Journal of Al-Farabi for Humanity Sciences Volume (9)Issue (2)February(2026)

ISSN: 2957-3874 (Print)
Journal of Al-Farabi for Humanity Sciences (JFHS)
https://iasj.rdd.edu.iq/journals/journal/view/95
مجلة الفارابي للعلوم الإنسانية تصدرها جامعة الفارابي

فضاء النص وتقنية النبر الصوري في شعر حسب الشيخ جعفر

م.د محمد شكر محمود الاحبابي
المديرية العامة لتربية صلاح الدين

Text space and the technique of formal stress in poetry according to Sheikh Jaafar

M.D. Muhammad Shukr Mahmoud Al-Ahbabi
Teaching: General Directorate of Salah al-Din Education
Specific specialty: modern literature
mohmmedalahbaby1967@gmail.com :

ملخص البحث:

بات من الواضح أهمية فضاء النص وتقنية النبر الصوري لأي ديوان شعري ، هو يلعب دوراً مهماً في العملية التواصلية إضافة إلى أنه يثير الانتباه ويجذب القارئ للنص ، وإن كل ما سبق تناوله وكل المعطيات التي توفرت لنا وضعتنا أمام حقيقية أن أي عمل إبداعي، ولا سيما فيما يخص فضاء النص وتقنية النبر الصوري مصدره الشاعر والمصمم معاً، فهذا الموضوع يمثل هوية أخرى للشاعر وكأنه اسماً مستعاراً له لكنه تعبر عنه حقا، وقد اخترت الشاعر حسب الشيخ جعفر لأدرس في شعره تلك الظاهرة النصية الواضحة التي مثلت هوية الشاعر ، حيث تناولت في هذا البحث بعد أن قدمت نبذة عن الشاعر وشيئا تنظيرياً عن فضاء النص وتقنية النبر الصوري وتعريفها ومصطلحاتها، تحدثت باختصار عن أهم التعاريف للموضوع حتى يكونا تمهيداً لدراسة فضاء النص وتقنية النبر الصوري التي ذكرتها ، وطبقت دراستها في شعر حسب الشيخ جعفر ، والمعروف أن الشاعر لا يتوافر على حرية كبيرة في الاستعمال الذي ينجزه في فضائه الخطي، فأبعاد الحروف وتنضيد الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات تخضع في الغالب لقواعد تواضعية، والحرية التي يملكها الكاتب للتحرك في الفضاء الذي اختاره تتم في حيز ضيق جدًا، الأمر الذي يصير معه اختياره اختيارًا دالًا الكلمات المفتاحية: النبر الصوري ، الفضاء النصي ، السواد والبياض ، الدلالة ،حسب الشيخ جعفر.

Summary:

It has become clear the importance of the text space and the technique of figurative tone for any poetry collection. It plays an important role in the communicative process in addition to attracting attention and attracting the reader to the text. All that was discussed above and all the data that was made available to us put us before the reality that any creative work, especially in It relates to the space of text and the technique of pictorial stress. Its source is both the poet and the designer. This topic represents another identity for the poet, as if it were a pseudonym for him, but it truly expresses him.I chose the poet according to Sheikh Jaafar to study in his poetry that clear textual phenomenon that represented the identity of the poet, as I discussed in this research after If I presented an overview of the poet and something theoretical about the text space and the technique of pictorial stress and its definition and terminology, I spoke briefly about the most important definitions of the subject so that they would be a prelude to the study of the space of text and the technique of pictorial stress that I mentioned and whose study was applied in poetry according to Sheikh Jaafar. It is known that the poet does not have much freedom in The use he makes of his written space. The dimensions of letters and the typesetting of words on pages, margins, and spaces are mostly subject to modest rules, and the freedom that the writer has to move in the space he chose takes place in a very narrow space, which makes his choice a significant choice.***Keywords:****Figurative accent , textual space, black and white , meaning , Hasab al.shik. jafar*

أهمية الموضوع:

يكتسب هذا الموضوع أهمية بالغة في الدرس الأدبي والنقدي، وذلك من خلال معرفة مدى إجادة الشاعر فن النبر والبصري، والمزج بينهما لأخراج صورة ناطقة بالجمال .

أسباب اختيار الموضوع:

هناك دواع كثيرة لاختيار هذا الموضوع ، نذكر منها مدى شغفنا للاطلاع على أعمال حسب الشيخ جعفر الشعرية لما تحتوي عليه من تمثيلات بصرية تجذب القارئ.

