التّواتر الدّلالي في شعر حِسَب الشيخ جَعْفر

أ. م. د. أحمد مهدي الزبيدي
قسم اللغة العربية/ كلية التربية/ الجامعة المستنصرية
Zabedy14@yahoo.com

المستخلص :
لا يختلف اثنان على أن الشاعر الكبير حسب الشيخ جعفر من أهم شعراء الحداثة العربية، ومن أهم الشعراء العراقيين الراسخين في التجربة الستينية التي مثلت انعطافة في الشعرية العربية، فكان لتجريبهم ووعيهم الشعري الحداثي الباحث عن أساليب جمالية جديدة وصراعهم الإيديولوجي من المحفزات الإيجابية التي وجهت القصيدة نحو مرحلة جديدة.. وتمثل تجربة حسب الشيخ جعفر تجربة لها فرادتها الفنية والأسلوبية، إذ امتازت قصيدته ببنيات لسانية شكلت (هوية جمالية) .. ومن هنا جاء البحث ليركز على خصيصة أسلوبية من بين خصائصه الفنية، اسماها الباحث بـ (التواتر الدلالي) الذي يرصد دالًا لسانيًّا محددا يشيع في تجربته الأدبية بشكل عام والشعرية بشكل خاص.
الكلمات المفتاحية: التواتر، الدلالة، الهوية، القصيدة.

The semantic frequency in the poetry of Hesab Sheikh Jaafar

Dr. Ahmed Mahdi Al-Zubaidi
Mustansiriyah University/ College of Education

Abstract
Two do not disagree that the great poet, according to Sheikh Jaafar, is one of the most important poets of Arab modernity, and one of the most important Iraqi poets rooted in the sixty-year experience, which represented a turning point in Arab poetry. A new stage.. According to Sheikh Jaafar, it represents an experience that has its artistic and stylistic uniqueness, as his poem was characterized by linguistic structures that formed (aesthetic identity). Hence the research came to focus on a stylistic characteristic among his artistic characteristics, which the researcher called (semantic frequency), which monitors a signifier A specific linguistic common in his literary experience in general and poetry in particular
Keywords: hadith, turmoil, type, condition.

المقدمة:
لم يكن حسب الشيخ جعفر من أصحاب (البيان الستيني) الذين وقعوا على (مقالة) كتبها العزّاوي واتخذوها -فاضل العزّاوي، وفوزي كريم، وسامي مهدي، وخالد علي مصطفى- بياناً صادراً عن مجلة شعر ١٩٦٩م[١] يعلن عن خصوصية (الجيل الستيني) وتفرده عما سبقته من تجارب شعرية، ومنها الرواد، الذين علّموا مَنْ بعدهم قصيدة التفعيلة ! ، صار (سُنّة) نقدية وثقافية، قسم الشعراء العراقيين ووزعهم بين تقسيمات عشرية: الجيل الستيني والجيل السبعيني والجيل الثمانيني والجيل التسعيني .. و لا يمكن ذكر الجيل الستيني إلا ويكون في صدارتهم حسب الشيخ جعفر؛ لما امتاز به شعره من خصائص أسلوبية وجمالية متفردة، تغري الأجيال الشعرية في تلاقفه وانتسابه إليهم! ولعل في مقدمة الظواهر الفنية التي امتازت بها قصيدته هي شيوع ظاهرة التدوير أو ما اصطلح عليه بـ (القصيدة المدوّرة) فكان رائدها في الشعر العربي الحديث، وأكثرهم لعبة عروضية في تفننها[٢]. وصحيح أن نازك الملائكة قد أشارت إلى سبقها لتلك الظاهرة في شعرها[٣] إلا أن العين النقدية العراقية الحديثة قد اكتشفت هيمنتها في شعر حسب، حتى باتت من أهم خصائصه الشعرية.. ولا يذهبنّ البال بعيدًا ليحسب أن التدوير هو الخصيصة الفريدة في شعره، إذ فيه من الخصائص الأسلوبية ما تقدمه على شعراء جيله؛ إنه الشاعر الذي صعد نجمه من دون رافعات إيديولوجية، وصاحب اللغة المتفردة الهجينة من اللغة العربية الفصيحة العريقة واللغة اليومية المألوفة والصور الخصبة المتجددة .. ويحوك أنسجة لغوية متفردة لم يسبقه إليها أحد.. ومَنْ يُنْكر عليه تفرده الأسلوبي في ظاهرة التوظيف السردي والدرامي في شعره؟ وما كتبه من أشكال شعرية حداثوية ذات وحدات أسلوبية متنوعة: كقصيدة الشخصية وقصيدة القناع وقصيدة الحوار وتعدد الأصوات وقصيدة المشهد ، فالقصيدة الدرامية شهدت على يديه تحولات فنية شكلت رؤية جديدة في البناء الدرامي للقصيدة العربية الحديثة[٤]. ولعل من أساليبه المتفردة عتباته التي تحولت إلى ما يشبه (الهوية) الجمالية! ومَنْ سبقه بـ(نخلة الله) ؟ حتى أصبحت إحدى الأيقونات اللغوية الدالة عليه؟.. وأنت تفتش في ((شعر حسب الشيخ جعفر يطل دائما هم رئيسي واحد يهيمن على مناخه الشعري، لأغلب كتاباته الشعرية في (نخلة الله) و(الطائر الخشبي) درجة تكسب هذه الأشعار وحدة سيكولوجية وشعورية متميزة وتجعلها نتيجة لذلك أشبه ما تكون بقصيدة واحدة ذات إيقاعات متنوعة))[٥].. وأحسب أن تقارب الفضاء الشعري في قصيدة حسب والتجاور النفسي والتجريبي قاد إلى (تقارب) أسلوبي، ولعل أبرز مظاهره البنائية تكرار ظاهرة التدوير على المستوى الإيقاعي؛ وشيوع التواتر الدلالي ضمن دال محدد.. وهنا مربط البحث.
الدال التواتري المعني بالدراسة هو دال (الريح / الرياح) الذي حضر في نصوصه الشعرية بهيمنة أسلوبية رافقت تجربته الأدبية ومنها الشعرية، وحتى حين تفتش في تجاربه الأدبية الأخرى ومنها الرواية والسيرة تجد حضور الدال شاخصا، وهي هنا ليست موضع دراسة الباحث الذي حصر دراسته في منجزه الشعري لسببين: أحدهما منهجي يحصره في تناول حقل إبداعي محدد بما ينسجم مع طبيعة البحث، والآخر: إن اللغة الشعرية أقرب للتناول النقدي بوصفها لغة غائية تركز على اللغة نفسها وليست لغة

تقريرية إخبارية كاللغة السردية التي تجرك إلى الحدث وشخصياته وزمانه ومكانه ووصفه ... ولقد ترددت كثيرا في استعمال المصطلح القاصد إلى تفشي الدال في تجربته حتى استقر الاختيار على مصطلح (التواتر الدلالي) وسيوضح الباحث في حينها لمَ استعمل هذا المصطلح وكيف اشتقه من مصطلحين متجاورين : (التواتر _ الدلالي) .. ولا أعتقد أن باحثا قد سبقني في تشخيص ظاهرة هيمنة دال (الريح / الرياح) في تجربة حسب الشيخ جعفر الشعرية بمستوياتها كلها فقد فتشت أغلب ما كتب عنه : نقدا وتحليلا ولم أجد ناقدا حدد هذه الظاهرة أو تحدث عنها، ومن هنا جاء البحث ليحدد الظاهرة ويشخصها ويؤطر مكامن هيمنتها ... وأدعو الله أن يمن عليّ بحسن الاجتهاد فإن أصبت فلله الحمد وإن أخطأت فحسبي الاجتهاد ومن الله التوفيق .

التمهيد:

لا يخفى استعمال مصطلح التواتر في علم الحديث للدلالة على الحديث النبوي الشريف، الذي رواه مجموعة من الرواة الثقاة ، وهو من أعلى درجات الحديث صحة[٦] ومن ثم فقد اكتسب في العلوم القديمة صبغة دينية وفقهية، تمنح التصور المعتمد على المنهج الأثري شرعية الدلالة وقطعية التفسير فيما يخص مناهج التفسير القرآني ويعطي شرعية الحكم فيما يخص الأحكام الفقهية.. وقد منحته الدراسات اللغوية الحديثة واللسانيات اشتغالا في حقولها ولكن من دون أن تسمح له الترحل إلى معجم المصطلحات النقدية والأدبية ومن هنا فإن منطقة عمله هي المنطقة اللغوية والدلالية سواء أكانت جمالية أم علمية ليشير إلى : (الحضور المكثف لظاهرة معينة في النص حيث تتكرر عدة مرات فتصبح هذه الظاهرة لافتة للنظر)[٧] ولا شك في أن التحديد الاصطلاحي يتقارب، على وفق الرؤية العامة ، مع مصطلح التكرار ، وهو : (أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفًا أو يأتي بمعنى ثم يعيده ...)[٨] ولعل المفهوم الحديث للمصطلح لا يبتعد عن مفهومه القديم : (استعادة أو تكرار الوحدة ذاتها، سواء أكانت صوتا أو صيغة أو كلمة من مجموعة كلمات أو بيت شعر)[٩] .. ولسنا في موضع الموازنة بين المصطلحين المتقاربين ولا بصدد الإحصاء للمصطلحات المجاورة أو المترادفة مع المصطلح البؤري (التواتر) وإنما ذكرت التكرار لأبين أن المعاجم الاصطلاحية : القديمة والحديثة تؤكد على أن دلالة التكرار تشيع في الدراسات اللغوية بمستواها الصوتي في حين أن دلالة التواتر تتجاوز الصوتي إلى التعبير عن الخاصية الأسلوبية التي يتميز بها القول المعين ضمن الدلالة التعبيرية التي يتميز بها خطاب معيّن؛ فضلًا عن ذلك بات مستقرًا في الدراسات البلاغية والنقدية أن ظاهرة التكرار تدرس ضمن (النص الواحد) بما يشهده من ترديد لوحدات لسانية متشابهة تعكس خاصية التأكيد او تتجاوزه إلى أبعاد دلالية أخرى كامنة في خلايا النص التعبيرية

