مجلة الدراسات المستدامة
P-ISSN(Print) : 2663-2284
E-ISSN(online): 2663-7413
السنة (٨) المجلد (٨) العدد (٢) نيسان. لسنة ٢٠٢٦م -١٤٤٧هـ

الجمالية الشعرية في شعر أكرم سعود الركابي

م.د رملة عبد الحسين عليوي
جامعة سومر / كلية التربية الأساسية
ramlehabdulhssein1981@gmail.com

الملخص

الجمالية الشعرية هي دراسة جمال الشعر والخوض في مكنونات هذا الجمال، فهذه المفردة لها تأثير في الأيقاع الموسيقى للمفردة الشعرية داخل القصيدة فقد درس هذا البحث الجمالية الشعرية في شعر أكرم الركابي عبر قراءة نصوص مختارة تهدف إلى كشف آليات التشكيل الفني التي يعتمدها الشاعر. انطلق البحث من فرضية أن تجربة الركابي الشعرية تحوّل الألم والذاكرة إلى صور لغوية مركبة تجمع بين الحميمي والملحمي، وتستدعي رموزًا أسطورية ودينية لتوسيع دلالاتها، معتمداً على المنهج الوصفي التحليلي، وأظهرت النتائج أن الركابي يستخدم استعارات مركبة تربط الحرفة بالجسد والكون، وأن الجسد يعمل كخريطة للذاكرة والوجع، وأن النصوص تتقاطع بين الخاص والعام فتتحول التجربة الفردية إلى شهادة جماعية. كما تبين وجود نبرة نقدية أخلاقية، وإيقاع داخلي متغير يدعم حالات الشكوى والنداء والمواجهة.

الكلمات المفتاحية: (الجمالية، الشعرية، شعر، أكرم الركابي).

Certainly! Here's the translation of the abstract into English

Dr. Ramla Abdul Hussein Alawi
University of Sumer / College of Basic Education
ramlehabdulhssein1981@gmail.com

Abstract

This study explores the poetic aesthetics in Akram Al-Rukabi's poetry through an analysis of selected texts aimed at uncovering the artistic mechanisms employed by the poet. The research is based on the hypothesis that Al-Rukabi's poetic experience transforms pain and memory into complex linguistic images that blend intimacy and epic grandeur, invoking mythological and religious symbols to expand their connotations. Relying on a descriptive-analytical approach, the findings reveal that Al-Rukabi utilizes complex metaphors that connect craftsmanship with the body and the universe. The body functions as a map of memory and pain, and the texts intersect between the personal and the collective, turning individual experience into a collective testimony. Additionally, the study shows the presence of an ethical critical tone, along

with a variable internal rhythm that supports expressions of lament, appeal, and confrontation .
Keywords: (aesthetic, poetic, poetry, Akram Al-Rukabi).

مقدمة

بسم الله والحمد لله والصلاة والسلام على سيدنا سيد البشرية جمعاء محمد (ص)، اما بعد :

الشعر فضاء التجربة الإنسانية واللغة الجمالية، وقراءة شعر شاعر ما تعني الدخولَ إلى عالمه الخاص من الصور والدلالات والإيقاعات. يهدف هذا البحث إلى استكشاف الجمالية الشعرية في نصوص (أكرم الركابي) عبر تتبع أدواته التعبيرية وكيفية تشكّل رؤيته الفنية داخل القصيدة. سننظر إلى النصوص بوصفها بنى لغوية وصورية تحمل طاقات دلالية تتفاعل مع ذاكرة القارئ وسياقها الثقافي. كما سنحاول رصد التحولات الأسلوبية داخل إنتاجه الشعري وتبيان كيف تتقاطع اللغة مع الإيقاع والرمز لتنتج تجربة جمالية مميزة.

أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث في إبراز صوت شعري لم يحظَ بالدراسة الأدبية ، مما يسهم في توسيع دائرة المعرفة بالشعر المعاصر، إذ يساعد التحليل على فهم آليات تحويل التجربة والذاكرة إلى صور شعرية قابلة للتلقي والتأويل. كما يفتح البحث نافذة على علاقة النص بالشكل والأداء.

هدف البحث

يهدف البحث إلى تحديد عناصر الجمالية في شعر (أكرم الركابي) مثل الصورة واللغة والإيقاع بوساطة تحليل نصوص مختارة لبيان تقنيات التشكيل الفني والبلاغي المستخدمة، ودراسة أثر الأداء إن وُجد على تشكيل التجربة الجمالية واستقبال المتلقي.

منهج البحث

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي لقراءة النصوص بدقة واستخراج الخصائص اللغوية والصورية.

المبحث الأول/ مفهوم الجمالية الشعرية

لقد شغلت قضيّة الجمال اهتمام الفلاسفة والأدباء الذين لطالما تطرّقوا إليها في كتاباتهم وبحوثهم، وصولاً إلى يومنا هذا، لذلك فإنّ مفهوم الجمال يعدّ من المفاهيم المهمّة والدقيقة في حقلي الأدب والنقد، لأنه يشكّل حاجةً إنسانيّة منشودة لا يمكن التغافل عنها، لكنّ معاييره تبقى مرهونة التذوق الفردي، ومدى دقّة هذا التذوق وسلامته، لذلك فقد عُدَّ مفهوم الجمال منهجاً تحليلياً للدراسات الفنية والأدبيّة، ضاهى في ذلك المناهج الأخرى، فضلاً عن توسّع وشمول دائرته التي تعتمد على (علم الجمال).

المطلب الأول/ الجمال لغةً واصطلاحًا

لغةً/ وردَ في لسان العرب أنّ "الجَمَال: مصدر الجَمِيل، والفعل جَمُل. وقوله عز وجل: ولكم فيها جَمَال حين تُريحون وحين تسرحون؛ أَي بهاء وحسن" (ابن منظور، ٢٠٠٢، صفحة مادة ج م ل)، وقال ابن فارس (ت ٣٩٥هـ): "الجيم والميم واللام أصلان: أحدهما: عِظَمُ الخَلق، والآخر: حُسنٌ. وهو ضدّ القبح" (ابن فارس، ٢٠٠٢، صفحة مادة ج م ل)، وتجمّلَ: تزيّن، وجمّله تجميلًا: زيّنه" (الفيروزآبادي، ١٩٩٢، صفحة ١٢٠/٤).

وبالعودة إلى المصطلح في كتاب (أساس البلاغة) للزمخشري نجد: "فلانٌ يعملُ بالمداراةِ والمجاملة، وعليك بالمداراة والمجاملة مع الناس، قال أبو ذؤيب: جمالك أيها القلبُ القريحُ أي صبرك" (الزمخشري، ١٩٩٨، صفحة ١٤٨)، أما في القرآن الكريم فقد وردت لفظة (جميل) ثماني مرات، فضلًا عن وجود ألفاظٍ دالة على الوصف المعنوي، تظهر في قوله تعالى مخاطبًا نبيّه (6): ﴿**فاصفح الصفحَ الجميل** ﴾ (سورة الحجر، الآية: ٨٥).

فالجمال في اللّغة تدور معانيه حول الحُسن، والبهاء، والزينة، والنُّضرة، لكنّ الفارق بين الحُسن والجمال على الرغم من تشابههما هو من حيث الدلالة والتعبير، "فالجمال في الأصل للأفعال والأحوال الظاهرة، ثمّ استعملَ في الإحساسات والمعاني" (عبد، ١٩٨٠، صفحة ٤، ٢٣)، والمقصود بالإحساسات هو ما يمكن إدراكه عن طريق الحواس الخمس. أما الجمال المعنويّ فيرتبط

بالقيم الأخلاقيّة كالخير، والوفاء، والحق، الخ لأنّ هذه الأمور لا تستطيع إدراكها الحواس بل تشعر بها.

يمكن القول إن الجمال المعنوي يحمل في طياته معنى أعمق وأشمل من الجمال المادي الذي يُحَس بالحواس، إذ تتعدد أوجهه وتتنوع دلالاته، فهو يختزن قيمًا سامية وله ديمومة أكبر من الجمال المادي الخالص. كما يُعتبر الجمال المعنوي مطلقًا، لا يمكن إنكاره لأنه يتوافق مع الفطرة الإنسانية السليمة، ولكن نظرةً من زوايا أخرى قد تضعه في إطار النسبية والآراء، حسب الأفكار والثقافات المختلفة.

اصطلاحاً: يكاد يكون من الصعوبة في مكانٍ ما وضع تعريف محدد للجمال يكون بمنزلة الحد له، لتنوّع مجالاته وميادينه، ولأن من الجمال ما هو صفة عينية في الشيء الجميل، يمكن إدراكه عند الناس جميعًا، ومنه ما يتوقف إدراكه على تذوق كلّ إنسان له، وما يبعثه فيه من مشاعر الإعجاب والغبطة، هذا هو السبب لتباين آراء الناس في تحديد مدى جمالية الشيء أو عدمه، وهذا يعني أنّ فكرة الجمال "تنهض على أساس ثقافيّ، وترتبط بالإحساس والشعور، إذ يعدّ الشيء جميلًا إذا ما أيقظ شعورًا بالفرح، وعلى هذا الأساس حُدِّد التأثير الجمالي بوصفهِ صدمة إدراك تحدث عند إدراكنا للتقابل بين خصائص الموضوع الجمالي وتفاعلاتها مع الخبرة الذاتيّة للفرد" (شهرزوري، ٢٠١٠، صفحة ١٧).

