الانعطافات الغرائبية في تجربة حمد الدوخي الشعرية

Peculiar Allusion in the Poetic Observation of Hamid Al-Dukhi

م.د. احمد عبد الحسين الفرطوسي
جامعة بغداد
كلية التربية – ابن رشد
قسم اللغة العربية

Lecturer Dr. Ahmad A. Al-Fartoosi
Arabic department
College of Education - Ibn Rushd
Baghdad University

خضع البحث لبرنامج الاستلال العلمي
Turnitin - passed research

ملخص البحث

انمازت التجربة الشعريَّة العربيَّة المُعاصرة، ولاسيما العراقيَّة منها بقدرتها على الحضور النصيَ، والمواكبة مع الأداء التطويري، والتغيير المنظوماتي في هيكلية الشعر العربيَ، وما كان ذلك الانزياح حاصلاً، لولا رغبة من الشعراء أنفسهم بالعزوف عن الاجترار، والنأي عن التجريب نفسه الذي ظلَّ يُرافق القصيدة العربيَّة لعقود من الزمن لم تستطع فيه مغادرة الأداء الخطابيِّ ذي المضامين التعبويَّة، حتى أُثقل المتن الشعريُّ العربيُّ –إن جاز قول ذلك– بالقصائد المنبريَّة والإخوانيَّة، التي خلت من الروح الشعريَّة، وبواعثها الوجدانيَّة، الأمر الذي أوصل كثيراً من تلك التجارب إلى التلاشي والاندثار والتغييب.

إنَّ مكمن الحضور الشعري الجديد جاء استجابة لأُطر إبداعيَّة جعلت من الشعر قضيَّةً وهمَّاً، لا يكفُّ عن البحث في الاشتغال الشعري الجالب للرؤى الوجدانيَّة المنطلقة من البوح الإنسانيِّ في تغريده الدائب داخل المتن النصي؛ ليؤشر اتجاهات البُعد الجمالي، ومدى الإثراء الفنيِّ الذي أغنت به الدلالات النصيَّة، وحرَّكت المسارات التصويريَّة نحو عوالم الإغراب والدهشة، وتندرج تجربة الشاعر حمد الدوخيِّ في حدود وتماهيات هذا المُعطى الفنيّ الرافض للرؤى التقريريَّة في اتجاهه المرئيِّ داخل أروقة نصوصه الشعريَّة، وتُجسد هذه الدراسة رؤيَّة نقديَّة قلَّ ما يُسلطُ الباحثون أسلَّة أقلامهم نحوها، وهي الرؤية التركيزيَّة على الإبداع الذاتيِّ، وقوة حضور الشاعر في نصوصه؛ ليحمل على رفدها بالمُعطى الجماليِّ والقيمة

الفنيَّة الآبية للاندراج ضمن مفردات التشاكل والاجترار والتقليد؛ فجاءت الخطة متمحورة بثلاثة مباحث:

المبحث الأول: أثر الشاعريَّة في تحقيق الرؤى الشعريَّة.

المبحث الثاني: البُعد الخياليُّ وتمظهراته الجماليَّة.

المبحث الثالث: المغامرة التجريبيَّة ورهانات معطياتها الفنيَّة.

وقد سبق المباحث الثلاثة فقرتان الاولى اهتمت بالتعريف بالشاعر ، والثانية مثّلت مهاداً نظرياً للبحث تناول مفهوم الغرائبيَّة .

وجاءت هذه الدراسة حلقة ثانية من السلسلة المعرفيَّة التي عزم الباحث من خلالها على الاحتفاء بالتجارب الإبداعيَّة التي تستحق الدراسة في ظلِّ وجود أصحابها وليس بعد وفاتهم، مع الدعاء أن يكون التوفيق مصاحباً لهذا العمل وتوجهاته الإنسانيَّة والمعرفيَّة.

ABSTRACT

The contemporary poetic experience, especially in Iraq, has been characterized by its ability to impose textual existence coping with the developmental performance and systematic change in Arabic poetry structure . Such precocity would have not been possible, had the poets themselves been not able to repeat themselves and eschewed the empirical trend bound to the Arabic poem for decades during which it could not divest itself of the oratory performance with its campaigning implicatures. As a result, one could say that the Arabic poetic text was saturated with the oratory and brotherhood poems void of the poetic spirit and its sentimental angles to the extent many of these experiments vanished.

The new poetic emergence responds to the sense of creativity that renders poetry into being a cause and issue that never cease delving into poeticism steeped with emotional visions emanating from the heart of mankind contemplation in the context to indicate the directions of the aesthetic dimension and the extent of artistic scope that enriches textual semantics and gives move to the imagery toward the worlds of precocity and amazement.

The observation of Hamad Al-Dokhi runs equal with the limits and emulation of such an artistic artwork repudiating the documentary visions in terms of visual propensity in the prurview of his poetry .

This study embodies a critical vision seldom do researchers deal with, it is the concentrating vision about the self-creativity and omnipresence of the persona to enrich them with the aesthetic factors and the artistic values repudiating to be listed under the wing of juxtaposition, rumination and imitation , so the present paper addresses the following:

Chapter one: the impact of poeticism in achieving the poetic vision.

Chapter two: the imaginative dimension and its aesthetic manifestations.

Chapter three: empirical modernism and its artistic factors.

The present study intends to be the second threshold of the knowledge series the researcher exerts himself to wreathe the creative experiences that deserve investigation as these experienced people are in life and not after being dead. Wishing all the best to this work and its human and knowledge propensities.

الشاعر في سطور

هو حمد محمود الدوخيّ، ولِد في محافظة نينوى بقضاء الشرقاط في ٢٣/ ٤/ ١٩٧٤م، من عائلة فلاحيَّة فقيرة، وكان والداه يجيدان الشعر الشعبيَّ، فبدأت ملامح التأثر لدى الشاعر منذ صغره، وعند بلوغه السنة السادسة من عمره التحق بمدرسته الابتدائية في قرية (الخُصُم) بقضاء الشرقاط؛ وسميت بهذا الاسم؛ لأنَّ الخصوم كانوا يتصالحون فيها، بعد أن أكمل دراسته الابتدائية، التحق في (متوسطة آشور) بقرية الجمِيْلَة، ومن ثم أكمل الإعدادية بقضاء الشرقاط نفسه، ودخل كلية الآداب جامعة الموصل وتخرَّج فيها في العام ١٩٩٩م، بعد ذلك سيق إلى الجيش؛ لأداء الخدمة الإلزامية، عاد بعد ذلك ليُكمل دراساته العُليا، يعمل الآن أستاذًا بجامعة تكريت، كلية الآداب، لتدريس مادة الأدب العربيِّ الحديث ونقده[1].

مجموعاته الشعريَّة

١. **عذابات**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢م.
٢. **أحزان عراقية**، دار الصدى، الإمارات، ٢٠٠٥م.
٣. **مفاتيح لأبواب مرسومة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠١١م.
٤. **الأسماء كلها**، دار ديوان المسار، بيروت- دبي، ٢٠٠٩م.