مقدمة:موضوع هذا البحث هو فضاء النص وتقنية النبر الصوري في الأعمال الشعرية للشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر وهو في إطار التداولية بين المبدع والمتلقي أو ما يُعرف باستجابة القارئ. وقد صدرت الأعمال الشعرية ١٩٦٤ –١٩٧٥ لحسب الشيخ جعفر في طبعته الأولى عام ١٩٨٥م. الفضاء النصي وتقنية التشكيل الصوري هي دراسة لإحدى العتبات النصية التي تشكل النص الفوقي من المناص النشري للأعمال الأدبية، والفضاء النصي هو الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المعطى في إطاره مجرد نص مقدم للقراءة، إنه حسب تعريف آخر ذلك الفضاء الخطي الذي يعتبر مساحة محدودة وفضاء مختارًا ودالًا بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب والمعروف أن الشاعر لا يتوافر على حرية كبيرة في الاستعمال الذي ينجزه في فضائه الخطي، فأبعاد الحروف وتنضيد الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات تخضع في الغالب لقواعد تواضعية، والحرية التي يملكها الكاتب للتحرك في الفضاء الذي اختاره تتم في حيز ضيق جدًا، الأمر الذي يصير معه اختياره اختيارًا دالًا [١]. والجدير بالذكر أن تنضيد الكلمات على الصفحات والأبعاد التي بينها هو الذي أفرز الفرق بين القصيدة العمودية التقليدية، وقصيدة التفعيلة أو شعر التفعيلة ، وكذلك قصيدة النثر، فكل هذه الأنواع الشعرية إنما تنتج عن حركة الكلمات على الصفحة البيضاء أو الورقة المسند كما يسميها النصيون.وعلى ذلك فإن الفضاء النصي إنما يدرس على مستويين هما مستوى الخط ومستوى البياض والسواد، وذلك بالاعتماد على نظرية يرى أصحابها ((أن العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة ومن هنا تقليلهم من أهمية الثقافة والانتباه في الوظيفة الإدراكية الحسية وقولهم بأهمية التجربة المباشرة))[٢].وأن هذه النظرية هي نظرية فلسفية في أصلها، وإن غلب على تطبيقاتها الطابع النفسي أو السيكولوجي، وهذه الإشارة هي التي تفسر قولهم بأن الثقافة والانتباه في الوظيفة الإدراكية الحسية قليلة الأهمية وهي جوانب فلسفية، وإنما الأهمية القصوى للتجربة الحسية وهي جانب نفسي.ويرى بعض الباحثين أنه ((يأتي تعاملنا مع الفضاء بوصفه تلك المساحة التي يتشكل من خلالها إسناد اللغة المنطوقة على الصفحة المسند لتأخذ شكلًا كتابيًا، فهو الحيز الذي تستغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفًا طباعية على مساحة الورق وهو ما يتيح للشاعر حرية التصرف في نصه، فيستثمر الطاقات الفنية المتاحة له كلها، وقد يكون لأوزان الشعر الحديث القائمة على تفاوت عدد التفعيلات في السطر الشعري الواحد وما يمتلكه الشاعر من فرص التدوير أثر في استثمار هذا الفضاء، وإيجاد علاقة تقاطع بين الشعر والنثر على صعيد التشكيل المكاني))[٣].وهذا ما أكده عبد العزيز المقالح في كتابه الشعر بين الرؤيا والتشكيل حيث يقول: ((إن القالب في القصيدة المدورة يأخذ شكل الكتابة النثرية، وقد أبغي وجود الفراغ إلا ما يظهر من فراغ يشبه فراغ الفقرات في الكتابة النثرية))[٤]ويرى بعض الباحثين أن قصيدة النثر هي تنويع بين الكيفي والكمي، والأصوات أمور كمية، أما الكيفية فتأتي في توزيع الأصوات ومنها التدوير، وهذا يعني ((أن قصيدة النثر لم تكن تطويرًا لقصيدة الشعر الحر، إنها نوع أدبي شعري يمزج بين النبري والعروضي، أو بين الكيفي والكمي عند تراكم الأصوات بين الحركة والسكون)) [٥].فدراسة التشكيل الصوري يركز على استجابة القارئ حيث ((لا يمكن للقصيدة أن تُفهم بمعزل عن نتائجها، فتأثيراتها نفسية كانت أم غير ذلك هي جوهر أي وصف دقيق لمعناها، مادام المعنى ليس له من وجود حقيقي غير مرتبط بإدراك القارئ)) [٦] ، إذ يهاجم ميشيل ريفاتير ((فكرة أن المعنى يوجد مستقلًا عن علاقة القارئ به ، وإن نقد ريفاتير لتحليل كل من ليفي شتراوس وياكبسون لقصيدة القطط للشاعر الفرنسي بودلير يتخذ من فكرة أن المعنى الأدبي هو وظيفة لاستجابة القارئ لنص ما أساسًا له ، ولا يمكن لهذا المعنى أن يوصف بدقة إذا أهمل الوصف الاستجابة ، إن التأويل الذاتي للاستجابة يعتمد على عناصر خارجة من فعل التواصل))[٧].ولكن هل معنى ذلك أن تأويل القارئ للنص مطلق؟، إن فولفانج آيزر يبين في قوله :((لا يسلم باستقلالية القارئ الذاتية أو حتى باستقلالية جزئية عن التقييدات النصية ، ففاعلية القارئ تحقيق لما هو متضمن سلفًا في بنية العمل، رغم أن الطريقة التي تحدد فيها هذه البنية فاعلية القارئ غير واضحة إطلاقًا))[٨].إن الاعتماد على آلية التدوير الموسيقي في قصيدة التفعيلة هو الذي أدى إلى التداخل بين القصيدة المدورة وشكل الكتابة النثرية، وهو ما أوجد علاقة جدلية بين الشعر والنثر في قصيدة التفعيلة ، لقد سمح الفراغ الكتابي بتفجير العلائق المكونة لحيز الشعر في التشكيل النثري للنص الشعري

خالقًا التناوب الدال بين البياض والسواد.عن الشاعر : ولد عام ١٩٤٢م في ناحية هور السلام بمدينة العمارة، جنوب العراق وتلقى تعليمه في محافظة ميسان ، ثم إنتقل وهو في سن الثامنة عشرة إلى موسكو على نفقة من قِبل الحزب الشيوعي العراقي، ليدرس في معهد غوركي للآداب عام ١٩٥٩، فحصل على درجة الماجستير في الآداب عام ١٩٦٥م ، ثم عاد إلى وطنه وعمل في الصحافة والبرامج الثقافية الإذاعية، كما عمل محرراً في الصحافة الثقافية البغدادية. عُيّن عضو في الهيئة الإدارية لاتحاد الأدباء في العراق في ١٩٦٩م حتى بداية التسعينات. [٩] وهو عضو في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ، فالشاعر ساهم في الصحافة العراقية وحضر المؤتمرات الأدبية والشعرية في العراق ودول العربية والاتحاد السوفيتي ، من دواوينه الشعرية: (نخلة الله) و(الطائر الخشبي) و(زيارة السيدة السومرية) و(عبر الحائط في المرأة) و(في مثل حنو الزوبعة). وله عدة مؤلفات تحكي عن سيرته ، وترجم عن عدد من شعراء الروس، حصل تقديراً لأعماله الشعرية على جائزة السلام السوفيتية في عام ١٩٨٣م ، وجائزة مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية للشعر الدورة الثامنة 2003 / 2002 ، توفي يوم الإثنين المصادف 11 أبريل 2022 في مدينة بغداد ودفن بمقبرة وادي السلام [١٠] . وفي حديثنا عن الفضاء النصي والتشكيل الصوري في الأعمال الشعرية للشاعر حسب الشيخ جعفر وسوف ندرس : النبر الصوتي وهو علامة للرؤية البصرية وعلامة مؤشرية وتندرج تحته الأسطر الشعرية ،والبياض والسواد وهو علامة أيقونية دالة ناتجة عن صراع الأبيض والأسود أو الصمت والكلام ، و علامات الترقيم وهي علامات ضابطة للقراءة، لأنها علامات أيقونية .