ومع هذا التنوّع في ميادين الجمال كانَ الدافع لدى الإمام الغزالي (ت ٥٠٥هـ) للقول بأنّ الجمال يختلف في صفاته وشروطه "كلّ شيءٍ فجماله وحسنه في أن يحضرَ كماله اللائق به الممكن له. فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر، ..... فلا يحسنُ الإنسان بما يحسن به الفرس ولا يحسن الخطّ بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب، وكذلك سائر الأشياء" (الغزالي، دون تاريخ، صفحة ٢٥٤/٤).

والجمال في الفلسفة "صفةٌ تلحظ في الأشياء، فتبعث في النفس سرورًا ورضا، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم أي الجمال والخير والحقّ" (صليبا، ١٩٨٢، صفحة

٤٠٧/١)، وعلم الجمال هو "علم يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، وفي الذوق الفنيّ، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية، وهو باب من الفلسفة" (صليبا، ١٩٨٢، صفحة ٤٠٧/١) ، وله قسمان: نظريّ عام، وعلميّ خاص.

وبناءً على ما سبق، فإنّ أي مبدأ جماليّ يجبُ أن ينطلقَ من منظور واعتقاد أن تكون قادرًا على ممارسة الجمال في كل شيء وإلا لن تكون مؤوّلًا جماليًا، لأنّ الجمال إحساسٌ وسلوك، وممارسة، وإيمانٌ بالهدف الجمالي والوجودي والإنسانيّ لهذا الشيء الجميل، وصولًا إلى أغلب الفنون بوصفها فعلًا يحملُ أفكارنا وأحاسيسنا، والتي تحملُ جمالاً ليس فقط على مستوى الشكل، بل على مستوى المضمون، بحيث لايمكن فصل أحدهما عن الآخر، والادّعاء بجمال الشكل على حساب المضمون أو العكس، هذا يعني أنّ تحديد مفهوم الجمال وفقًا لمحتوى الشيء أو شكله فقط هو أمر محكومٌ عليه بالفشل، وبهذا يتطلب الموقف الجمالي التعاطي مع التجربة الفنية كغاية مطلقة قائمة بذاتها، دون وجود انفصال أو مسافة قائمة بين خارجها وداخلها.

أما عن الجمالية في الدراسات الغربية فإنّ التداخلَ بين الفنّ والجمال موجودٌ منذ بدء التاريخ، فالفنّ قديمٌ قدمَ الإنسان، بعد ذلك أصبحَ وعيُ الإنسانِ بالجمال يتنامى ويتطوّرُ شيئًا فشيئًا، وبالتالي تطوّر معه إحساسه بهذا الجمال، وهذا بدوره أفرز ما يسمّى علم الجمال/ الجماليّة، الذي نشأ بوصفهِ فرعًا من فروع الفلسفة، كما و"يتعلّقُ بدراسة الإدراك للجمال والقبح، ويهتمُّ بمحاولةِ استكشافِ ما إذا كانتِ الخصائص الجمالية موجودة موضوعيًّا في الأشياء التي ندركها، أم توجدُ ذاتيًا في عقلِ الشخصِ القائمِ بالإدراك، وقد يُعرَّفُ الجمال كذلكَ على أنه فرعٌ من الفلسفة يتعاملُ مع طبيعةِ الجمال، ومع الحكم المتعلق بالجمال أيضًا" (عبد الحميد، ٢٠٠١، صفحة ١٨)، على أنّ فلسفة الجمال تهدف إلى "دراسةِ التصوّرات الإنسانيّة عن الجمال من جهة، والإحساس بها من جهة ثانية، ثمّ إصدار الأحكام عليها من جهةٍ ثالثة، ومن ثمّ يتحوّل التعريف بالجمال إلى ثلاث مراحل عامة يكتمل بها تعريفه هي: مرحلة التصوّر، ثمّ مرحلة الإحساس، فمرحلة الحكم" (محمد، ٢٠٠٥، صفحة ١٨٧).

والجمال عند "أفلاطون" يكونُ في "عالمٍ يختلفُ عن العلم الذي نعيشُ فيه، فهو يسمّى عالم المثل الذي تكونُ فيه الأشياء في صورتها الحقيقية وفي أكملِ حالاتها الجمالية" (عبد الحميد، ٢٠٠١، صفحة ١٣) ، وقد رأى "سقراط" أنّ "إعمالَ العقلِ باعتباره أساسًا للمعرفة سيقودُ حتماً إلى الفاضل والخيّر، وهذان العنصران هما معيارا الجمال" (الجندي، ١٩٧٩، صفحة ٣٢)، وعلى هذا الأساس بنى "سقراط" نظريّته الجماليّة على أنّ كل ما يحقق الخير والنفع ابتداء بالحبّ هو الجمال، فقد غلبَ على نظرة سقراط للجمال الجانب الأخلاقي المتمثّل في الغايات الأخلاقيّة العليا.

أما "أرسطو" فقد كان من المهتمين الشغوفين بقضيّة الجمال، وقد اتخذ من مبدأ "النسق والمقدار" مقياسًا أو معيارًا لتحديد الجمال، فالجمال عنده "امتيازٌ طبيعيٌّ يتحقق إذا توفّرت في الشيء صفات أساسيّة، مثل التوافق والانسجام والوحدة والتوازن والرشاقة" (ضيف، دون تاريخ، الصفحات ٨٤-٨٥)، وقد جحدَ عالم المثل الأفلاطونيّ، فقد حدّد شروط الإبداع الجمالي في "الوحدة، والترتيب، والنسبة" (ريشار، ١٩٧٤، الصفحات ٤٢-٤٣)، فالجمال بالنسبة لأرسطو هو التواشج والتناغم الذي يحصل من خلال وحدة تجمع بين التعدد والاختلاف، لأنه وبرأيه أنّ عدم التناسب اختلاف.

أما عن "أفلاطون" فقد ربطَ الجمال بمثل عليا مُطلقة، وقد دُعيت هذه النزعة بمثاليّة الجمال، أي "الاعتقاد بجمال خالد خالٍ من القبح ليس له شبيه، وكلّ جميلٍ يشارك فيه بنسبة، وهي بمثابة معنى إلهي كلّي، تشارك فيه الأشياء المحسوسة فتستمدّ جمالها منه" (خلف، ١٩٩٠، صفحة ١٤)، فالجمالُ عنده سيلٌ إلهي يقابل ويرادف الخير، وكل ما هو نابع منه يعدّ خيرًا، وهذا المعنى غير قابل للتغيير أو حتى التعديل.

ويرى "كانط" أنّ الجمال هو كل ما أمتعَ دون لذةٍ أو منفعة، ودون وجود فكرة، فكل ما يرضي النفس البشريّة عند إدراكها وفهمها للشيء عُدَّ شيئاً جميلا (Good)، "يجبُ دائمًا لكي أقولَ أنّ الشيء أطيب أن أعرفَ أي نوعٍ من الأشياء ينبغي هو أن يكون، يجبُ أن يكونَ لديّ مفهوم له وهذا ليسَ ضرورياً لكي أجد الجمال في شيء، فالأزهار والأربسكا والخطوط الزخرفية المجدولة فيما

يسمّى بالزخرفة الورقية ليست تعني شيئًا، وليست تعتمدُ على أيّ مفهوم محدود وهي مع ذلك تمتعنا" (إسماعيل، ١٩٧٤، صفحة ٦٨).

إذاً فالجمال عند الفلاسفة بعامة هو صفة تلاحظ في الأشياء، وتبعث في النفس سعادة وإعجابًا، وقد ارتبطت فلسفة الجمال قديماً بنظريّات الكون والإلهيّات، إلا أنّها اقتربت من نظريات المعرفة والأخلاق عبر الخط التصاعدي للتاريخ، وعلم الجمال هو الباب الفلسفي الذي يبحث في الجمال، ونظرياته، ومعاييره، على أنّ الجماليّة في دلالاتها الواسعة هي كل ما ارتبط بالمحسوس المعبّر عن موقفٍ جمالي، فضلًا على أنها مسألة متحرّكة ومحرّكة في آن معًا، وهنا تكمنُ جدليّتها الدائمة.

الجمالية في الدراسات العربية

بالإضافة إلى فلاسفة اليونان، تناول الفلاسفة المسلمون موضوع الجمال وعرضوا رؤى جمالية متعددة. إلا أنهم، على الرغم من تجاربهم المعرفية، لم يتمكنوا من وضع نظرية متكاملة في الجمال؛ لكنهم اتفقوا على مفهوم ديني للجمال يرتبط بالجانب الروحي. وقد رأوا أن العقل هو القطب الوحيد القادر على إدراك حقيقة الجمال، إذ هو الذي يلامس الجوهر الداخلي للجمال ويعيه، في حين أن الحواس والبصر لا يمكن أن تدركه إلا بشكل ظاهري" (الكندي، ١٩٥٠، صفحة ١٧٥)، ومن خلال اجتماع العقل والدين والروح، فقد كان للفلسفة الصوفيّة أثرٌ واضح في الفلسفة الجمالية عند العرب بالعموم، فإذا كانت كل دُربة من درب العقل تجهد لتحدِّد كيانها فالجمالية هي الأصعب، لأنها تأبى التأطير، ولا يمكنُ أن تُحدَّ بموضوع.