الجوائز التي فاز بها

١. الجائزة الأولى بمسابقة شعراء العراق الشباب عن قصيدته (من مزاغل البوح).

٢. الجائزة الثانية بمسابقة ديوان شرق-غرب البرلينيَّة، عن ديوانه (الأسماء كلها)[٢].

المهاد النظريُّ

مفهوم الغرائبيَّة (estrangement)

اقترن مفهوم الغرائبيَّة بآليات الانفتاح النصيِّ على الأجناس الأدبيَّة، وفضِّ حدود تقاطعاتها مع بعضها؛ لتكون متداخلة فيما بينها؛ بغية الخروج بنتاج نصيٍّ جديد ينتمي إلى عوالم الإغراب والدهشة؛ «لأنَّ الغرائبيَّ يُحيل إلى شيء مألوف جداً، إلاَّ أنَّهُ مكبوت بعيد عن الاهتمام»[٣] من حيث إنَّ (الغرائبيَّة) تربط بين أشياء غير منطقية، يسودها منطق دلاليٌّ يجعل من الشتات المكون لنسيجها متماسكًا ومرتبطًا إلى الحدِّ الذي يخلق بُعدًا جماليًا في قيمة النصِّ الفنيَّة قلَّ ما يُشاهد نظير لها في النصوص غير الغرائبيَّة[٤].

إنَّ لجوء الشعراء المُعاصرين إلى الاقتراب من التصويرات الغرائبيَّة الغاية منه خلق فرادة شعريَّة تميز تجربتهم عمَّا سلفه من تجارب لم يقدر له الاستظلال بهديِّ الغرائبيَّة، فضلاً عن المخزون المعجميِّ الذي تتيحه الغرائبيَّة في صنع لغة خاصة ذات تراكيب وألفاظ غير مستهلكة، توسع رقعة الأثر الإبداعيِّ في نصوصهم الشعريَّة، وتُزيد من حجم الإثراء الإيحائيِّ الذي يجعل قيمة نصوصهم تتميز بكونها غامضة ومُشفَّرة، تستفز القارئ على تتبع الأثر الجماليِّ، واكتشاف خباياه، بوصف الشعر رسالة «وإنَّ كلَّ رسالةٍ لها قصدها وموقفها وظروف تلقيها»[٥] ولمَّا كان الأمر يسير على هذا المنوال، فليس من المقبول أو المنطقي الإبقاء على هذه الرسالة

-الشعر- من غير أن تمس يدُ الإبداع محتواها الفني شكلاً ومضمونًا في محاولة جادة لوضع ترسيمات فنيَّة مصدَّقة بمواجهة مفاهيميَّة لا تؤمن بصحراويَّة الشعر بعد أن قُدِّر له الارتواء بماء الحداثة الشعريَّة، ولا يُفهم من ذلك أنه صراع بين القديم والحديث، بقدر ما هو تنميَّة شعريَّة يُراد لها أن تبقى محافظة على رونقها وحضورها الفنيِّ في زمن تتعدد فيه مصادر الإبداع بين ما هو مسموع ومرئي؛ «لأنَّ الشعر المُعاصر محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانيَّة بعامة، وبلورتها وتحديد موقف الإنسان المُعاصر فيها»[٦].

المبحث الأول

أثر الشاعريَّة في تحديث الرؤى الشعريَّة

الشاعريَّة (Poetism)

هي نظريةٌ نقديَّة أخذت على عاتقها تعهُّد المبدع نفسه بالدرس والتحليل، والاستقصاء في محاولة لتعرُّف مباعث قدراته الإبداعيَّة وفهمها، وكيفية تسيير وتكثيف مراكز النشاط المولِّدة لهذا الإبداع؛ بوصفه محفزًا يُديم ألقية النصِّ الشعريِّ، ويُنظِّم علاقات النصّ مع القوانين الشعريَّة(٧)، وهناك كثير من النُقَّاد المُعاصرين من لا يفصل بين الشاعريَّة والشعريَّة(٨)؛ لأنَّ ترجمة المصطلح لم تضبط حدوده ومعاييره الفنيَّة على النحو الذي تجعل من مفهومه تداوليًا، غير أنَّ الاحتكام للمنطق العلميِّ يقضي بضرورة الفصل بين المصطلحين، على اعتبار أنَّ الأول منهما يسير في تمحوراته باتجاه الاستظلال بهدي الذاتيَّة الإبداعيَّة، في حين أنَّ الثاني يُعنى بدراسة النصِّ الأدبيِّ ومديات افتراق لغته عن لغة الكلام العادي وانزياحاته عنه، وهذا ما اصطلح عليه كمال أبو ديب بمسافة التوتر(٩).

إن مرحلة الشاعريَّة -والجزم في ذلك ضرورة- مرحلة نهائيَّة من مراحل التجريب الإبداعيِّ؛ لكونها لا تعطي بارقة لظهورها ما لم تكن التجربة الذاتيَّة قد استوفت ما عليها من نضوجٍ فنيٍّ يُظهر مقدرة الشاعر على التحكُّم بمساراته النصيَّة، وتحديد موقفه منها من خلال «الإتيان بالقصيدة المكتملة المعالم والتي يمكن

من خلالها توقع شاعرها؛ لما تتميز به من البصمة الخاصة، إنَّها المرحلة التي يتشكل فيها المعجم الخاص بالشاعر»[١٠].

وتتعدد صوره وأساليبه وانزياحاته النصيَّة؛ ليكون قادرًا على خلق بؤر الجمال الإيحائي الممظهر لشعريَّة النصِّ الشعريِّ، وتجربة حمد الدوخيِّ تأتي واحدة من التجارب التي فرضت وجودها على خارطة الإبداع الشعريِّ؛ بحكم اكتمالها ونضوجها وبلوغها درجة الشاعريَّة المتصاعدة في وتيرتها من نصٍّ إلى آخر، ومن جدير الاستهلال الشاعريِّ الوقوف عنده نصه (الحُسين:أئمَّة) الذي يقول فيه.[١١]

ليس الحُسينُ أمـــاماً ظِلُّ الحُسينُ أئمَّـــــهْ
قَدْ جاءَ فــردًا ولكنْ لوحده صـــــارَ أُمَّهْ
حتى بحالةِ جـــــرَّ ترى على النُونِ ضَمَّهْ

تبدو قيمة هذا النصِّ الحداثيِّ منساقة وراء رؤية شاعرها الذي أراد لها الاقتراب من الكينونة الشعبيَّة والدينيَّة في آن واحد، وما كان ابتغاؤه لذلك؛ إلاَّ لتحقيق مردودين نفسيين، الأول جذب ذائقة المتلقي العادي نحو عوالم الاستشعار بنكهة المعنى ووضوح الدلالة، والثاني مغازلة حواسه الوجدانيَّة في تكثيف الرؤيَّة الشعريَّة بترسيمة دينيَّة تداوليَّة في مفهومها، مستساغة في نسيجها، مألوفة في توارد أفكارها، غير أنَّ النبض الشاعريَّ أخرجها بأداء فنيٍّ يأخذ منحنى فراديًا في تشكيله النصيِّ الذي صنعه إحساس الشاعر، وفجرَّته الطاقة الإيحائيَّة التي اشتمل عليها النصُّ، الذي فاجأ قارئه في لحظة دخوله عليه بكسرٍ لأفقِ التلقي المُوضِح لرغبة الشاعر على امتصاص رحيق بيت النابغة الذبياني الذي يقول فيه:

