التناص في شعر أجود مجبل

نسرين درعم خليفة أ.د.أحمد مهدي عطا الله
Nonaalzaidi4@gmail.com
الجامعة المستنصرية/كلية التربية/قسم اللغة العربية

المستخلص

يتمظهر التناص في شعر أجود مجبل، بآليات متعددة،كان الامتصاص ركنها الأهم،من خلال تشكّلات التناص بألوان مختلفة، وأبرزها حضور النص القرآني في شعره مدعّماً قصائده به،تاركاً للقارئ لذة الاستماع والتأويل،كما أن حضور التناص الإحالي في دائرة الأغنية الشعبية يشيّد معمارية النص،ولا يغيب عن أذهاننا امتياحه من النصوص الأدبية.تناول البحث موضوعات التناص المتصلة بآلياته من اجترار وامتصاص وحوار وكما يقول جيرار جينيت: ((لا يهمنا النص إلا من حيث تعاليه النصي أي أننا نعرف كل ما يجعله في علاقة خفية جليّة مع غيره من النصوص...)) (جينيت،90).

ويركز البحث على علاقة التناص بالنصوص الأصل وماهية الترابط بين دلالة النص الغائب والنص المتناص،والنظر في الأسلوبية المتبعة في الخطاب الشاعر من خلال تأثره بالنصوص الدينية والأدبية و...؛ ومدى تحقق الإبداع والتأثير في المتلقي باستدعائه لتلك النصوص؛وأهمية تحقيقها التماسك النصي لا سيما في التناص الديني الامتصاصي وهو ما تناوله الشاعر بكثرة، فضلا عن تركيزنا في البحث عن هذه الخصوصية وقدرة الشاعر على توظيفها توظيفا يلائم النص الديني.

كلمات مفتاحية :التناص، التناص الامتصاصي، التناص الحواري،التناص الاجتراري، الحوار.

Intertextuality in the poetry of Ajwad Mijbil

Nisreen Daram Khalif Ahmed Mahdi Atallah
Nonaalzaidi4@gmail.com
Al-Mustansiriya University,College of Education,The department of Arabic language

Abstract:

Intertextuality appears in the poetry of Ajwad Migbil, by multiple mechanisms,Absorption was Its most important pillar, through the formations of Intertextuality in different colors, the most prominent of which is the presence of the Qur'anic text in his poetry, supporting his poems with It, leaving the reader with the pleasure of listening.And Interpretation, just as the presence of referential intertextuality in the circle of popular song constructs the architecture of the text,and we do not lose sight of it's accessibility from literary texts.As Gerard Genet says ((I only care about the text in terms of Its textual transcendence, that Is, to know everything that makes It in a hidden or overt relationship, with other texts…)).

The research focuses on the relationship of Intertextuality to the original texts and the relationship between the meaning of the absent text and the intertextual text, and examining the stylistics used in the poet's discourse through its influence on religious and literary texts and…; The extent to whichh creativity and Influence on the recipient are achieved by recalling these texts; The importance of achieving textual cohesion, especially in absorbing religious intertextuality, which is what the poet dealt with extensively, in addition to our focus in searching for this privacy and its value.

Keywords:Intertextuality, absorptive intertextuality, dialogic Intertextuality, ruminative intertextuality, and narration

الهدف من الدراسة: إن الهدف من دراسة التناص في شعر أجود مجبل، هو تسليط الضوء على المنجز الشعري للشاعر وبيان إفادته من النصوص الأخرى،والتحري عن التناص لاسيما وهو مصطلح حديث ينتمي إلى الدراسات النصّية الحديثة.

مشكلة الدراسة : في الحقيقة لم تواجهنا مشكلات،سوى بعض الإشكالات في ماهية المصطلح وتحديد أنماطه؛لذا حرى بنا الأخذ بالإعمام وترك المشكل.

منهج الدراسة : يسلك الباحث طرقا عديدة في تحليل النصوص،ومن المناهج التي أفدنا منها هو المنهج البنائي –التأويلي،والبحث عن التناص يتطلب منهجاً تأويلياً.

