Al Wasl University Journal - Issue (67) - December 2023
ISSN 2791-2949 (Online)

A Stylestec Study: Poetic Condensation In the Poem (Iraq) By Adnan Al-Sayegh

Dr. Doosh Falah Aldosary - Associate Professor of literature and criticism - Dept. of Arabic language
Princess Nora Bint Abdul Rahman University - Riyadh

https://doi.org/10.47798/awuj.2023.i67.05

Received: 09-12-2020

Accepted: 25-03-2021

Published: 01-12-2023

Corresponding Author:

dr.doash.f@gmail.com

Abstract

This study clarifies and analyzes the condensation phenomenon Adnan Al-sayegh used in his poem (Iraq) as poetic condensation is a critical issue that deserves studying. This study examines the condensation concept linguistically and idiomatically and clarifies its concept in the ancient and recent Arab criticism. The study, also, illustrates condensation's technical styles and indications that are embedded in the poem in several places such as in title, imagery, and creative science and in the poem's rhythmic structure.

The study also examines how those styles were co-utilized to convey the deep meaning aesthetically through stylistic approach that suits the study's objectives about the aesthetics of condensation.

The results highlighted condensation in the Arabic critical heritage and its significance in communicating the meaning technically to enrich poetry with beauty and depth.

Keywords: Stylization, Condensation, Title, Rhythm, Imagery, Creative Silence.

التكثيف الشعري في قصيدة (العراق)، لعدنان الصائغ – دراسة أسلوبية

د. **دوش بنت فلاح الدوسري** – أستاذ الأدب والنقد المشارك – قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن – الرياض

ملخص

يهدف هذا البحث إلى استجلاء ظاهرة التكثيف في قصيدة (العراق) للشاعر العراقي عدنان الصائغ، بوصفه مصطلحًا يُشكل مشكلة نقدية جديرة بالبحث.

وذلك وفق خطة تهتم بالكشف عن مفهوم مصطلح التكثيف لغة واصطلاحًا، وتلمس مفهومه في النقد العربي القديم، والحديث.

ودراسة أساليبه الفنية ودلالاتها التي تجسدت في النص: في العنوان، والصورة بشتى أنواعها، وأسلوب الصمت الإبداعي، والبنية الإيقاعية.

ومدى تآزر هذه الأساليب من أجل إيصال المعنى للمتلقي بإيحائية جمالية مؤثرة، وبعمق في الرؤية، باستخدام المنهج الأسلوبي الذي يناسب أهداف هذه الدراسة المعنية بجماليات التكثيف.

وقد خرج هذا البحث بنتائج مهمة، تبين حضور مصطلح التكثيف في التراث النقدي العربي، وأهمية التكثيف الشعري في الإيحاء بالمعنى، وتشكله في أساليب فنية تزيد الشعر جمالاً وعمقًا.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، التكثيف، العنوان، الإيقاع، الصورة، الصمت الإبداعي.

© 2022 AWU Publishers/Alwasl University. All Rights Reserved.

مقدمة

للشعر خصوصيته، وملامحه المتميزة، وألقه، وتفرده الذي يجعله مميزًا عن النصوص العادية، ويصنع في روح متلقيه دهشة كبيرة. وللغة الشعر أهميتها في هذا، فهي تختلف عن اللغة العادية؛ بما لها من خصائص مختلفة متوهِّجة.

ومن أهم هذه السمات: سمة التكثيف الذي يجعل من كلمة واحدة في القصيدة، أو جملة، أو صورة، أو بيتًا شعريًّا، أو قصيدة، ملأى بحمولات دلاليَّة عديدة وعميقة لم تُقَلْ صراحة، وبتفاصيل كثيرة، بل بتركيز وإيجاز ولماحية وإيحاء.

وتتفاوت النصوص الشعرية في حظها من هذه السِّمة، فتبدو النصوص المتوهجة في تكثيفها، كالغيمة التي تسكب أمطارها في لحظة، أو كالبرق الخاطف الذي ينبئ بما بعده. حيث تتكثف الرؤى والمعاني والدلالات في مساحات شعرية محدودة، بطريقة فيها من الإيحاء واللماحية الشيء الكثير.

ومن النصوص التي لفتت انتباهي قصيدة (العراق)، لعدنان الصائغ؛ إذ رأيتُ فيها هذه الظاهرة بوضوح؛ حيث تجسَّد التكثيف في أساليب فنية متعدِّدة، حملت معها رؤى ومعاني بلا حدود، في نص قصير.

ومن هنا، كان البحث؛ وكانت أهميته التي تتمثل فيما يلي:

١- إضاءة مفهوم (التكثيف) في الشعر، الذي لَـمْ يُعْطَ حقه في الدرس النقدي.

٢- تطبيق مفهوم التكثيف على نصٍّ توفرت فيه مقوِّماته.

٣- تحليل الأساليب التي تجسَّد فيها هذا التكثيف؛ من خلال النص.

٤- بيان قيمة التكثيف رؤيةً وفنًّا.

منهج البحث:

رأيت أن أستخدم المنهج الأسلوبي، في دراسة هذا النص؛ كون هذا المنهج معنيًّا بجماليات النص؛ فالأسلوبية «تدرس الظاهرة الأدبية ومميزاتها اللغوية ومقوماتها الجمالية»[١].

وسوف أعطي للمتلقي مساحة من الاهتمام، وفقًا لبعض اتجاهات الأسلوبية التي تهتم بالمتلقي، بوصفه «الذي يميز بين الخواص الأسلوبية، ويدركها، عن طريق ما تحدثه من أثر»[٢]. وفق هذه المساحة فقط، غير متجاوزة إلى مناهج أخرى اهتمت بالمتلقي.

الدراسات السابقة:

لم أقف على دراسة خاصة بقصيدة العراق لعدنان الصائغ من جهة أسلوب التكثيف الشعري. ولكن هناك بعض الأبحاث والمقالات التي تناولت موضوع التكثيف الشعري على نصوص أخرى لأدباء آخرين، منها:

١- بحث: التكثيف في الشعر العباسي، شيماء نجم عبد الله[٣].

٢- مقالة: أنظمة التكثيف في النص الشعري - محمد صالح وصيد الفراشات لعبد الله السمطي[٤].

٣- مقالة: وأكتفي بالسحاب - شعرية التكثيف والإدهاش، لعماد الدين موسى[٥].

١- صالح رمضان، الخطاب الأدبي وتحديات المنهج، نادي أبها الأدبي، أبها، ٢٠١٠م، ص٢٥٧.
٢- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٠٨.
٣- انظر: شيماء نجم، التكثيف في الشعر العباسي، مجلة كلية التربية للبنات، العراق، العدد (٤)، ٢٠١٢م.
٤- انظر: عبد الله السمطي، أنظمة التكثيف في النص الشعري، (محمد صالح وصيد الفراشات)، مجلة نزوى، عُمان، ١٩٩٩م.
٥- انظر: عماد الدين موسى، وأكتفي بالسحاب (شعرية التكثيف والإدهاش)، مجلة جيرون، سوريا، ٢٠١٨م.

وهذه الدراسات تشترك مع موضوع بحثي في الموضوع العام فقط، وتختلف في التفاصيل الأخرى (مدونة البحث، المباحث الداخلية، والعناوين الجزئية، وآلية التحليل).

كما أن أغلبها مقالات قصيرة، لا تفي بالتحليل النقدي المعمق، وهذا ما أحاوله في هذا البحث بإذن الله.

تمهيد

أ- التعريف بالشاعر:

عدنان فاضل الصائغ، شاعر عراقي، وُلد عام ١٩٥٥م في الكوفة، وقد غادر العراق عام ١٩٩٣م، ثم انتقل إلى بيروت عام ١٩٩٦م، حتى استقرَّ في السويد.

اشترك في الكثير من المهرجانات الشعرية العربية والأوروبية، وترجمت بعض نصوصه إلى لغات متعدِّدة؛ وقد حصل على بعض الجوائز، مثل جائزة (مهرجان الشعر العالمي) في روتردام عام ١٩٩٧م.

وله الكثير من الدواوين الشعرية؛ جمعت في الأعمال الكاملة؛ منها: تأبط منفى، تكوينات، تحت سماء غريبة، مرايا لشعرها الطويل، العصافير لا تحب الرصاص... وغيرها[١].

ب- مفهوم (التكثيف):

١- التكثيف لغةً:

لابن فارس تعريف لغوي جميل ودقيق ولـمَّاح لهذه المادة، حيث يقول:

١- انظر: عدنان الصائغ، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م، ص٧٣٣ - ٧٣٥، هيئة المعجم، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين، ١٩٩٥م، (٣/ ٤٧٤).