ومن الفلاسفة العرب الذين كان له محاولات جادة في الربط بين الدين والفلسفة والعقل، الفارابي، فقد رأى أنّ الجمال يمكن أن يتحققَ "في تحقيق القيم الخيرية في الأشياء الجميلة من خلال بنائها وترتيبها" (حمد، دون تاريخ، صفحة ٢٥)، أما ابن سينا فقد اختلفت نظرته للجمال فقد نظر إلى الوحدة عن طريق أجزائها، "فالنفسُ الناطقة إذا استعِدت بتصوّر المعاني العالية على الطبيعة وعرفت أنه كلما قرب من المعشوق الأول فهو أقوم نظاماً وأحسن اعتدالاً وبالعكس أنّ ما يليه أفوز بالوحدة وتوابعها كالاعتدال والاتفاق وما يبعد عنه أقرب إلى الكثرة وتوابعها كالتفاوت

والاختلاف" (ابن سينا، ١٨٨٩، الصفحات ٣/١٤-١٥)، وقد اقترب الغزالي في رأيه من رأي أرسطو فقد قرن كل شيءٍ بجماله وحسنه، فقد تختلف معايير وتقديرات الجمال باختلاف درجات حضور الكمال فيه، وليس من كمال مطلق وجمال مطلق إلا في الله سبحانه وتعالى.

فضلاً عن وجود عدد آخر من الفلاسفة العرب الذين تطرّقوا موضوع الجمال كأبو حيان التوحيدي، وابن رشد، إلا أنهم في تعريفاتهم كلها نظروا إلى الجمال عن طريق تعلّقهم وارتباطهم بالخالق، لأن الجمال هو صفة ثابتة في الله، إضافة إلى الكمال.

لقد ارتبط مفهوم الجماليّة قديماً بالشعريّة الجماليّة، وقد اعتمدت واستندت على عمود الشعر ومدى تأثيره في المتلقي، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى ذلك في نظرية النظم في كتابه (دلائل الإعجاز) فقال: "اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقضيه على "النحو"، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها. واعلم مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتخذ أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منها بأول وأن تحتاج في الجملة إلى تصنيعها في النفس وضعاً واحداً وأن يكون حالها فيها حال الباني يضع بيمينه ها هنا في حال ما يصنع يساره هناك" (الجرجاني، ١٩٩١، صفحة ٨١)، وعلى هذا فجمالية اللفظ تكمن في مجاورته للفظ آخر وبذلك يستمدّ قيمته ومعناه. فالجمالية عرّفت كمصطلح مقابل للشعريّة، لكنها كانت أوسع وأشمل من خلال ضمّها للنواحي الفنية المتوفرة في جميع الأجناس الأدبية، من روايةٍ أو شعر مثلاً، أما الشعريّة كمصطلح فقد قُيّدت في الشعر فقط.

وفي وقفةٍ مع **النقاد العرب المحدثين** فقد حددوا مفهوم الجمال بعد تأثرهم بمن سبقوهم من فلاسفةٍ عرب ويونان، كان أولهم الدكتور شوقي ضيف الذي رأى أنّ الجمال يوجد في الطبيعة، وعندما ينتقل من واقعه الأصلي إلى العمل الفني يدخل في مجال الفلسفة الجمالية، "والجمال حقاً موجودٌ في الطبيعة، ولكن ليس هذا ممّا يهمّ أصحابَ الفلسفة الجمالية، فهو موجودٌ فيها سواء حوّله الفنان إلى أعماله أو لم يحوّله، إنما يهتمّونَ به حين ينتقلُ إلى عمل الفنان" (ضيف، البحث الأدبي، مناهجه أصوله مصادره، ١٩٧٩، صفحة ١١٨)، أما أدونيس "فيجمعُ بين الأخلاق

والجمال ويدعو إلى أنّ الأخلاق الجماليّة هي التي تجعلنا نمارسُ الإبداع في الحياة" (أدونيس، ٢٠٠٥، صفحة ٦٤).

وقد جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، أنّ الجمالية: "نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته، وترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس ... وينتج كل عصر جمالية، إذ لا توجد جمالية مطلقة، بل جمالية نسبيّة، تساهم فيها الأجيال/الحضارات/ الإبداعات الأدبيّة والفنيّة" (علوش، ١٩٨٥، صفحة ٦٢)، وتبقى اللغة هي الوسيط المترجم للجمال في النص الأدبي، "فكلما قمنا بتحليل قطاع من التعبير وجدنا أنفسنا أمام ظاهرة جمالية، فاللغة نفسها في جميع مظاهرها إنما هي تعبيرٌ خالصٌ ومن ثمّ فهي علمٌ جماليّ وأصوات منظمة مهيّأة من أجل التعبير" (فضل، ١٩٩٨، صفحة ٤٤).

أمّا في مجال النقد الأدبي فقد أصبحت الجمالية منهجاً نقدياً له أسسه وقواعده التي ينبني عليها، ومقوماته، وتطبيقاته إلى جانب المناهج السياقية الأخرى، التي تُعنى بالبناء الفني في العمل الأدبي.

وقد جاءت لتُعِيدَ الاعتبار للجمال والفن، ولما هو عاطفي وذوقيّ.

ومن خلال ما سبق ذكره من تعريفات ومفاهيم واختلافات واجتهادات، يمكن أن نستخلص ثلاثة مواقف تجاه الجمال ومفهومه، أولها الموقف الموضوعي الذي يعني "أنّ الجمال موجود في الأشياء، سواء اكتشفناه أم لم نكتشفه، لأنها موجودة بذاتها وغير متعلقة بشيء آخر، والجمال بهذا المعنى غير مقيّد بالناظر إليه وذوقه، وعلى هذا النحو تُلغى النسبيّة نهائيّاً" (مطر، ١٩٧٢، الصفحات ١٠٣-١٠٥)، ثانيها الموقف الذاتي "فالجمال حقيقة متعلّقة بنفسِ مَن يدركها، وليس خاصّة أو موضوعيّة في الشيء المتّسم بالجمال، وهو لذلك حقيقة نسبيّة متغيّرة بتغيّر ظروف الزمان والمكان، وليس مطلقة أو عامة وثابتة" (مصطفى، دون تاريخ، صفحة ٩)، أما ثالثها النسبية الموضوعيّة، والتي تجمع بين الذاتي والموضوعي.

أخيراً، لا بدّ لتكون التجربة الجمالية مطلقة يجب على من يمارسها "أن يكونَ ذا فكرٍ مستنير حرّ أصيل، يتمتّعُ بثقةٍ نفسيّةٍ تجعله يقدّر الأمور برويّة، من خلال وعيه بالوظيفة البصريّة

والسمعيّة للبناء الفني، حينما يتصدّى للمشكلات الصعبة والمعقّدة في موازنته بين التصور والخبرة المكتسبة ويوازن بين الضرورات النفسية وضرورات المجتمع ويمارسها بطريقة إنسانيّة" (عبده، ١٩٩٩، صفحة ٦٩).

المطلب الثاني/ الشعرية لغة واصطلاحاً

الشعرية تعد من أبرز المصطلحات النقدية الحديثة التي استطاعت أن تتسلل إلى ميادين الدراسات الأدبية، حيث برزت كمدخل فاعل في فهم النصوص وتفسيرها. وعلى الرغم من عمق جذورها في النقد الغربي منذ عهد أرسطو، إلا أنها لا تزال موضوعًا حديثًا نسبياً في الثقافة العربية، وتباينت حولها الآراء وتعددت المفاهيم بين اعتبارها تراثًا قديمًا أو تجديدًا معاصرًا. لذا، سنسعى إلى محاولة تقديم تعريف شامل لها، واستكشاف مفاهيمها من خلال مقارنتها بين الفكر العربي والغربي.

لغة/ من خلال عودتنا إلى أصل مصطلح الشعرية اللغوي في اللغة العربية، نجد أنه يعود إلى الجذر الثلاثي (ش ع ر)، ففي لسان العرب لابن منظور نجد أنّ "(ش ع ر) بمعنى عَلِمَ، وليت شعري، أي ليت عِلمي، والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أي يعلم، وسمّي شاعراً لفطنته" (ابن منظور، ٢٠٠٢، صفحة ٢٠٤٤/٣ مادة ش ع ر)، أما في معجم مقاييس اللغة لابن فارس "الشين والعين والراء، أصلان معروفان يدلّ أحدهما على ثبات، والآخر على عِلمٍ وعَلَم .. شعرتُ بالشيء، إذا علمته وفطنتُ له" (ابن فارس، ٢٠٠٢، صفحة ٢٠٩/٣ مادة ش ع ر). أما ما جاء في أساس البلاغة للزمخشريّ نجد أنّ "ش ع ر بمعنى عظّم شعائر الله تعالى، وهي أعلام للحج من أعماله، ووقف بالمشعر الحرام، وما يُشعركم: وما يُدريكم، وهو ذكيّ المشاعر، وهي الحواس" (الزمخشري، ١٩٩٨، صفحة ٥١٠/١٠ مادة ش ع ر).

أما في القاموس المحيط فقد ورد "شعر بفتح العين أو ضمّها شِعْراً وشَعْراً وشَعْرة مثله وشَعرى وشُعوراً ومَشعوراً ومَشعوراء علم به وفطن له وعقله" (الفيروزآبادي، ١٩٩٢، صفحة ٦٠/٤).