ولا عيبَ فِيْهِم غيرَ أنَّ سيوفَهُمْ بهنَّ فلولٌ من قراعِ الكتـــائبِ

إذ إنَّ الشاعر في هذه المقاربة النقديَّة من المؤكد أنَّ غاياته لا تنطلق إلى استجلاب القيمة البلاغيَّة القديمة في أسلوب المدح في ما يشبه الذم، وإنَّما الغاية منها خلق انعطافة غرائبيَّة تُمظهر شاعريَّة الخلق الإبداعيِّ وتحايثه مع الإفراز النصيِّ الذي قام بدوره هو الآخر ببث الأبعاد الجماليَّة التي تظهر في تجلياتها ملامح التحديث في الرؤى الشعريَّة شكلاً ومضمونًا الذي جعل ديمومة الشاعريَّة تتنامى في سيرورتها؛ لتقف عند حدود المفارقة النصيَّة الجاعلة من الفرد أمَّة في اقترابها من بلاغة الخطاب القرآنيِّ؛ لتدخل في آليات تناص (القرآنية) مع قوله تعالى: ﴿إِنَّ إِبْرَاهِيمَ كَانَ أُمَّةً﴾[١٢].

والشاعر بذلك يعمدُ إلى إعادة توزيع نظامه اللغويِّ من خلال كشفه عن العلاقة بين الكلمات التواصليَّة ومن ثم يُشير إلى بيانات مرتبطة بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة[١٣]؛ بغية تعضيد قدرة الأثر الشاعريِّ على الانعطاف غرائبيًا وتحريك بوصلته باتجاه مناطق التحديث التصويريِّ الذي يُؤصِّل لاتجاه جديد في استخلاصٍ شعريٍّ يحتفي بالتكثيف الإيحائيِّ، وينفر من التحشيات والزوائد المتأية عن المحتوى الفنيِّ، والاستظلال بهدي شاعريَّة تمتح من قوة نضوجها الفكريِّ؛ لترفد النصَّ بقيم تعبيريَّة تأخذ مدى تصويريًا سمته الأساسيَّة أنَّهُ غرائبيٌّ يستغل المواطن البكر، ويصممها بالطريقة المنسجمة مع الاتجاه الشاعريِّ الذي هيَّأ الخطأ النحويَّ في قوله: (ظلُ الحُسينُ أئمَّة)؛ ليكون صورة نابضة في شعريتها، منزاحة في مدلولها، قوية في تأثيرها، وهو يصل إلى نتيجة يُخرج فيها عرضًا دراميًا مفاده: أنَّهُ لا يمكن كسر نون (الحُسين) وإن كان استحقاقها النحويُّ يقتضي أن تُكسر:

حتى بحالةِ جـــــرَّ ترى على النُونِ ضَمَّهْ

فالشاعريَّة اقتضت إحداث انعطافة غرائبيَّة تُخطئ الصواب وتصوِّبُ الخطأ؛ لتبقى شعريَّة النصِّ طافحة بالمضمون، وخضلة في مديات التلقي.

إنَّ ديمومة التنامي في تشكيل الانعطاف الغرائبيِّ تُلقي بفرضياتها على الشاعر في استحضار قصديته الملتصقة بمقدار الوعي الذاتي الذي يُهيئ لإخراج النصِّ على النحو الذي أرُيد له، ومعنى القصديَّة هو إيجاد «قواعد تُقيم روابط عرفيَّة بين الدال والمدلول»[١٤]؛ لتعمل هذه الروابط على تحديد مساريَّة الإيحاء النصيِّ ومدى نشاط فاعلية الإطار الجماليِّ في حث سُنن التلقي على كشف آفاق الشاعريَّة المُحققة لذلك الانعطاف الغرائبيِّ، وهذا الأساس يقود إلى وقفة عند نصٍّ «مُلصق على العراق»[١٥] الذي يقول فيه حمد الدوخي:

إلى أمي فقط وكثيرًا
لربابتي في الحُزنِ
شتلُ
وأما بِحُضنِ الصوتِ
طِفلُ
النايُ يجدِلُ دمعتي
-بيديَّ-
فالمنديلُ حَقلُ
أُمِّي عباءتُها حقولُ اللهِ
والأردانُ أهلُ
أمِّي الطريقُ إلى الجهاتِ
يدها تدِلُّ

أمِّي حدائِقُها يداها
تستَظِلُّ.. وتُستَظلُّ
الغيمُ بعضُ غسيلِهَا
يا صاحبي، والأفقُ حَبلُ
والنهرُ خيطُ نسيجِهَا
والإبرةُ السمراءُ
نَخْلُ
....
أُمِّي
تُضافُ إلى البلادِ
لكي تُعرِّفَها
أتدري؟؟
فهْيَ (ألٌّ)!!!

انطلقت بوحية هذا النصِّ من خصوصية التلازم في القصديَّة التي جعل منها الشاعر ثنائيَّة لا تتفارق في مضمونها بين دالها ومدلوها، فالدال هي (الأم) والمدلول هو (الوطن)؛ وعلى نتاج ذلك وشَّح نصَّه بمقدمة «من صورها الشخصيَّة مع الوطن، مع تعديلٍ في المنظر»، ومعنى ذلك أنَّ الشاعر، دفع قصديته للتمحور الترسيمي في حدود هذه الثنائيَّة (الوطن/ الأم) الانفعالية التي «تعتمد على التعبير الوجدانيِّ المرتكز على الحس المباشر الذي ينشأ عنه انفعال تلقائيٌّ»[١٦] وهو بذلك يدفع بمكونات النصِّ وعلاماته باتجاه ترسيم خصوصية له تتخذ من الاندماج مع الإطار الغرائبيِّ في بوحية واحدة، موضحة للاتجاه الشاعريِّ في قيمة النصِّ الذي أصرَّ الشاعر على أن تكون ثريته أو عتبته نازحة نحو عالم الإغراب الشاعريِّ

«إلى: أمي فقط وكثيراً»؛ لتتبدى قوة الشاعريَّة في قدرتها على كسر «هيمنة العنوان الكلاسيكيِّ» الحرفيِّ الاشتماليِّ، ويؤسس لمعانٍ متقاطعة بين ما هو ظاهري وباطني؛ «ليُغذي القراءة والتأويل؛ باعتباره علامة ثقافيَّة ومعرفيَّة ودليلاً يُحقق للنصِّ جنسه»[١٧] الذي يمكن أن ينتمي إلى منظومته المعرفيَّة، ومؤشرات هذا النصِّ يُلحظ في مضمونها دفع قوى الشاعر الذاتيَّة الخالقة للرؤى الإيحائيَّة نحو الاعتراف بانتمائه إلى الجنس الشعريِّ بكل قيمه ومفاهيمه، وحمولاته؛ لأنَّ حجم الشاعريَّة المُؤسِسَة لفنيَّة النصِّ كفيلة للانضواء تحت مسمى الشعر.