«الكاف والثاء والفاء أصل صحيح يدل على تراكب شيء على شيء، وتجمُّع، يقال: هذا شيء كثيف، وسحاب كثيف، وشجر كثيف»[١].

وقد ورد في معاجم اللغة الأخرى اللاحقة؛ ما يؤازر هذا المعنى، وإن لم يأتِ بالرهافة اللغوية ذاتها:

الكثافة: الكثرة والالتفاف، والكثيف: الكثير المتراكب، الملتف من كل شيء، والكثيف اسم كثرته يوصف به الماء والسحاب، وكثَّفه: جعله كثيفًا[٢].

إن وجه الرهافة اللغوية، هو ذاك الربط بين القصيدة والسحابة، فحين تُوصف السحابة بأنها كثيفة؛ فإن هذا إلماح لما تحمله من مطر غزير وهي سحابة وحيدة، وحين تتسم القصيدة بالكثافة؛ تغدو كالسحابة، تحمل مطر المعنى والرؤى التي لا تُحَد في كلمات وجمل محدودة.

ولنلحظ معاني مثل: تراكب الشيء على الشيء، والتجمع، والكثرة، والالتفاف، كل هذا نقبض عليه في القصيدة المكثفة، حيث تتراكب الرؤى، وتتجمع الدلالات، وتكثر المعاني، وتلتف في بناء القصيدة الواحدة؛ وعبر أساليب فنية مختلفة.

٢– مصطلح (التكثيف):

١–٢ في التراث النقدي:

لم يرد هذا المصطلح بلفظه في كتب التراث النقدي، لكن هذه الكتب حفلتْ بمفاهيم قريبة من التكثيف.

١- انظر: أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، (ك ث ف)، ١٩٨١م، (٥ / ١٦١).

٢- انظر: محمد بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د. ت)، (ك ث ف)، (٩ / ٢٩٦). الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٨م، (ك ث ف)، ص٨٤٨.

ومنها: الإيجاز، الذي وَجَد مساحاتٍ واسعة من الاهتمام، فأبو هلال العسكري، ينقل بعض المقولات الدالة على قيمة الإيجاز، إلى حَدٍّ قَرْنه بالبلاغة «وقد قيل لبعضهم: ما البلاغة؟ فقال: الإيجاز قيل: وما الإيجاز ؟ قال: حذف الفضول وتقريب البعيد»[1].

وتحدَّث (ابن رشيق) أيضًا عن الإيجاز وقيمته؛ حيث يقول: «وسُئل بعض البلغاء: ما البلاغة؟ فقال: قليلٌ يُفهم، وكثير لا يُسأم. وقال آخر: البلاغة: إجاعة اللفظ، وإشباع المعنى، وسُئل آخر، فقال: معانٍ كثيرة في ألفاظ قليلة»[2].

ورغم أن مصطلح (التكثيف) أكثر عمقًا وشمولية من (الإيجاز)؛ فإن ما ورد من إيضاح لمفهوم الإيجاز وقيمته مؤشر قوي على وجود إدراك واعٍ لأهميته في الكلام، والإبداع خاصّة: (حذف الفضول، إجاعة اللفظ، وإشباعً المعنى...) كلها عبارات ذكية لـمَّاحة مكثفة (أيضًا)، فالتكثيف يحمل هذه الدلالات – ضمن ما يحمل – ففضول الكلام محذوف، والألفاظ جائعة، والرؤى مكتنزة.

إلاَّ أن هناك مصطلحًا شاع في كتب التراث النقدي أراه أقرب إلى طبيعة (التكثيف)؛ وهو مصطلح (الإشارة). وُيعرِّفه (أبو هلال العسكري) بقوله: «الإشارة: أن يكون اللفظ القليل مُشَارًا به إلى معانٍ كثيرة، بإيماء إليها، ولمحة تدل عليها»[3].

ويقول (ابن رشيق) عن الإشارة بأنها من غرائب الشعر، وأنه «ليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالَّة،

١- الحسن العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي البجاوي ومحمد إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦م، ص١٧٣.
٢- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م، (١ / ٢٤٢).
٣- الحسن العسكري، كتاب الصناعتين، ص٣٤٨.

واختصار وتلويح يعرف مجملاً، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه»[١].

إن مصطلح (الإشارة)؛ لهو الأقرب إلى (التكثيف) دلالةً وعمقًا وقيمة؛ ففيه إيجاز، وتلميح، وإيحاء، وإيماء، ولا يجيد هذا سوى الشاعر المبدع؛ كما أشار (ابن رشيق): ولنلحظ أنه قصر الإشارة على الشعر، بخلاف (أبو هلال العسكري)، الذي وصف بها نماذج شعرية ونثرية.

٢-٢ مصطلح (التكثيف) في النقد الحديث:

لم أجد لهذا المصطلح في الدراسات المعنية بالشعر كبير اهتمام؛ للأسف؛ ولكنه شائع في الدراسات التي تهتم بـ(قصيدة النثر)، و(القصة القصيرة جدًّا).

ولذلك كانت مراجعي فيه من هذه الدراسات أكثر، ومن المهم - في هذا السياق - إدراك أن هذا المصطلح آت من الشعر في أصوله؛ بالنظر إلى أن (قصيدة النثر، والقصة القصيرة جدًّا)، تستمدان من الشعر الكثير من التقنيات، ومنها سمة (التكثيف).

حيث إن «لغة الشعر شديدة التكثيف والإيجاز، تنضغط فيها مدلولات الجمل الطويلة والعبارات الفضفاضة الواسعة في عبارة موجزة قصيرة، تحمل مدلولاً عميقًا ثرًّا»[٢].

واشترطت (سوزان برنار) للتكثيف في النص تلافي الاستطرادات، والتفصيلات التفسيرية الأخرى، وكل ما قد يضر بوحدة وكثافة النص، ليكون تركيبًا مضيئًا[٣].

١- ابن رشيق القيرواني، العمدة، (١ / ٣٠٢).
٢- محمد حُوَّر، وآخرون، في الأدب والنقد واللغة، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٨٦م، ص٢٨٢.
٣- انظر: سوزان برنار، قصيدة النثر، ترجمة: زهير مغامس، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٩٩م، ص١٩.

إن هذا (التركيب المضيء) الذي تصف به سوزان برنار (قصيدة النثر)؛ حين تتسم بالتكثيف، هو سمة للنص الشعري المكثف أيضًا، حيث يتوفر على وصفه بالبرق الخاطف الذي ينبئ بما بعده، وهذه الإضاءة الخاطفة، واللمحة، هي سمة شعرية بلا شك.

ومن المهم أن ندرك أن مصطلح التكثيف، لا ينحصر فقط في الإيجاز اللغوي، وإن انطلق منه، فهو «يحمل دلالة لا تتوفَّر في الاقتصاد اللغوي الذي يحيل إلى حقل اللغة، في حين أن التكثيف يمتد ويستطيل»[١].

فالتكثيف إذًا ليس اقتصادًا لغويًّا، بل إن التكثيف هو الطين الذي يمسك مداميك البناء»[٢]. ما يدل على إسهام كل عناصر بناء النص في هذا التكثيف.

فإن التكثيف يفترض بحضوره عددًا من العناصر والتقنيات على مستوى اللغة: في التركيب والمفردة والجملة، والاستفادة من الضمائر، ومن الرموز، ومن الأنسنة، ومن الصورة، والروابط... وغيرها[٣]. فالتكثيف «دعوة لاستثمار كل شيء بطاقاته المختلفة، وهو مجلى العناصر ومرآتها التي تزيدها خصبًا وبعدًا»[٤].

وكما وصفت سوزان برنار قصيدة النثر بأنها الموجزة «المكتوبة بأكبر اقتصاد في الوسائل»[٥]. كذلك نقول عن النص الشعري المكثف، هو الذي يُكتب باستثمار كل الوسائل والعناصر والأدوات والتقنيات التي تُسْهِم في هذا التكثيف، حيث توحي بالكثير من الدلالات، والإيحاءات، بدون كلام كثير، وبدون تفاصيل مملة، كالكلمة المشعة، والتركيب الدال، والحذف، والصورة الموحية، والرموز... وغيرها.

١- أحمد الحسين، القصة القصيرة جدًا، دار التكوين، دمشق، ٢٠١٠م، ص٥١.
٢- المرجع نفسه، ص٥٣.
٣- انظر: المرجع نفسه، ص٥٢ - ٥٣.
٤- انظر: المرجع نفسه، ص٥٣.
٥- سوزان برنار، قصيدة النثر، ص١٩.