ومن خلال ما تقدّم، يمكننا القول إنّ لفظ (الشعريّة) ليست إلا كلمة (شعر)، لكن تمّ تغييرها أو تحويلها لتصبح بصيغة الصفة، فهي "اسم مشتق من كلمة شعر، وقد أضيفت إليها اللاحقة (ية) لإضفاء الصفة العلميّة تماماً كما لو يقال: علم الشعر، وذلك جرياناً على نحو الأسلوبيّة، والألسنيّة، والأدبيّة" (بوحوش، ٢٠٠٥)، وهي بهذه المعاني التي ذكرت في المعاجم العربيّة إنما تدلّ في أصلها اللغوي على العلم والفطنة، أما ما يتعلّق بدلالتها على الثبات كما ورد في كلام الأزهري عن لسان العرب فهو ما يمكن حصره وتقييده في علامات لا يتخطاها، وهو ما كان ينطبق على الشعر فيما سبق، فقائل الشعر لابدّ له من الالتزام بمعايير وقواعد وأسس محددة لا يمكن له تجاوزها، من هنا أطلقت تسمية أعمال الحج بالشعائر لوصفها بأنها محددة وثابتة، ومن الواجب على الحاج أن يلتزم بها، وألا يخرج عنها، وبذلك يمكننا أن نجد الخيط الرفيع الذي يربط بين الحاج والشاعر.

اصطلاحاً/ لقد عانى مصطلح الشعريّة، شأنه في ذلك شأن العديد من المصطلحات النقدية، من اضطرابات وصعوبات في تحديد مفهومه، سواء من حيث التلقي أو من حيث التعريف الدقيق. حاول العديد من المنظرين والدارسين والنقاد إعطاؤه صفة علمية واضحة، إلا أن الاختلاف في الآراء جعل منه مصطلحًا يكتنفه الغموض والتعدد في التفسير. ومع ذلك، يُعد أرسطو من أوائل من اقترب من صياغة هذا المصطلح وتحديد مفهومه، حيث اعتبر أن الشعر هو صنعة فنيّة، وأن فن الشاعر يتجلى في صياغته وتنظيمه للعمل الشعري، بهدف إضفاء الصفة الشعريّة عليه، معتمدًا على عنصر المحاكاة كمبدأ جوهري في بناء الشعر" (الصباغ، ١٩٩٨، الصفحات ٢٥-٢٦)، وهو تعريفٌ يمكن القول إنه يشترك مع تعريفات الشعريّة عند العرب، بوصفها صنعة ترتكز على قواعد وقوانين وأسس معينة محددة.

وعليه، فإن مصطلح الشعريّة في النقد من منظور العربي يُعد من المصطلحات البالغة التعقيد، وذلك يرجع إلى أن أصل مصطلح الشعريّة هو مصطلح فرنسي هو "poétique"، والذي تمت ترجمته إلى اللغة العربية بـ"شعريّة". هذا التحول اللغوي والترجمة أدى إلى إشكالات في فهم وتحديد مفهوم المصطلح، حيث أن الترجمة لم تكن دائمًا دقيقة أو موحدة، مما أضفى على

المصطلح طابعًا من الغموض والتشعب في تفسيراته، وفتح المجال لتعدد الرؤى حول مفهومه ودوره في النقد العربي" (بودراع، ٢٠٠٨، صفحة ٥٣)، بوصفه مصطلحًا فرنسيًا "يقابله في الإنكليزية poetics وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية poetica المشتقة من الكلمة الإغريقيّة poetikos" (واغليسي، ٢٠٠٧، صفحة ٩).

يمكننا أن نعرّف الشعريّة في أبسط صورها بأنها علم الشعر، وهو مصطلح قديم يعود جذوره إلى أرسطو الذي ذكره في كتابه "فنّ الشعر". عند أرسطو، كانت الشعريّة تعني استقصاء الجمالية في الأجناس الأدبيّة مثل الشعر الغنائي، والدراما، والملحمة. ومع بداية القرن العشرين، ومع تطور الخطابات الأدبيّة، تطورت دلالات هذا المصطلح وتحولت، حيث أصبحت تُدرّس في سياق السيميولوجيا والألسنية، واستخدمت أساليب متنوعة مثل التفكيكية، والبنيوية، والأسلوبية. أدى ذلك إلى تنوع كبير في جهود تحديد مفهوم الشعرية ووصفه، من قبل نقاد غربيين مثل رولان بارت، وتودوروف، وجان كوين، وغيرهم. ولا يمكن إغفال جهود العرب في هذا المجال، حيث سعى الباحثون العرب أيضًا إلى تفسير وتطوير مفهوم الشعرية. بناءً على ذلك، سنحاول تقديم تصور موجز لمفهوم مصطلح الشعريّة عند العرب والغربيين..

ومن الأمور المسلّم بها أن مصطلح الشعريّة هو مصطلح قديم لدى الغرب، حيث بدأ ظهوره في التراث اليوناني (الإغريقي) عند أرسطو في كتابه "فنّ الشعر"، الذي كتبه في القرن الرابع قبل الميلاد. هذا يفرض علينا استقصاء ملامح هذا المصطلح عند الغربيين أولاً، من خلال دراسة شخصيات مهمة في النقد الغربي التي مارست النقد وأولت مصطلح الشعريّة مكانة مهمة، وحاولت التنظير له. فكل واحد من هؤلاء النقاد قدم تصورًا للشعريّة يميزّه، ويعرف به، مما أدى إلى تنوع في المفاهيم والتفسيرات حوله، وحتى اليوم، يُنظر إلى الشعريّة كخاصية أو سمة تميز النصوص الأدبية، وتُعنى بجوانب الجمالية والأسلوبية والوظيفية في النصوص الشعرية والأدبية بشكل عام..

وقد عمل الشكلانيّون الروس على ضرورة التأسيس لعلم جديد يخصّ الأدب يُسمّى بـ"الشعريّة"، وذلك بهدف إضفاء طابع علمي على النقد الأدبي الحديث، خاصة بعد فشل المناهج

السياقية في تحقيق ذلك. وكان عماد هذا العلم هو وضع قوانين، وقواعد، وسمات تُستمد من النص الأدبي ذاته، بحيث تتم دراسة النص من خلال خصائصه الشكلية والداخلية. وتتمثل الفكرة الأساسية في أن موضوع الشعريّة ليس العمل الأدبي في حد ذاته، بل ما يستنطقه من خصائص هذا الخطاب النوعي، أي التركيز على البنية الشكلية والأسلوبية التي تجعل النص شعريًا أو أدبيًا بشكل خاص، بعيدًا عن السياق الخارجي أو المعنى المباشر" (تودوروف، ١٩٩٢، صفحة ٢٩).

كما انطلق جاكبسون في نظريته الشعريّة من نظرة لسانيّة بحتة، فكانت الشعريّة عنده جزءًا من اللسانيات، لا يمكن فصله عنها، وذلك لأنها تهتم بمسائل البنية اللسانيّة. كما أنه بدأ في تحديد مفهوم الشعريّة من خلال السؤال: "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيًا؟"، أي أنه ركز على البحث في المميزات والخصائص التي تميز الخطاب الأدبي، وتمنحه تلك الجمالية الخاصة. فبالنسبة لجاكبسون، الشعريّة تتعلق بالخصائص البنيوية للغة التي تبرز الجانب الفني والجمالي في الخطاب، وتحدد طابعه الشعري أو الأدبي" (هدى، ٢٠١٢، صفحة ٢٧)، نعم، بالفعل، يمكن تعريف الشعريّة على أنها "الدراسة اللسانيّة للوظيفة الشعريّة، في سياق الرسائل اللفظية عمومًا، وفي الشعر على وجه الخصوص". هذا التعريف يركز على أن الشعريّة تتعلق بالدراسة التحليلية للخصائص والميزات اللّسانيّة التي تميز النصوص الشعريّة، وتدرس كيف يتم توظيف اللغة بشكل خاص لإحداث الأثر الفني والجمالي، سواء في النصوص الشعرية أو في الرسائل الكلامية بشكل عام (جاكبسون، ١٩٨٨، صفحة ٣٥).

المبحث الثاني/ الجمالية الشعرية في شعر أكرم الركابي

المطلب الأول/ نبذة عن الشاعر

ولد الشاعر (أكرم سعود الركابي) في العراق في محافظة ذي قارفي قضاء الرفاعي عام ١٩٧٠م، أنتقلت عائلته للسكن في قضاء الزبير في محافظة البصرة وكان في عمر الأربع سنوات ، ولذلك لعمل والده في إحدى شركات النقل هناك .

درس الابتدائية في مدرسة طلحة في قضاء الزبير وتخرج منها سنة ١٩٨٢، ثم أكمل الدراسة المتوسطة في ثانوية الشباب في قضاء الرفاعي سنة ١٩٨٥، واكمل الدراسة الإعدادية سنة ١٩٨٨

، أكمل البكالوريوس في التاريخ في جامعة البصرة كلية التربية سنة ١٩٩٣ ، من ثمّ حصل على شهادة الماجستير في السيرة النبوية من الجامعة ذاتها عام ٢٠١٤م، وأكمل الدكتوراه حتى حصل عليها عام ٢٠٢١م.

بداياته الشعرية كانت منذ المرحلة الابتدائية فقد كان محبًا للشعر وكان كثيرة القراءة وكان يقرأ كتيبات صغيرة لمجنون ليلى، جميل بثينة، كثير عزة وابن زيدون، وبعد ذلك تطورت القراءة لديه ليقرأ ديوان المتنبي، ديوان نزار قباني، وابي فراس الحمداني وكل ما يقع عليه بصرهِ من القصائد والدواوين ، وأول قصيدة كتبها كانت في الشعر الشعبي في عمر عشر سنوات لموقف حصل وكان عائلتهُ يطلبون إعادة قراءتها أكثر من مرة وللأسف لم يتذكر الشاعر منها شيء كانت عائلته تجيد الشعر الشعبي كان جدهُ لامه الشاعر (راشد بدح) وهو شاعر شعبي معروف في قضاء الرفاعي وأيضًا جدته لامه شاعرة وامه كانت تجيد الشعر الشعبي .