المبحث الأول

توطئة :من البدهي أن كل التنويعات على جسد القصيدة العربية القديمة كانت محاولات لاستغلال الفضاء البصري في توزيع الحروف على الورقة أو الصفحة والخروج على سلطة النموذج المسبق المتمثل في القصيدة العربية التقليدية ، كما يبدو في الموشحات وغيرها من الأشكال، ولكن هذه المحاولات لم تستطع التحرر من النموذج القديم إلا بالوقوع تحت سلطة النموذج المستحدث ، لذا جاء تجديدها محدودًا ضيقًا على غير ما عليه الحال في الشعر الغربي ((الذي انفتح فيه الاشتغال على تأثيث هذا الفضاء البصري على مداه معطيًا أهمية للعلامات اللغوية وغير اللغوية في قدرتها على بناء استراتيجية الخطاب، فللعناصر المشكلة لهذا الفضاء أهمية لا يمكن إغفالها ، وهو ما أدى ببعض الدراسات لأن تجعله من أساسيات تشكيل النص الإبداعي، كما تكبد بعض الشعراء الجهد في الاشتغال عليه، مثلما كان مع مالارمي والعناية التي أعطاها لترتيب البيت الشعري على البياض))[١١].أولًا: النبر والبصري: ومصطلح النبر في دلالته اللغوية يوحي بالضغط على شيء معين ، كما يوحي بالتركيز على مقطع معين في الكتابة ، فهو في حالة الفضاء النصي عنصر كتابة، وفي حالة الفضاء الصوري عنصر تشكيل، ويتجلى النبر البصري من خلال الوحدات الخطية بواسطة الحجم أو السُمك أو نوع الخط، وكذلك مواقع التوزيع فيشتمل على جهتين: ((من جهه يوجه المتلقي بإبراز العنصر المنبور، ومن جهة ثانية يؤشر على أهمية العنصر المنبور في الفضاء النصي))[١٢]، بمعنى أنه يلفت نظر القارئ مما يدفعه إلى تداوليته وتأويله أي يستوجب استجابة هذا القارئ.أما عن الأشكال التي يأتي عليها النبر الصوتي فإن الوحدات المنبورة ترد ((على عدة أشكال، فقد تكون على شكل مقطع مندمج في سياق أو سطر مندمج في مقطع أو وحدة معجمية معزولة ومنفردة بحجمها وسُمكها داخل الفضاء، مما يمنح النبر البصري دلالة مؤشرية، كما تسهم علامات الترقيم في تشكيل النبر البصري وذلك من خلال وضع بعض الكلمات بين علامتي التنصيص من أجل إبرازها ولفت انتباه القارئ))[١٣]. إذ يقول الشاعر في المقطع من قصيدة (الحُداة) ،[١٤].

قلنا : (أناخَ بنا الهَديُّ مَطيَّهم عند التخوم)
قالوا : (يؤمُّ بنا التراويحَ الولِّي فلا تفوت
ومع اصفرار النجم ينفضُ ثوبهُ التربَ النؤوم)
قلنا : (فمن يُلقى عصاً للسير أو يُرخي حزاما
وعلى خطى أو خطوتينِ الموقدون ؟
هبت لهم خِطيمةٌ وزكت خزامى !
سنطوف عن كثبٍ بهم ، فلربما يتعطّفون)

أنَّ المادة الصورية لها أثر بالغ في استدعاء المعنى أو الإيماء به ، وتبعث على الإحساس باللذة الفنية لدى المتلقي، فإننا إذا ما قرأنا (قلنا : (أناخَ بنا الهَديُّ مَطيَّهم عند التخوم) ، ولن تظهر المعاني والمشاعر التي يبتغيها الشاعر ، ولكنها تظهر قوية واضحة من خلال قراءة أسلوب الاستفهام

والتعجب ، إذ يسهم التشكيل الصوري للقصيدة في الربط بين أجزائها، فقد أضفى عليها مسحة من الاتساق والانسجام ، انعكست ذاتية الشاعر في قصيدته وعلى إنتاجه الإبداعي، وبرز ذلك من خلال التشكيلات الصوتية والتنغيم والمد والارتفاع والهمس في القصيدة التي حملت المعاني المتنوعة والدلالات المتسعة، وكان الباعث على هذه المعاني مناسبة فن القول الشعري وسياقاته.، إن هيكل أية قصيدة شعرية يتكون من عناصر صورية متناغمة ومنسجمة في نسق موحد، مشكلة بذلك البناء الصوتي واللغوي لتلك القصيدة .**والنبر** البصري في شعر حسب الشيخ جعفر فقد خلت منه عناوين القصائد إلا قصيدتين حملتا العنوان نفسه وهو عنوان (صوت اول) فقد وضع إلى جوار القصيدة وذلك على النحو الآتي: (صوت اول)، و(صوت ثاني) و(صوت ثالث) ، بينما جاء النبر البصري في العناوين الشارحة وهي قليلة جدًا، وكذلك في العناوين الفرعية أو الجانبية ، إذ استعمل الشاعر حسب الشيخ جعفر نقطتي التفسير(:) التي تسعى للتوضيح ((وتستعملان في موضع القول والتوضيح والتبيين))، [١٥]، وتعطيان شكًلا بصرياً يساعد المتلقي أو القارئ على توضيح معاني الشاعر ومن شواهد حسب على ذلك ما نراه في قوله[١٦].

وينزع السهم الذي يخترق الخواصر

فتهدأ الروح ولا تهاجر

وراء هذا الرأس مثل طائر ...