إن سمة (الإيحاء) هي سمة شعرية، حيث «إن وظيفة النثر هي المطابقة، ووظيفة الشعر هي الإيحاء»[١]. وحين تكون وظيفة النثر المطابقة؛ فإن مهمته قول الحقيقة، والاستدراج إلى التفاصيل الكثيرة، والتحليل المنطقي. في حين أن الشعر يوحي ويومئ، ويشير، دون إفصاح، ودون تفاصيل، ودون إسهاب.

وبما أن المضمون الشعري يُقَدَّم في النص الشعري الحديث بطريقة إيحائية «فإن القصيدة الحديثة لا تحمل معنى واحدًا متفقًا عليه»[٢].

حيث إن امتلاء نص واحد، أو بيت واحد، أو جملة، أو كلمة في النص، بدلالات عديدة؛ هو نوع من التكثيف.

فالصورة المدهشة المصوغة في جملة واحدة مقتضبة، نقف أمامها مندهشين مفسرين، تلتقي آراؤنا أو تختلف، ولكنها تتعدَّد بتعدُّد توجهاتنا في التلقي، هذه الرؤى المتعددة التي أوحت بها الصورة، هي تكثيف أيضًا.

وذلك الصوت الموسيقي الذي يهزُّنا في حرف الروى مثلاً؛ نهاية كل بيت، ويوحي بما يوازي دلالاته التي تتداعى واحدة تلو الأخرى؛ لهو تكثيف أيضًا.

فالتكثيف يجعل من القصيدة؛ تلك الغيمة المكتنزة بالمطر، تبدو قصيرة، محدودة، إلا أنها ملأى بتقنيات خصبة، تمطر رؤًى وأفكارًا ومعاني؛ بلا حدود.

التكثيف يعني تلك الكثرة والوفرة التي تميز نتاج القصيدة؛ إلا أنها في صورة البرق الخاطف، والضوء المشع المتوهج.

التكثيف إذًا: أن تقدِّم القصيدة كل وهجها من معنى ورؤى، في شعرية أخَّاذة، وإيحائية مدهشة، دون تفاصيل أو إسهاب، في كلمات محدودة، معتمدة

١- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص١٩٦.

٢- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٣٥.

على أساليب وأدوات وتقنيات متعددة، بطريقة شعرية مكثفة.

وبعد توضيح مفهوم (التكثيف) أنتقل إلى المقاربة النقدية؛ حيث التحليل الجمالي والدلالي لأساليب التكثيف الشعري في القصيدة.

العراق

العراقُ الذي يبتعدْ

كلما اتسعت في المنافي خطاهْ

والعراق الذي يتئِدْ

كلما انفتحت نصف نافذة..

قلتُ: آه

والعراق الذي يرتعدْ

كلما مَرَّ ظلٌّ

تخيلتُ فوهةً تترصدني،

أو متاهْ

والعراق الذي نفتقدْ

نصف تاريخه أغانٍ وكحلٌ..

ونصفٌ طغاةْ[1]

١- التكثيف في العنوان/(العراق):

علينا بدءًا أن نفهم فلسفة التكثيف الموجودة في العنوان أساسًا؛ فهو يوصف بأنه (النص الموازي). العنوان - إذًا - نص موازٍ للنص الأصلي، ومن هنا كان التكثيف، حيث يتشكل لدينا نص (موازٍ) من كلمة أو جملة أو عبارة قصيرة، إذ

١- عدنان الصائغ، الأعمال الشعرية، ص١٥.

تتجمع الرؤى والدلالات في مساحة مضغوطة جدًّا. فالعنوان «مرجع يتضمَّن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى»[١].

ثم إذا انتقلنا إلى العنوان (العراق)؛ يتأكد هذا التكثيف حضورًا وقيمة؛ حيث حُصر (العراق) في كلمة واحدة مفردة، العراق هذا الكيان الكبير العظيم تاريخيًّا وجغرافيًّا وثقافيًّا، يتداعى بذكر اسمه الكثير من المعاني العظيمة، والتفاصيل الكبيرة والصغيرة، التي تحفِّز المتلقي على إنتاج المعاني - بوصفه العتبة الأولى للنص - حيث التفكير والتحليل والتوقُّع، ومن ثم غِنى المضمون الشعري، وهنا قيمة التكثيف؛ انهمار كل هذه المعاني والرؤى من كلمة واحدة (العراق).

فالتكثيف الشعري أتى بدءًا من هذا العنوان الذي يقف بعيدًا ووحيدًا، دون تركيب يسنده، ودون تصوير يقربه، ومع هذا فهو مكتنز بكل تلك الدلالات، محفزًا المتلقي على اقتحام النص للقبض عليها.

ومن هنا ننطلق إلى متابعة الحوار بين العنوان والنص؛ فالعنوان (العراق) يحيل إلى مضمون النص؛ فإن العنوان يعيِّن «مضمون المؤلِّف، باعتباره نواةً ومركزًا لمجموع الأفكار وعليه؛ فالعنوان مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي، تعكس الأفكار والخلجات المتخلقة»[٢].

وبلغة أخرى؛ يبدو العنوان كأنه المبتدأ، وما في النص كله هو الخبر «وغالبًا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة، إنه يمثل المسند إليه، أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، إنه الكل الذي تكوِّن هذه الأفكار أجزاءه»[٣].

١- شعيب حليفي، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، دار محاكاة، دمشق، ٢٠١٣م، ص١٤.
٢- المرجع السابق، ص١٦.
٣- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص١٦١.

ولكن الإشكالية في متابعة هذا الحوار، تأتي من المفارقة بين العنوان (العراق) بإفراديته وعموميته، وهذا النص القصير. كيف لعنوان مثل هذا أن يتجلَّى في نص قصير! وهذا بحد ذاته مفارقة، فقد درج الشعر التقليدي على أن يحيط الأوطان بنصوص طويلة ضخمة.

وكل هذا انزياح عن المألوف، وإسهام في التكثيف، عنوان مكثف لنص مكثف، سيأخذ بالقارئ بعيدًا في غيمات التأويل وبروق المعاني. ليتحفز القارئ للدخول في النص؛ مفتشًا عن (العراق) بسعته وأبعاده وألقه وعمقه في هذا النص القصير.

٢– التكثيف في الصورة:

يمكن تعريف الصورة بأنها الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية مستخدمًا طاقات اللغة في الدلالة والتركيب والحقيقة والمجاز والتضاد وغيرها من الوسائل[١]، بكل ما في هذا التعريف من اكتناز الصورة بالرؤية والأدوات الفنية، مسهمة في التعبير المكثف في الشعر.

وتشكل الصورة أساسًا متينًا في القصيدة؛ لا يمكن أن تستغني عنها؛ ورغم كل حركات التجديد؛ فإن الصورة «هي الشيء الثابت في الشعر كله، وكل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة»[٢]؛ لأنها وجه الاختلاف الكبير بين الشعر والفنون الأخرى، هي عالم الشاعر الجميل والممتع، الذي يحمل دهشة المعنى، ورهافة الرؤية.

١- انظر: عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت١٩٨١، ص٣٩٢.

٢- ميدلتون موري وآخرون، اللغة الفنية، ترجمة: محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٤٥.

إنَّ الصورة في حدِّ ذاتها تقنية مكثفة، فهي توحي بالرؤى من خلال أساليب تشكيلها، ولا تقولها بتفاصيلها.

ولذلك جعل التراث النقدي الصورة ضمن مفهوم (الإشارة) الذي تطرقتُ إليه سابقًا، حين عَدَّ وسائل الصورة، كالتشبيه والكناية؛ من أنواع الإشارات[١].

وقد استثمر الشاعر الحديث الصورة؛ بوصفها وسيلة إيحاء ثرية؛ فهي «تثري اللغة وتوسع طاقاتها، وتكسبها دلالات جديدة؛ تجعلها أقدر على التعبير، وعلى الإثارة والإيحاء»[٢].

وفضلاً عن الإيحاء؛ فإن تركيب الصورة في حدِّ ذاته، يحمل ملامح تكثيفها؛ فتشكيل الصورة «ينبذ الزوائد والاستطالات في العلائق الحسية للصورة؛ حتى لا تقع حائلاً دون النفاذ إلى التركيب الحقيقي للانفعال، أو تقطيع خيوط الإيحاء المركزية للصورة؛ لئلا يضيع الجوهري، وسط ما هو طارئ»[٣].