وثمة تدبر في نسقية التواتر وحركة الدلالة بين العناصر المكونة لها وقصدية التعبير ومسوّغ شيوعها بما لا يركن إلى الاعتباطية وقدرتها على التناسق الدلالي بمهيمن تعبيري في بنية النص الإبداعي المنطلق من اللاوعي التخيلي الذي يعدّ التبلور الشائع حول منطلق الخلق الأدبي فهيمنة دال محدد في بنيات نصية مختلفة على الصعيد التجريبي والموضوعاتي والزمكاني يعكس قصدية نسقية تترفع عن التسويغ الثنائي الشائع : الوعي واللاوعي . وقد يلجأ المتلقي إلى استحضار ثنائية ياكوبسن : علاقات الحضور والغياب لمحاولة القراءة العلمية للظاهرة اللغوية وربما تحقق مرادها ولكن الباحث هنا ليس في صدد التحليل اللغوي القائم على الدراسة التجريدية الباحثة عن (تواتر أو تردد أو تكرار) الذي يقصد به عدد المرات التي يتكرر فيها اهتزاز الوترين الصوتيين أو عدد ذبذبات الموجات الصوتية .. وهذه تعد دراسة لغوية تهدف إلى معرفة شيوع الوحدات اللغوية المختلفة وتكون بوساطة تحليل محتوى عينات لغوية مختارة[١٠] وإنما يسعى الباحث لتأطير الظاهرة بوصفها كامنة في النص الإبداعي وراسخة فيه والبحث عن وظيفتها الدلالية وعلاقتها بالتجربة الشعرية، وما مدى فاعليتها الأسلوبية ومسوغات شيوعها والنبش في مرجعية حضورها ورسوخها في المستوى الحضوري للبناء اللساني .

ومن هذا المنطلق يحاول الباحث أن يحدد تأطيرًا معرفيًا لماهية التواتر الدلالي؛ إذ ليس في المعجم المختص تحديدًا له، وتنطلق المحاولة من خلال الاعتماد على الظاهرة العينية ومحاولة تعريفها ذهنيا تجريديا عبر وصف الظاهرة بغض النظر عن الثيمة الدلالية التي يشير إليها المصطلح المحدد . ومن هنا فالتواتر الدلالي هو : هيمنة دال محدد في البنية النصية وحضوره بأسلوب فاعل يستقطب الدوال اللسانية المشتغلة معه في التركيب لتمنحه طاقة تعبيرية خاصة تتواتر في بنيات نصية مختلفة ومتعددة ومتباينة تعكس انغماسها في الذات الإنسانية لتكون علامة ترميزية تجسد تجربة الباث فتصبح لازمة دلالية متوالية يؤشرها البعدين : الكمي والكيفي، وخاصة حين تتوَّج بمدلول مستقر يتقارب مع المعنى الأصلي، سواء حسب الإقرار المعجمي أم الدلالة التكسبية الناتجة عن التطور الدلالي..

ولا يدّعي الباحث أن التعريف المار ذكره جامع مانع لماهية المصطلح وإنما هي محاولة مستقاة من المنطقة الإجرائية التي يعمل عليها الباحث وتتمثل هذه المنطقة في الوقوف عند دال معين في تجربة حسب الشيخ جعفر لفت نظره بعد القراءة الكلية لتجربته الشعرية وبدواوينها المختلفة الممتدة على بساط زمني يتقارب من الخمسين عاما .. إنه دال (الريح) وجمعه (الرياح) فمن النادر أن تجد قصيدة للشاعر تخلو منه وأحيانًا يتصدر عتبة النص بل حتى مدونته السردية توظف الدال بوصفه عنوانا لها (الريح تمحو والرمال تتذكر)[١١] وقد استوقفت هذه الظاهرة الأسلوبية نظر الباحث فحاول الوقوف عند دلالاتها الجمالية ومحولة الكشف عن رواسبها الثقافية التي أرغمت التجربة الشعرية على حركة الدال داخل البنية اللسانية كونه دالا له رمزيته الراسخة في الحضارات الإنسانية القديمة كالسومرية والبابلية والآشورية وكذلك له اشتغاله في النص القرآني وخاصة في السرديات المتقاربة مع السردية المثيولوجية ذات النزوع السردي الديني كقصة الطوفان.. وقبل الولوج إلى مكامن النص وقراءته الأسلوبية لنحاول الوقوف عند دلالته العامة والبحث عن شحناته الدلالية وطاقته التي اخذت حيّزا في الثقافة القديمة ولننظر في نسقيته الفاعلة ومدى تناص الشاعر مع تلك الرواسب النسقية ذات الفاعلية الدلالية.

الريح .. المعنى اللغوي ورمزيته المثيولوجية

القراءة المعجمية لا تعني أن الدال (الريح) مصطلح يستلزم الوقوف عند دلالته اللغوية العربية وإنما هي محاولة للوقوف عنده لمعرفة ما يكتنزه من مؤشرات دلالية قد تمنح الباحث خيوطا توصله إلى التقارب ما بين دلالته العربية ودلالته المثيولوجية برمزيته

العامة التي وصلت إلينا من خلال النصوص الأسطورية القديمة وما تمثله هذه الثيمة من قيمة ثقافية ودينية واجتماعية.. وتناص الثقافات الإنسانية المختلفة مع بعضها يدل على أنه ليس تناصا لغويا وإنما هنالك فاعلية حضورية تمنح الدال اللساني حضورا تعبيرا في البنية التركيبية المجسدة للتجربة والمعبرة عن المعنى .. وأول ما نصادفه في المعجم عن دال الريح : نسيم الهواء وكذلك نسيم كل شيء وهي مؤنثة .. والريح واحدة (الرياح) [١٢] .

وللدال رمزيته العربية الراسخة في ثقاته القديمة التي دونها لنا معجم الأمثال العربية .. فقد كانت العرب قديما تقول إذا هاجت الريح (اللهم اجعلها رياحا)[١٣] إذ يستعمل المفرد للتعبير عن الشؤم والشر، والجمع للتعبير عن الخير والتفاؤل وجاء التعبير القرآني متطابق تماما مع هذه الرمزية العربية البدوية فأينما نجد دال الريح في القران الكريم نجده بدلالة سلبية بينما دال الرياح دائما دلالته إيجابية [١٤] ..

لدلالة الريح حضورها في أساطير الحضارات القديمة ، فقد ارتبطت فاعليتها وحركتها برئيس مجمع الآلهة وسيد مجمعهم (أنليل) : رب الهواء والرياح وهو أقوى بكثير من أي إله متخصص آخر .. وهو الإله الذي كان مصرًّا على الطوفان[١٥] .. وكذلك كانت سلاح شمش لمساعدة كلكامش ضد همبابا [١٦] ولم تكن المثيولوجيا القديمة وحدها من أدلت على فاعلية الريح بوصفها رمزا للقوة والسلطة فقد أشار القران الكريم إلى وظيفة الريح لتكون أداة للإرادة الإلهية قال تعالى (وأما عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية)[١٧] . إن هذه الشواهد المار ذكرها تؤكد أن مواجهة الإنسان كانت مع الطبيعة مواجهة مباشرة وهو في حوار معها متسائلا ولائذا لا يستطيع المقاومة أمام فعلها الجبار ومنه الريح ؛ وعليه فإن الطابع المدني قد خفف كثيرا من المواجهة مع عناصر الطبيعة بعد هيمنة التكنولوجيا التي أصبحت هي المنظمة لحياة الإنسان المعاصر ولكن هذا لا يعني غياب الأنساق المتوارثة التي رحلت فاعلية الطبيعة إلى العقل الإنساني وتفسيراته الغيبية ، ومن هنا يمكن القول إن حضور الدال (الريح) لا يعني حضورا لغويا حسب إنما هو حضور لفاعلية الرمز وقدرته على الحركة في الثقافات المختلفة ولا شك في أن طفولة الشاعر حسب الشيخ جعفر وشبابه ضمن ربوع الريف الجنوبي والأرض الزراعية وطبيعة علاقتهم الجدلية مع عناصر الطبيعة الكونية كانت ضمن العوامل الرئيسة التي أسهمت في تسرب رمزية الحضور للدال في تجربة الشاعر ولعل هذا التسويغ السياقي قد يخرج بالدراسة عن بعدها النصي إلا أن الباحث أراد التوضيح بشيء من الاختصار والتكثيف لأسباب الحضور من دون أن يتوقف عنده كثيرا لأنه سيخرج بالدراسة عن منهجها الأسلوبي والنصي الذي تبناه لقراءة النصوص الشعرية .. ولتكن وقفتنا الأولى وقفة إحصائية تكشف عن المستوى الكمي والعددي لنصوص الشاعر التي استثمرت الدال (الريح / الرياح) .