... وحينما استقر بي المطاف

رأسا وحيداً ، متربعاً ، مقطوع

في طبق من ذهي ، يضوع

فكما يلحظ في المقطع توظف الشاعر النبر بصري يوضح أنَّ هناك قولاً سيورد ويأتي ، فالشاعر يريد أن يسرد لنا باستدعاء حادثة تاريخية معروفة وهي واقعة الطف التي استشهد فيها الحسين بن علي (عليهم افضل السلام) ، ثم يوظف الفضاء النصي إذ يترك تأويله للمتلقي ويشركه فيه ، ويستعمل الشاعر (،) في تكرار جميل يعطي النص الشعري توقفاً ثم انطلاقاً مع جرساً موسيقياً جميلاً ، فجاء بدلالات مختلفة لتكون متكأً للشاعر في بنائه الفني للقصيدة يبدو أنَّ الشاعر استعمل في هذا المقطع إحدى آليات النبر البصري بوضع الجملة المراد نبرها بصريًا بين قوسين ( ) وهو نبر بصري دال يريد الشاعر أن يؤكد على خصوصية التجربة،إذ يقول : [17]

(اشم شواء لحمي في عيونك ، استلذ النار تأكلني وتتركني

رماداً في مهب الريح تعصف بي ، وتنثرني .

فياوطني

ترابك تاج رأسي ، قرة العينين ، ثوبي الرث او كفني فلا تهن ..)

عائد انت الينا حينما يمهي السحر

مطر من برتقال ،

حينما يطفر القمر

وقد وظف الشاعر هنا النبر البصري في أحد السطور الشعرية وذلك بوضعه بين قوسين ( ) وهو نبر بصري دال حاول الشاعر من خلاله أن ينقل إلى المتلقي أو القارئ ما يفيد نقصان التجربة الإنسانية، فمهما حاول الإنسان استكشاف الحياة، تظل من وجهة نظره مطالعة في سفر مجهول فهو يقول [١٨].

عائد أنت إلينا يا زمان البرتقال .

(وتلسعني عيونك مثل حد السيف

فأهتف : خبزي المسموم وجهكِ ، عشبة مهزولة في الصيف

فخلي الريح تعصف بي و تحملني

رعوداً بروقاً ، ولتشب النار في سفني)

عائد أنت الينا

لاشك أن ظاهرة النبر الصوري لا تنحصر فيما عرضنا له منها، وإنما هي مؤشر أولي يحتاج إلى متابعة استغراقية تكشف عن الظاهرة، ثم تحدد وظيفتها، فهناك (الأقواس) التي يضعها الشاعر ، والأقواس التي يفتحها الإبداع ولا يغلقها ، وهناك التشكيل الهندسي للدوال الذي يعطيها طابعاً تصاعدياً أو تنازلياً أو تبادلياً أو عشوائياً .

ويقول في مقطع آخر: [١٩]

تمطتي الريح إلى حطين مهراً اشقرا
(قرأنا وجهك المهجور في الحفر
قرأنا وجهك المخفور في صخر الفؤاد الجائع العاري
وأمسكت الاصابع والشفاه بجرفك الهاري ،
وأرعدت الذرى في القاع ، وانحدر الهشيم بكل منحدر
وبين توهج النيران تفتح طرفها زهره
فاهتف : زهرتي ...
وتلف وجهي غيمة ثره .)

وهنا في هذا المطقع نرى الاتكاء الصوري على: (القوسين ، والفوارز ، والنقطتان ، ونقاط الفراغ) بعينها أو وإعطائها طبيعة مميزة عما سواها من الدوال أو الحروف، وهي أدوات إشارية لا تغيب عن المتلقي تنضاف إلى الإشارات الدلالية ذاتها، وأعتقد أن من حق ظواهر الطباعة – كأداة حداثية – أن تستقل بدراسة كاملة تكشف عن شعريتها.

ونجد النبر البصري جلياً في قصيدة (وقت للحب وقت للتسول) ، [٢٠]

((في الليل على فراشي طلبت من تحبه نفسي ،
طلبته فما وجدته))
((الليل يطول وأشبع قلقا حتى الصبح))
((أين الطريق إلى حيث يسكن النور ؟))
شتاء .
يادثاراً كان من بردٍ يغطيني
وأهتف في الظلام : اشاه .. والاموات إن جاعوا وإن
عطشوا

إنَّ علامات الترقيم ضرورية لفهم النص المكتوب على الوجه الأكمل , إنها عامل مساعد لزيادة النص المكتوب إيضاحاً وتمكيناً في ذهن القارئ ، وهي تصبح بذلك رهن اختيار الشاعر في استعمالها, أو تركها ، وعدم الاهتمام بها ، ويقيناً ان النبر الصوري مهم جداً لفهم النص المكتوب ، إذ وظف الشاعر النبر الصوري من خلال استعماله علامات الترقيم وهي (الاقواس المزدوجة ، علامة الاستفهام ، النقطة ، النقطتان ، والنقاط التي تدل على الفراغ) ، وبهذة التقنية يقرب الشاعر النص ودلالاته إلى المتلقي .

المبحث الثاني مستوى البياض والسواد

توطئة إن العواطف الإنسانية هبة إلهية، واللغة خلق بشري*، والهبات الإلهية لا حدود لها، والخلق البشري له حدوده، ولا يستطيع المحدود الإحاطة باللامحدود [٢١]، من هنا كانت اللغة عاجزة عن الإحاطة بالعواطف الإنسانية، وحينئذٍ يصبح الصمت أبلغ من الكلام، وتصبح النكرة أبلغ من كل المعارف لأنه يفسح المجال لطاقة جديدة من طاقات الإبداع الفني وهي طاقة الخيال لكي تعمل، واتساع طاقة الخيال هو إفساح المجال أمام التأويل والتداولية لتوسيع أفق النص اعتمادًا على استجابة القارئ لذا يعد مستوى البياض والسواد من العناصر المهمة في تشكيل الفضاء النصي أو التشكيل الكاليجرافي للنص، كما أن توزيع مستوى البياض والسواد يُعد منظمًا لهذا الفضاء، وذلك من خلال علامات الحذف (....) وغيره من العلامات، وهذه العلاقة تعمل على تقديم ((دلالات أيقونية إما في ارتباطه بالمنتج أو في علاقاته بالسياق النصي))[٢٢]، وذلك من خلال المسكوت عنه أو المكبوت سواء أكان من الكلام المباح أم غير المباح، وهذا ما يوسع أفق التأويل في النص، فما بين الخوف والطمع: وما بين الرغبة والرهبة أو ما بين الوردة والشظية يكون الصمت أبلغ من الكلام.**مستوى البياض والسواد:** يرى بعض الباحثين أن توزيع البياض والسواد