وهذه القصيدة التي بين أيدينا، مُتْرعة بالصور الموحية، التي تحمل بين طيَّاتها المزيد من المعاني والرؤى في تشكيل شعري مختلف، لا ينتهي أمام حَدٍّ أو مدى؛ فإن «الصور أشياء مراوغة، تستعصي على التحديد الجافي»[٤].

ونستطيع تصنيف الصور في النص؛ وفق الأبعاد التالية:

١–٢ صورة المكان/إيقاع المسافات:

في هذه الصورة التي تشكل مطلع النص مجسدة المكان: العراق والمنافي والمسافات بينهما:

١- انظر: ابن رشيق، العمدة، (١ / ٣٠٣ - ٣٠٥).
٢- محمد حور وآخرون، في الأدب والنقد واللغة، ص٢٨٧.
٣- بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ص١٧٠.
٤- ميدلتون موري وآخرون، اللغة الفنية، ص٦٥.

العراقُ الذي يبتعدْ كلما اتسعت في المنافي خطاهْ

يحمل هذا المطلع مفاجأة وصدمة، على صعيد النظرة الشعرية التقليدية، فمن المعتاد أن يكون مطلع القصائد المعنونة باسم الوطن، جيَّاشًا بالحب، حَماسيًّا، مليئًا بالعاطفة الوطنية، ولكنه هنا حمل معنى البعد مباشرة (العراق الذي يبتعد).

وإذا تعمقنا في الشطر الثاني (كلما اتسعت في المنافي خطاه)، تبيَّن لنا معنى (العراق) الذي يبتعد، انطلاقًا من ضمير الغائب في (خطاه)؛ إن العراق (الوطن، وأبناء الوطن)، تشكلا في كلمة واحدة (العراق)؛ دلالة على الاتحاد والتماهي الكامل؛ فإذا ابتعد العراقيون عن وطنهم وتشتتوا في المنافي، ابتعد العراق. وهو إشارة أخرى إلى أن العراقيين يحملون هذا الوطن في أرواحهم؛ مهما شتّتتهم المنافي.

ففي المعنى حب وشغف بالوطن؛ تشكل في صورة أخرى، وهو حبٌ يحمل داخله معنى عتب خفي، وفيه إفضاء وشكوى. حيث تثير فينا هذه الصورة حاسَّة البصر، فنرى حشود العراقيين في المنافي، وتثير فينا حاسة السمع ؛ فنسمع صوت خطاهم.

وتبرز لنا صورة (المنافي)، هكذا بصيغة الجمع ، لتسهم في التكثيف أيضًا. فالعراق يبتعد ويغيب كلما اتسعت خطى أبنائه في المنافي، هنا حيث إيقاع المسافات الممتدَّة الواسعة بين العراق وأبنائه.

إن هذه الصورة تحمل حديث الذاكرة، ذاكرة الشاعر؛ إذ كتب النص في منفاه؛ ومن ثم تحمل ذاكرة العراقيين وذاكرة العراق، مجملة في صورة مكثفة.

فإن الصورة «موضوع ينتمي إلى علم النفس؛ كما ينتمي للدراسة الأدبية، ففي علم النفس تعني كلمة (صورة Image)، الاسترجاع الذهني (mental

reproduction)، تذكر خبرة حسية أو إدراكية ماضية»[١].

وقد حمل هذا المطلع شحنة انفعالية مؤثرة، بإضاءة تجربة المنافي التي خاضها كثير من العراقيين، وهذه الشحنة العاطفية، تجسد (الوظيفة الانفعالية) في النص؛ حيث «تهدف الوظيفة المسمَّاة (تعبيرية) أو (انفعالية) المركزة على المرسل إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم، تجاه ما يتحدث عنه»[٢].

إذًا؛ فنحن إزاء رؤى عميقة ومتعدِّدة: الكشف عن إيقاع المسافات، أماكن المنافي والشتات، حديث الذاكرة، المفاجأة والإدهاش في الدلالة، الحشد العاطفي... كل هذا حملته صورة واحدة؛ اتكأت على جملة واحدة (العراق الذي يبتعد.. كلما اتسعت في المنافي خطاه).

هذه الصورة - إذًا - هي الغيمة الثانية في النص، التي تحمل داخلها المطر، مطر الرؤى، والدلالات، والإيحاءات التي لا تنتهي.

٢-٢ صورة الخوف:

والعراق الذي يرتعدْ
كلما مَرَّ ظلٌّ
تخيلتُ فوهةً تترصدني،
أو متاهْ

تجسِّد الصورة جانبًا من عذابات الإنسان في العراق، تتجسَّد في انغماسه في الحروب والمعارك؛ حتى تعَّمقت في (لا شعوره)، فصار يتخيَّل فوهة المدافع، لمجرد مرور ظلٍّ بجانبه، أو يعود لتخيل متاهات الحروب والنفي والتشرُّد.

١- رنيه وليك وأوستن وآرن، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ١٩٩٢م، ص٢٥٤.
٢- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ص٢٨.

ولنتأمل المفردات داخل تركيب الصورة، ومدى إشعاعها: كلمة (يرتعد)، وهي تفيد النفضة من الفزع، والارتعاد، والاضطراب، والارتجاف من الخوف[1].

ولنلحظ التعبير بـ(ظل)، الذي يستدعي إلى ذاكرتنا العبارة المتداولة (يخاف من ظله)؛ تعبيرًا عن مدى الخوف والفزع والضعف.

وكلمة (تترصدني) التي تفيد معنى المراقبة[2] بكل ما فيها من تعمق في تصوير ما آل إليه الإنسان العراقي نتيجة معاناة الحروب، لترتسم صورة الإنسان المذعور الذي يشعر بفوهات الأسلحة تترصده.

إن هذه الكلمات عناصر مُهمَّة داخل الصورة، وقد أسهمت في تجسيد المشهد بكل دقة، لنتخيل الإنسان العراقي تحت وطأة الوجع:

الظل / الفزع، الرعدة / الاضطراب، الترصد / الارتياب، فوهة المدفع / اللاشعور، وهنا قيمة هذه الصورة في تعمقها داخل روح الإنسان العراقي الذي يحمل إرثًا من التجارب القاسية، فهذا الانسلال داخل أعماق الروح الإنسانية هو عمق وقيمة أخرى للصورة؛ إذ «توصل إلى خيالنا شيئًا هو أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للواقع الخارجي»[3].

ومن ثم، فإن هذه الصورة تستثير الحس الإنساني أكثر مما عداها؛ وهذا ما يؤكد أهمية استخدام «التصوير لتحريك العاطفة»[4].

١- انظر: ابن منظور، لسان العرب، (ر ع د)، (٣/ ١٧٩).
٢- انظر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط، (ر ص د)، ص٢٨٢.
٣- ميدلتون موري وآخرون، اللغة الفنية، ص٤٦.
٤- المرجع نفسه، ص٨١.

٣–٢ صورة الزمان/إيقاع القرون:

بدأ النص بصورة المكان؛ ليُخْتم بصورة الزمان، وكأن الشاعر أراد أن يحيط نصَّه ببعدي الحياة العميقين:

والعراق الذي نفتقدْ
نصف تاريخه أغانٍ وكحلٌ..
ونصفٌ طغاةْ

هكذا في صورة واحدة، في جملة واحدة، في لحظة واحدة، يجمل تاريخ العراق على مَرِّ القرون، فنصف تاريخه الأجمل في (الأغاني والكحل)، في صورة رمزية تشير إلى الإبداع والشعر والحضارة والجمال، وكل ما يعني الحياة، وما يُلهم بالحياة.

ونصف تاريخ العراق الأسوأ في هذا الظلم الذي تجرعه العراقيون كثيرًا؛ في هذا التاريخ المأساوي الذي عرفه العراق، في الحروب، والثورات، وعدم الاستقرار... ما ألجأ العراقيين إلى المنافي.

وعلينا ألا نستغرب من هذه الصور المترعة بالألم؛ فقد تجاوز الطغيان في العراق، في كثير من فتراتها الزمنية العراق نفسه؛ إلى جيرانه؛ كما نعرف في التاريخ.

إنَّ مُكوِّنات هذه الصورة؛ قامت بدور كبير في الإيحاء، ومنها هذان الرمزان: أغانٍ، وكحل، اللذان يرمزان إلى حضارة العراق، ومعالم الحياة فيها؛ من إبداع وشعرٍ، وموسيقى، وجمال.

فالعراق أرض الحضارات؛ حيث قامت فيه الحضارات البابلية والآشورية[١]. فضلاً عن ازدهاره في أثناء الحكم العربي والإسلامي، وخصوصًا العبَّاسي.