إنَّ مقدار التكثيف الموحي بوجود الشاعريَّة تُرتسم ملامحه في شكل الانعطافات الغرائبيَّة الخالقة للقلق المقيم في ذات الشاعر والسابرة لأغوار انفعالاته التي لا تكفُّ عن القلق والاضطراب الدائمين؛ نتيجة البحث الدائب عمَّا يُرضي فضول الذات الشاعرة في الاستكانة والركون إلى الإخراج الفنيِّ للنصَّ الشعري بالطريقة الكفيلة بتحقيق التجديد المُنشِّط لحيوية النصِّ، وإنَّ حجم الاشتمال التجديديِّ الخالق للانعطافة الغرائبيَّة في هذا النصِّ لهو مؤشر واقعيٌّ لتمثيل الخلق الإبداعيِّ لآصرة التجديد «لربابتي في الحزن شتلُ، وأنا بحضن الصوت طفلُ، وأمِّي عباءتها حقولُ الله، وأمِّي الطريق إلى الجهات يَدُها تدلُ» حتى يصل إلى بؤرة الانعطاف الغرائبيِّ في قُوله: «أمِّي تضافُ إلى البلادِ لكي تعرفها، أتدري فهي (ألُّ)».

إنَّ الحقيقة الداحضة للشك تقود الرؤى النقديَّة إلى التسليم بغرائبيَّة تجربة الدوخيِّ التي أعلنت جهرًا إخفاق «الأدوات التقليديَّة شبه المستهلكة أمام خطاب غير تقليديٍّ على النحو الذي تقوم فيه الحاجة إلى تطوير / تحديث / استبدال»[١٨]؛ لأنَّ ثقافة القارئ ومديات ثرائها لاعبة رئيسة في فهم الشفرات النصيَّة وتفكيكها التي لا يمكن الوصول إلى مفادات المغزى الذي انطوت عليه ما لم يكن –القارئ– قد أخذ

بعين حسبانه بأنَّ النصوص الغرائبيَّة تحتاج إلى عُدَّة نقديَّة قادرة على استجلاء الأثر الفنيِّ وبيان مفاهيمه المُؤسس على وفق رؤاها الفكريَّة، وطبيعة الإنتاج والإخراج الفنيين لتجربة حمد الدوخي تؤكد واقعية هذا القول ومصداقيته؛ لكون الشاعر متخصصًا بالنقد الأدبيِّ الحديث، وهو بذلك يعي الطريقة الكفيلة بخلق انعطافات غرائبيَّة تتبلور في تلافيف نصيتها قوة الحضور الذاتيِّ للشاعر المؤدي في نهاية المطاف إلى تمظهر الشاعريَّة على أنَّها «درس يتكفل باكتشاف الملكة الفرديَّة التي تضع فرديَّة الحدث الأدبيِّ»[١٩] على حدَّ تعبير ميشونيك.

المبحث الثاني

البُعد الخياليُّ وتمظهراته الجماليَّة

جاءت أهمية الوجود الخياليِّ وأصَّل لمفاهيمه النُقَّاد المعاصرون مترافقة مع تطورات المشهد النقديِّ في أوروبا والعالم الغربيِّ؛ كونه متصلاً بالدراسات الأدبيَّة والنقديَّة والبلاغيَّة، ولم يأت مفهوم الخيال عند العرب مختلفًا عمَّا تبناه النُقَّاد الغربيون، وفي مقدمتهم الناقد الإنكليزي (روبين جورج كوليينجود) الذي عرَّف الخيال على أنَّه «صورة للتجربة تعمل على تقديم الحقيقيِّ وغير الحقيقيِّ في خليط أو مزاج غير مُحدد العوالم، يقوم الفهم بعد ذلك بترسيب الحقيقة منه»[٢٠] وهو بذلك يتصف بمهمة ذاتيَّة متعلقة بالمبدع على خلاف التَخييل؛ لكون الخيال متعلقًا بملكة المبدع التي تثير طرائق الإدهاش الفجائيَّة المتنوعة[٢١].

وبعبارة أخرى هي الطريقة المثلى الخالقة للإبداع الأدبيِّ المتأتية من قدرة المبدع على تذويب خصائصها الفنيَّة بطريقة إيحائيَّة في متن المضمون النصيِّ، فهي إذن مرتبطة بذاتيَّة المبدع وإمكاناته القادرة على الخلق الإبداعيِّ، في حين أنَّ التخييل يُعدُّ «مصدرًا مهمًا من مصادر شعريَّة الصورة، ويتقنع عادة خلف أدوات الخطاب المتنوعة الموجهة إلى منطقة التلقي»، وهو بهذا الوصف متعلق بقدرة المتلقي على كيفية استقراء النصوص الإبداعيَّة، والمعني بموضوعة البحث هُنا البُعد الخيالي الذي لم تكن تجربة حمد الدوخي خالية من أبعاده الجماليَّة المستثارة من الرفد التصويريِّ الذي يُمكِّن الشاعر من إظهار حيوية المؤثرات الخارجية بعد أن أعاد إنتاجها برؤية فنيَّة

استطاعت الولوج إلى عمق التفاعل المُحرِّك لآلية الإنتاج والتلقي في آن واحد، ونصُّ «هي هذه سلمى وتلك قصيدتي» يوافق هذا القول، إذ يقول فيه[٢٢]:

سلمى...
تُنظِّفُ شُرفةَ المعنى
لتدخلَ في القصيدهْ
سلمى...
تحكُّ مواسمَ النارنجِ
كي ترعى الفصولُ
خُطى الطريدهْ
هي هذه سلمى.. وتلك قصيدتي:
- من مقلتيها
يأخذُ التفاحُ نكهتَهُ
- وعلى أصابعِهَا يمرُّ الماءُ
كي يختارَ وجهتَهُ
- والهُدهدُ السبئيُّ صادرَ اسْمَهَا
لِيَبُثَّ هِجْرَتَهُ

****

هي هذه سلمى، ولي وتَرُ
مرَّوا عليها وغادروا الغجرُ
ورَمُوا على وجهي ربابتَهَمْ
فلذا غزا مرآتيَ الكدرُ
بيْ ما يَسِرُّ البئرُ.. أغنيتي

تنمو، ويرقصُ حولَها الحَجَرُ

****

إنَّني هاهُنا

طفلةٌ

احتمي بالكلامِ الجميلِ

من الذكرياتِ

أُهرِّبُ دمعي بظلِّ المرايا

وأتلو نشيدَ الأناشيدِ في

حضرةِ الخوفِ

يظهر مكمن الانعطافات الغرائبيَّة في هذا النصِّ في أنَّه يُحيل إلى عدم الوثوق والتشكيك في «الأفكار الموروثة عن العلامة، واللغة، والنصِّ والسياق»[٢٣]؛ لأنَّه مؤسس على وفق رؤى نقديَّة لا تؤمن بالثبات مطلقًا فهي في حالة غليانٍ دائب الحضور يسعى إلى تقديم مذاق شعريٍّ، لا تبدو بوارق أمل لائحة لتمظهره نصيًّا إلاَّ بعد مرافقة التنامي المستمر في بنياته، فالشاعر يخلق عوالمه بما يتساوق مع اعتصاراته الخياليَّة التي عمل الشاعر على تذويبها في النصِّ، لتتصير إلى بؤر جمالٍ تمكِّن مداد ناقدها من تسطير المفردات المتناسبة وحجم الخلق الإبداعيِّ المُجسَّد نصيًّا في بنائها التصويريِّ.