وأول قصيدة كتبها كان في عمر (ثلاث عشرة سنة) ولا زال يتذكر منها أبيات كان مطلعها :

نـــــادى فـــــؤادي مهجتـــــي عمـــــا أصـــــابه وانـــــزوى
أهـــــوى وقلبـــــي معـــــدما وأروم يـــــوم الملتقـــــى

مارسَ مهنة التدريس في مؤسسات تعليمية عديدة، وهو تدريسي في جامعة سومر / كلية التربية الأساسية ، وهو مقرر قسم التاريخ في الكلية ذاتها (لقاء مع الشاعر، ٢٠٢٥).

المطلب الثاني/ الجمالية الشعرية في نصوص أكرم الركابي

في هذا المطلب سنقوم بقراءة بعض من نصوص أكرم الركابي من منظور الجمالية الشعرية، مركّزين على آليات البناء الفني التي تصوغ تجربة القصيدة عنده، مفكّكين عناصر اللغة والصورة والإيقاع والرمزية للكشف عن كيفية تداخل الأصوات والمعاني، بغية إظهار طرق اشتغال الشاعر على المادة اللغوية وكيف تتحول إلى فعل جمالي يعبر عن رؤية وجدانية وثقافية. يقول في نص (آهات عشتار):

"كـــم ذا أحـــدِّقُ فـــي أَتـــونِ شـــقائي ... وأخـــيطُ مِـــن حَـــدَقِ الهمـــومِ لـــوائي
وأذمُّ مـــــوجَ البحـــــرِ عنـــــدَ مرافئـــــي ... وأُضـــاجِعُ الآهـــاتِ تحـــتَ ردائـــي
وإلامَ أغْـــــزِلُ بـــــالهَزالِ ملامحـــــي ... وأخـــطُّ فـــي مَهـــدي فُصـــولَ فنـــائي
صِـــرْفاً شـــربْتُ الجَـــدْبَ منـــذُ طفـــولتي ... فأقـــامَ جـــيشَ القهـــرِ فـــي أنحـــائي
وعَصَـبْتُ (لـو. يـا ليـتَ) فـوقَ محـاجري ... والـــوهنُ يأكـــلُ هيكلـــي ودمـــائي
إيـــــهٍ عـــــراقُ لأيِّ جُـــــرحٍ أنبـــــري ... فأطبِّـــــبُ الأدواءَ فيـــــكَ بـــــدائي"

(الركابي، ٢٠٢٣، صفحة ٩)

يبدأ النص بصوتٍ شاعريّ حميمٍ يضع القارئ مباشرةً في قلب تجربةٍ ذاتيةٍ متألمة، حيث يتحول الشاعر إلى راصدٍ لنفسه قبل أن يكون راصدًا للعالم، إذ تهيمن على المقطع نبرةُ تأملٍ مرهفٍ ممزوجةٍ بالمرارة، فتتبدى الجمالية هنا في قدرة الشاعر على تحويل الألم إلى فعل لغويّ منتج: النظر يصبح خياطةً، والهموم تتحول إلى لواءٍ يُخاط منه، والآهات تُضاجَع تحت الرداء كما لو أنّ اللغة نفسها تشتغل كغشاءٍ يحجب ويكشف في آنٍ واحد. هذا التبادل بين الفعل الحسي والعملية اللغوية يمنح النص طاقةً إبداعيةً تجعل من المعاناة مادةً فنيةً لا مجرد موضوعٍ للسرد.

تتوالى الصور في النص كأنها مشاهدُ متتابعةٌ من مسرحٍ داخلي؛ البحرُ يُذمّ عند المرافئ، والآهات تُضاجع تحت الرداء، والغزلُ بالهزال يرسم ملامحَ تتآكل. فثمة توظيفٌ متقنٌ للاستعارة المركبة التي تدمج بين عناصر الطبيعة والجسد واللباس والحرفة، فتتحول الخياطة والغزل إلى رموزٍ لصنع الهوية وللتعامل مع الجرح، هذا المزج بين الحرف اليدوي والوجع النفسي يخلق جماليةً تقوم على التلازم بين الصنعة الشعرية والعيش المؤلم، وكأن الشاعر يعلن أن الشعر هو الحرفة التي تُنسج منها الذات المتألمة.

والجسد في النص ليس مجرد موضوعٍ، بل هو فضاءٌ تاريخيّ وسياسيّ؛ الطفل الذي شرب الجَدب منذ طفولته يحمل في جسده جيشَ القهر، والمحاجِرُ المعصوبةُ تعلن عن جراحٍ لا تندمل. بهذا يتحول النص من اعترافٍ فردي إلى شهادةٍ على حالةٍ أوسع، فتتسع الدلالة لتشمل ذاكرةً

جماعيةً أو وطنيةً حين يرد لفظُ (عراق) كنداءٍ وكمكانٍ للجراح. الجمالية هنا تنبني على توظيف الجرح كخريطةٍ للذاكرة، وعلى قدرة اللغة على استحضار التاريخ عبر تفاصيلٍ جسديةٍ حميمة، مما يمنح النص عمقًا تأويليًا يتجاوز البكاء الفردي إلى تأملٍ في مصائرَ مشتركة.

من ناحيةٍ صوتيةٍ وإيقاعية، يعتمد النص على تكرارٍ داخليٍّ ووقعٍ موسيقيٍّ ناعمٍ ينساب مع الصور، فالتوازي التركيبي بين الشطرين في كل بيت يخلق إيقاعًا متواصلًا يواكب حالة التنهّد والشكوى. كما أن التناوب بين الأفعال الحركية (أحدّق، أخيط، أذمّ، أُضاجع) والأسماء المجسدة (الهموم، الموج، الآهات) يمنح النص ديناميكيةً دراميةً، بينما تبرز بعض التركيبات الصوتية من خلال تكرار الحروف الساكنة واللينة مما يعزز الإحساس بالثقل أو بالوهن بحسب السياق، فاللغة هنا ليست مجرد وسيلةٍ لنقل المعنى، بل هي أداةٌ إيقاعيةٌ تشارك في صناعة المزاج الشعري.

وعليه، تبدو الجمالية الشعرية في هذا النص نتاجَ تلاقي عناصرَ متعددة: استعاراتٌ مركبةٌ تحول الألم إلى حرفةٍ لغوية، جسدٌ يتحول إلى خريطةٍ للذاكرة والوجع، وإيقاعٌ داخليٌّ يدعم الحالة النفسية للنص. كما أنّ ثنائية الخصوصيّة والعمومية تعملان معًا؛ فالتفاصيل الحميمية تمنح النص صدقًا عاطفيًا، بينما الإشارات الأوسع (كالإشارة إلى العراق) تفتح النص على أبعادٍ اجتماعيةٍ وتاريخيةٍ تجعل من التجربة الفردية مرآةً لوجعٍ جماعي. في النهاية، تكمن جمالية القصيدة في قدرتها على تحويل الشكوى إلى فعلٍ فنيٍّ ينسج من الألم لغةً قادرةً على البقاء والنداء.

يقول في نصّ (عَذرتُ يعقوب):

"بانَتْ نواياكَ فابيضَّتْ لها مُقلي ... عذرتُ يعقوبَ إذ يبكي على مهَلِ
إن كانَ أطفأ نورَ العينِ يوسُفُهُ ... فقد أطفأ الروحَ لا العينينِ يوسُفُ لي
وغابَ عنه وفي جَنبَيهِ عودَتُهُ ... وقد دفنتُهُ (يا ولّيه) في زُحَلِ
فلا قميصَ يعيدُ الضوءَ في جَدَثٍ ... ولا صُواعَ .. وكِيدُ الله لم يصِلِ"

(الركابي، ٢٠٢٣، صفحة ١٥)

تكمن جمالية هذا النصّ في قدرته على نسج صورٍ متلاحقةٍ ومشحونةٍ بدلالاتٍ متعددة، حيث تتحول اللغة إلى أداةٍ لتمثيل الغياب والبراءة المفقودة والانتظار الذي لم يثمر. إذ ينجح النصّ في أن يكون مرثيةً ومواجهةً في آنٍ واحد، وأن يجعل من الأسطورة والرمز واللغة اليومية فضاءً واحداً لصياغة ألمٍ إنسانيٍّ عميق، يبقى في الذاكرة بصورٍ قويةٍ وصوتٍ لا يهدأ.

يفتح النص بصيغة اتهامية رقيقة تتخذ من النية مدخلًا لقراءة أوسع عن الخيانة والغياب؛ ف(بانت نواياك فابيضّت لها مُقلي) عبارةٌ تحمل تلاعبًا بصريًا ولغويًا؛ النية تظهر وتنكشف، والبياض هنا ليس نقاءً بل كشفٌ يضيء ما كان مخفيًا في العينين، فتتحول الرؤية إلى محكّ أخلاقي. وهذا الافتتاح يضع القارئ مباشرةً في مواجهة مع ضميرٍ متهم وصوتٍ يراقب الآخر ويقيسه بضوءٍ داخليّ، ما يمنح النص جماليةً تقوم على التوتر بين الظاهر والباطن، بين ما يُرى وما يُخفيه الصمت.