مدخل تناصّي :إنّ الاشتباك الاصطلاحي في تحديد مفهوم التناص أدى بالنتيجة إلى وضعه محل اهتمام النقاد والمنظرين له والمهتمين بأدق جزئياته،فأصبح تحديد أنواعه ومصادره وآلياته ضرورة ملحة،وان اختلفت توجهات كل ناقد من حيث رؤيته ونظرته التأويلية سيما وأن التناص خاضع لمنهج تأويلي لا سبيل للافتراق عنه .

وفي الأدب الحديث والشعر بشكل خاص لم يبق النص الجديد محصنا أو معزولا عن ذلك النسيم الذي يهب عليه من النصوص الأخرى، ولم ينظر إلى هذه الظاهرة كما نظر إليها القدامى على أنها إغارة على منجزات الآخرين وسرقة لها، بل تمت دراستها وبفعل التأثير المتبادل بين الآداب وحركة الترجمة باعتبارها مستوى من مستويات تفاعل الشاعر الحديث مع عصره وحواره الحي والخلاق مع الآخر ثقافة وإبداعاً وانشغالات أو أحيانا ما يسمى بالمثاقفة (العلاق،2012،50) .

لا يخلو التناص من مظاهر ومحددات قياسية؛لذا فإن "مظاهر التناص عند جيني فهي تكون إما تحقيقا أو تحويلا أو خرقا وهي المظاهر التي من شانها أن تفيد في التوصل الى معنى النص وبنيته" (ناهم،2004، 32)

وأيضا ...قد ذكر علي جعفر العلاق آليات التناص بقوله: لا يعدو النص الشعري أن يكون امتصاصا أو تحويلا لوفرة من النصوص الأخرى،وهو بذلك لا يعول كثيرا على التناص الاقتباسي.(العلاق،2012، 52)

كما ان التناص عند محمد بنيس يحدث من خلال قوانين ثلاثة وهي الاجترار والامتصاص والحوار؛فالنص الشعري يرتبط بنصوص أخرى يعتمد في وضعه على قوانين عدة لا تنفك عنه بالضرورة (بنيس،1985،252).

ووفقا لتلك الآليات،قسمنا البحث التناصّي في شعر أجود مجبل على ثلاثة مباحث،ضمّ الأول منه التناص الامتصاصي، والثاني تناول فيه التناص الحواري،وجاء المبحث الأخير ليدلل على التناص الاقتباسي.

المبحث الأول: التناص الامتصاصي

ونعني به استحضار النص الأصل ، بغية التأثير في المتلقي مع الحفاظ على كينونة النص الغائب وعدم التعارض مع قدسيته.

وعملية الامتصاص هي قبول سابق للنص الغائب وتقديس وإعادة كتابته بطريقة لا تمس جوهره،وينتج عن هذا أنّ الشاعر الذي يرتضي قانون الامتصاص وينطلق عن قناعة راسخة بأن هذا النص غير قابل للنقد أو للحوار، والامتصاص بهذا المعنى هو معادلة النص والدفاع عنه وتحقيق سيرورته التاريخية،ومن ثم لا يكون النص الجديد إلا استمرارا للنص الغائب وفق قوانين مغايرة لا تتعارض معه، ولكنها تتناقض معه فقط (بنيس،1985،277)

المحور الأساس في القراءة التحليلية للنص جعل من الامتصاص مشيدا وخالقا آخر للنص الغائب لذلك فإن " ارتكاز القراءة للنص على الامتصاص كمنطلق تحليلي لإعادة كتابة النص الغائب دفع بالحوار والاجترار إلى الظل وهما معا مستويان يشكلان منطقا مغايرا لقراءة النص" (بنيس،1985،277).