فالتفاح أخذ نكهته من مقل الجمال الحدقاتي، واختيار الماء لوجهاته لا يكون ما لم يمرَّ على أصابع المعشوقة، وهُدهد سليمان لا مجال لبث هجرته إلا بعد مصادرة اسمها، فهي (بلقيس) وجع الشاعر الذي جعل خياله أسير تأملات قلقة قادرة على

إحداث الغرابة التي تُعرَّف على أنَّها «نوع من الخيال، لكنه الخيال المرتبط بالخوف وانعدام الأمن والوحشة والتوجس»[٢٤].

إنَّ قيمة الخيال الشعريِّ برزت في هذا النصِّ على أنَّها وسيلة إبداع إبلاغيٍّ تمكن الشاعر بوساطتها من تصدير رؤاه المنفلتة من رواسب التأثير الفنيِّ المتكرر، بغية التمكن «من استحضار صور متشظية مخزونة في العقل من قبل وألفها لدى إثارته بقوة عاطفته واهتياج أحاسيسه»[٢٥] فالتجاوب الخياليُّ مع التمظهر الشعريِّ، له مردود جماليٌّ تتبادله أطراف التجاذب المتناغمة في عمليتي الإبداع والتلقي، لتبقى حضوريَّة الألق والانبثاق حاضرة في متن المشهد الإبداعيِّ الذي أسسته البؤر الغرائبيَّة النابضة بصور الجمال الفنيِّ المرتكز على معطيات فعل الخيال الخالق للتنوع الصوريِّ القادر على اختراق الذهن وتحقيق الغرائبيَّة في النصِّ.

إنَّ طبيعة موجودات الخيال في تجربة حمد الدوخي مرتبطة بوجود عنصر الإدهاش؛ بغية الكشف عن الأبعاد الفنيَّة غير المألوفة المكتنزة بأفق جماليٍّ مُنبعث من وحي خياليٍّ خلَّاق صادر عن موهبة إبداعيَّة متجاوزة حدود الأثر الجماليِّ بمفهومه التقليديِّ[٢٦]، ليتجه نحو تمكين الإزاحة النصيَّة من أن تؤدي دورًا في إنتاج المعاني والصور التي من شأنها إحداث انعطافة غرائبيَّة يكون للخيال الأثر الأكبر في تجسيد مضمونها نصيًّا، وهذا ما تتضح ملامح وجوده في نص «مواويل لسيدة الماء» الذي يقول فيه[٢٧]:

لأُكلِّمَ هذي الناس ثلاث ليالٍ
عن طيرٍ يتبَعُكِ..
ليدلَّ عليكِ
عن ريحٍ تهمسُ خلفكِ

لتدلَّ عليكِ
وفَرَاشٌ يحمِل عنكِ عناءَ ضَفِيرَتكِ
أين أُخبِّئ قلبي؟!
يلتفتُ المبنى حينَ تُمرِّين
فلا تمشي مُسرِعةً
كي لا أعثرْ
تخرجُ من بين أغاني فيرُوز....
ضفيرَتُهَا تَكنِسُ ما ظلَّ
على تنُورَتِها من نظراتِ الأمسِ

مُبتدأ البعث الخياليِّ بإزاحة نصيَّة عن مدلولها القرآنيِّ الأصليِّ، فالنبي زكريا عليه السلام آيته أن لا يُكلِّم الناس ثلاث ليالٍ «قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَ لَيَالٍ سَوِيًّا»[٢٨]. في حين أن انعطاف الشاعر الغرائبيِّ لم يستكن للامتثال الحرفيِّ للتشكيل الدلاليِّ للنصِّ القرآنيِّ، بل راح يزيح النصّ عن دلالته؛ لكون الشاعر مؤمنًا بالمذاهب الحديثة التي تميل إلى «بناء قواعد جديدة قادرة على تحقيق عنصر الإدهاش والمفاجأة»[٢٩] المُحقَّق نتيجة الخيال الواعز للشاعر بأن يُزلل الكيانات الوجوديَّة؛ ليُعيد بناءها على وفق التصور الذي يكفل تثويرًا للمِنح الخياليَّة؛ لأنَّ التصور «لهو خير معين للإحساس وشاحذ للرغبة أو النفور... وإنَّما من نسيج التصور نخلق الحلل النفسيَّة التي نضيفها على آمال الغيب ومشاهد العيان»[٣٠] على حد تعبير العقاد، فالمنظور الخياليُّ يعدُّ وسيلة إثراء فنيٍّ تُعين الشاعر على صياغة أفكاره بنحو تتضح فيه الأبعاد الجماليَّة في قيمة النصِّ الفنيَّة التي أنشأها البُعد الخياليُّ المرتكز على موهبة الشاعر الذاتيَّة.

«يلتفتُ المبنى حين تمرينَ... ضفيرتها تكنسُ ما ظلَّ على تنورتها...» إذ إنَّ المحور الخياليَّ أسهم بنحو فاعلٍ في إحداث هذه الانعطافة الغرائبيَّة، وفي جعل هذه الحواريَّة الدراميَّة تختمر في خيال الشاعر وتنبثق بشكلها التصويريِّ الذي يقود أُفق التلقي إلى أنَّ الخيال الشعريَّ يعبِّر «عن آليات العقل القرآنيِّ الذي يغوصُ في عوالم النصِّ ومتاهاته... مستخدمًا مرجعياته بأعلى طاقاتها الإنتاجيَّة من أجل متابعة حركة الدوال في إنتاجها للدلالات عبر الفحص والمعاينة وقياس مستويات الانزياح وتفكك الرموز»[٣١].

ومن المؤكد أنَّ الخيال المحور المُركَّز الذي راهن الشاعر على وجوده في تحقيق هكذا نوع من الانعطافات الغرائبيَّة؛ في جعل عنصر التشخيص تظهر مفاصله جليَّة في أنسنة النصِّ «يلتفتُ المبنى، ضفيرتُها تكنِسُ» التي أفاد الشاعر من توظيفها بوصفها «موضوعة ثرَّة، واسعة، ذات أبعاد تأثريَّة تخدم المبدع... في أن تستجيب آفاق الانتظار في ذهنيَّة القُرَّاء لما يكتب»[٣٢].