الدراسة الإحصائية :

أحصى الباحث النصوص الشعرية التي وظفت الدال (الريح / الرياح) في دواوينه الشعرية كلها، وهي أحد عشر ديوانا . وسيجد القارئ مدى الاختلاف بين الدواوين في نسبة التوظيف، التي تبدأ بالمستوى الكلي ثم تضعف النسبة في الدواوين اللاحقة ؛ وهنا يجد الباحث ثمة مسوّغ علمي لهذا النزول التدريجي المتعلق بأسلوب الشاعر وأشكاله الشعرية التي كان لها السبب وراء توظيف الدال بنسبة عالية من سواها .

ت	الديوان	عدد النصوص	عدد النصوص الموظفة للدال	النسبة المئوية
١.	نخلة الله	١٥	١٥	%١٠٠
٢.	الطائر الخشبي	١١	٩	%٨٢
٣.	زيارة السيدة السومرية	١١	٩	%٨٢
٤.	عبر الحائط في المرآة	١١	١٠	%٩٠
٥.	في مثل حنوّ الزوبعة	١٣	١١	%٨٥
٦.	أعمدة سمرقند	١٠٠	٢٢	%٢٢
٧.	كران البور	١١٩	٣١	%٢٦
٨.	الفراشة والعكاز	٢٢	١١	%٥٠
٩.	رباعيات العزلة الطيبة	٥	٥	%١٠٠
١٠.	أنا أقرأ البرق احتطابًا	١٣٥٤	١١٦	%٨
١١.	تواطؤا مع الزرقة	١٢٣	٤٤	%٣٥

لعل الجدول الإحصائي أعطى دلالة واضحة حول بدء هبوط نسبة التوظيف للدال البؤري بعد المجموعة الشعرية الأولى (نخلة الله) بشكل منحن، وقد يلفت النظر الديوان التاسع الذي حصل على نسبة مطلقة تتطابق مع الديوان الأول، وهذا صحيح، ولكن حين يتطلع المتلقي إلى قصائده سيجدها قصائد مطولة جدا فانعكس الطول على العدد فهي خمس فقط، ولذا فهو أصغر ديوان من حيث عدد القصائد إلا أنها الأطول من حيث مستواها المكي اللساني .. ومن الطبيعي أن يقدح الدال في تلك المطولات من دون أن يكون فاعلا دلاليا كما هي الحال في قصائده الأخرى ذات المساحة اللسانية القصيرة قياسا برباعيات عزلته ، فضلا عن ذلك فإن نسبة تكرار الدال في قصائده الخمس قليلة جدا .. وفي العكس من هذا الواقع نجد أن مجموعته العاشرة التي احتوت على (١٣٥٤) مقطعًا شعريا وظفت الدال في (١١٦) مقطعًا ، وتجدر الإشارة إلى أن الباحث استعمل، هنا ، مصطلح المقطع وليس النص أو القصيدة، لأن الديوان تفرد في أسلوبه الشكلي إذ يحتوي على مقاطع شهرية يفصل عن بعضها علامات تنقيطية من دون أرقام تسلسلية أو عنوانات تتوج المقاطع بوصفه دالا عليها .. وهذا الأسلوب لم تألفه الدواوين السابقة ولا اللاحقة.

وقبل أن يشرّع البحث بتحليل نماذج شعرية موظفة للدال يودّ كشف النقاب بشكل عام ، نوعًا ما ، عن أسباب هيمنة الدال في دواوين وضموره أو قلة نسبته في دواوين أخرى . ولم يكن الأمر هينا، والمسألة لا تكتفي بالبعد الإحصائي أن يكون مقنعا للقارئ

ولا معللا للظاهرة، فهو يشخص الحالة لا يفسرها .. وحين تأمل الباحث في الدواوين وما تحتويه من قصائد طوال مختلفة الأسلوب والبناء وجد أن الدال يهيمن على قصائده ذات البناء الغنائي أو الذاتي المباشر ويضمر في القصائد ذات البناء الدرامي أو السردي وباختصار ينمو الدال في قصائده الغنائية ويهفت في قصائده الدرامية وما تجدر الإشارة إليه _ أيضًا _ أن هذا التصنيف الأسلوبي ليس قطعيا كالقطع الذي يصدر عن شكلية النص الإيقاعية التي تنسب النص إلى الموزون وتميزه عن النثر أو العمودي وتميزه عن التفعيلة ففي هذه النماذج أدلة مادية يطمئن لها الحكم النقدي . وفي تصنيف النص إلى غنائي أو درامي أو سردي إنما هي تصنيفات تأويلية تعتمد على خبرة الباحث وذوقه وتحليله وقراءته ووجهة نظره وخاصة أن العناصر الدرامية أو السردية في النص لا تلغي غنائيته، فهي هوية الشعر الجمالية، وإنما تهيمن عليه حتى تكون الدرامية صفة وليست فنا مستقلا بذاته كما في المسرح ولو كانت فنا لخرج عن كونه (شعرا) وأصبح (مسرحا) لا مجال لدراسته هنا (١٨). والديوان الذي ينطبق عليه القول مالر ذكره هو (أعمد سمرقند).

وكيف نفسر تفاوت نسبة التوظيف إلى حد المتوسط في الدواوين الأخرى ؟ حين علل البحث بشكل من التبسيط التصنيفي، أسباب التباين بغنائية النص من دراميته فهذا لا يعني أن نصوص حسب الشيخ جعفر كلها تتوزع ما بين هذين الأسلوبين إذ تتسم العديد من نصوصه بسمة (التهجين) إي أن النص ليس غنائيا خالصا ولا دراميا خالصا أعني على مستوى الصفة ولعلها سمة عامة عند الكثير من الشعراء المحدثين الذين جايلوه أو سبقوه أو هم بعده . ولا أريد أن استعجل في الإفصاح عن سبب قلة هيمنته في القصائد الدرامية وعلوها في الغنائية ولنترك الأمر للدراسة التحليلية للنماذج الشعرية التي ستكون ناطقا علميا يفسر تنوع التوظيف واختلافه وكذلك كاشفا عن فاعلية الدال داخل بنية النص وطرق التعبير به .

الدراسة التحليلية

الدراسة التحليلية غير معنية بالمستوى العمودي التعاقبي الزمني لتسلسل الدواوين، فهي معنية بالمستوى الأفقي التزامني، الذي يقرأ النص بصورة آنية وهذا لا يعني الإهمال الكلي للمستوى العمودي وإنما القناعة بضعف معطياته العلمية لحظة التحليل النصي فالدراسة عن شاعر محدد وليس مجوعة من الشعراء حتى يأخذ البحث بالحسبان أسبقية شاعر على سواه ومن ثم ليس بالضرورة أن يبدأ البحث بقراءة نص من ديوانه الأول (نخلة الله) وما هو ضروري أن يحدد الباحث تصنيفية النص في ضوء محدداته التأويلية : غنائية ودرامية . وعليه ستكون الوقفة الأولى عند الأسلوب الغنائي الذي شعشع فيه الدال (الريح / الرياح) . في قصيدة الرباعية الأولى يقول الشاعر :

العشب والحيوان والنار القديمة أصدقائي
الريح تحمل لي أريج الحندقوق، والعشب
والحيوان والنار القديمة أصدقاء صبية خجلى
تحمل لي أريج الحندقوق الريح ، في قصب الضفاف
الماء يجري ...
أعود طفلا في رذاذ الريح يخفق ثوبه البالي
معا نعدو وراء التل طعم الخبز والرشاد
في شفتي (١٩)

يجسد النص طفولة الشاعر في فضاء زمكاني ريفي، تلفّه الطبيعة من كل جانب؛ وتسهم (الريح) في الصورة الاسترجاعية التي استحضرت المشهد عبر إيقونات حسية مستعارة من الطبيعة، مكتسبة وشاحا مجازيا يتمثل في تشخيص البناء وتجسيده بحركة زمنية بوصفها ردة فعل إيجابي على حاضر سلبي لتأتي فاعلية الريح لتكون البؤرة الحركية الخالقة لخلخة الزمن وإعادة ترتيبه في ضوء تلك الفاعلية .

تنشغل بنيات النص اللسانية في الإفصاح عن مكونات الصورة الطبيعية : (العشب والحيوان والنار القديمة) تنتمي هذه العناصر إلى الفضاء المزمكاني الريفي .. أقول الزمكاني لأن العناصر قد يبدو عليها للوهلة الأولى أنها مكانية ولكنها مستفزة بالعنصر الزمني عبر اشتغال الصفة (القديمة) للموصوف المكاني (النار) فضلا عن النواة الزمنية الكامنة في الدال اللساني المفرد ذي الحركة المستمرة الداخلية فـ (العشب / الحيوان / النار) دوال غير مستقرة على حال محددة ضمن نمط حياتها المتأثر بالعناصر الخارجية والمنتمية إليها والمتأثرة بها وهي عناصر (إيجابية) بوصفها ردة فعل مغايرة للفعل السلبي الآني وكذلك هي عناصر مرتبطة ببعضها كونها تعود إلى دال ضمني (الذات) التي عبرت عن انتمائها لحركة تلك العناصر بالدال اللساني الاسمي ا الخبري (أصدقائي) الذي جاء بصيغة الجمع ليمنح العناصر شراكة موحدة في الانتماء الإيجابي .