نستمع لنص الأجود (سحب ضائعة) والذي يقول فيه:

إنّه وادي الشعر
فاخلع خطاياك
ودع كل ما مضى فهو آثم
واقترح ظلك القديم
على أي مغن بحزنه يستجِمُّ
إنّك الآن
طاهر كالبراري

الضحى فاح فيك والنور جمٌ (18)

يحاول الشاعر في تناصه مع قوله تعالى: ((إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى)) (طه،12) قلب تراتب الأشياء، فالخلع دلاليا يتوجب فيه إحلالا "ماديا"،إذ إن في النص الديني كان حدث الخلع لـ(نعليك)،أما الشاعر فقد أحدث في نصه خلعا "معنويا" للخطايا، ليشعرك بلزوم الأمر على الدوام واتباع مسلكية تفضيلية في استدراجه لأفعال الأمر (اخلع، دع،اقترح) .

إنّ الدال التركيبي في النص الشعري يستند إلى تقديم الجملة الاسمية (إنه وادي الشعر) يتبعها بالجملة الفعلية،وهو ما يوحي بأن الشاعر أراد التعريف المجمل للمكان قبل الاحتراز منه؛ونهي المخاطب،وهو ما يخالف البناء التركيبي في النص الغائب الذي ألزم الفاعل الوظيفي (موسى) بوجوب الخلع، مع الإشارة إلى ربّ العزّة في قوله : "إني أنا ربك " وهي دلالة تعريفية للإله ولا حاجة للمعرفة المكانية مسبقا،حيث أخّر المكانية إلى ما بعد الفعل اللازم (فاخلع)؛لذلك كان التقديم للفعل مسبقا على الجملة الاسمية "إنّك في الوادي المقدس".

إنّ الملاحظ استدراج الشاعر للمتلقي نحو خطاب توجيهي مقترن بحوار يبتعد عن الأحادية في المونولوج؛ لكنه ما زال في ثنايا الحوار الضمني، إذ تشعر وكأن النص مليء بالغنائية في مداها المخاطب على حساب الـ(أنت) لا الـ(أنا) مع التحول في الخطاب بين ثنائيات ضدية تمثلت في قوله : (فهو آثم، طاهر كالبراري) ...

فالمقصد المراد هو القبلية والبعدية في توظيف التناص،حيث قبل خلع الخطايا كان المدلول هو الإثم،وبعد الخلع أصبح الآن – في إشارة حالية – طاهر.

إنّ الشاعر يرتدي قناعا يقترن بذاته المستمدة من الإله أو المعلم والمرشد في تساؤله مع النورس في أول القصيدة التي ظل ملتزما بنسقها الحواري على مدار الرحلة.

ولا زال المرشد والمعلم يقترن بذاته وهذه المرة في استعانته بلائمة تعرّي ذلك القناع من خلال ثورة،منها قوله :

هنا وجوه أزاحت ذل خيبتنا
هنا صدور على الساحات عارية
إن ترتفع قبضة منكم بأوجههم
تفتح على شارع الأعياد نافذة
جيل أتى من متون اليأس معترضا
ما أعظم اليأس ترويه تظاهرة
معلمين قطعنا العمر في ندم
والآن نحن بأيديكم تلامذة (مجبل،2021،مناسك تشرين)

في قصيدة (أنبياء تشرين)كشف لنا الشاعر عن عظمة الثائرين في أنهم حققوا ما عجز عنه سالفيهم وأساتذتهم من المواجهة والتصادم.

ففي مستهل القصيدة يظهر تركيز واضح في استعمال ضمير الإشارة (هنا)،مع إفادتها القرب المكاني،للدلالة على موقعهم والاستدلال عليهم لا غيرهم،فبهم تحققت نبوءة الجواهري التي استخدمها الشاعر مناسبة للمرحلة ، فكما قال الشاعر الجواهري :

سينهض من صميم اليأس جيل عنيد البأس جبار عنيدُ
يقايض ما يكون لما يُرجّى ويعطف ما يُراد لما يريدُ (الجواهري،1979، فتيان الخليج)

أكد ذلك الشاعر أجود بقوله: (جيل أتى من متون اليأس).