والعراق أرض (الأغنيات) أرض الشعر والأدب؛ فقد ظهرت فيه ملحمة (جلجامش) البابلية التي تعود إلى عام (٢٠٠٠ ق. م)[٢].

ومن المعروف عن العراق في العصور العربية كثرة الشعر والشعراء، فقد كان البيئة الأولى للشعر والشعراء[٣].

وقد عُرفت العراق بالأغاني والموسيقى بمفهومها الصريح، حيث كان «للآلات الموسيقية في بلاد ما بين النهرين تاريخ عريق، وأصل يرجع إلى آلاف السنين»[٤]. ومن المعروف أيضًا شهرة الغناء في العراق في العصر العباسي، وبروز بعض المغنين؛ كإسحاق الموصلي؛ وغيرهم[٥].

وخلاصة الأمر «أن المجتمع في بلاد الرافدين، كان ولا يزال، حيًّا قلبه، نابضًا بالحياة، وصاحب ذوق فريد، اتخذ من الموسيقى والغناء والأناشيد أساسًا للتعبير عن مشاعره بصورة مباشرة»[٦].

١- انظر: عبد الرزاق الحسيني، العراق قديمًا وحديثًا، مطبعة العرفان، صيدا، ١٩٥٨م، ص١٢ - ١٤.
٢- انظر: ليليان هيرلاندز وآخرون، دليل القارئ إلى الأدب العالمي، ترجمة: محمد الجورا، دار الحقائق، بيروت، ١٩٨٦م، ص٤٢٩.
٣- انظر: شوقي ضيف، التطور والتجديد في العصر الأموي، دار المعارف، القاهرة، ط٧، (د. ت)، ص٤٢.
٤- شيماء البلداوي، وحسن محمد، الموسيقى والطرب في العراق القديم، مجلة مركز دراسات الكوفة، الكوفة، العدد (٤٦)، ٢٠١٧م، ص٩٧.
٥- انظر: شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط٩، (د. ت)، ص٥٩.
٦- شيماء البلداوي، وحسن محمد، الموسيقى والطرب في العراق القديم، ص١١٤.

وكلمة (الكحل) هي رمز آخر لأحد مُكَوِّنات العراق (المرأة)، التي عُرفت بمكانتها وفضلها؛ وفضلاً عن ذلك؛ فثمة إشارة إلى معاني الجمال والحب والحياة والغزل. فقد كان للعراق نصيبه الكبير من شعر الحب والغزل، على مدى التاريخ[١].

وفي ذكر كلمة (الكحل)، تداعٍ لكلمة (العيون) التي تغنى بها الشعراء، وشهدت العراق بأماكنها، على هذا الجمال، كقول (علي بن الجهم):

عيونُ المها بين الرُّصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري[٢]

وهكذا نرى هذين الرمزين (أغان، كحل)، أسهما في بناء الصورة، وتكريس دلالاتها، وهما رمزان جزئيَّان، فالرمز الجزئي «يوحي ببعد واحد من أبعاد الرؤية الشعرية المتعددة، ويتآزر مع بقية الأدوات الأخرى في القصيدة»[٣].

ونشهد في هذه الصورة مفارقة، بين نصف تاريخ العراق الأجمل، حيث الحياة والجمال، ونصفه الأسوأ التعيس.

فقد اتكأت الصورة على (المفارقة التصويرية)، وهي «تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر؛ لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين؛ بينهما نوع من التناقض»[٤].

فإن الصورة الحديثة لم تعد «تتشكل من علم البيان والبديع فقط، بل أصبحت تحتوي على بعث الفوارق والمتناقضات...»[٥].

وهكذا نرى مدى سخاء هذه الصورة؛ واكتنازها بالدلالات، فقد حملتْ

١- انظر: شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص٣٧٥، ٤٤٨.
٢- علي بن الجهم، ديوان علي بن الجهم، وزارة المعارف، المملكة العربية السعودية، (د. ت)، ص٢٥٢.
٣- علي زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص١١٨.
٤- المرجع نفسه، ص١٣٠.
٥- عبد الحميد جيده، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠م، ص٣٦٤.

بكل مفرداتها ومكوِّناتها تكثيفًا زمانيًّا عميقًا، ذهبت بنا قرونًا قديمة في العراق، وصنعت مفارقة بين زمنين فيه، بين (الحياة والموت). فالصورة تعتمد «على تكثيف الزمن وخطفه وإلماحاته»[1].

وقد قدَّم لنا الشاعر كل تلك الأحداث والأفكار والوقائع التي كانت في العراق؛ في إلماحة خاطفة، ولحظة قصيرة؛ بطريقة شعرية؛ لا يمكن أن يحملها غير الشعر «ففي الأدب لا نكون أبدًا بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين»[2].

حيث تتجمع كل العناصر والمكوِّنات في بناء مكثف خاطف مضغوط، لتتآزر كلها، وتقدم رؤية شعرية مكتنزة بالدلالات؛ عن العراق عبر القرون؛ كيف كان، وكيف أصبح؟! كيف تناوبته قوى الحياة والموت، وقوى الجمال والقبح؟! في إلماحة خاطفة.

هذا هو قانون اللغة الشعرية المختلف عن اللغة العادية، حيث «يعتمد قانون اللغة العادية على التجربة الخارجية، في حين أن قانون اللغة الشعرية يقوم عكس ذلك على التجربة الباطنية. إنه يختصر المشابهات أو التعارضات الكيفية الثلاثية؛ كما تبرزها إحساساتنا»[3].

إن كل هذه الصور بألوانها، تجاوبتْ معًا، وانسجمتْ، وليست العلاقة بينها حرف العطف (الواو) فقط، إنما يجمع بينها هذه الوحدة الشعورية المشعة في أرجاء النص.

إذ عبَّرتْ بصور جمعية عن العراق (وطنًا وإنسانًا)، واستثارتْ بعدي المكان

١- محمد عبيد، عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي، الأردن، ٢٠٠٧م، ص٩٩.
٢- تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ص٥١.
٣- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٢.

والزمان، وأضاءتْ لحظات الضعف الإنساني؛ موحية بإيحاءات عميقة متناغمة، متماهية في إحداث تأثير وجداني عميق على المتلقين.

وهذا من طبيعة الصورة الشعرية، حيث تتجاوب أصداؤها في كل مكان من القصيدة، فإذا تساندت أكسبها هذا الحيوية والخصب[١].

٣- التكثيف بالصمت:

والمقصود بالصمت؛ الصمت الإبداعي، الناتج «عن اختيار وتَعمُّد؛ فالصامت يختار السكوت والبياض، بديلاً من الصوت والحرف، وبذلك يرمي إلى مرامٍ قد يدركها من يتقبل هذا الصمت...»[٢].

وهذا الصمت الإبداعي؛ يحمل إيحاءاته وحمولاته الدلالية؛ فهو «لا يُعَدُّ نقيض الإبانة والتعبير، بل هو ذو طاقات بلاغية وإبلاغية تقوم ما للكلام من طاقات»[٣].

ومن هذا الصمت: الحذف، الحذف الموحي، الذي يحمل معه تأويلاته، ويُسْهم في بناء الدلالة، وتكثيف النص.

وقد ذكر (ابن رشيق) الحذف ضمن أساليب الإشارة[٤]. تلك الأساليب المترعة بالدلالات، لكنها تشير لها، وتوحي بها.

١- انظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط٤، (د. ت)، ص٩٢.
٢- محمد الشيباني، وآخرون، كتاب في الصمت، منشورات جامعة صفاقس، صفاقس، ٢٠٠٨م، ص١١٤ - ١١٥.
٣- المرجع نفسه، ص٨٣.
٤- انظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، (١ / ٣١٠).

ويتمثل هذا الصمت هنا:

والعراق الذي يتئِدْ
كلما انفتحت نصفُ نافذة..
قلتُ: آهْ

ينفتح النص على صورة جديدة، تخفي أكثر ممَّا تقول، تأتي تاليةً صورة تفرُّق العراقيين في المنافي؛ تصور حركة جديدة، تخترق هذه الرتابة؛ حيث نشهد فتح نافذة، النوافذ التي توحي عادة بالأمل والإشراقة والجدة والتغيير، والإطلالة على عوالم جديدة.

لكنَّ النوافذ لا تنفتح كلّها، بل نافذة واحدة فقط، وهذه النافذة لا تنفتح كاملة، بل نصفها فقط، ولنلحظ علامات الحذف بعدها (كلما انفتحت نصف نافذة...)، ثم يأتي الجواب: قلتُ آه.