ينتقل الشاعر سريعًا إلى استدعاء السرد التوراتي في صورة يعقوب ويوسف، لكن الاستدعاء هنا ليس مجرد اقتباس بل إعادة صياغة تأويلية؛ فيعقوب الذي يُعذر لِبكائه يُقابَل بصوتٍ يعلن أن يوسف لم يطفئ نور العين فحسب، بل أطفأ الروح، بهذا التبديل تتسع الدلالة من فقد بصري إلى فقدٍ وجودي؛ القميص والضوء والعيون تصبح رموزًا لوجودٍ مفقودٍ أو لبراءةٍ مسلوبة. فالجمالية تنشأ من هذه القدرة على تحويل عناصر السرد التقليدي إلى أدوات شعورية تخدم حالة الشاعر الداخلية، فتتحول الأسطورة إلى مرآةٍ للوجع المعاصر.

الصور التي يستدعيها النص متراصةٌ ومكثفة، ف(غابَ عنه وفي جنبيْهِ عودتُهُ) تقرأ الغياب كخسارةٍ مزدوجة: غياب الشخص وغياب عودته المتوقعة، ثم تأتي صورة الدفن في (زحل) لتضيف بعدًا كونيًّا باردًا ومبتعدًا؛ زحل هنا ليس مجرد كوكب بل رمزٌ للبعد، للبرودة، وللأبدية التي تبتلع الرجاء. هذا الانتقال من الأرضي إلى السماوي يخلق إحساسًا بالاغتراب الكوني، ويمنح النص جماليةً تقوم على التضاد بين الحميمية (القميص، العين) والفضاء البعيد (زحل)، بين ما يمكن لمسه وما صار في متناول الخيال فقط.

مجلة الدراسات المستدامة
P-ISSN(Print) : 2663-2284
E-ISSN(online): 2663-7413
السنة (٨) المجلد (٨) العدد (٢) نيسان. لسنة ٢٠٢٦م -١٤٤٧هـ

كما أنّ الاستعارات المتعلقة بالثياب والضوء تعمل كخيوطٍ تربط بين السرد والرمز، فالقميص الذي كان يمكن أن يعيد الضياء يصبح عاجزًا أمام "جدث" ميت، فتتبدى هنا مفارقةٌ قاسية؛ ما كان دليلًا على البراءة أو الإثبات يتحول إلى غطاءٍ لا يعيد شيئًا، واستخدام لفظة "جدث" بدلًا من "جسد" يثقل المشهد ويقربه من لغة الموت والجمود، بينما كلمة "صواع" وعبارة "كيدُ الله لم يصل" تضيفان بعدًا إيمانيًّا مشوبًا بالمرارة، إذ ثمة انتظار لتدخل إلهي أو عدالةٍ كونية لم يتحقق، ما يعمّق الإحساس بالخيبة.

من الناحية الصوتية والإيقاعية، يعتمد النص على تكرارٍ داخليّ ونبرةٍ تأمليةٍ متدرجةٍ بين الشكوى والاتهام، فالتوازي التركيبي بين الشطرين في الأبيات يمنح القصيدة انسيابًا موسيقيًا يواكب حدة الصور، بينما تُظهرُ بعض التركيبات الصوتية حدة الانفعال أو رقة الحزن بحسب اختيار الحروف والإيقاع، كما أنّ التناوب بين المخاطب والغائب والراوي يخلق ديناميةً دراميةً تجعل من القصيدة مشهدًا متحركًا لا مجرد تأمل جامد. والجمالية هنا تعملُ أيضًا عبر التداخل بين الخاص والعام؛ فالتفاصيل الحميمية (العين، القميص، البكاء) تمنح النصَّ صدقًا عاطفيًا، بينما الإحالات الأسطورية والدينية توسّع دلالته لتشمل وجعًا جماعيًا أو تاريخيًا. هذا المزج يجعل من النص شكلًا من أشكال الشهادة الشعرية التي لا تكتفي بالنداء الفردي بل تسعى إلى تسجيل غيابٍ أكبر، إلى تحويل تجربة فقدٍ شخصية إلى سردٍ عن غياب العدالة والرجاء.

يقول في نص (الأسد الجريح):

"أرخى على الدنيا أكفَّ سحابِهِ ... كي لا يرى ذلَّ الجياعِ ببابِهِ
وأراحَ راحتَه على جرحِ الأسى ... فتنفّستْ كالصّبحِ فوقَ ترابِهِ
أسدٌ جريحٌ يستريحُ على اللظى ... هَزّأتْ هزيلاتُ الكلابِ بنابِهِ
وإذا بإخوتِهِ الذينَ وفى لهم ... يتلذّذونَ بنزفِهِ وعذابِهِ
فيقولُ قائلٌ: قد يقومُ .. مكابراً ... أو قائلٌ: إنّ العراق لما بِهِ
وتقاسموا إرثاً يكونُ إذا مضى ... أفتوا بأن خلاصَهم بخرابِهِ
يا أيها البطلُ العراقُ تحيّةً ... من عاشقٍ أضناهُ بعضُ عتابِهِ"

(الركابي، ٢٠٢٣، الصفحات ١٧-١٨)

يفتح النص بصورةٍ قويةٍ ومفاجئةٍ، صورةٌ تجمع بين الفعل الإلهي واللمسة الإنسانية، فتتحول السماء إلى كفٍ تحجب عن العيون مشهدَ الذلّ الذي يطرق الأبواب، هذه الاستهلالية تمنح القصيدة جماليةً تقوم على التلاعب بالصور الكبرى؛ السماء والسحاب لا تبقيان مجرد خلفية، بل تصبحان فاعلين يشاركان في فعل الحماية والستر، ما يشي بحسٍّ أخلاقيٍّ وشعورٍ بالمسؤولية تجاه الجياع. في هذه اللحظة الأولى يتضح أن الشاعر لا يكتفي بوصف الحال، بل يصوغ عالمًا رمزيًا تتقاطع فيه الطبيعة مع الضمير.

لتتوالى الصور فتكشف عن تناقضٍ مؤلم؛ فالراحة التي يستريح عليها البطل ليست راحةً عاديةً بل استراحةٌ على جرح الأسى، فتتنفّس كالصبح فوق ترابه، تتحول الأرض هنا إلى رئةٍ تتنفس، والجرح إلى موضع حياةٍ وموتٍ في آنٍ واحد؛ فالجمالية تنبع من قدرة الشاعر على قلب معاني الأشياء، بحيث يصبح الألم مصدرًا للضوء أو للهواء الذي يحيي الصباح. وهذا المزج بين القسوة والرقة يخلق إحساسًا دراميًا يجعل من المشهد لحظةً تأمليةً مشحونةً بالعاطفة.

ليظهر البطل في صورةٍ مزدوجةٍ؛ أسدٌ جريحٌ، رمز القوة والكرامة، لكنه يستريح على اللظى، أي على النار أو الألم. هذه الاستعارة تمنح النص بعدًا بطوليًا وتؤكد على تناقض المصير؛ البطل قويٌّ في جوهره لكنه مُنهكٌ بالجراح. والمقابِل في هذا المشهد هو هزيلات الكلاب التي تهزأ بنابه، فتتبدى هنا مفارقةٌ مريرة: من يملك القوة والهيبة يُهان من ضعفاءٍ يلتهمون بقايا الكبرياء، فتنشأ الجمالية من هذا التباين بين العظمة والمهانة، ومن استخدام الحيوان كقناعٍ إنسانيٍّ يعبر عن مصائر الشعوب والأبطال.

يتسع المشهد ليشمل بعدًا اجتماعيًا وسياسيًا حين يظهر إخوةُ البطل الذين وفّى لهم ثم يتلذّذون بنزفه وعذابه، وهذا التحول من الحميمي إلى الجماعي يجعل القصيدة شهادةً على خيانةٍ أو استغلالٍ، ويحوّل الألم الفردي إلى مرآةٍ لواقعٍ أوسع. اللغة هنا لا تكتفي بالوصف بل تُدين بصمتٍ لاذع؛ فالتوصيفات لا تحتاج إلى شرحٍ إضافي، والفعل (يتلذّذون) يحمل حكمًا أخلاقيًا قاسيًا يضخّ

في النص طعمًا من المرارة والاحتقار. كما تتداخل في النص أصواتٌ متباينة: قائلٌ يراهن على قيام البطل مكابرًا، وآخر يربط الأمر بحال العراق، ثم تظهر فتاوى تقاسمية ترى خلاصها في خراب البطل. هذا الحوار الداخلي والخارجي يضفي على النصّ بعدًا تأمليًا ونقديًا في آنٍ واحد؛ فالشاعر لا يكتفي برصد الأحداث بل يعرض آراء المجتمع وردود أفعاله، ما يجعل النص مَسرحًا للأحكام والتبريرات. فالجمالية هنا تظهرُ في قدرة النص على احتواء تعدد الأصوات من دون أن يفقد وحدة الشعور أو حدة الموقف.

وختامُ النصّ موجهٌ ومؤثر: (يا أيها البطلُ العراقُ تحيّةً)، يتحوّل النداء إلى تحيةٍ من عاشقٍ أضناه بعض العتاب، وهذا النداء يجمع بين الحب واللوم، بين الولاء والمرارة، ويعيد البطل إلى مكانه الرمزي ككيانٍ يستحق التكريم والعتاب معًا، إذ تكمن الجمالية في هذا الختام في الجمع بين العاطفة والبلاغة، في تحويل الخسارة إلى تحيةٍ لا تذوب في اليأس بل تبقى نداءً حيًّا.