ويظهر الدال اللساني البؤري الفاعل (الريح) في السطر الثاني ليعبر عن فاعليته عبر مستويين : خارجي يتمثل في صفته الخارجية الفاعلة السببية على وفق طبيعته الكونية وداخلي من خلال تبنيه وظيفة الفاعل المسؤول عن خلق الحركة (الريح تحمل ..) ثم يحدد بوصلة حركة الريح لجهة محددة وهي (لي) ولك يكتف النص بتحديد نوع الحركة وجهتها وإنما حدد مفعولية الحركة القادمة بصيغة إيجابية هي الأخرى (أريج الحندقوق) ثم يردف هذه التسلسلية الجمالية بظرفية تنتمي لعناصر الطبيعة وتسهم في رسم واقعية المكان (في قصب الضفاف) المجاور لحركة إيجابية (الماء يجري) .. فالصورة اكتسبت توازنا حركيا عبر الدالين اللسانيين اللذين منحا المشهد تعادلا أفقيا وعموديا (تحمل / تجري) والفرق بينهما هو في علو الطاقة الفعلية الكامنة في الدال اللساني الفعلي الأول (تحمل) المقترن بالكشف عن مفعولية الفاعل ومنتجات حركته بينما الدال اللساني الثاني اكتفى بالكشف عن الدال الفاعل له لأنه جاء ليرسم ملامح الصورة الظرفية (في قصب الضفاف) والسبب لأن الشاعر لا يريد أن يكون هنالك عبر شريك في القوة نفسها لفاعلية الدال الرئيسي (الريح) .

وإذا كانت الفقرة الأولى من النص استهلت بدال لساني اسمي فإن الفقرة الثانية منه ابتدأت بدال لساني فعلي يعود بالفاعلية إلى ذات الشاعر (أعود) وهذه الحركة الزمنية الجديدة هي ردة فعل داخلية للدال الرئيسي المستفز (الريح) وتتكئ الرؤية التأويلية على الدال اللساني المعبر عن هيأة الفاعل وحاله (طفلًا) فهي حال تجسد الحركة الزمنية العكسية قياسا بالزمن الواقعي الآني والصفة الإيجابية التي استحضرت بتوظيف الدال البؤري الرئيس بأسلوب شبه الجملة الذي شكل إطارا إيجابيا لحركة الصورة (في رذاذ الريح) وبتعبير آخر فإن الصورة الثبوتية بشبه الجملة قد تضمنت حركة فعلية باستحضار الدال الرئيسي من جهة وبإسناده إلى دال اسمي يتمرد على المحدد الثبوتي من جهة اخرى (رذاذ) وبعد التحديد الظرفي الإيجابي تأتي حركة الدال اللساني (يخفق) ليعبر عن استجابته لقوة الفاعلية الرئيسة (الريح) ثم تسمتر الحركة لتنتهي بـ (طعم الخبز الرشاد في شفتي) وهما عنصران ينتميان للعناصر الطبيعية التي استهل بها النص (العشب والنار القديمة) ... لقد وظف النص الدال الشاغل لبنياته اللسانية (الريح) ثلاث مرات بأساليب مختلفة ولكنها تلتقي بفاعلية واحدة وهي أسلوب الفاعل المحرك لخلايا النص الزمكانية والمحرك لعناصر النص الطبيعية والذاتية والنفسية .

وتكاد أن تتشابه البنى اللسانية التركيبية في توظيف الدال التواتري فيأتي بأساليب متنوعة إلا انها تقترب من صيغة الفاعلية بما يتلاءم مع طبيعتها الذاتية الخارجية ووظيفتها الداخلية النصية .وفي ديوانه الأول الشهير (نخلة الله) وفي هذه القصيدة تحديدا يجعل الشاعر من الريح رديفا لإيقونة النص (نخلة الله) إذ يقول :

يا نخلة الله الوحيدة في الرياح
في كل ليل تملئين عليّ غربتي الطويلة بالنواح
يانخلة في الريح كنت أقول : يا قلبي الولوع
من بعد عام أو يزيد أعود [٢٠]

إن في إسناد الاسم المخلوق (نخلة) إلى لفظ الجلالة (الله) يمنح الإيقونة رمزية قدسية تعبر عن التفرد في الذاكرة والاختزال الاسترجاعي الذي تأطر ببنية لسانية ظرفية تتكئ على الدال البؤري (الرياح) التي جاءت بوظيفة (السلطة) المحققة للتحول الزمكاني ! فالشاعر في زمنيته الحاضرة (غربتي) ممتلئ بالزمكانية الفعلية السلبية الاستفزازية التي عادت إلى الظرفية الإيجابية عبر منح إيقونته بعدا قدسيا متحركا بوساطة الدال البؤري . ثم كرر الصورة بالإسلوب الظرفي نفسه ولكن هذه المرة بصيغة المفرد بما يتلاءم مع إيقاع القصيدة على بحر الكامل .. ومن هنا فحركة النص الزمكانية تحققت عبر فاعلية الريح التي استجمعت القوى الذهنية للشاعر وقادته للتمني الساعي إلى اللقاء الواقعي من خلال عودة الذات إلى تلك الزمكانية في المستقبل المحدد بإطار زمني معين (من بعد عام أو يزيد) .

ولا ينفك الشاعر من توظيف مقتنيات الفضاء الريفي وعناصره ففي قصيدة (القش) يقول :

كلما ناديت ذاك الجرف عاد/صوتك الخابي مع الريح وأمطار الرماد /ومع القش الذي غشى الوهاد/ وطيور كمناديل الحداد / بحة الهائم في نهر البكاء / تقتفي خطوك في كل مساء/ عائدا تخفق اطمارك، مهزوما وحيدا / تحتمي بالظل ، محموما طريدا / قمر السعف المندى / عاد في الكأس التي تشرب طينا / اه خل الريح تستفّ الجبينا / فر ذاك الطائر الأخضر، في البردي غاب/ عبثا تبحث في القش المغطى بالضباب/ لا تقلب طرفك الحائر ، لا تسفح دموعك / إنها الريح وقد أطفأت الريح شموعك[٢١].

يغمز النص بأسلوب المنادى من دون حضور لأدواته اللسانية؛ معتمدا على السياق الإخباري بالدال اللساني الفعلي (ناديت)، ومن ثم يتحول السياق إلى الأسلوب الطلبي التخاطبي الذي تحقق بفعل المناجاة الذاتية المنولوجية العائدة إلى الماضي وبيئته الريفية ومقتنياتها الطبيعية الخاضعة لفعل الطبيعة القاسي والمتوجة بفاعلية الريح وسلطتها الحركية .

يعبر النص عن الحزن الفائض والحنين العارم إلى النشأة الأولى البريئة التي غلفها الحزن متخذا من الزمنية الطبيعية (المساء) معادلا موضوعيا للحظة التذكر الاستفزازية الآنية فـ (الأمطار ، الرماد ، القش ، السعف المندى ، الطائر الأخضر، البردي ...) هي عناصر الصورة وموادها المتحركة بفاعلية الريح وقدرتها على خلق الفضاء الاسترجاعي وتكثيف الصورة البصرية والسمعية ليكون تجمع الحواس في لحظة آنية هو توحيد لصورة الحزن ونفحة الحنين .. وتبدأ حركة النص اللسانية بصورة سمعية تتمثل بالدال اللساني (ناديت) الذي حقق فاعليته بعودة (صوتك الخابي) ضمن تأطير ظرفي يرغم الصوت على الحضور وهذا التأطير جاء بفاعلية الدال التواتري البؤري الرئيس (في الريح) إذن سلطة الحركة ليست آلية الاسترجاع ووساطة العودة وإنما هي سبب مباشر في استحضار عناصر الطبيعة وتوشيج العلاقة بينها بما يسهم في توازن النص بأبعاده الحسية والوجدانية . ومن هذا المنطلق فإن كينونة (القش) لا تتنازل عن استحضار (الريح) بوصفها الفاعلية المعبرة عن طبيعة العنصر المادي وخضوعه للفعل الخارجي المتأثر بالتحولات الطبيعية الريفية وخضوعه للفعل الداخلي المتحقق من خلال فاعلية الزمن وتحولاته الطبيعية والنفسية . وقد بلغت المناجاة ذروتها البوحية الحزينة بالدال اللساني الصوتي (آه) الذي أردف بدال لساني فعلي مسند للدال البؤري (خل الريح تستفّ الجبينا) إذن لا تتوقف حركة الريح وقدرتها السلطوية على الفضاء الزمكاني الريفي الماضوي بل وصلت إلى الحاضر ؛ وقد وظف الشاعر دال لساني مشحون بحركة الريح الصوتية وحملها للتراب على أيقونة العلو الإنساني ورمزيته المعبرة عن الحياء (الجبينا) .