لتنفتح التأويلات عند المتلقي؛ ما الذي رآه الشاعر من نصف النافذة المفتوح؛ ليعلن هذه الآهة العميقة؟! ليرحل المتلقي مع خياله: رأى الشاعر المآسي، والمنافي، والحروب، والضياع، والتشرد، والفقر والجهل، في وطنٍ كان عظيمًا. ويمكن أن نقرأ في هذا الحذف أيضًا صمت الضعف والقهر، حين لاً يستطيع الإنسان تغيير واقعٍ بالغ السوء.

هذه الإيحاءات المتعدِّدة التي لا تنتهي، نتجت عن هذا الصمت الإبداعي؛ المتمثل في الحذف؛ فإن «الإيحاء الذي يهدف إليه بناء القصيدة الحديثة، يتطلب من الشاعر ألاَّ يُصَرِّح بكل شيء؛ بل إنه يلجأ أحيانًا إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي؛ ممَّا يثري الإيحاء ويقوِّيه من ناحية، وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى؛ لتأويل هذه الجوانب المضمرة»[1].

١- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٥٥.

إن غياب المرئي من خلال نصف النافذة المفتوح، قد أثبت حضوره، وكرَّسه.

فللغياب أحيانًا في النص قيمة تفوق الحضور، إذ صار جزءًا جوهريًّا في النص، وفي تكوين دلالاته وتأثيراته[١].

إذاً؛ فهذا الصمتُ الإبداعي، حَمَلَ معه معاني ودلالات متعدِّدة وعميقة، لم ينطق النص بتفاصيلها، بل أوحى بها الحذف، وهذا هو وجه التكثيف هنا.

٤– التكثيف الإيقاعي:

من المهم أن ندرك بألا انفصال بين الشكل والمضمون في النص الإبداعي المتميز، فكل الأدوات والتقنيات التي تشكِّله؛ تحمل معها إيحاءاتها، ودلالاتها.

ومن هذه الأدوات: الإيقاع؛ فلا يمكن أن نتعامل معه، بوصفه أداةً خارج النص، بل هو جزء من نسيج النص.

والإيقاع – بشكل عام – هو «تتابع منتظم لمجموعة من العناصر»[٢]. «وهذه العناصر قد تكون أصواتًا، مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب، وفي الفنون يتكوَّن الإيقاع من حركات الرقص أو أصوات الموسيقى، أو ألفاظ الشعر»[٣].

ومن المهم أن نميّز بين هذين النوعين، فالنوع الثاني، ومنه موسيقى الشعر أكثر تركيبًا، كما أن العلاقات فيه تتسامى عن الحسية الخالصة الموجودة في النوع الأول، فهي عقلية حسية لا تكفي الحواس لإدراكها؛ بل تحتاج إلى الفكر كذلك،

١- انظر: عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٤م، ص٩٨.
٢- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٣م، ص١٧.
٣- المرجع نفسه، ص١٧ – ١٨.

ولذلك؛ لا بد من توفُّر درجة من النضج العقلي والثقافي في متلقيها[1].

والإيقاع - على وجهٍ أكثر تحديدًا - عندما نتحدَّث عن الشعر هو «تأليف بين مجموعة من العناصر، يجمع بين النسق، والخروج على النسق، ويقيم بين هذه العناصر علاقة أو علاقات، فإذا خلت العناصر من النسق، ومن العلاقات، فهي كذلك خالية من الإيقاع»[2].

إذن؛ فنحن أمام نوعين من الإيقاع في القصيدة:

الموسيقى الخارجية: (الوزن والقافية).

الموسيقى الداخلية: وهي النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، كتردُّد بعض حروف الهمس، أو التكرار... وغيرها[3].

وكلا هذين النوعين يجمعان بين النسق والخروج عليه، ويقيمان بين عناصرهما علاقات؛ كما سنرى لاحقًا.

وفي هذا المبحث، أحاول تحليل عنصر الإيقاع في النص، وكيف أسهم في هذا التكثيف، وكيف أسهم في بناء دلالات هذه القصيدة، تلك الغيمة المضغوطة التي تنهمر بالمعاني العميقة الواسعة.

١-٤ الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية):

أ- القصيدة القصيرة (المقطوعة):

إن البناء الموسيقي الذي حَلَّ فيه هذا النص، هو قصيدة قصيرة من بحر (المتدارك)، وجاء على الشعر الحر.

١- انظر: المرجع نفسه، ص١٨.
٢- انظر: المرجع نفسه، ص١٩.
٣- انظر: عبد الحميد جيده، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص٣٥٢ - ٣٥٤.

ويتألَّف هذا النص من اثني عشر شطرًا، ولنلحظ أن قصيدة التفعيلة؛ تعتمد على نظام الشطر الواحد؛ لا البيت، ومن ثم يكون حسابها بالأبيات أقل بكثير؛ يصل إلى أربعة أبيات فقط؛ وهذه وجهة تأويلية تقريبية فقط، تنقلنا إلى المفهوم التالي.

يبيِّن (ابن رشيق) مفهوم القصيدة - عدديًّا - بقوله: «وقيل: إذا بلغت الأبيات سبعة؛ فهي قصيدة.. ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة، وجاوزها، ولو ببيتٍ واحد»[١].

ومن ثم، فنحن بحاجة إلى مصطلح رديف؛ لما جاء أقل من ذلك، وهذا نجده في (القصيدة القصيرة أو المقطوعة).

فالمقطوعة هي «قصيدة صغيرة، قليلة الأبيات دون سبعة أبيات، أو تسعة أبيات»[٢].

إذًا؛ فنحن إزاء بناء موسيقي محدود يتشكل من قصيدة قصيرة، أو مقطوعة. وهذه القصيدة القصيرة هي أوَّل الأدوات الإيقاعية التي أسهمتْ في هذا التكثيف.

كما أن هذا ينقلنا إلى مصطلح آخر وهو (الومضة الشعرية)، حيث إن هذا النص القصير هو ومضة شعرية؛ ليس لأنه قصير فقط، بل لأنه قد توفرت فيه سمات الومضة.

فالومضة نص يعتمد على التركيز العالي والكثافة الشديدة، مردها انطباع كامل واحد مستخلص من حالة شعورية عميقة، وتتسم بالتركيز والغنى الواضح

١- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص١٨٨ - ١٨٩.
٢- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م، ص٢٦٢.

بالإيحاءات والرموز[1].

كيف استطاع هذا البناء الموسيقي المحدود حَمْلَ كل هذه الدلالات والرؤى؟.. هنا نقطة الانطلاق في التكثيف الإيقاعي، التي تؤكد قصديَّة الشاعر في هذا البناء المكثف؛ ليتحدَّث عن وطن، بكل هذه السعة والامتداد.

ب- الزحافات والعلل (الخروج على النسق):

إنَّ تأملَ هذا النص؛ الذي هو من بحر المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن)، يشير إلى وقوع بعض الزحافات والعلل، منها على سبيل المثال:

كلما اتسعتْ في المنافي خطاهْ

فاعلن / فَعِلن / فاعلن / فاعلانْ

فالتفعيلة الثانية (فَعِلن) فيها زحاف الخبن، والتفعيلة الأخيرة (فاعلان)، فيها علة بالزيادة.

وإذا ما تجاوزنا الجانب السلبي الذي تؤدي إليه الزحافات والعلل؛ وخصوصًا حين تكثر في النص الشعري، إلى فكرة إيقاعية أخرى، سنجد أن هذه الزحافات والعلل هي خروج على النسق، وهذا جزء من الإيقاع، كما أشرتُ سابقًا؛ إذ إنَّ من طرق الخروج عن النسق «بعض أنواع الزحاف والعلل الجارية مجرى الزحاف»[2].

ويمكن القول إن هذا الخروج على النسق؛ يبين عن توتُّر لدى الشاعر في الكتابة؛ كما أنه يتوجه إلى المتلقي مثيرًا، منبهًا، موقظًا، كاسرًا حدَّة الرتابة،

١- انظر: حسين كياني، سيد فضل الله قادري، الومضة الشعرية وسماتها، المجلة الثقافية الجزائرية، ٢٠/ ٩/ ٢٠١٨م. وانظر:أحمد المراغي، بناء قصيدة الأبيجراما في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢، ص١٤ ومابعدها.

٢- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص١٧٢.

فالخروج على النسق «يقاوم ذلك الخدر الناشئ من التكرار المنتظم، فيثير الانتباه واليقظة، ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسي، ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير»[٣]. وهذه التأثيرات الانفعالية على المتلقي جزء من التكثيف في النص.