على الصفحة المستند يمنح المتلقي القدرة على توليد ((إمكانات متعددة للقراءة، فالنص الشعري الحديث يستثمر السواد باعتباره مدار الهجوم، والبياض الذي أثناه هذه الفعل فغدا يستميت في الدفاع عن قلعته المبهمة بالأسئلة))[٢٣]إن استنطاق البياض والسواد على الصفحة أمرًا ليس ميسورًا للقارئ البسيط، بل يحتاج إلى قارئ ذي ثقافة شعرية ومرجعية فكرية واسعة، هو قارئ ليس خالي الذهن ولكنه مشحون بموقف أيديولوجي، ذلك أن ((للفضاء الأسود دلالة طردية بمعنى أنه كلما استطال كان أيقونيًا على امتداد دلالته، وكلما تضاءل كان أيقونيًا على دلالة طردية، وفي مقابل هذا فإن له دلالة عكسية بالنسبة للفضاء الأبيض، أي كلما كثر السواد توار البياض))[٢٤]لهذا فإن تأويل البياض والسواد في الصفحة يحتاج إلى قارئ جرئ يستنفر جهوده لقراءة السواد وتأويل البياض من خلال السياق العام للنص، و((هذا يفتح محاكمة سيف القارئ والنص تنتهي بإعلان حكم يبرئ ويدين فثمة حكم يفصل بين القارئ الذي يواجه الشعر/ العالم بحالة الفاعلية الانتاجية، والآخر الذي يواجه الشعر/ العالم بحالة المفعولية الاستهلاكية))[٢٥]وترى روفية بوغنوط أن البعد الأيقوني للسواد والبياض على الصفحة المسند دفع العديد من الشعراء المحدثين ((إلى تكسير مسار السطر الشعري، والدخول إلى لعبة السواد والبياض وهي خطوة تعمل على تغيير مسار حركة العين على المسند خالقة بذلك بعدًا إيحائيًا نتيجة لخرق الخطية المألوفة لأسطر النص الشعري فتمنح النص متعة المشاهدة والإغراء بالتأويل))[٢٦]، وذلك لأن القصيدة الحديثة تُكتب للعين قبل أن تُكتب للأذن حين ابتعدت المجتمعات عن ثقافة المشافهة متجهة إلى ثقافة الكتابة والبحث معنيٌ بدراسة الفضاء الأبيض المرادف للصمت الكلامي وذلك لأن ((استغلال الفضاء الأسود لا يتم إلا باستثمار الفضاء المنعدم وهو الفضاء الأبيض، وبروز المنعدم الأبيض يكون نتيجة عوامل دينية أو سياسية أو ثقافية ، فقد لا يصرح المبدع ببعض التعابير. ليبقيها مجهولة أمام القارئ، إنها إفرازات النص الحداثي الذي عمل على أن يقدم للقارئ نصًا جريئًا يحتفي بعلامتي البياض والسواد كعلامات نوعية تشكل الفضاء النصي، وتقدم فرصة للشاعر المعاصر كي ينزاح عن النص العمودي في شكله التناظري))[٢٧].

ويقول في قصيدة (هبوط أبي نواس) : [٢٨]

وارتحل في
غبارِ السنابكِ طرديةً وانتظر خلعةً أو عقارا
(اعددتُ كلبا للطراد سَلطا
مقلداً قلائداً ومقطا

عمل الشاعر على خلق أشكال شعرية كتابية مختلفة تتسق مع مضمون التجربة التي يتم نقلها إلى المتلقي بما يمكن تسميته بحركية المضمون، ومن ثم كان تشكيل الشاعر لنصه الشعري وفق تشكيل خارجي محدد يقتضي من القارئ إجمال النص كله بنظرة شمولية، والربط بينه وبين المضمون، مما أسهم في أن يخرج المتلقي من سلبيته، بل أصبح شريكاً في إنتاج الدلالة وخلق تفاعل مع النص، مما دفع قارئ النص الشعري الحديث إلى الالتفات إلى جماليات الشكل وعلاقتها بصميم التجربة الشعرية، أي إن علاقته بالنص الشعري أصبحت سمعية وبصرية أيضاً ، ومن ثم أصبح شعر حسب الشيخ جعفر في تشكيله البصري الحديث خرقاً للألفة الخطية التي ترسخت في خيال المتلقي بنمطية ثابتة. إن ما يستدعي استجابة القارئ أو يستنفرها من وجهة نظر مالارومیه ليس كم البياض أو مساحته على الصفحة المستند ولكن موقعية هذا البياض وعلاقته بالسياق ومردوده في التجربة الإنسانية ، وثمة ارتباط واضح بين ظاهرة توزيع البياض والسواد وبين ظاهرتي التضمين والتدوير العروضيتين، والمقصود بالتضمين انتهاء البيت الشعري دون أن يتم المعنى فيضطر الشاعر إلى إكماله في البيت التالي، والمقصود بالتدوير انتهاء البيت دون أن تتم التفعيلة فيضطر الشاعر إلى إكمالها في البيت التالي، والثابت أنه ((مع العصر الحديث في الشعر اتسعت ظاهرة التضمين اتساعًا كبيرًا سواء على مستوى الشيوع الكمي أو على مستوى تعدد درجات اختراق التلاحم بين أجزاء الجملة))[٢٩]وهذا ما نراه في قصيدة الشاعر(مرثية كتبت في المقهى)[٣٠]

ياقطتي الشقراء ...
– .. .. (حمدُ الله مات ..)
عمتَّي هذا ، إذن صوتُكِ ،
هذا العائدُ المفجوعُ ؟
– .. .. (حمدُ اللهِ مات ..)
تاركاً سيجاره الفاخرَ فوقَ المائدة ...