إن عودة الشاعر إلى فضائه الريفي في أغلب قصائده الحاملة لهذه الصورة تتكئ على فاعلية الريح في تحقق صورتها سواء كانت الفاعلية سلبية أم إيجابية وواقعية أم متخيلة وكأن الريح السلطة التي ترغم وظيفتها على ذات الشاعر وأشيائه من جهة وقد تكون سلطته نحو التحول والتغيير الزمكاني من جهة أخرى... أقول : كثيرا ما يتكئ الشاعر على الدال التواتري إذا ما تذكر ريفه ونشأته الأولى ولكن هذا لا يعني عدم فاعليته في الصورة الآنية الحضورية ؛ فلو تمعن القارئ في قصيدة (في مثل حنو الزوبعة) والتي اتخذها عنوانا لديوانه الحامل للعنوان نفسه .. في هذه القصيدة يقول في مستهلها :

أفاق الفتى، ملء عينيه يشتعل البرق ،

يسمع طرقا على بابه، والرياح اصطراع ،
ودمدمة ، من ترى جاءه الآن ؟
أم أنها الريح
والشجر المتقوّض ؟
عبر الزجاج انهمار الشبابيب
والنخل يجنح منفتلا، والحديقة تنحلّ عنها
العرى والضفائر، تطوي الرياح العتيقة
خصرا لها، تحتويها، وتلقي بها بين يديها مبعثرة (٢٢)

تمثل الدال البؤري في جسد النص اثنتين وعشرين مرة، فتفاعل ببنية النص التركيبية مجسدًا مع الدوال اللسانية صورة آنية حسية بمشهد متأطر ببنية زمكانية محددة .. تبدأ حركة المشهد بالدال المعبر عن (الوعي) في الحركة (أفاق) المسند إلى دال لساني اسمي معرف (الفتى) ثم تتشح الحركة الواعية بنفحة حالية معبرة عن عنفوان حسي ، غير إن هذه الحركة الواعية هي ردة فعل تحققت عبر فعل حسي (يسمع طرقا على بابه، والرياح اصطراع) الدال اللساني الفعلي المضارع (يسمع) يحدد البعد الحسي، المحدد بظرفية واحدة بعلاقة مادّية حسية تنشئ الفعل الاستفزازي، لحركة الدلالة، التي اكتسبت عمقا يتوزع بين الحسي والمعنوي من خلال استمرارية البنى التركيبية بجملة اسمية (والرياح اصطراع) وكأن للجملة الاسمية ذات المبتدأ البؤري هي الفعل الحركي الأساس الخالق للفعل الاستفزازي الأول المبتدئ بالدال اللساني الفعلي المضارع ومن ثم تحقق ردة الفعل على الجسد (أفاق الفتى) إذن الدال (الرياح / الريح) بؤرة الحركة الدلالية ومصدر التفاعل الصوري الذي استنطق الحسيات والمعنويات في آن واحد .. ثم يتوسع الفضاء التأثيري للدال البؤري ويخرج من الدائرة الظرفية المحددة (داخل الغرفة) ليصل إلى الفضاء الخارجي المُدرَك بحاسة البصر، فالريح لها حضورها وسلطتها التي حركت المدركات الحسية والمعنوية لتصبحا مجسات صورية تشخص الفعل المباشر لسلطة الريح وهي تحرك الأشياء بفاعلية عميقة تحيط الفضاء الكلي للشاعر .

ولعل الانموذج الشعري الذي يكرّس تسرّب دال (الريح) في نصوص الشاعر حسب الشيخ جعفر الشعرية هو قصيدته (الذبالة) المتكوّنة من خمسة وخمسين سطرا؛ تسع وثلاثون منها تبدأ بدال الريح أو الرياح وفي ثلاثة اسطر تكرر مرتين ليكون المجموع الكلي للدال(٤٢) اثنتين وأربعين مرة (٧٦,٣٦%) .. ولا شك في أن هيمنة الدال البؤري على خلايا النص اللسانية يوجه البوصلة النقدية نحو الكشف عن المسوغات الجمالية والثقافية وراء الهيمنة النصية .. فالوعي الشعري له حضوره الكاشف عن مقصدية التوظيف وتشرب الدال ودلالاته الأسلوبية والسيكولوجية والثقافية في ذات الشاعر التوزعة بين سبعة مقاطع للقصيدة :

رياح ، رياح
رياح المفاتيح والخرق الذهبية
رياح المجسّات والأوعية
رياح التفاصيل في عريها
رياح الضرورة
رياح السمنت
رياح الأسابيع والمغسلة
رياح رياح
رياح تقيء القصيدة (٢٣)

لعتبة النص فاعليتها الدلالية مع بنية النص الكبرى اللسانية، أو لنقل مع الدال اللساني البؤري فـ(الذبالة) ما تتضمنه من دلالات الضعف والهدوء وردة فعلها المباشر لفعل (الريح) تتضاد مع الدال البؤري الفاعل الصاخب القوي ذي القدرة الهائلة على تحول الأشياء وتغيرها .. ومن دون أن تكون عتبة النص حاضرة : لسانيا أو دلاليا في جسد النص اللسانية التي تحتوي على الدال الرياح فقد احتوت القصيدة على مقطع متفرد لم يحضر فيه الدال البؤري وفيه وظف الشاعر الدال (الذبالة)، ولذلك انشغلت المقاطع الأخرى في التعبير عن فاعلية الريح الكبرى والفضاء الواسع لتأثيرها بمستويات مختلفة ومتضادة أحيانا.

إن هيمنة الدال البؤري على جسد المقطع الأول بصورة كلية يحدد المستوى التركيبي للنص بالتركيب اللساني الاسمي على الأسطر الشعرية كلها ما عدا السطر الأخير الذي اقترنت فاعليته بـ (القصيدة).. غياب الدال اللساني الفعلي لم يغيّب حركة النص الزمنية أو الدلالة الفعلية، وربما لا يمكن تقبل التصور على المستوى التركيبي ضمن القوانين النحوية ولكن البعد التأويلي يمنح المعنى الحركي منطقية دلالية عبر التركيز على فاعلية الدال اللساني المتضمنة في شحناته الداخلية، أي أن الدال في ذاته مشحون بطاقات زمانية ومكانية حركية تضفي على الدوال اللسانية المضافة إليه تصورات حركية بوصفها رد فعل على طاقة الفعل الدلالية ، ومن هنا فإن غياب الدال اللساني الفعلي منح الدال الحركي البؤري المسؤولية الكلية في خلق الحركة ذات الأبعاد المختلفة والمتضادة أحيانا والتي تشكلت بصور غرائبية تفتح نافذة التأويل على مصراعيها، بمعنى أن التصورات المنطقية المألوفة لا تجد مسوغا وت للربط بين (المفاتيح والخرق الذهبية) و(المجسات والأوعية) و(الضرورة والسمنت) و(الأسابيع والمغسلة) وكلها مشتركة في وظيفة تركيبية واحدة هي (المضاف إليه) التي منحتها توحدا دلاليا هو التضمن الوظيفي لفعل الحركة الخاضعة لحركة الدال البؤري .. إن التشظي التصويري وتعدد الاتجاهات واختلاف دلالاتها بدوال غريبة عن بعضها هو تعبير عن تجلي الصورة الكلية لفعل الرياح لتشمل دائرة مغلقة تحيط بذات الشاعر .

أما السطر الأخير الذي قدح فيه الدال اللساني الفعلي الوحيد (تقيء) المسند إلى الفاعل البؤري فهو جاء ليعد (تجربة النص) بوصفها ردة فعل كلية على الأفال الحركية التي سبقتها كلها .. ومثلما ابتدأ الشاعر نصه بتكرار الدال (الرياح) مرتين في مستهل

النص كذلك كرره بالصيغة نفسها قبل السطر الأخير المتفرد في صياغته التركيبية وكأن التكرار الأول هو المظلة التي تحركت تحتها الدوال الغرائبية الأسمية والتكرار الثاني اشتغل بالوظيفة نفسها ليكون المظلة التركيبية التي تركت تحتها الحركة الفعلية المتفردة . .. وعلى النقيض مما مر ذكره فإن المقطع الآخر جاء متقارب التركيب والدلالة :

رياح بلا معطف أو حقيبة
رياح بلا تذكره
رياح بلا تذكرون
رياح بلا ذكّراني
رياح بلا ذكّرونا
رياح بلا ذاكرين
رياح بلا ذكر ذكرى
رياح تذكرنا بالتذكّر (٢٤)