وهذا الأمر لا يُكتب له رؤية استبصار النور، ما لم تكن الموهبة الذاتيَّة التي تمتح من خيال الشاعر صوره وأفكاره التي تتغذى على حركة الزمن وديناميَّة استمراره في التجدد؛ ليقوم الشاعر بدوره على مواكبة ذلك التجديد وعصرنة أخيلته بطريقة تتنامى وتتساوق مع حجم الامتداد النقديِّ المتجدد في منحاه الفكريِّ والإنسانيِّ، وهذا الأمر -بطبيعة الحال- يكفل توجُّه الشاعر نحو «إفراغ مفرداته -جزئيًا أو كليًا- من معانيها المعجميَّة المحددة؛ بالتحمل دلالات جديدة، وتُقدِّم كمًا هائلاً من الإمكانات الإفراديَّة والتركيبيَّة»[٣٣].

المبحث الثالث

المُغامرة التجريبيَّة ورهانات معطياتِهَا الفنيَّة

من الطبيعي أن تكون التجربة الإبداعيَّة مأهولة بالنتاج التراكميِّ الذي يتشاكل في منحاه الفنيِّ على صعيد اللغة والشكل والتركيب والأسلوب؛ وهذا أمر حكمته الطبيعة الزمنيَّة المتساوقة مع عصرها المتبني لأشكال شعريَّة لا تتعدى حدود مؤداها الفنيِّ، بيد أن سيرورة التنامي الإبداعيِّ فرضت وجودها على تلك الرؤى وهدَّمت قدسيتها بمعاول التجريب الذي «يعتمد على آليات التمحيص التحليليِّ، فتبدأ بإدراك خياليٍّ يُسمَّى الفرضيَّة وتبلغ ذروتها في تجربة مباشرة من حقائق جديدة تُصبح قاعدة للعمل الفعَّال»[٣٤] وهذا ما يصطلح عليه اليوم في الإطار الثقافيِّ بـ (ثقافة الصدمة) التي تعتمد سياسة التمرُّد على الجمود الفكريِّ، منطلقة من قناعات تؤمن بأنَّ الثبات لا وجود له في القاموس المعرفيِّ، وإنَّ المنحى التجريبي «يركز على الفوضويَّة والتغريب والإدهاش»[٣٥] في مجمل النشاط الإبداعيِّ على صعيد الرؤى والأنساق شكلاً ومضمونًا، ولم تكن تجربة حمد الدوخي بمعزلٍ عن هذه المفصليَّة الفكريَّة والمعرفيَّة والثقافيَّة الدائبة في بحثها عن كلِّ ما يحفُّ بالجدة والابتكار والضامنة لإحداث انعطافة غرائبيَّة نائية بنفسها وبالنتاج الذي صُنعت به عن الالتقاء بالنتاج المألوف،ونصُّ «صرختان لأبي العلاء» يتماشى وحقيقة القول هذا، إذ يقول[٣٦]:

يَا مَنْ رأى شاعرًا

لا صوتَ يَقبَلهُ
توسَّلَ الدربَ عن آتٍ،
يوصِّلُهُ
يَا مَنْ رأى شاعرًا
مشغولةً يَدُهُ
بكلِّ شيءٍ بلا شيءٍ
فتَشْغَلُهُ
يظلُّ يمشي،
يظنُّ الأرضَ تسكنُهُ
لِوحَدِه،
وهو لا يدري تُرحِّلُهُ
أضاعَ سنبلةَ الأحلامِ
في دَمِهِ
وراحَ يسألُ حولَ الأرضِ
مِنْجَلهُ
يَا مَنْ رأى شاعرًا
خانتْهُ امرأةٌ
وهي التي دائما
كَانتْ تُقبِّلُهُ
....
يَا مَن رأى شاعرًا
كانَ الغمامُ لَهُ

وعن سواقيهِ
كانَ البحرُ يسألُهُ

الانتماء الوزنيُّ لهذا النصِّ يؤشر إلى (البحر البسيط) المعتمد تناوب تفعيلتي (مُسْتَفْعِلُنْ، فَاْعِلُنْ)، ولكن مزاجيَّة الشاعر لم ترتضِ سكونيَّة الشكل بما عُرف به خليليًا، مع أنَّه لم يُغيِّر في تنويعها الموسيقيِّ، والاعتقاد يقود إلى أنَّ الشاعر مهموم بالكيفيَّة التي يمكن أن تُرضي ذوقيته الفنيَّة المنسجمة مع سحر اللغة والتكثيف الصوريِّ المُنغمِس في لذَّة الانعطاف الغرائبيِّ.

ومما لاشك فيه أنَّها مغامرة تجريبيَّة راهن الشاعر على ما تفرزه معطياتها الفنيَّة التي «تدعونا إلى الاسترسال في إيقاعها، إلى الدخول في انتظامه، وتدفعنا أيضًا إلى أن نقف منها على مسافة؛ لننظر فيها بوعينا وعقلنا، تحملنا إليها وكأنَّها تخشى أن نمحى فيها فتتركنا نزداد إحساسًا بأنفسنا... نتهي من قراءتها ولا ننتهي، نتهي منها لنبدأ متعة الإحساس بشيء كُنَّا لا نحسُّه ولا نراه بهذا العمق، بهذا الكليِّ فينا، إنَّه الفنيُّ يترك بصماته على الذاكرة، يُوشِّحُ القلبَ بلونه، ولكنَّه يُوقظ الفكر فينا»[٣٧]؛ لينساق وراء مغزى الشاعر في استحضار شخصية الشاعر الفيلسوف أبي العلاء المعريِّ الذي بدوره أمدَّ الشاعر بحمولة تصويريَّة استظلت بهدي الانعطاف الغرائبيِّ الكامن في متن النصِّ الشعريِّ، فاليدُ مشغولةٌ بكلِّ شيء وبلا شيء، وليس هو من يُرحِّلُ الأرض بل الأرض تُرحِلُّه، ويسأل المنجل عن الأرض بعد أن أضاع سنبلة أحلامه في دم الضياع والتغرُّب وغير ذلك، فالمراهنةُ ناضجةٌ واعيةٌ لحجم فعلها وقدرتها على تغيير قناعة التواصل بما يكسر أفق التوقع؛ لكونه انساق وراء تداعيات الانعطاف الغرائبيِّ وآليات المفارقة النصيَّة.

إنَّ مقدار الوعي الفنيِّ الذي يحفُّ برهانات نجاح التجربة مرتبط بذاتيَّة الشاعر ومدى سعيها الى تحقيق مجاوزة إبداعيَّة متصالحة مع نفسها في حركتها الدائبة للخروج عن الرتابة والجمود، والتنوع الإيقاعيُّ أحد أركان حركيَّة النصِّ الذي استطاع الشاعر من خلاله تجاوز النمطيَّة الوزنيَّة المألوفة، وإحلال المعادل الإيقاعي شكلاً مغايرًا للمجرى الإيقاعيِّ الشطريِّ «إذ إنَّ هذا الشكل هو التمثيل الحسيُّ لحركة التجربة الشعريَّة في صعودها وهبوطها وتأرجحها وفي كثافتها واستطالاتها وفي تسارعها»[٣٨]، وتجربة حمد الدوخي مشتملة على تنوع إيقاعيٍّ لا يتجاوز نمطيَّة الإيقاع الوزنيِّ فحسب، وإنَّما ينزاح حتى عن المشاكلة مع التنوع التفعيلاتيِّ الذي أحدثه الرُوَّاد؛ لأنَّ إيقاعيتهُ مُخفَّتة، وربَّما مردُّ ذلك يعود إلى تأثره بتجربة محمود درويش الشعريَّة، إذ كان شاعرها مهمومًا بآليات التنوع الإيقاعيِّ، ولعلَّ نصَّ حمد الدوخي (مرايا مُكشَّطة) يصدق عليه هذا القول، إذ يقول فيه[٣٩]:

هاونٌ في الحديقةِ
بالقربِ منهُ هنالك
أزهارٌ.....
تسترقُ السمعَ للعاشقين
الذينَ يجيئونَ من مطرِ القاذفاتِ
ووسعِ الملاجئ....
لا شيء غير الدويْ
ولا فقه إلا
كما يرتضي القرويْ
سيُهزمُ الضوءُ من أصبعٍ يرتمي
خلفَ خوفِ الستائر....