تتجلى بنية البياض من خلال إيجاد مساحة بيضاء استخدمها الشاعر ليجمع بين الصوت والصمت، بين الكلام والفراغ المتشكل بين كل مقطع وآخر، فقد قسم الشاعر نصه إلى مقاطع، فصل بينها مساحات بيضاء؛ ليتنقل ومعه المتلق عبر هذه المساحات إلى ما يشعر به من صفعة القفا الذي بدأ بجذور الحكاية وانتهى بالحسرة ، ثم تنتقل به إلى لوحة الرحيل وما بها من عذابات ، وما تخللهاّ من التشابك والتفلت ومدى حزين. إنها الاحلام تبدأ بأمل ثم تنتقل إلى ذعر الذي يلف ظهره ، ثم ينتقل به إلى لوحة التلاشي ، وقد وظف الشاعر الصورة البصرية للاستفهام هي علامة تدل على السؤال ، وتحدث نبراً بصري عادة، وهي علامة تحفز القارئ والمتلق ، إذ يدل الاستفهام عن أمر ما ، كما يعبر عن حيرة الشاعر اتجاه حدث لا يمكن إدراكه؛ مثل الاستفهام عن عذابات الفقد والرحيل.انَّ العلاقة بين مساحات البياض والسواد أو الصمت والكلام أو الخفاء والتجلي الناتج عن التضمين العروضي والتدوير ينقسم إلى أقسام، وهو تقسيم اصطلاحي، مؤكدًا على أن عدم الاهتمام بالفراغ يفضي إلى السقوط في الكتابة المملوءة أو ما يُطلق عليه السواد الكبار [٣١]. وليس الهدف من استخدام البياض والسواد إحداث نوع من التوازن بين شطري البيت كما في القصيدة التقليدية، ولكن الهدف هو الإمعان في التفكيكية، وتوسيع أفق التأويل في النص الشعري ولكن مع ظهور الشعر الحر تغير الموقف فلم يعد الشاعر مضطرًا إلى الوقوف عند نهاية التفعيلة الرابعة في المجزوءات أو السادسة أو الثامنة في الأبحر التامة، ومن ثم يضطر إلى التضمين في البيت التالي عندما لا يكتمل المعنى له، بل أصبح في إمكانه أن يمتد بالسطر الشعري العدد الذي يريده من التفعيلات، وكان من المنطقي أن تختفي ظاهرة التضمين في هذا اللون من الشعر لكنها مع ذلك وجدت بل شاعت كثيرًا عند بعض الشعراء، وأصبحنا نلتقي بالأبيات المدورة، وهي تلك الأبيات التي لا تمثل فيها نهاية السطر الشعري نهاية التفعيلة ، وإنما تمتد التفعيلة غالبًا لتمثل جزءًا من الكلمة الواقعة في أول السطر الثاني، وكثيرًا ما تمتد هذه الظاهرة عند بعض الشعراء المحدثين حتى نجد القصيدة كلها تتحول إلى بيت [٣٢].

ويطالعنا حسب الشيخ جعفر بقوله في مقطع من قصيدة (قضاة الصفرد) ،[٣٣] .

وطيء الأرنبُ مأوى الصفردِ الخالي ...وجاء

قال : (بيتي يا أخا الصوفَ ... فعجل بالخروج)

قال : (بل لي ... فإذا ألححتَ فاستعدِ القضاء)

قال : (هَي بي ... إن في الساحل سنّوراً وقور

قائماً في الليل ، صوامّاً يلفُ الخِرقا

في هذه المحاورة السردية التي استعملها الشاعر في توظيف هذا البياض قد سمح للمتلقي أن ينتقل مع الشاعر في مشاعره، ويتوقف حيث توقف وتفاعل حيث تفاعل صمته بالبياض الفاصل، وكأنَّ هذا البياض لغة أخرى أراد الشاعر أن يوصلها إلى متلّقِيّه ما يعانيه، لغة صامتة لكنَّها بالشاعرية الغائبة التي تأبى إلا أن تشارك متلق تُوحي بالكثير ، إذ إنَّ هذا اللغة التعبيرية تعني الكثير للمبدع والمتلقي.ومن النماذج النصيَّة لحسب الشيخ في استعماله لهذه التقنية كأيقونة تشكيليَّة لها مغزاها ودلالتها، قوله في نصه المعنون من قصيدة :(ليلى والذئب) [٣٤] .

والقطيعُ الذهبيُّ الفرو يغثو عابراً خضرَ التلالِ

ودخانُ (السعدِ) يطفو فوق أكتاف المنازل ...)

فإذا الجدةُ تسعى حيةً تطوي الديارا ...)

علامات الترقيمّمن تقنيات التشكيل البصري ذات الدلالات الفضائية للنص الشعري ، لجأ إليها من الشاعر حسب الشيخ جعفر ، وحرص على توظيفها في نصوصه ؛ ((هي دوال بصريَّة تتفاعل مع الدوال اللغويَّة في إتمام المعنى، وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري)) [٣٥] ، ولاشك في أنَّ ((خلف هذا التصرف الطباعي واللغوي مقصدية المرسل في أنّ يقيم في المرسل إليه حالة موازية للقراءة الصوتي)) [٣٦] ، ولأن القصيدته قد اتكأت كثيراً على الإيقاعات البصرية أكثرّ من الصوتية، نجده قد توجه إليها ، فاعل إيقاعات شعرية بدوال بصرية تساعده على إنتاج الدلالة، وتقسيم المعاني حتى يدركها المتلقي وجدنا بكثافة استخدام ظاهرة التشكيل البصري للسواد والبياض وعلامات الترقيم في شعره، ووصلنا إلى جملة من النتائج، أهمها هي أن الشاعر يستخدم هذه الظاهرة ؛ لأنه يواجه أحيانا عجز اللغة المألوفة عن إيصال فكرته وأحاسيسه؛ وإضافة إلى هذا، أنه يهدف إلى نظم القراءة والتحفيز عليها، كما يريد أن يمنح القارئ فرصة للمشاركة في التأويل وتفسير كل ما يدور في النص الشعري . ، إذ يمكن أن نقول أن البياض هو مخاض القصيدة عند حسب الشيخ جعفر، فهو يصنعها من صلبها ؛ فاصبحت جزءا لا يتجزأ من بنائها الفني ، كما في قصيدة (الرباعية الثالثة)إذ يقول : [٣٧] .ما اسمها ؟

لونهُا ؟ قيلَ : آسيا البراري ...