يتقارب المقطعان : الحالي والمار ذكره ، في تراتب المستوى التركيبي بنسق متشابه، يتمثل في هيمنة الجمل الأسمية وختام الأسطر الشعري بتركيب لساني فعلي يسند إلى الدال البؤري الرئيس.. وإن كان قد غاب، هنا، الأسلوب الإضافي_ إلا في السطر السابع _ التراتبي فقد حضر الأسلوب الاسمي بصيغة نفي تكررت سبع مرات تنفي (دالا بؤريا) داخليا واحدا متوزعا بين اشتقاقات لسانية متعددة تدور حول مركزية دلالية متقاربة .. كذلك فإن فاعلية الرياح، هنا ، ذاتية تفتقر إلى ردة الفعل الخارجية المنعكسة بالأشياء المتفاعلة معها أو الخاضعة لها وهذا ما أدى وظيفته الدلالية أسلوب النفي فالرياح هنا متفردة في الفعل تجنح نحو حركة اغترابية تعمق من القلق الداخلي المتجسد في ذات الشاعر ويعبر عن (الأرق) الذي استعاره من مقولة همنغواي التي صدّر بها النص الشعري : (وفي النهاية، مع طلوع النهار، سيغرق في النوم. وقال لنفسه : لعل المسألة كلها أرق. لابد من أن الكثيرين يعانون منه) ومن هذا المنطلق كانت الرياح هي الأقرب إلى تجربة الشاعر في تجسيد صورة الأرق المتأتي من شعور الاغتراب والشعور السلبي من (حركة الزمن) .. فالنص هنا يجسد حركة الزمن عبر الدال البؤري الرياح الذي حدد الحركة برمزيات السفر : المعطف ، الحقيبة، التذكرة .. ثم تفتق الدال الأخير إلى اشتقاقات لسانية بوصفها تعبيرا عن (العبثية) : تذكره، تذكرون، ذكّراني، ذكّرونا، ذاكرين، ذكر ذكرى، تذكّرنا بالتذكر .. فالحقل الدلالي كاد أن يكون واحدا بخلاف المقطع السابق الذي كان حقلا مختلفا غير متناسق الترابط المألوفي .. إذن هنا فاعلية الريح منفردة غير مضافة أو مسندة إلى فاعلية أخرى تجسد فعل الخضوع والاستجابة وهذا ما يعمق من دلالة الاغتراب والعبثية .

ويصرخ النص في فاعلية الرياح التي تمددت على طول غطاء التجربة لتشمل المحور الزمكاني الكلي الذي يدور بداخله الشاعر أو المحور الموضوعي المختلف الدلالات والحقول وعلى الصعيد الأول لم يكتف الشاعر باغترابية الحاضر المتمثل بتقنياته الإشارية السيميائية (المعطف ، التذكرة، الحقيبة ، التذاكر ..) بل توجه إلى الماضي التأريخي العربي المتمثل بـ (الخيول ، العجائز ، النجاشي، ..) بأسلوب المضاف إليه الذي يتوازى مع المقطع الأول للنص .. إن حركة الرياح في النص التي تربعت على بنياته اللسانية قد شكلت دائرة مغلقة تلف التجربة بالأرق والعبثية وتكون الفاعل الرئيس على انبثاقها وخضوع المحددات الزمكانية والموضوعية لها .

ولا أجد ضرورة منهجية تستدعي الذكر والتحليل للمجاميع الشعرية كلها التي وردت فيها نصوص تحتوي على الدال الفاعل (الريح) فهي مسألة أكبر من حجم البحث وأقل من الفائدة ومن هنا كانت رؤية الباحث تعمد إلى انقاء النصوص المعبرة عن التصور الكلي الذي يريد أن يشتغل عليه البحث .. وقد مر بذكرنا أن الدال (الريح) يضعف توظيفه في النصوص ذات البناء الدرامي أو السردي . والحيرة _ الآن _ هل على الباحث أن يحلل نصا دراميا أو سرديا يخلو من الدال الذي بني عليه البحث ؟ أم يكتفي بالإشارة إليه أو إلى أهم النصوص المغيّبة له ؟ والسؤال الأهم : هل على الشاعر أن يوظف الدال الرئيس _ أصلا _ في كل قصائده؟ وهل للمتلقي شراكة في الصياغة النحوية ؟ إن الشاعر الذي عليه أن يقول والمتلقي الذي عليه أن يؤول يعقد الشراكة بينهما المحور التأويلي القائم على منهجية في قراءة النص وتحليله .. ومن هذا المنطلق فسأتوقف عند ديوان الشاعر (أعمدة سمرقند) لأكشف عن المسوغ الأسلوبي لضعف توظيف الدال البؤري .

استهل الشاعر مجموعته الشعرية بمقدمة نثرية تعين الباحث على التأويل، يقول : (تعتمد هذه القصائد، في معظمها، فكرة وحدثًا، على أقاصيص كليلة ودمنة، وإيسوب الشاعر الإغريقي القديم، وعلى الحكايات الشائعة في الآداب الشرقية، القديمة) لعل المقدمة كفيلة بتوضيح الصيغة الأسلوبية التي جاءت عليها النصوص الـ (مئة) بين دفتي المجموعة الشعرية .. وقد وضحت الدراسة الإحصائية عدد القصائد الموظفة للدال وهي ٢٢ قصيدة فقط .. وجاء الدال حاله حال الدوال الأخرى إذ لم يشكل هيمنة أسلوبية بحيث يقود حركة النص بسلطوية حضوره الذي يشكل فعلا مباشرا تستجيب له الدوال المتجاورة معه ... فالنصوص تحكي حكاية سردية يتخلل بعضها صراع درامي، تحوّل فيها الشاعر إلى الراوي الذي يروي قصة ويحكي حكاية وقد تتحرك الشخصيات _ أحيانا _ بأسلوب ممسرح فتظهر علينا من دون راو .. وبغض النظر عن طبيعة الصيغة السردية التي يتبناها الشاعر فإن اضمار المستوى الغنائي أدى إلى اضمار حركة الدال (الريح/ الرياح) فوعي الشاعر السردي قاد إلى ضعف حركة اللاوعي المتأتية على بساط الدال الريح .. ومن بين النصوص السردية التي وظفت الدال الريح نص (مالك الحزين) :

أحد الثعالب لم يزل يأتي اليمامة كل حين
فتطوّح الحمقاء خائفة إليه بفذلتين
الريح تحمل صوتها الشاكي الطعين
ما التفّ ، فوق النخل، عصفور على زغب اليدين (٢٥)

وظيفة الريح تجسيد (الضعف) من سلطة (أحد الثعالب) .. واكتفى النص بمنحه وظيفته التقنية، فغاب التكرار والتعددية وغابت معه الهيمنة الدلالية فليس هنا الشاعر ، الإنسان ، الريفي ، المغترب، المتذكر .. إنها حكاية مستوحاة من ألف كليلة ودمنة ذات النزوع الخيالي والرمزي الذي تسرب إلى النص بتقنية التناص الامتصاصي المتوازي مع الدلالة السردية التأريخية وهو أسلوب لا يتيح للشاعر تقشي القريحة اللاوعية المنقادة لخزينته اللسانية الغيابية العمودية المتمثلة بالحضور التزامني الأفقي .. وفي حكايته عن (أمين المعّاز) يقول :

فجرى يبكّر بالقطيع إلى المدينة
وبلا انتظار بيع ، واستوفى به تمرا وتينا
وقبيل ضوء الفجر أثقل من حمولته السفينة
في الريح ترخي من حبال الرحل هيمنة ولينا [٢٦]

لا وظيفة للشاعر سوى وظيفة الراوي السارد عن حكاية أمين المعاز المتناصة مع الحكاية التراثية الشعبية المستوحاة من كليلة ودمنة.. فالشاعر، هنا، سارد ، تحوّل من الشاعر المجسّد لتجربته بأسلوبه الخاص إلى راو يضمر التجربة بخلايا النص السردية وما ينتجه المؤول من دلالات خفية منطلقة من سياقات النص الجمالية والثقافية ولذلك ضعفت تجليات الأسلوب الخاص به وضعفت معها أيقوناته اللسانية الخاصة فليس هنا حركة زمنية استرجاعية و لا بوح ذاتي إنما حكاية مكتملة في مادتها السردية الخام والتي أعاد انتاجها الشاعر بأسلوبه الشعري السردي القائم على التوازي الرمزي مع ما يضمره النص من دلالات خفية .. والمؤشر الأسلوبي على التحول اللساني هو الدال البؤري (الريح) الذي جاء بأسلوب ظرفي بشبه جملة أسهمت في تلميح المشهد بومضات سيميائية من دون أن يكون فاعلا سلطويا قادرا على تبني التجسيد للتجربة الشعرية .. ونلحظ أن الدال ورد لمرة واحدة لا غير إذ عودنا حسب الشيخ جعفر على تكراره بالنص الشعري - في أغلب النصوص - بما يشكل مهيمنا أسلوبيا، يلوّح بقيادته الدلالية وسلطويته الثقافية .. ولعل القول نفسه ينطبق على قصائد غاب عنها – تماما- توظيف الدال (الريح / الرياح) : (الوعل ملكًا)[٢٧] و(الحمّال والبنات الثلاث)[٢٨] و(ليلى والذئب)[٢٩] و(السمكة الذهبية)[٣٠] و(الشيخ والجنّية)[٣١] و(وضّاح الايمن)[٣٢] .... إلخ إنها نصوص ذات نسق أسلوبي متشابه، يقوم على الحكاية السردية المتناصة مع الحكاية التراثية الشعبية المنتقاة من كليلة ودمنة .. والشاعر يوازي بين النصين : المادة الخام والمادة المنتجة .. ومن ثم فإن الخصوصية الأسلوبية للشاعر تضعف أمام وظيفة السارد وتضعف معها دواله التراكمية التعاقبية اللاواعية .