إنَّ الـ (أرا) مل
من عُميهِ وسطَ دربِ
الأرامل.... فالليلُ في ثوبهنَّ تثائبْ
يُريدُ الـ (أرا)

يُؤرشف الشاعر في هذا النصِّ لحقبة زمنيَّة لا مكان فيها لصوت العقل، بل إنَّ بلاغة العقلاء عجزت عن الصمود بوجه الفقه القرويِّ الذي ابتدع ثقافة ارتداديَّة لا مجال للغة الحُبِّ في اختراق أجوائها.

إنَّ ذاتيَّة المزاج الإيقاعيِّ قادت الشاعر إلى تنويع التمظهر الصوتيِّ بين «التباين، والتعالق، والتدوير، والتناوب»؛ وذلك لأنَّ «الأساس الوزنيَّ الذي يرتكز عليه الشعر الحُر لا يكون بارزًا ومنضبطًا إلى درجة مكشوفة... وإنَّما تكون موسيقاه أخفى وأدق وأكثر تنوعًا»[٤٠] في مواكبة رغبات الشاعر المراهن على إحداث انعطاف غرائبيٍّ لا يكون الشكل فيه سبيل إعاقة تحدُّ من انطلاقته الطامحة للتحليق في سماوات التجديد الفكريِّ والمعرفيِّ بقدر ما هي آصرة للتواصل مع مشروعه الساعيِّ إلى الامتداد لعمق الجمال الفنيِّ وترسيب شوائبه. إذ إن الشاعر يعمد إلى عدم أوصلة (الأرامل) برسمها الحرفيِّ السائد، بل فككها؛ ليضع نسيجاً تصويرًا (الـ(أرا) مل) خالقًا لوعي حداثيٍّ، مكمن الجمال فيه أنَّه بصمة خاصة في تجربة حمد الدوخي الذي جعل الخيال الشعريَّ يحث الخُطى لمواكبة تطلعات الشاعر الذي لا يستكين لقوة الثبات النصيِّ المنزاح بكفِّ الانعطاف الغرائبيِّ الذي جعل من الليل يتثاءب في ثوب الأرامل بحثًا عن بصيص الأمل الكامن في وجودية الـ (أرا)؛ لتكون بوابة الحياة الحُلميَّة والمثاليَّة في ذهنيَّة الشاعر وتطلعاته الرؤيويَّة؛ المنزاحة إلى المتن الغرائبيِّ؛ لأنَّه «أصبح هدفاً يقصده الشعراء وليس كتحصيل حاصل، لعوامل

متعددة منها ما يتعلق بثقافة ودرجة إحساسه بالأشياء والقدرة على التفكير في أكثر من اتجاه.... وربما كان حجم اتساع توظيف المجاز الشعريِّ الذي يصنع الصورة الجديدة في المجازات المتتابعة أدى إلى أن تكون بعض الصور على درجة كبيرة من الغرابة والغموض»[٤١].

... الخلاصة ...

تجربة الشاعر حمد الدوخيِّ نحت منحى تجديدياً نحو الاشتغال الشعريِّ صوب مناطق تميزت بالفرادة، وبُعيد الخوض في تفصيلات مضمونها، خَلُص البحث إلى النتائج الآتية:

١. تضمين التجربة مفهوم (الغرائبيَّة)؛ بوصفه تحديثًا للأُطر المضمونيَّة التي اشتملت عليها، والانفتاح على الأجناس الأدبيَّة الأخرى؛ ليكون الإنتاج النصيَّ منتميًا لعوالم الإغراب والدهشة.

٢. اعتماد (الشاعريَّة) وسيلة إبداعٍ ذاتيٍّ تمكِّن الشاعر من توليد بؤر التصوير الجماليِّ المستوحى من نضوجٍ فنيٍّ قادرٍ على التحكم بطرائق التعبير وتنميتها على النحو الذي يُديم التواصل مع متطلبات التحديث والجدة والابتكار.

٣. توظيف (الخيال) على أنَّه محفز ذاتيٌّ خالقٌ لقيم الإبداع الشعريِّ الذي يُظهر حيوية النصِّ بتكثيف صوريٍّ متأتٍ من بواعث خياليَّة تمكنت من الدخول إلى عمق التفاعل المحرك لآلية الإنتاج والتلقي.

٤. اعتماد الشاعر مبدأ (التجريب) الذي عمل بدوره على تحريك الرؤى والأفكار المستقرة في مفاهيمها والمحددة في مصطلحاتها؛ ليعمل الشاعر على تثوير منطلقات جديدة تناسب نتاجه الشعريَّ الذي أراد له أن يأخذ مفصلاً إبداعيًا يربأ بمشروعه عمَّا يحفُّه من تراث التصوير والاستماع.

٥. تُصنَّف تجربة حمد الدوخيِّ على أنَّها (تجربة انعطاف غرائبيٍّ) ممهورة بإبداعه الشخصيِّ، متجاوبة مع أُطر التحديث الشعريِّ من حيث الرؤى والأفكار

واللغة والأسلوب، مُستظلة بهدي إبداعٍ ذاتيٍّ جاذب لمفاصل كامنة في (الشاعريَّة، والخيال، والتجريب) بغية إحداث ذلك الانعطاف الكفيل بتجديد حيوية النصِّ وتنشيطه بالشكل الذي ينسجم وطبيعته العصريَّة.

يُؤمل أن تكون الدراسة قد استوفت المراد من ورائها، وعملت على تسهيل عمل الباحثين في الدخول إلى التجارب البكر، واجتناء رحيقها الفنيِّ بوعيٍّ ودرايةٍ، وإظهار مكامنها الخافية نقدًا وتحليلاً.

تجربة حمد الدوخيِّ الشعريَّة، غنيةٌ في منحاها الفنيِّ، راكزةٌ في اتجاهها التجديديِّ، مثيرةٌ في بُعدها الجماليِّ، لتَغرُس شاعِرَها نخلةً عراقيَّةً تمادت في بسوقها، فرفضت أن تَغمِسَ أناملَ سعفِها في مناهل التشاكل والاجترار.