الصواري انحنت

(خذني إلى صدرك الرحبِ ،

في الصبح يطفو على وجهي

الملكي الصبى الأبديُّ ،

احتضني ...)

الوقوفُ خلف البار ...

قد تركتمُ المقهى مبكرينَ

هذا اليوم ...)

في هذا المقطع الشعري شكل دال على مضمون ما، وبذلك أخضعه الشاعر للتدفق الشعوري وحركته وتموجاته التي توجه الكلمة على الصفحة ، فأصبحت كتابته متخمة بالتوتر والتموج على عكس الشاعر الكلاسيكي المقلد ، وذلك لأنه ((يعرف حدود المكان لنصه الشعري داخل إطار مقفل وبشكل مرصود، أما الشاعر المعاصر فالمكان وبياض الصفحة جزء من قصيدته وجزء من البناء الشعري، والقلق الداخلي ينعكس على تحرير نصه، وعلى طريقة ترتيب كلماته)) [٣٨] ، فعلامات الترقيم في المقطع الشعري انما هي دوالٌ بصرية، تتفاعل مع الدوالِ اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري ، كما نرى في قصيدة (الطائر الخشبي) ، [٣٩] .

(... وحينها عدنا من الغابةِ ، مقلتاكِ تضحكان

وفي يديكِ تحضنين كومةً هائلةً نديَة

من زهر الربَة

والشعرُ الطائرُ جلنار

والشفتان حبّتا خوخٍ ...)

وهكذا نجد أن توظيف الشاعر للتقنيات مستوى البياض والسواد التي تسهم في إنتاج الدلالة الشعرية في هذا المقطع ، وبذلك خرج عن الشكل الكتابي التقليدي، ووضع القارئ في مواجهة مع النص الشعري الحديث الذي أصبح في حيز الرؤية البصرية المباشرة له، وهذا يؤكد على أن هناك علاقة واضحة بين الشكل الكتابي للقصيدة والمضمون، لذلك عمل الشاعر على خلق أشكال شعرية كتابية مختلفة تتسق مع مضمون التجربة التي يتم نقلها إلى المتلقي بما يمكن تسميته بحركية المضمون.

الخاتمة : .

يتبين لنا مما سبق ذكره أن تناول الفضاء النصي في الشعر العربي يستلزمه واقع النقد الأدبي الذي اهتم كثيرا برصد المحتوى والمضمون وباستخراج البنى الفنية والجمالية ، فالصورة الشعرية التي صنعها حسب الشيخ جعفر جاءت لتحمل رؤيته الخاصة لواقعه الذي يعيشه ، وبالتالي فهي تعبير عن رؤيته أيضا للعالم والواقع الذي يحيط به، وتلك الصور التي عبر عنها في خطابه جاءت كموازاة رمزية للواقع المعاش ليس بمنطق الواقع ولكن بمنطق الشعر، حيث تجيء الصورة في الشعر كمعادل موضوعي يعبر عن الواقع البديل ، نرى وعي الشاعر بأهمية التشكلات البصرية في فتح فضاءات دلالات جمالية ؛ فضلاً عن وعيه بأهمية المتلقي لمشاركته في وضع هذه الدلالات ، إذ استطاع الشاعر حسب الشيخ أنّ يوظف تقنية البياض والسواد في عدَّة مواضع من نصوصه؛ لتعطي دلالات معينة يكتشفها المتلقي من خلال محاولاته للكشف عنها ؛ ليدرك مرامي الشاعر من هذه التقنية من خلال نقاط الحذف التي ترمي إلى كلام مسكوت عنه ، قد حسب الشيخ جعفر كثيراً في استعمال هذه النقاط المحذوفة في كثير من نصوصه ، كما استعمل الفوارز بشكل كبير ، يمكننا أن نستنتج أيضا لقراءة شعر حسب الشيخ أنه ينبغي علينا أن نتمتع بمقدرة تحيل النص المقروء وترجمته إلى صورة بصرية نشاهد أبعادها حية أمامنا، فهو شاعر يربط بين عنصري الذاكرة السمعية والبصرية ربطا قوي للدرجة التي تجعله يحل أحدهما محل الآخر بصفة مستمرة، مما يؤكد كونه شاعر الذاكرة البصرية أوشاعرا يفكر بالصورة .كما يمكن أن نقول إن الشاعر حسيب أبدع في خلق دلالات بصرية ذات إشعاعات متوهجة، جعلت القصيدة لوحة فنية تجذب القارئ والمتلقي لها من خلال البصر فقط دون الولوج إلى حيثياتها، هذا التشكيل الذي كانت دلالاته تصف حالته النفسية .

المصادر والمراجع:

١. إبراهيم أنيس: اللغة بين القومية والعالمية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ١٥ وما بعدها.