وإذا كان التوصيف النقدي الذي اتخذ من قصيدتي (مالك الحزين) و (أمين المعاز) أنموذجين على التوصيف النقدي العام عن المجموعة الشعرية أعمدة سمرقند فإن التوصيف نفسه _ نوعا ما _ ينطبق على مجموعته الشعرية (كران البور) فيما يخص نسبة توظيف الدال التواتري (الريح/ الرياح) .. إذ لا يمكن الحديث عن التقارب الأسلوبي اللساني بين المجموعتين.. و سيشير البحث إلى هذه الزاوية . فالمجموعة (كران البور) تضم نصوصا شعرية ذات نزوع سردي قصير.. وكذلك استهلت مجموعته مقدمة نثرية، تقول: ((قال الجُنيد) : دخلت على المغربي وهو قاعد يكتب فقلت : إلى متى هذه الكِتْبةُ ؟ فقال : يا أبا قاسم؟ أو ليس هذا عملًا ؟ فبقيت دهشًا لا أدري ما أقول .. ***** وقيل لابن مبارك : إلى كم تكتب؟ فقال : لعل الكلمة التي تنفعني لم أكتبها بعدُ .. *** وكان يزيد الرقاشي (وهو زاهد معروف) يعظ أخوانه ويقول إنه ليخيل إليّ أن كلامي لو نجع قلبي لنجع في قلبكم .. لكن كيف بالقائل إذا كان مدخولا .. (والمدخول هو من طرأ على عقله دَخَلٌ: أي فساد) خذوا الذهب من الحجر والؤلؤ من البحر، والكلمة الطيبة ممن قالها وإن لم يعمل بها..))[٣٣] وإذا كانت أعمدة الشاعر السمرقندية تقاربت في بناها الأسلوبية ذات النزعة السردية المتخيلة من التراث العربي القصصي فإن كرانه قد تقارب أيضا في بناه الأسلوبية ذات النزعة السردية الـ (الصوفية) وصحيح أن المقدمة النثرية للمجموعة الأولى إنما كانت أشبه بالنقدية الإخبارية عن خصوصية نصوصها وصحيح أيضا غابت الوظيفة الإخبارية النقدية في المجموعة الثانية ولكنها تدل على طبيعتها عبر خصوصية المقدمة النثرية الدالة على التوجه الصوفي: سواء أكان ذلك من خلال الشخصية التي أخذ منها القول أم من خلال النص النثري الدال على الزهد والتصوف والسلوك المعرفي المعتكف على الكتابة والعزلة .. إذن للمجموعتين خصوصية أسلوبية على المستويين الموضوعي والفني ... وما تتميّز به مجموعة (كران البور) وتتفرد به عن أعمدة سمرقند هو ميلها إلى غرائبية اللغة والتراث اللغوي العربي القديم .. فالشاعر يحاكي القديم الصوفي بلغته القديمة الصوفية .. وهذا يدلّ على براعته اللغوية المتفردة وعمق ثقافته ونضج قريحته .. ولعل العنوان الجامع للمجموعة الشعرية أول المؤشرات الأسلوبية على ذلك ، فالدالان غريبان عن الاستعمال وغريبان في الإسناد والتركيب (كران البور) مضاف ومضاف إليه، الأول دال على آلة العود المستعملة في الغناء والثاني على الأرض الجدباء .. والإسناد بينهما يحمل غرائبية : تركيبية ودلالية .. ومن بين الشواهد المنهجية على غرائبية اللغة وخصوصيتها كثرة استعمال الشاعر للهامش بوصفه شارحا لدلالات الألفاظ الغريبة أو التي يدرك الشاعر غرائبية استعمالها في النص الحديث.. والمفارقة أن الكثير منها ألفاظ مرادفة للريح استعملها الشاعر لتكون ضمن نسق اللغة الجزلة الغريبة . وسيتوقف الباحث عند دلالة الهامش لمرادفات الريح في النقطة الآتية التي تخص العتبات النصية .

العتبة النصية بوصفها تواترا دلاليا.

إن التحولات العلمية في المناهج النقدية، أنتجت تصورات معرفية، مركزها (النص) حين انتقلت الرؤية النظرية من (العمل) إلى (النص) أي من السياقية إلى النصية .. وجاء الاهتمام بـ (العتبات النصية) بوصفها بنية جمالية وأسلوبية أساسية تشترك مع البنيات الأخرى لتحقيق الفاعلية الجمالية وإحدى الدوال اللسانية على إجرائية (الكتابية) المتحققة بالنسيج الكلي للنص .. ومن هذا المنطلق فإن الرؤية النقدية التي اهتمت بتشخيص فاعلية الدال التواتري (الريح) في بنية النص الكبرى لا يمكن أن تغفل عن فاعلية العتبات في ترسيخ الظاهرة الأسلوبية عندما تكون حمّالة للدال ..

وجاءت العديد من عنوانات القصائد مبشرة به وبصيغ لسانية متعددة : (جذور الريح)[٣٤] و(الرياح العارية)[٣٥] و(قبض الريح)[٣٦] و(الريح في التنك)[٣٧] و(أغنية الرياح الخمس)[٣٨] و(الريح والمطر)[٣٩] و(ذقون في الرياح)[٤٠] و(بيت الرياح)[٤١] و(دوّارة الرياح)[٤٢] .. ويأتي الإهداء ليكون جزءا من الفاعلية الدلالية التواترية، ففي قصيدة (في مثل حنّو الزوبعة) نجدا تقديمًا للقصيدة لـ (بوسون) : (جاءت الريح طائرة من الغرب/ حاملة في رقصها و دورانها / أوراق يابسة)[٤٣] . وفي مجموعة (رباعيات العزلة الطيبة) نجد مقدمة تصدرت القصائد : (آن أن تتعبا! / آن أن تكسر المغزلا / قُنْدسا أعزلا / ذهبت بقناطره الريح أيدي سبا)[٤٤] .

وفي المجموعة نفسها قدّم قصيدة (منفردا ناظرا إلى الجبال) بقوله : (كانت الرياح قوية، تهز الأشجار عند النافذة العالية هزّا عنيفًا، ولم أعد أدري: أهي الريح تطرق الباب؟ أم هي وقلت لنفسي : ليس غير الرياح)[٤٥] ... ولا شك في أن الرؤية النقدية القارئة لنصوص الشاعر تتعامل مع اللغة الشعرية على أنها لغة غائية تُنْتج عبر اللعبة الشعرية وقانونها الانزياحي المخالف للمألوف بمقدرة الشاعر الخيالية ومهارات موهبته الشعرية غير أنه حين يتعلق الأمر بالعتبات النصية : العنوان أو الإهداء أو الهامش أو النص النثري الموازي.. إنما هي عتبات يمكن قراءتها ضمن دائرة الوعي الكتابي الذي لا يتقيد بتحديد : قبل النص أو بعده فهو في النهاية نسيج لساني يتفاعل مع المكونات النصية يشكل جزءًا من الانتاج الدلالي للنص الشعري، ويدخل ضمن الدائرة اللسانية والجمالية لبنية النص الشعرية، غير أنها بنية غير انزياحية وقصدية متجاورة للدلالة الخفية الكامنة في الأعماق الفنية للنص الشعري.. وهنا حين يجد الباحث إلحاحا من قبل الشاعر على توظيف دال الريح : سواء في مقولات مستعارة أو من تأليفه وتكراره في أكثر من موضع وديوان شعري وغير شعري يدل على أن دال الريح ومدلوله ورمزيته مترسخة في تجربته الإنسانية والإبداعية .. وعليه يأتي التوظيف في البعدين : اللاواعي، ضمن السياق الشعري الغائي الإنزياحي والواعي ضمن السياق النثري السردي التقريري. فالحضور المتنوع للدال بأساليب متنوعة يعكس الهيمنة الكلية له .. وقد مر الذكر على ديوان (كران البور) واستثمار الهامش من قبل الشاعر ليكون شريكا في الانتاج الدلالي للمعنى اللغوي لبعض الألفاظ التي وجدها غريبة على المتلقي .. أقول : ضمن النسق الأسلوبي للمجموعة الشعرية فإن الشاعر جنح إلى توظيف دوال مرادفة لدال الريح، غريبة عن الاستعمال، ولم تألفها دواوينه من قبل، وجاءت هنا لتكون مألوفة ضمن النسق الأسلوبي للغته (القديمة الصوفية الفريدة)! ... بلغت قصائد الديوان (١١٩) قصيدة، اتكأت _ أغلبها _ على الهامش : توضيحا وتفسيرا لبعض ألفاظها بنسبة (٩٠%) ماعدا (١٢) قصيدة خلت من الهامش، أي أن نسبتها قياسا بالمجموعة كلها (١٠%) فقط..

