيل ذلك الولع بالترميز، بالتأثر الحداثوي الذي وقع كثيرٌ من شعراء العصر تحت ضغطه، ما أدّى بهم أنْ يُفضوا إلى بناء اللامعنى في النص، والتهويم في الفراغ، تأثّرًا بأرباب السوريالية من فرنسيين وغيرهم، أمّا الشاعر عبد الأمير الحربي، فلم يكن ذلك الأمر يُشكّل هدفًا بحدّ ذاته، بدليل ما يبتغيه من التوفيق في الوقوف على ضفة الحداثة من جهة، مثلما يُحسن الوقوف على ضفة التراث من جهةٍ أخرى.. وأزعم أنّ مقدرته الإبداعية تثبت ما أشار إليه حسن حنفي، من أنّ التراث ليس متحفًا للأفكار نفخرُ بها وننظرُ إليها باعجاب، ونقف أمامها في انبهار وندعو العالم معنا للمشاهدة والسياحة الفكرية، بل هو نظرية للعمل، وموجّه للسلوك، وذخيرة قومية يمكن استثمارها من أجل بناء الإنسان [٢٤]. فضَلاً عن القصائد التي وجّهها إلى مُجايليه من شعراء (جبار الكواز) أو (شريف الزميلي) بما تحمل معاناة جيل كامل يرى ما وراء الأفق، فيجلونه في كلمات نصوصه الشعرية لتعبّر عن تجربته الشعرية الغنية بثقافته الأدبية التي ينبغي أنْ تكون طريقة يلتزمها كل من حمل لواء الشعر وجعله وظيفة اجتماعية وليس هوايةً يتسلّى به وقت الفراغ. وأخيرًا يتبيّن لنا أن الرموز الشعرية التي وظّفها الشاعر في نصوصه تمخضت عن تجربة شعورية، وهي حالة ذاتية يمر بها الأديب فيعبّر عنها بصور وتعابير إيحائية انعكاسا لما في نفسه، إذ إن النفس تتأثّر بالعوامل الخارجية المكتسبة فتطبعها بطابع معيّن ، فهي بنت المحيط الذي نشأت فيه، تتنوع بتنوعه وتختلف باختلافه[٢٥].

وهذا لا يعني أن نغضّ الطرف عن الصفات السيكولوجية المتوارثة في الطباع وهي بدورها تكون حافزا للمؤثر الخارجي أو معارضا له .

الخاتمة:

- تعدّدت أساليب الشاعر في توظيفه الرمز التراثي بما ينسجم والحالة النفسية أو الاجتماعية التي يمرّ بها من نصٍّ لآخر..
- لم يكن التوظيف التراثي مباشرًا على الرغم من اقتباساته الواضحة، إلاّ أنّ السياق الحاف بها يحتاج إلى تأمّل في الوصول إلى مراد الشاعر.
- كان لاستدعائه الرموز الشعرية يمثّل موقفًا نقديًا لدى الشاعر ينعكس ذلك على مستوى ثقافته ووعيه بالمرحلة الزمنية التي يعيشها..
- في بعض الرموز والاحالات، كان الشاعر يتلاعب بحرفيّتها لأجل أنْ تكون منسجمة وحداثة الأسلوب الذي يرتهن إليه، فضَلاً عن تعويله على ذكاء المتلقّي في فكّ شفرات النص الشعري الذي يكتبه.
- لعل أكثر الرموز التي زجّها الشاعر في نصوصه كانت تصبّ في دلالة الغربة والاغتراب.. وفي ذلك دلالة على ما يُعانيه الشاعر بخاصة والمثقف من أزمات اجتماعية تكشف عن عدم انتمائه بصورة تامة إلى تقلّبات المرحلة الزمنية.

الهوامش

١- تشريح النص، الغذّامي: ٩
٢- جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي: ٦٨ .
٣- ينظر: علم النص، جوليا كريسطيفا: ٧٩ .
٤- إيماءات بعيدة،٢٠٠٠م: ٥٥ .
٥- إيماءات بعيدة: ٦١ .
٦- إيماءات بعيدة: ٦٧ – ٦٨ .
٧- المصدر نفسه: ٦٨ – ٦٩ .
٨- إيماءات بعيدة: ١٧ .
٩- المصدر نفسه: ١٩ .
١٠- إيماءات بعيدة: ١٩ – ٢٠ .
١١- إيماءات بعيدة: ٢٣ – ٢٤ .
١٢- ينظر: جمهرة الأمثال، أبو هلال: ٤٣٣ .
١٣- ديوان طرفة بن العبد: ٣١ .
١٤- ديوان طرفة بن العبد: ٣٦ .
١٥- إيماءات بعيدة: ٣٨ .
١٦- سرد الآخر – الأنا والآخر عبر اللغة السردية، صلاح صلاح: ٩٠ .
١٧- إيماءات بعيدة: ٣٨ – ٣٩ .
١٨- إيماءات بعيدة: ٣٩ .
١٩- ينظر: حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث، خالدة سعيد: ٣٠ .
٢٠- المصدر نفسه: ١٤ .
٢١- ينظر: المصدر نفسه: ١٤ .
٢٢- إيماءات بعيدة: ٧٢ .
٢٣- إيماءات بعيدة: ٧٣ – ٧٤ .
٢٤- ينظر: التراث والتجديد – موقفنا من التراث القديم: ١١ .
٢٥- ينظر : دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، محمد مبارك: ٩١ .

المصادر والمراجع

١- إيماءات بعيدة - شعر، عبد الأمير خليل مراد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.

٢- التراث والتجديد – موقفنا من التراث القديم، د. حسن حنفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط٤، ١٩٩٢م.

٣- تشريح النص ، د . عبد الله الغذامي، دار الطليعة بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

٤- جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي، دار المعارف، ط٣، مصر، ١٩٩٤م.

٥- جمهرة الأمثال، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري (ت: نحو ٣٩٥هـ)، دار الفكر – بيروت، د.ت.

٦- حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث، د. خالدة سعيد، دار العودة – بيروت، ١٩٧٩م.

٧- دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، محمد مبارك ، منشورات وزارة الأعلام دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦م ، ١٣٩٦ هـ .

٨- ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.

٩- سرد الآخر – الأنا والآخر عبر اللغة السردية، صلاح صلاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ٢٠٠٣م.

١٠- علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م.