٢. الأعمال الشعرية ١٩٦٤م – ١٩٧٥م ، حسب الشيخ جعفر ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ديوان النخلة ، ط١.
٣. بناء لغة الشعر، جون كوين ، مرجع سابق، هامش المترجم، ص ٨٣-٨٤.
٤. جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش؛ دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م،.
٥. دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م.
٦. الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالح ، دار العودة، بيروت ، ١٩٨١م.
٧. شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، روفية بوغنوط ، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة منتوري، الجزائر، كلية الآداب واللغات، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م.
٨. الشكل والخطاب مدخل تحليل ظاهراتي، محمد الماكَري ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م .
٩. مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، أسيحة درويش ، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢م .
١٠. المسار والتحولات الغائمة في التجربة الشعرية لعبد الله حمادي، كتاب ضمن سلطة النص، محمد كعوان، منشورات جامعة قسطنطينة، الجزائر، ٢٠٠٦م.
١١. المفاهيم.. معالم نحو تأويل واقعي، محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م، ص ١٥٩.
١٢. شعرية التشكيل البصري وانفتاح الدلالة. محمد عفيفي مطر ، هلال عبد الناصر ، القاهرة ، دار غريب .
١٣. موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، مدحت الجيار ، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٥م .
١٤. نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين ب. تومبكنز ، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٩م .

هوامش البحث

[١]- الشكل والخطاب مدخل تحليل ظاهراتي، محمد الماكَري ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩١م، ص ٢٣٣.

[٢]- المرجع نفسه: ص ١٩.

[٣]- شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، روفية بوغنوط ، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة منتوري، الجزائر، كلية الآداب واللغات ، ٢٠٠٧م، ص ١٨٨.

[٤]- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالح ، دار العودة، بيروت،١٩٨١م ، ص ١١٤.

[٥]- موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، مدحت الجيار ، دار المعارف، القاهرة ، ط ٣، ١٩٩٥م، ص ٣٠٩.

[٦]- نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين ب. تومبكنز ، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٩م، ص ١٧.

[٧]- المرجع السابق: ص ٢٢-٢٣.

[٨] – المرجع السابق: ص ٢٥-٢٦.

[٩] – وفاة الشاعر العراقيّ حسب الشيخ جعفر ، ايرث نيوز 11 ."أبريل ٢٠٢٢ ، مؤرشف من الأصل اطلع عليه بتاريخ.11-04-2022 .

[١٠]- معجم الشعراء منذ بدء عصر النهضة ، إميل يعقوب ، بيروت ،٢٠٠٩ م ، ط ١ ، دار صادر. ج. المجلد الأول ، ص. ٣١٣.

[١١]- شعرية النصوص الموازية في دواوين عبدالله حمادي ، روفية بو غنوط ، مرجع سابق ، ص ١٩٠.

[١٢]-الشكل والخطاب مدخل تحليل ظاهراتي، محمد الماكَري ، مرجع سابق، ص ٢٦٦.

[١٣]- شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، روفية بوغنوط ، مرجع سابق، ص ١٩٨.

[١٤] – الأعمال الشعرية الكاملة ، حسب الشيخ جعفر ، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٢١، مجلد١ ، ص٨ .

[١٥] – دلائل الإملاء، وأسرار الرتقيم ، دلائل الإملاء وأسرار الرتقيم ، عمر أوكان ، إفريقيا الشرق ، طرابلس ، ط١ ،٢٠٠٢ م ، ص 111 .

[١٦] – الأعمال الشعرية الكاملة ، حسب الشيخ جعفر ، ص١٢.

[17] – المصدر نفسه ، ص٣٢ .

[١٨] – المصدر نفسه ، ص ٣٢.

[١٩] – المصدر نفسه ، ص ٣٣.

[٢٠] - المصدر نفسه ، ص٤٨ .

* يؤمن الباحث بالنظرية القائلة بوضعية اللغة وليس توقيفيتها، بمعنى أن اللغة مواضعة بشرية وليست توقيفًا إلهيًا، وهو رأي كثير من علماء العربية، ولمزيد من الإلمام بهذه القضية انظر: إبراهيم أنيس: اللغة بين القومية والعالمية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ١٥ وما بعدها.

[٢١] – كيف فهم القرآن ، إنعام حيدورة ، المعارف الحكيمة ، معهد الدراسات الدينية والفلسفية ، دار الحديث للطباعة ، لبنان ، ط١ ، ج٣ ، ص٥٣١ .

[٢٢]– الشكل والخطاب، محمد الماكري، مرجع سابق، ص ٢٣٩.

[٢٣]–المسار والتحولات الغائمة في التجربة الشعرية لعبد الله حمادي، كتاب ضمن سلطة النص، محمد كعوان، منشورات جامعة قسطنطينة، الجزائر، ٢٠٠٦م، ص ٢٢٢.

[٢٤]– دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م، ص ٦٩.

[٢٥]– مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، أسيحة درويش ، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢م، ص ٢٢٢.

[٢٦]– شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله الحمادي، روفية بوغنوط ، مرجع سابق، ص ١٩٧.

[٢٧]– المرجع السابق: ص ٢٠٢.

[٢٨] –المصدر نفسه ، ص٣١٣.

[٢٩]–المرجع السابق ، هامش المترجم، ص ٨٣.

[٣٠] – الأعمال الشعرية الكاملة ، حسب الشيخ جعفر ، ص١٩٨.

[٣١]– المفاهيم.. معالم نحو تأويل واقعي، محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م، ص ١٥٩.

[٣٢]– بناء لغة الشعر، جون كوين ، مرجع سابق، هامش المترجم، ص ٨٣–٨٤.

[٣٣] – الأعمال الشعرية الكاملة ، ص٥٢١ .

[٣٤] – المصدر نفسه ، ص ٤٦٢ .

[٣٥] – مقاربة تاريخية لعلامات الرتقيم، عبد الستار العوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٢٦ ، ١٩٩٧م ، عدد ٢، ص٢٩٢ .

[٣٦] – الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي ، رشيد يحياوي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٩م ، ص ٥٤ .

[٣٧] – الأعمال الشعرية ١٩٦٤–١٩٧٥ حسب الشيخ جعفر ، ص٢٤٧.

[٣٨] – شعرية التشكيل البصري وانفتاح الدلالة. محمد عفيفي مطر ، هلال عبد الناصر ، القاهرة ، دار غريب ، ص ٢٠٥.

[٣٩] – الأعمال الشعرية الكاملة ، ص١٩١ .