لم يستخدم دال الريح وحده، بل جاء بألفاظ غريبة مرادفة له، وهنا يأتي دور الهامش ليفسّر ما يراه غريبا على القارئ* .. وهي :(النكباء : العاصفة المدمرة.)[٤٦] (الهبوة : الغبرة التي تحملها الريح في الجو)[٤٧] (الهيف : الريح اللاهبة)[٤٨] (أو غير ما ترميه من مشج الطحالب للرضوض: أي ما ترمي به الرياح العاصفة من أشنات وغيرها)[٤٩] (الحرور : الريح اللاهبة)[٥٠] (الذاري: الريح الذارية)[٥١] (تميح : تميل. أي الريح حين تميل الشجرة)[٥٢] .. ليست الهوامش وحدها من تضمنت دال الريح في نصوصه الشعرية بديوان (كران البور) وإنما الهوامش تولت مسؤولية الدوال المترادفة مع الدال (الأصلي) : الريح ... إن كثرة استعمال الهامش لدال واحد يدل على (وعي) الشاعر بخصوصية توظيفه وخصوصية اللغة المتميزة التي استعملها في تجسيد تجربته الشعرية ذات التفرد الأسلوبي التركيبي قياسا بمجاميعه الأخرى .. ولم يكتف الهامش بتفسير ما اغترب من الألفاظ بل أحيانا يتولى مهمة توضيح الرمز التركيبي المكثف في تناص الشاعر، كما في قصيدة (مارينا أو أغنية البحر) فشرح لنا الهامش أن (مارينا تسفيتايفا الشاعرة الروسية التي شنقت نفسها عام ١٩٤١م بعد عودتها من المهجر . وتعد من الشعراء العظام. .. تقول الشاعرة في قصيدة لها: للأخريات العيون والوجوه الوضيئه/ أما أنا فأقضي الليالي في حوار مع الرياح / لا رياح إيطاليا النسائمية الناعة / إنما مع الرياح السهوبية المريضة)[٥٣] .. وظف الشاعر لنص شعري لشاعرة عظيمة - كما وصفها - ومن بين مختلف نصوصها اختار نصا هيمن عليه الدال التواتري الرئيس في شعره هو، حيث تكرر في نصها ثلاث مرات بأسلوب يوحي التفاعل الحيوي بين ذات الشاعرة والفاعل الخارجي الحسي (الرياح) بما ينطبق مع تجربته الشعرية والإنسانية ..

وعودة على ذي بدء، يعتقد الباحث أن ثمة خصوصية أسلوبية تتجلى في نص حسب الشيخ جعفر الشعري، بل الأدبي بشكل عام يتمثل في هيمنة الدال (الريح / الرياح) بما يغري المتلقي بتشخيص الظاهرة والبحث عن مكامنها النصية والدلالية.. فليس من المعقول أن يكون حضور دال معين بأسلوب كمي وكيفي مهيمن يكون اعتباطيا أو غير مرتبط بتجربة الشاعر الإنسانية والإبداعية.. ولربما لو تصدى باحث لدراسة الظاهرة بمنهج سيكولوجي لكشف الدوافع النفسية وراء ذلك أو كان المنهج اجتماعيا لكانت النتائج جديدة أيضا.. مع اختلاف المنهج تختلف رؤى الباحثين ونتائجهم .. وأعتقد _ أيضا _ أن الثراء الشعري الذي يحمله نص حسب الشيخ جعفر كفيل بأن يفتح شهية الباحثين والنقاد إلى كشف أغوار نصه وتحليلها والإبانة عن الكنوز الأسلوبية الراسخة في تجربته الشعرية الكبيرة .

الهوامش :

(١) ينظر: الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م، ص ١٩٥.
(٢) ينظر: شعراء خارج البيان الشعري، د. خالد علي مصطفى، دار سطور، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠م، ص ١٦.
(٣) ينظر : سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م، ص ٨١
(٤) ينظر: سِفْر التكوين الشعري، قراءة في القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث، د. أحمد مهدي الزبيدي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م، ص ١٦٨.
(٥) معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥م. ص ٢٢٢
(٦) ينظر: الحديث النبوي، مصطلحه، بلاغته، كتبه، تأليف محمد الصبّاغ، المكتب الإسلامي، ١٩٨١م، ص ٢٤.
(٧) المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، د. نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، ص١٠١.
(٨) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ج١، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الثانية، ٢٠٠١م، ص١٧٣.

(٩) معجم النقد الأدبي، ترجمة وتحرير كامل عويد العامري، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠١٣م، ص ٣٥٥.
(١٠) موسوعة البلاغة، ج١، توماس أ . سلوان، ترجمة نخبة، إشراف وتقديم: عماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م، ص ١١٣.
(١١) الريح تمحو والرياح تتذكر، حسب الشيخ جعفر، دار المدى، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م .
(١٢) لسان العرب، للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، مراجعة وتدقيق د. يوسف البقاعي وآخرون،ج٢، الدار المتوسطية للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م، ص ١٦٠٩.
(١٣) المصدر نفسه، ص ١٦١٠.
(١٤) التعبير القرآني، فاضل صالح السامرائي، دار عمار، عمّان، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٦م، ص ٥٦.
(١٥) ديوان الأساطير، سومر وأكد وآشور، الكتاب الثاني، ترجمة : قاسم الشواف، تقديم : أدونيس ، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص ٢٧٧.
(١٦) المصدر نفسه، ص ٢٨٩.
(١٧) سورة الحاقة: الآية ٦٩.
(١٨) سفر التكوين الشعري، قراءة في القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث، ص١٢
(١٩) الأعمال الشعرية ١٩٦٤-١٩٧٥ (الطائر الخشبي)، حسب الشيخ جعفر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م، ص ٢٠٨
(٢٠) المصدر نفسه، (نخلة الله)، ص ٥٦.
(٢١) المصدر نفسه، (نخلة الله) ص ٦٥.
(٢٢) في مثل حنوّ الزوبعة، حسب الشيخ جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م، ص ٥٥.
(٢٣) المصدر نفسه، ص ٨٥.
(٢٤) المصدر نفسه،ص٨٩
(٢٥) أعمدة سمرقند، حسب الشيخ جعفر، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٨٩م، ص ٧.
(٢٦) المصدر نفسه، ص٩.
(٢٧) المصدر نفسه، ص ١٣.
(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٤.
(٢٩) المصدر نفسه، ص ١٦.
(٣٠) المصدر نفسه، ص ١٩.
(٣١) المصدر نفسه، ص ٢١.
(٣٢) المصدر نفسه، ٢٣.
(٣٣) كران البور، حسب الشيخ جعفر، مكتبة الأديب العراقي المعاصر، بغداد، ١٩٩٣م، ص٧.
(٣٤) الأعمال الشعرية ١٩٦٤- ١٩٧٥م(نخلة الله) ص٢٢.
(٣٥) أعمدة سمرقند، ص٧.
(٣٦) المصدر نفسه، ص ١١٢.
(٣٧) كران البور، ص ٢٠.
(٣٨) المصدر نفسه، ص ٩٨.
(٣٩) المصدر نفسه، ص١٢٦ .
(٤٠) المصدر نفسه، ص ١٦٤.
(٤١) الفراشة والعكاز، حسب الشيخ جعفر، منشورات جريدة الصباح، بغداد، ٢٠٠٧م، ص ١٣.
(٤٢) في مثل حنوّ الزوبعة، ص٥٥.
(٤٣) رباعيات العزلة الطيبة، حسب الشيخ جعفر، سلسلة نخيل عراقي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، ص٦.
(٤٤) المصدر نفسه، ص ١١٥.
(٤٥) كرتن البور، ص ٢٦.
(٤٦) المصدر نفسه، ص١١٢.
(٤٧) المصدر نفسه، ص ١٢١.
(٤٨) المصدر نفسه، ص١٤٠.
(٤٩) المصدر نفسه، ص ١٧٠.
(٥٠) المصدر نفسه، ص ١٨٥.
(٥١) المصدر نفسه، ص ١٨٨.
(٥٢) المصدر نفسه، ص ٥٠.

المصادر:

١. الأعمال الشعرية ١٩٦٤-١٩٧٥ (الطائر الخشبي)، حسب الشيخ جعفر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م.
٢. أعمدة سمرقند، حسب الشيخ جعفر، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٨٩م.
٣. التعبير القرآني، فاضل صالح السامرائي، دار عمار، عمّان، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٦م.
٤. الحديث النبوي، مصطلحه، بلاغته، كتبه، تأليف محمد الصبّاغ، المكتب الإسلامي، ١٩٨١م.
٥. ديوان الأساطير، سومر وأكد وآشور، الكتاب الثاني، ترجمة : قاسم الشواف، تقديم : أدونيس ، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م .
٦. رباعيات العزلة الطيبة، حسب الشيخ جعفر، سلسلة نخيل عراقي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.
٧. الريح تمحو والرياح تتذكر، حسب الشيخ جعفر، دار المدى، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م
٨. سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.

٩. سِفْر التكوين الشعري، قراءة في القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث، د. أحمد مهدي الزبيدي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.
١٠. سفر التكوين الشعري، قراءة في القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث.
١١. شعراء خارج البيان الشعري، د. خالد علي مصطفى، دار سطور، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠م.
١٢. الفراشة والعكاز، حسب الشيخ جعفر، منشورات جريدة الصباح، بغداد، ٢٠٠٧م.
١٣. في مثل حنوّ الزوبعة، حسب الشيخ جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م.
١٤. كران البور، حسب الشيخ جعفر، مكتبة الأديب العراقي المعاصر، بغداد، ١٩٩٣م.
١٥. لسان العرب، للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، مراجعة وتدقيق د. يوسف البقاعي وآخرون،ج٢، الدار المتوسطية للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.
١٦. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، د. نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.
١٧. معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥م.
١٨. معجم النقد الأدبي، ترجمة وتحرير كامل عويد العامري، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠١٣م.
١٩. معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ج١، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الثانية، ١م.
٢٠. الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م.
٢١. موسوعة البلاغة، ج١، توماس أ . سلوان، ترجمة نخبة، إشراف وتقديم: عماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م .