---

١. مقابلة مع الشاعر حمد الدوخي بتاريخ ٢٣/ ١١/ ٢٠١٢م. الموافق يوم الجمعة الساعة العاشرة صباحاً في شارع المتنبي.
٢. عذابات الصوفي الأزرق، (مجموعة شعرية)،:١٦٩.
٣. الإغراب في الشعر العراقي المُعاصر (جيل الستينيات: ١٤.
٤. يُنظر: المصدر نفسه:١٤.
٥. بلاغة الخطاب وعلم النص:٨٩.
٦. الشعر العربي المُعاصر، د. عز الدين إسماعيل:١٤.
٧. يُنظر: في الشعرية والشاعرية:١/ ٣٥.
٨. ينظر: مفاهيم الشعريَّة (دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم:١٧.
٩. ينظر: في الشعرية: ١٦.
١٠. الشاعريَّة والشعريَّة:٥٧.
١١. مجلة الأقلام، العدد،(٤)، ٢٠١٠، السنة الخامسة والأربعون:٧٩.
١٢. سورة النحل: الآية ١٢٠.
١٣. يُنظر: علم النصِّ: ٢١.
١٤. العلامة (تحليل مفهوم وتاريخه)،:٧٣.

١٥. تشريح النصّ: ٥٢.
١٦. هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل:٦.
١٧. شيفرة أودنيس الشعريَّة (سيمياء الدال ولعبة المعنى):٢٤.
١٨. مُعجم المصطلحات الأدبية:١٢٧.
١٩. مبادئ الفن:٣٥٦
٢٠. يُنظر: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح:١٣١.
٢١. مرايا التخييل الشعريِّ:٣٢.
٢٢. عذابات الصوفيِّ الأزرق:١٤٥-١٤٦.
٢٣. المرايا المحدَّبة (من البنيوية إلى التفكيك):٧
٢٤. الغرابة (المفهوم وتجلياته في الأدب):٧.
٢٥. الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح: ١٥١-١٥٢
٢٦. ينظر: مرايا المعنى الشعري أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية): ٢١٠-٢١١.
٢٧. عذابات الصوفيِّ الأزرق: ١٩ـ١٩
٢٨. مريم الآية (١٠).
٢٩. الإغراب في الشعر العراقي المعاصر:١٣٣.
٣٠. ديوان عابر سبيل، للعقاد: ٤.
٣١. شيفرة أدونيس الشعريَّة: ٣١.
٣٢. أنسنة النصِّ (قراءة في النزعة الإنسانيَّة في الخطاب الروائيِّ العربيِّ):١/ ٩.
٣٣. الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث: ٣٦-٣٧.
٣٤. الثابت والمتحول:٣/ ١٦٦.
٣٥. غواية التجريب (دراسة في التجريب الشعري عند جيل السبعينات في العراق):١٥.
٣٦. عذابات الصوفيِّ الأزرق:٤٤-٤٥
٣٧. في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي):١٤٩.
٣٨. وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية):٥٧.
٣٩. الأسماء كلها (مجموعة شعريَّة):٥٥.
٤٠. محمود البريكان (دراسة ومختارات):٧٦.
٤١. شعريَّة التجريب (الشعر العراقيُّ الحديث ما بعد مرحلة الريادة القصيدة الستينيَّة أنموذجًا):١٠٠.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

١. الأسماء كلها (مجموعة شعريَّة)، حمد الدوخيّ، ط١، مؤسسة شرق غرب، دبي ٢٠٠٩م.

٢. الإغراب في الشعر العراقي المُعاصر (جيل الستينيات) د. زينب هادي حسن اللجماوي، ط١، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد ٢٠١١م.

٣. أنسنة النص (قراءة في االنزعة الإنسانية في الخطاب الروائيَّ العربيَّ) د. مشتاق عباس، ط١، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد ٢٠١١م.

٤. بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٦٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٢م.

٥. تشريح النصّ، عبد الله الغذَّامي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٦م.

٦. الثابت والمتحول، أدونيس،ط١، دار العودة، بيروت١٩٧٩م.

٧. الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، د. علي محمد هادي الربيعي، ط١، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمَّان٢٠١٢م.

٨. ديوان عابر سبيل، عباس محمود العقاد، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٩٧م.

٩. الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، محمد علي كندي، ط١، دار الكتاب الجديد، بيروت٢٠٠٣م.

١٠. الشعر العربي المُعاصر، د. عز الدين إسماعيل، ط٢، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٢م.

١١. شعريَّة التجريب (الشعر العراقيُّ الحديث ما بعد مرحلة الريادة القصيدة الستينيَّة أنموذجًا) مهند طارق نجم، ط١، دار الشؤون الثقافيَّة، بغداد ٢٠١١م.

١٢. شيفرة أودنيس الشعريَّة (سيمياء الدال ولعبة المعنى) محمد صابر عبيد، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ٢٠٠٩م.

١٣. عذابات الصوفي الأزرق (مجموعة شعرية) حمد محمود الدوخي،ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد ٢٠١٢م.

١٤. العلامة (تحليل مفهوم وتاريخه) أمبرتو إيكو، ترجمة: سعيد بنگراد، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٧م.

١٥. علم النصّ، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٩٧م.

١٦. الغرابة (المفهوم وتجلياته في الأدب) د. شاكر عبد المجيد، سلسلة عالم المعرفة ٣٨٤، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والأدب، الكويت٢٠١٢م.

١٧. غواية التجريب دراسة في التجريب الشعري عند جيل السبعينات في العراق، مناف جلال الموسوي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد ٢٠١٢م.
١٨. في الشعرية والشاعرية، أيمن اللبدي (د.ط)، ناشري للنشر الإلكتروني ٢٠٠٣م.
١٩. في الشعرية، كمال أبو ديب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م. بيروت ١٩٨٧م.
٢٠. في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي) د.يمنى العيد، ط٤، دار الآداب، بيروت ١٩٩٩م.
٢١. مبادئ الفن، روبين جورج كولينجود، ترجمة: أحمد حمدي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.
٢٢. محمود البريكان (دراسة ومختارات)، أسامة عبد الرزاق الشحماني، ط١، الدار العربيَّة للموسوعات، بيروت ٢٠٠٤م.
٢٣. مرايا التخييل الشعري،محمد صابر عبيد، ط١، دار مجدلاوي، للنشر والتوزيع، عمَّان ٢٠١٢م.
٢٤. المرايا المحدَّبة (من البنيوية إلى التفكيك) ترجمة عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة ٢٣٢، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والأدب، الكويت ٢٠١٢م.
٢٥. مرايا المعنى الشعري أشكال الأداء في الشعريَّة العربيَّة من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعليَّة، د. رحمن غركان، ط١، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمَّان ٢٠١٢م.
٢٦. مُعجم المصطلحات الأدبية، د. سعيد علوش، ط١، دار الكتاب، بيروت ١٩٨٥م.
٢٧. مفاهيم الشعريَّة (دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم) حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤م.
٢٨. هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل) شعيب حليفي، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء ٢٠٠٥م.
٢٩. وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية) د. سعد الدين كليب،ط٢، دار الينابيع، دمشق٢٠١٠م.