المهم ألاَّ يؤدِّي هذا النوع من الخروج على النسق إلى ضعف إيقاعي، يؤثِّر سلبًا على النص، وهذا ما ابتعد عنه الشاعر؛ إذ انثال النص بإيقاع المتدارك، بكل خفة ومرونة.

ج– القافية:

في تعريف القافية شيء من الاختلاف؛ إلا أنه اختلاف ثري فنيًّا، سنفيد منه في التحليل.

فقد عرفها الخليل بن أحمد على أنها «من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»[٤]، وهذه نظرة ذكية للقافية، نظرت إليها بوصفها تكوينًا موسيقيًّا. أمَّا الأخفش؛ فقد عرفها على أنها «آخر كلمة في البيت أجمع »[٥]. «ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية»[٦].

إن هذه القصيدة بين أيدينا من الشعر الحر، ومن المعروف أن (القافية) في الشعر الحر غير مُلزِمة، ولكن الشاعر اختار أن يعطيها مزيدًا من الاهتمام والعناية، وأراها تداخلت في نسيج النص، وأثَّرت في دلالاته، ما يدعو إلى دراستها، وتحليل دورها في (التكثيف).

٣- المرجع نفسه، ص١٧٢.
٤- يحيى التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: فخر الدين قباوة، سوريا، ١٩٨٦م، ص١٩٩.
٥- المرجع نفسه، ص١٩٩.
٦- المرجع نفسه، ص١٩٩.

حين نتوقف عند القافية بوصفها (كلمة)، سنجدها تمثلت في كلمة (آه)؛ سواءً أكانت بصورة واضحة:

قلتُ: آهْ

أو جاءت مضمنة بشكل ذكي في الكلمات الأخرى التي انتهتْ بها الأشطر:

خطاهْ .. متاهْ .. طغاةْ

فنحن ننطق (آه) في نهاية كل شطر، ونكررها بألم، نتماهى مع الشاعر الذي ضمَّنها هذه الكلمات؛ مبينًا عن شدة توجعه.

فإن (آه): كلمة تقال عند الشكاية، والتوجُّع، والكآبة[1]. إنها كلمة يساوي صوتُها معناها ودلالاتها، وتجسِّد حسيًّا صوت الكئيب الحزين، فتجعلنا ننصت لآلام الشاعر، ونتصوَّر المشهد العراقي، وكأننا في حضرته، وهذا فيه تأثير وجداني انفعالي على المتلقي.

وهذه الكلمة مكتنزة بالأصوات الموحية بهذا الألم: المد الذي يساعد على الإفضاء والشكوى، والهاء الهامسة التي تصوِّر جَوَّ الشجن والضعف، حتى أن الشاعر لم يعد قادرًا إلا على الهمس.

فالقافية قامت بدور كبير – هنا – في تكثيف الدلالات بصوتها، وأغنت المشهد بالإيحاءات المتماهية مع شعور المنفي المتغرِّب المتوجِّع المتأوِّه، وأضفت المزيد من التأثير على المتلقي صوتيًّا ودلاليًّا؛ ليغرق في هذا الشجن والحزن الطويل الممتد.

فإن «القافية ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور، لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى»[2].

١- انظر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط، (أ و ه)، ص١٢٤٢.
٢- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص٧٤.

٢-٤ الموسيقى الداخلية:

إن النظر إلى الموسيقى الداخلية في النصِّ، هو نظر في الأصوات التي تشكل النص؛ فإنَّ «من الخصائص الصوتية التي تمتاز بها اللغة العربية أن هناك قيمة بيانية وتعبيرية لكل صوت من أصواتها، فكل حرف من حروفها يفيد معنى»[١]. وهذه القيمة التعبيرية للأصوات؛ تأتيها من خصائصها الفيزيائية الطبيعية والسمعية[٢].

وأول ما نلحظه في الأصوات هو سيطرة السكون كثيرًا: يبتعدْ، يتئدْ، يرتعدْ، نفتقدْ، خطاهْ، آهْ، متاهْ، طغاةْ. إنَّه السكون المعبر عن الصمت، عن الضعف، عن عدم القدرة على التغيير، عن الجمود، عن الموت في المنافي، عن توقف الحياة. إن هذا السكون المبين عن تلك الدلالات العميقة والممتدَّة، يقوم بدوره في التكثيف الإيقاعي، في صورة صوتية مكرَّرة.

من الملحوظ أيضًا سيطرة الأصوات الهامسة في النص (ف - ت - هـ - ص - خ - ح - ك - س)، وكذلك سيطرة الحروف الضعيفة (هـ، ح، خ، ك، س، ت، ف).

تسهم هذه الأصوات بحمولاتها الدلالية؛ في الإبانة عن صوت الضعفاء المنفيين، عن عذابات المتغربين، عن حنين العراقيين لأوطانهم.

هذه الأصوات الهامسة، وتلك الحروف الضعيفة؛ تتماهى مع حالة الشجن، ومع مَدِّ الحزن الطاغي في النص؛ وحالة الضعف والخوف والأسى، فالمحزون صوته خافت هامس ضعيف.

هذه الأصوات الهامسة الضعيفة، يجليها الشعر ويؤججها، ويجعلها أكثر

١- هادي نهر، الأساس في فقه اللغة العربية وأرومتها، الأردن، ٢٠٠٢م، ص١٢٦.
٢- انظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص٣٥.

وهجًا. فالشعر «هو المنطقة التي تتحوَّل فيها العلاقة بين الصوت والمعنى؛ من علاقة خفية إلى علاقة جلية، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدًّا، والأكثر قوة»[1].

إذًا، كل هذا الاحتشاد الوجداني، برز من هذه الأصوات، ولذلك كان لها قيمتها في التكثيف عن طريق الإيقاع.

وهكذا كان للبنية الإيقاعية، بما حملت من دلالات عميقة، دورها في التكثيف الشعري في النص، فقد أغنت عن تفاصيل كثيرة، وأسهمت في تركيز النص وتوهجه.

١- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص٥٤.

الخاتمة

نخلص في نهاية هذا البحث إلى قيمة (التكثيف) في الشعر، وإسهامه في إيحائيته، وعمقه، واكتنازه بالمعاني والرؤى.

وأن هذا ما يتلاءم مع طبيعة الشعر القائمة على الاختزال والتركيز، ويتوافق مع أساليبه الفنية، فهي تتسم بالإشعاع، ولا تلتزم بالتفاصيل مثل النثر.

ويتضح من تتبع المصطلح أن كتب التراث النقدي تحتفي به تحت أسماء أخرى مثل الإشارة والإيجاز، بينما هو بحاجة لبحث أكثر عمقًا في النقد العربي الحديث.

ويتضح من خلال نص (العراق)، هذه القيمة فنيًّا ودلاليًّا، حيث تجسَّد التكثيف في أساليب، هي:

١- العنوان، حيث أسهم العنوان في هذا التكثيف؛ إذ تشكل من كلمة واحدة مفردة: (العراق)، لكنها حملت دلالات شاسعة.

٢- الصورة، إذ أسهمت الصورة بأنواعها المختلفة في حمل المعاني والدلالات الكثيرة في صورة موحية، سواء أكانت تعبر عن المكان أو الزمان أو عن مشاعر الخوف والقلق.

٣- التكثيف بالصمت، فالصمت الإبداعي يحرض المتلقي على إنتاج المعاني المختزلة داخل نسيج النص.

٤- التكثيف الإيقاعي، فموسيقى القصيدة الخارجية (الوزن والقافية) والموسيقى الداخلية: (دلالات الحروف والأصوات المهيمنة على النص)، وماتتسم به من سمات إيقاعية أسهمت كذلك في هذا التكثيف؛إذ حملت

دلالات القصيدة عبر هذا الاختزال والتكثيف، دون حاجة لتفاصيل كثيرة.

وقد كان لكل أسلوب منها قيمته في تكثيف الدلالات والإيحاء بها، وجعل النص مكتنزًا بالرؤى العميقة بإيجاز وتركيز ولماحية شديدة.

وختامًا، أدعو الله العلي القدير أن يجعل بحثي مباركًا موفقًا؛ فيه المتعة والفائدة.

فهرس المصادر والمراجع

- أحمد الحسين، القصة القصيرة جدًا، دار التكوين، دمشق، ٢٠١٠م.
- أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٨١م.
- أحمد المراغي، بناء قصيدة الأبيجراما في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢م
- بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.
- تزفتيان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ١٩٩٠م.
- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.
- الحسن بن عبد الله العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦م.
- حسين كياني، سيد فضل الله قادري، الومضة الشعرية وسماتها، المجلة الثقافية الجزائرية، ٢٠ / ٩ / ٢٠١٨م.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م.
- رنيه وليك وأوستن وآرن، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ١٩٩٢م.
- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨م.
- سوزان برنار، قصيدة النثر، ترجمة: زهير مغامس، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٩٩م.