يعتمد النص من حيث اللغة والإيقاع على تراكيبٍ موجزةٍ وصورٍ مركزةٍ تمنح كل بيت ثقلَه الدلالي، بينما يساهم التوازي والتكرار الطفيف في خلق إيقاعٍ داخليٍّ يدعم حالة السرد والنداء. اختيار المفردات يميل إلى الحدة والرمزية (الجرح، اللظى، النزف، الخراب) ما يعمّق الإحساس بالدراما ويجعل من النص قطعةً مرثيةً ومواجهةً في آنٍ واحد. وعليه فإنّ النص لا يروي حدثًا عابرًا بل يصوغ تجربةً وجوديةً وسياسيةً متكاملة، حيث يصبح البطل رمزًا لكرامةٍ مجروحةٍ وذاكرةٍ لا تقبل النسيان.

يقول في نص (براءة إبليس):

"أنـــا مـــن نـــارٍ ونـــاري أفضـــليّهْ ... وهـــوَ مـــن طـــينٍ فـــلا يعلـــو عليَّـــهْ
قالهـــا إبلـــيسُ فـــي يـــومٍ فكانـــتْ ... أولـــى مـــا قيـــلَ بعلـــمِ النرجســـيّهْ
قـــد يـــرى العُـــذرَ بمـــا أوردَهُ ... لاشـــتباهٍ فـــي قيـــاسِ الأولويّـــهْ
إنمـــا الطـــينُ علـــى الطـــينِ بمـــاذا ... يعلـــو والكـــلُّ لـــه نفـــسُ الســـجيّهْ"

(الركابي، ٢٠٢٣، صفحة ٤٢)

يبدأ النص بصيغةٍ استعلائيةٍ واضحةٍ تتخذ من التباين بين النار والطين مدخلًا لعرض موقفٍ نفسيّ وأخلاقيّ؛ المتكلّم يعلن عن أسبقيةٍ ذاتيةٍ مبنية على عنصرٍ كونيّ (النار) مقابل الآخر الطينيّ، فتتحول الصورة الأولى إلى استعارةٍ للتميز والعلو والذات المتفاخرة. هذه الثنائية البسيطة تحمل في طياتها ثقلًا رمزيًا؛ فالنار رمزُ الارتفاع والصفاء والقدرة على الإشعال، والطين رمزُ الانخفاض والجمود والاعتماد على الأرض، وبذلك يضع الشاعرُ أساسًا لصراعٍ بين الكبرياء والحقارة، بين من يظنّ نفسه متميّزًا، ومن يراه الناس أدنى منه.

ثمّ يأتي التحوّل الذكيّ حين يُنسب القول إلى إبليس، فتتبدّل الصورة من ادعاءٍ فرديّ إلى استدعاءٍ أسطوريّ/دينيّ يضفي على الكلام بعدًا أخلاقيًا ونفسيًا في آنٍ واحد. وذكر إبليس لا يكتفي بتبرير الغطرسة، بل يحوّلها إلى حالةٍ نفسيةٍ معروفةٍ باسم النرجسية؛ الشاعر هنا لا يكتفي بوصفٍ سطحيّ بل يضع الادعاء في إطارٍ نقديّ: ما قيل كان (أولى ما قيل بعلم النرجسية)، أي أن الكلام نفسه صار نموذجًا معرفيًا لفهم الذات المتعالية، هذا التوظيف الأسطوري يجعل من النص تأملًا في آليات التبرير الذاتي، وفي كيفية استدعاءِ المتكبّر لأساطيره ليبرّر تفوقه المزعوم.

يتوسع النص بعد ذلك في تفكيك حجج المتكبّر عبر منطقٍ لغويّ وفلسفيّ رشيق، قد يرى العذرَ بما أوردَهُ، أي أنّ الحجة قد تبدو مقنعة لمن يخلط بين الأولويات والقياسات. هنا يظهرُ وعي الشاعر بآليات الإقناع والالتباس المنطقي؛ فلا يكفي أن يكون المرء نارًا ليعلو، لأنّ القياس نفسه قد يكون مخطئًا أو مشتبهًا، ثمّ تأتي الخاتمة التي تقرع جرس التواضع: الطين على الطين لا يعلو، والكلّ له الشجيّة نفسها، عبارةٌ تختزل نقداً أخلاقياً صارماً، ومساواةً وجوديةً تقوّض ادعاءات التفوق. بهذا يتحول النص من مدحٍ للذات إلى هدمٍ لأسس ذلك المدح عبر منطقٍ بسيطٍ وحاسم.

أما من ناحية اللغة، يعتمد الشاعر على تراكيب موجزةٍ ومشحونةٍ بالمعنى، وعلى تلاعبٍ صوتيٍّ خفيفٍ يدعم حدة الفكرة؛ التوازي بين الشطرين في البيت الأول يعزّز المقارنة، والانتقال من القول المباشر إلى التفسير التأويلي يخلق إيقاعًا فكريًا متصاعدًا ثم هابطًا نحو الخاتمة النقدية. كما أن اختيار ألفاظٍ مثل (ناري، طين، النرجسية، السجيّة) يفتح مجالاتٍ دلاليةً متعددةً بين الطبيعة والخلقة والأخلاق، ما يمنح النص قدرةً على الاشتغال في مستوياتٍ رمزيةٍ وفلسفيةٍ ونفسيةٍ معًا.

ومن زاويةٍ جماليةٍ أوسع، تكمن قوة النصّ في بساطته الظاهرة التي تخفي تركيبًا تأمليًا مُحكمًا؛ صورةٌ أوليةٌ قوية، استدعاءٌ أسطوريّ يوسّع الدلالة، ثمّ منطقٌ نقديّ يفضي إلى خاتمةٍ جامعةٍ تقوّض الادعاء الأول. فتتحوّلُ النبرةُ من تبجّحٍ إلى سخريةٍ نقديةٍ ثم إلى حكمةٍ أخلاقية، وهذا التحوّل هو ما يمنح النص حيويته وجماليته؛ فالشعر هنا لايكتفي بتصوير حالةٍ بل يشارك في محاكمةٍ ذهنيةٍ وأخلاقيةٍ للذات المتعالية، ويترك القارئ مع وعيٍ بأن العلوّ الحقيقي لا يُقاس بزخارفٍ سطحية بل بعمقٍ إنسانيٍّ يرفض التمييز الجوهري بين الناس.

يقول في نص (فُلكِ نوح):

"ناشـــدتُ أرضَـــك أن تكـــونَ قـــراري ... لمـــا رأيتُـــكَ قبلـــةَ الأحـــرارِ
لمـــا رأيتـــكَ للضـــعيفِ لســـانَه ... والنـــاسُ بـــينَ محايـــدٍ ومُجـــارِ
يتشـــاغلونَ عـــن الفـــروضِ لياليـــاً ... بحجـــا الظريـــفِ وقصّـــةِ المســـمارِ
يـــا فلـــكَ نـــوحٍ أي مـــوجٍ هـــادرٍ ... خُضـــتيهِ بـــين تـــزاحمِ الأخطـــارِ
وطَئـــي علـــى وهـــمِ المنيّـــةِ واهزئـــي ... بـــالحوتِ والتنـــينِ والإعصـــارِ
قـــد شـــادَكِ للطـــالبينَ محمـــدٌ ... صـــدرُ الزمـــانِ ذخيـــرةُ المختـــارِ
يـــا ســـيدي مـــا زلـــتَ فيـــا حاضـــراً ... مـــا غيّبتْـــكَ بنـــادقُ الفجّـــارِ
وتركـــتَ خلفَـــكَ للأنـــامِ مدينـــةً ... للعلـــمِ بـــينَ أســـنّةٍ وشِـــفارِ
تفـــديكَ مـــن كـــلّ الشـــرورِ مطيعـــةً ... نفســـي ومـــالي .. أخـــوتي وصـــغاري"

(الركابي، ٢٠٢٣، الصفحات ٦١-٦٢)

يفتح النص بنداءٍ حميمٍ يتجه إلى الأرض كما لو كانت شخصًا أو مَلْجَأً، فتتحول الأرض إلى قرارٍ ومأوى وقبلة الأحرار؛ هذه الصورة الأولى تمنح القصيدة نبرةً وطنيةً تجمع بين الحميمية والقداسة، وتضع القارئ في موقع التعلّق والانتماء. فالنبرة هنا ليست مجرد شوقٍ عاطفي بل التزامٌ أخلاقي، إذ يتحول النداء إلى عهدٍ وميثاق، فالأرض ليست مجرد مكان بل مرجع للكرامة والحرية، ومن ثمّ يصبح الخطاب شعورًا جماعيًا يتجاوز الذات إلى مجتمعٍ يطلب الحماية والصدق.

تتوالى الصور في النص بتصاعدٍ دراميّ؛ فيرصد الشاعرُ حالة الناس بين (محايدٍ ومُجارٍ) في مقابل مَن يجعل الأرض لسانًا للضعيف، فيظهرُ التباين بين من يلتزم ومن يلتفت عن الفروض بحججٍ تافهة. هذا التباين يخلق جماليةً أخلاقيةً تقوم على التنديد باللامبالاة، وعلى تمجيد الفعل المقاوم. كما أنّ استخدام تعابيرٍ يوميةٍ مثل (حكاية المسمار) بجانب صورٍ كونيةٍ مثل (فلك نوح) و(الحوت والتنين والإعصار) يوسّع أفق الدلالة، فما يبدو محليًا وتفصيليًا يرتبط بأساطيرٍ كونيةٍ، فتتحول التجربة الوطنية إلى ملحمةٍ تتقاطع فيها الأسطورة مع الواقع.