- شعيب حليفي، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، دار محاكاة، دمشق، ٢٠١٣م.
- شوقي ضيف، التطور والتجديد في العصر الأموي، دار المعارف، القاهرة، ط٧، (د. ت).
- شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط٩، (د. ت).
- شيماء البلداوي، وحسن محمد، «الموسيقى والطرب في العراق القديم»، مجلة مركز دراسات الكوفة، الكوفة، العدد (٤٦)، ٢٠١٧م.
- شيماء عبد الله، التكثيف في الشعر العباسي، مجلة كلية التربية للبنات، العراق، العدد (٤)، ٢٠١٢م.
- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ١٩٩٧م.
- صالح رمضان، الخطاب الأدبي وتحديات المنهج، نادي أبها الأدبي، أبها، ٢٠١٠م.
- عبد الحميد جيده، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠م.
- عبد الرزاق الحسيني، العراق قديمًا وحديثًا، مطبعة العرفان، صيدا، ١٩٥٨م.
- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت١٩٨١.
- عبد الله السمطي، أنظمة التكثيف في النص الشعري محمد صالح وصيد الفراشات، مجلة نزوى، عُمان، ١٩٩٩م.
- عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٤م.
- عدنان الصائغ، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م.
- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط٤، (د. ت).
- علي ابن الجهم، ديوان (علي بن الجهم)، وزارة المعارف، المملكة العربية السعودية، (د. ت).

- علي زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٣م.
- عماد الدين موسى، وأكتفي بالسحاب - شعرية التكثيف والإدهاش، مجلة جيرون، سوريا، ٢٠١٨م.
- ليليان هيرلاندز وآخرون، دليل القارئ إلى الأدب العالمي، ترجمة: محمد الجورا، دار الحقائق، بيروت، ١٩٨٦م.
- محمد الشيباني، وآخرون، كتاب في الصمت، منشورات جامعة صفاقس، صفاقس، ٢٠٠٨م.
- محمد الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٨م.
- محمد بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د. ت).
- محمد حوَّر، وآخرون، في الأدب والنقد واللغة، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٨٦م.
- محمد عبيد، عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي، الأردن، ٢٠٠٧م.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
- موري ميدلتون وآخرون، اللغة الفنية، ترجمة: محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.
- هادي نهر، الأساس في فقه اللغة العربية وأرومتها، الأردن، ٢٠٠٢م.
- هيئة المعجم، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، ١٩٩٥م.
- يحيى التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: فخر الدين قباوة، سوريا، ١٩٨٦م.

References and Sources:

- Al-Qayrawani, Ibn Rasheeq, The mayor of Beauties and criticism of Poetry, verified by: Muhammad Mohiuddin Abdul Hamid, Dar Al-Jeel, Beirut, 1972.
- Al-Hussein, Ahmad, The Very Short Story, Dar Al-Takween, Damascus, 2010.
- Ahmed bin Faris, Language Standards, verified by: Abd al-Salam Haroun, Al-Khanji Library, Egypt, 1981 AD.
- Almuraghi, Ahmed, Constructing An Epigrama Poem in Contemporary Arabic Poetry, Egyptian General Book Authority, 2012.
- Saleh, Bushra, The Poetic Image in Modern Arab Criticism, Arab Cultural Center, Beirut, 1994 AD.
- Todorov, Tzfatian, Poetry, translated by: Shukri Al-Mabhout, Raja Ben Salama, Dar Toubkal, Morocco, 1990.
- Jean Cohen, The Structure of the Poetic Language, translated by: Muhammad Al-Wali and Muhammad Al-Omari, Dar Toubkal, Casablanca, 1986.
- Abdel Nour, Jabbour, The Literary Dictionary, Dar Al-Alam for Millions, Beirut, 1979.
- Al-Hussein Bin Al-Askari, The Two Industries Book (Writing and Poetry), verified by Ali Al-Bedjawi and Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, The Modern Library, Beirut, 1986 AD.
- Kayani, Hussain; Qadri, Sayed, The Poetic Imagination and its characteristics, Algerian Cultural Journal 20.09.2018
- Renee, Lake, Austin, and Arin, The Theory of Literature, translated by: Adel Salama, Dar Al-Marikh, Riyadh, 1992.
- Roman Jakobson, Issues of Poetry, translated by: Muhammad Al-Wali and Mubarak Hanoun, Dar Toubgal, Morocco, 1988 AD.
- Susan Bernard, The Prose Poem, translated by: Zuhair Maghamis, Al-Ahram Foundation, Cairo, 1999 AD.
- Halifi, Shuaib, Identity of the Famous people (In threds and Building Interpretation), Muhakat House, Damascus, 2013 AD.
- Shawky Dhaif, Development and Restoration in the Umayyad Era, Dar Al Maaref, Cairo, 9th Edition.

- Shawky Dhaif, The First Abbasid Era, Dar Al Maaref, Cairo, 9th floor.
- Al-Baldawi, Shaima and Muhammad, Hassan, Music in Ancient Iraq, Journal of Kufa studies center, Kufa, Issue (46), 2017 AD.
- Abdullah, Shaima Intensification in Abbasid Poetry, Journal of the College of Education - females section, Iraq, Issue (4) 2012
- Fadl, Salah, Contemporary Criticism Curricula, Dar Al-afaq Al-Arabiya, Cairo, 1997 AD.
- Ramadan, Saleh, Literary Discourse and the Challenges of the Curriculum, Abha Literary Club, Abha, 2010.
- Jaydah, Abdel-Hamid, Recent Trends in Contemporary Arabic Poetry, Nofal Foundation, Beirut, 1980.
- Al-Husseini, Abdul Razzaq, Iraq Anciently and Recently, Al-Irfan Press, Sieda, 1958 AD.
- Alqit, Abdulkader-Sentimental Approach in Contemporary Arabic Poetry-Dar annahdha-Beirut- Second Edition 1401/1981
- Al-Samti, Abdullah, Condensation Systems in the Poetic Text, Muhammad Saleh and the Hunting of Butterflies, Nizwa Magazine, Oman, 1999 AD.
- Al-Ghadhami, Abdullah, The Poem and the Counter Text, The Arab Cultural Center, Casablanca, 1994 AD.
- Al-Sayegh, Adnan, Poetic Works, The Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 2004.
- Ismail, Ezz El-Din, The Psychological Interpretation of Literature, Dar Gharib, Cairo, 4th Edition.
- Ibn Al-Jahm, the works of (Ali Ibn Al-Jahm), Ministry of Education, Kingdom of Saudi Arabia.
- Zayed, Ali, Constructing Recent Arabic Poem, Ibn Sina Library, Cairo, 2002 AD.
- Yunus, Ali, A New overview on the Music of Arabic Poetry, The Egyptian General Book Authority, Egypt, 1993.
- Musa, Imad al-Din, I am content with the clouds - Poetics of Intensification and Surprise, Jeroun Magazine, Syria, 2018.
- Herlands, Lillian et al, A Reader's Guide to World Literature, translated by: Al-Jura, Muhammad, Facts House, Beirut, 1986.

- Al-Shaibani, Muhammad et al, A Book on Silence, Sfax University Press, Sfax, 2008 AD.
- Al-Fayrouz, Muhammad abadi, The Dictionary of the Ocean, The Resala Foundation, Beirut, 1998 AD.
- Bin Manzur, Muhammad, The tongue of Arabs, Dar Sader, Beirut.
- Hawwar, Muhammad et al, Literature, Criticism and Language, Kuwait, Al-Falah Library, 1986 AD.
- Obeid, Muhammad, The Membership of Poetic Tool, Majdalawi House, Jordan, 2007.
- Moftah, Muhammad, Poetic Discourse Analysis (Intertextuality Strategy), Arab Cultural Center, Casablanca, 1986 AD.
- Middleton, Morey et al, Technical Language, translated by: Muhammad Hassan Abdullah, Dar Al Ma'arif, Cairo, 1984 AD.
- Nahr, Hadi, The Basis for Arabic Philology and Its Origins, Jordan, 2002 AD.
- The Lexicon Authority, Al-Babtain Dictionary of Contemporary Arab Poets, The Prize of Abdul Aziz Saud Al-Babtain Foundation, Kuwait, 1995.
- Al-Tabrizi, Yahya, Al-Wafi in Prosody and Rhymes, verified by Qabawa, Fakhr Al-Din, Syria, 1986 AD.