اللغة التصويرية مشحونةٌ بالاستعارات البطولية؛ البطل هنا يختبر الأخطار ويخوض موجًا هادرًا، ويطأ وهم المنيّة باستخفافٍ يشي بعنفوانٍ لايهاب الموت. وهذا المزج بين الجرأة والتهكم على الخطر يمنح النص طابعًا بطوليًا متواضعًا في آنٍ واحد. كما أنّ الاستدعاء الديني والتاريخي بذكر "محمد" و"المختار" يضفي على الخطاب بعدًا توقيريًا وروحيًا، فيصبح الدفاع عن الأرض فعلًا مقدسًا وموروثًا تاريخيًا يستدعي الذاكرة الجمعية ويقوّي مشاعر الولاء.

تعمل الجمالية أيضاً عبر التوازن بين الخاص والعام؛ التفاصيل الشخصية (نفسي ومالي .. أخوتي وصغاري) تمنح النص صدقًا إنسانيًا، بينما الصور الكبرى والنداءات العامة ترفع النص إلى مقام الخطاب الوطني والرمزي. هذا التوازن يجعل من النصّ مزيجًا بين المرثية والمديح والميثاق، بين العاطفة الفردية والالتزام الجماعي، فتتحول الكلمات إلى فعلٍ أخلاقيٍّ يترجم الولاء إلى استعدادٍ للتضحية.

في الخلاصة، تكمن جمالية القصيدة في قدرتها على نسج خطابٍ موحّدٍ يجمع بين الحميمي والملحمي، بين اللغة اليومية والصور الأسطورية، وبين النداء العاطفي والبيعة العملية. فالنص لايكتفي بوصف الواقع بل يصوغ موقفًا أخلاقيًا وجماليًا في آنٍ واحد، حيث تصبح اللغة وسيلةً للوفاء والتحرير، وتبقى الصورة الشعرية حاملةً لالتزامٍ لا يزول مع الزمن.

خاتمة

تتجلّى في نصوص (أكرم الركابي) جمالية شعرية تقوم على تلاقي الحميمي بالملحمي، وعلى تحويل الجرح الشخصي إلى شهادةٍ ذات أبعادٍ اجتماعية وتاريخية. فلغته تنسج صورًا مركبةً تجمع

بين الحرفة والدم، بين الجسد والكون، فتتحول المعاناة إلى مادةٍ فنيةٍ منتجةٍ لا مجرد موضوعٍ للتأمل، والصوت الشعري عنده يجمع بين النداء والاعتراف والمحاكمة، ما يجعل القصيدة مساحةً للتصالح مع الذات وللمواجهة مع الآخر والواقع. ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

١. يعتمد (الركابي) على استعاراتٍ تجمع بين عناصر يومية وكونية، فتنتج صورًا ذات كثافة دلالية تفتح النص على مستويات متعددة.

٢. الجسد في شعره ليس موضوعًا جماليًا فحسب بل سجلٌّ تاريخيّ وسياسيّ، تُقرأ فيه آثار القهر والحنين والهوية.

٣. تتحوّل التجربة الشخصية إلى مرآةٍ لوجعٍ جماعيّ، فتتسع القصيدة لتشمل شهادات عن الوطن والذاكرة والخيبة.

٤. تضيف الاستدعاءات مثل: يعقوب ويوسف وإبليس أو رموز نوح والحوت بعدًا تأويليًا يجعل النصوص قابلةً لقراءات أخلاقية وفلسفية.

٥. يخلقُ التوازن بين الشكوى والاتهام والنداء إيقاعًا داخليًا متحركًا يدعم الحالة النفسية والدرامية للنص.

٦. لا تكتفي نصوصه بالتعبير عن الألم بل توجّه نقدًا لاذعًا للمتواطئين والمستغلين، وتطرح أسئلة عن العدالة والوفاء.

التوصيات

١. يوصى بإجراء دراسات مقارنة بين نصوص الركابي وشعراء معاصرين لتحديد خصوصية صوته وتقنيات تشكيله.

٢. دراسة التحليل البلاغي والصوتي الذي يركز على التكرارات الصوتية، الإيقاع الداخلي، وبناء الجملة لتوضيح كيفية إنتاج المزاج الشعري.

٣. توظيف نصوصه في مناهج تعليمية لتدريس تقنيات الصورة والرمز والنداء الشعري.

المراجع

القرآن الكريم

١. ابن سينا. (١٨٨٩). رسائل ابن سينا، رسالة في العشق. ليدن: مطبعة برلين.

٢. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور. (٢٠٠٢). لسان العرب (الطبعة١). بيروت، لبنان: منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

٣. أدونيس. (٢٠٠٥). زمن الشعر (الطبعة ٦). بيروت.

٤. أكرم سعود الركابي. (٢٠٢٣). ديوان من خاصرة الوجع. بغداد: دار الورشة للطباعة والنشر والتوزيع.

٥. الزمخشري. (١٩٩٨). أساس البلاغة (الطبعة١). (تحقيق: محمد باسل عيون السود، المحرر) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

٦. الغزالي. (دون تاريخ). إحياء علوم الدين. بيروت: دار المعرفة.

٧. الفيروزآبادي. (١٩٩٢). القاموس المحيط (الطبعة ١). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

٨. أميرة حلمي مطر. (١٩٧٢). مقدّمة في علم الجمال. مصر: دار النهضة العربية.

٩. أندريه ريشار. (١٩٧٤). النقد الجمالي (الطبعة ١). بيروت: المطبعة البوليسية.

١٠. إنعام الجندي. (١٩٧٩). الرائد في الأدب العربي (المجلد ١). بيروت: دار الرائد العربي.

١١. أوبيرة هدى. (٢٠١٢). مصطلح الشعريّة عند محمد بنيس. ورقلة، الجزائر: جامعة قاصدي مرباح– كلية الآداب واللغات – مذكرة ماجستير في الأدب العربي.

١٢. تزيفيطان تودوروف. (١٩٩٢). الشعرية (الطبعة ٢). (ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة) المغرب: دار توبقال للنشر.

١٣. جمال سليمان مصطفى. (دون تاريخ). جماليات النص في شعر كاظم الحجاج، . رسالة ماجستير.

١٤. جميل صليبا. (١٩٨٢). المعجم الفلسفي. بيروت، لبنان: دار الكتاب اللبناني.

١٥. رابح بوحوش. (٢٠٠٥). الشعريات وتحليل الخطاب. دمشق: مجبة الموقف الأدبي، العدد ٤١٤، أكتوبر.

١٦. رمضان الصباغ. (١٩٩٨). في نقد الشعر العربيّ المعاصر – دراسة جماليّة (الطبعة ١). الاسكندرية، مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر.

١٧. رومان جاكبسون. (١٩٨٨). قضايا الشعرية (الطبعة ٢). (ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون) المغرب: دار توبقال للنشر.

١٨. زكريا ابن فارس. (٢٠٠٢). مقاييس اللغة. (تحقيق: عبد السلام هارون) دمشق: طبعة اتحاد الكتاب العرب.

١٩. سعيد علوش. (١٩٨٥). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (الطبعة ١). بيروت: تقديم وترجمة دار الكتب اللبنانية.

٢٠. شاكر عبد الحميد. (٢٠٠١). التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجيّة التذوق الفني. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، مارس.

٢١. شوقي ضيف. (١٩٧٩). البحث الأدبي، مناهجه أصوله مصادره (الطبعة ٧). القاهرة: دار المعارف.

٢٢. شوقي ضيف. (دون تاريخ). في النقد الأدبي (الطبعة ٨). القاهرة: دار المعارف.

٢٣. صلاح فضل. (١٩٩٨). علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته. القاهرة: دار الشروق.

٢٤. عبد الحسن حسن خلف. (١٩٩٠). القيم الجمالية في الشعر الجاهلي. القادسية: أطروحة دكتوراه ، جامعة القادسية.

٢٥. عبد القاهر الجرجاني. (١٩٩١). دلائل الإعجاز. الجزائر: دار المعرفة.

٢٦. عبد الله خضر حمد. (دون تاريخ). روائع قرآنية، دراسة في جماليات المكان السردي. بيروت: دار القلم.

٢٧. عزالدين إسماعيل. (١٩٧٤). الأسس الجمالية في النقد العربي (الطبعة ٣). بيروت: دار الفكر العربي.

٢٨. علي عبد المعطي محمد. (٢٠٠٥). الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، راوية عبد المنعم عباس. الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

٢٩. كمال عبد. (١٩٨٠). جماليات الفنون. بغداد: دار الحرية للطباعة.

٣٠. لقاء مع الشاعر. (٢٠٢٥/١١/١٨). يوم الثلاثاء، الساعة الحادية عشر صباحاً.

٣١. مصطفى عبده. (١٩٩٩). فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني (الطبعة ٢). القاهرة: مكتبة مدبولي.

٣٢. نادية بودراع. (٢٠٠٨). الحداثة في الشعريّة العربيّة المعاصرة بين الشعراء والنقاد (عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي أنموذجاً). الجزائر: رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر.

٣٣. يادكار لطيف شهرزوري. (٢٠١٠). جماليات التلقي في السرد القرآني (الطبعة١). سوريا: دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع.

٣٤. يعقوب بن إسحاق الكندي. (١٩٥٠). رسائل الكندي الفلسفية. مصر: مطبعة الاعتماد.

٣٥. يوسف واغليسي. (٢٠٠٧). الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحيّة في الحدود والمفاهيم. الجزائر: منشورات مخبر السرد – جامعة منتوري.