القدرة في توظيف الدال الشعري في نص الأجود مائزة،فهو يغير الأسلوب التركيبي من (سينهض) المتكون من (سين الاستقبال + الفعل المضارع) وهو ما يعطي دلالة المستقبل والتوقع للقادم من الجواهري العظيم،وفي نص أجود مجبل كان الخطاب بأسلوب الحاضر الآني،حيث الفعل الماضي (أتى) يبعث دلالة الحاضر أكثر منها في الماضي.

وما امتصاصه للنص الا بغية تحوير الزمن واستنطاق المضمون واستحداث رمزيته في قوله (متون) بديلا عن صميم فـ(المتن) فيه إشارة سيميائية إلى التعب الذي يثقل أبناء الجيل والمعلوم أن المتن هو جزء يحمل الطاقة الأكبر والعبء الاثقل.

الشاعر أكد على دور الثائر المتفوق على النخبة الفكرية بتصويره لحاله وحال النخبة بقوله :

(معلمين قطعنا العمر في ندم) في بيان لسكوت الاجيال الأكبر منهم سنا ومعلميهم وعدم انتفاضتهم،ويردف بقوله: (والآن نحن بأيديكم تلامذة).

وهو معطى ناتج عن تفوق التلميذ في إعطاء أستاذه درسا تطبيقيا قد يكون الأستاذ نظر وحرر والتلميذ طبق وثار.

إنّ امتصاص النص الأدبي الغائب يقرب الصورة إلى الأذهان ويتفاعل معها لاسيما في استحضار نص مثل نص الجواهري، وقصيدة وطنية تشحذ الهمة وتستنطق المسكوت عنه وتوصل دلالة أعمق، في هكذا قصائد؛من القصائد ذات النزعة الوطنية والتي تعالج قضايا الثورة،غالبا ما يستمد الشاعر مضامينها من نصوص أدبية علقت في أذهان الناس ولامست أرواحهم،ومن ذلك تعالقه مع البيت الشعري لجرير:

إن العيون التي في طرفها حور قتلننا ثم لم يحيين قتلانا (جرير،1986،491)

دليل على تأثره في الأدب العربي القديم إذ يتسامر الشاعر مع ذوات وطنية متعددة تحاكي روحه في حديثه المصور من ساحة التحرير،وهو ما عادل موضوعيا عتبة عنوانه (كاميرا من ساحه التحرير) إذ يقول في تلك القصيدة :

إن العيون التي في طرفها وطن
رأت عراقا لها يلتم في الساحة
وسائقي تكتك أبناء خائبة
ردوا إلى بابنا الشرقي مفتاحه
ونادل المطعم التركي قال لنا
إن الزبائن عندي اليوم في راحه (مجبل،2021، مناسك تشرين)

الشاعر استدعى النص الغائب بكل جزئياته إلا في آخر الشطر،إذ استبدل عبارة في (طرفها حور) في قول الشاعر بعبارة في (طرفها وطن)...

النص الغائب كان يرمي إلى بيان جمالية العيون للمحبوبة وهو ما ساد في ثقافة العرب قديما من أن العيون الحوراء هي باعث لجمال المرأة..

التفت الشاعر إلى تلك الجزئية ليستبدل الجمال الحورائي بجمال أعمق منه وهو الوطن فبدّل القتل وتَرك الضحية في النص الغائب سارعت عيون الأجود المليئة بالوطن لرؤية عراقا يلتم في الساحة وهي رؤية تصوّرية بقصد المطلق الجمعي للشعب الحاضر حددها الشاعر بلفظة مفردة (عراق) .

إن النصوص الشعرية كما ذكرنا تلامس المتلقي عند امتياحها،فضلا عن ذلك تشبع القصيدة بالعديد من التناصات،لا سيما الرموز الشعبية التي أصبحت استدلالاً رمزياً ومَعلماً يميز الثورة، منها حضور المفردة الشعبية (تكتك) في إشارة إلى المركبة التي كانت أيقونة في ثورة تشرين فضلا عن الدلالة المكانية للمطعم التركي الذي شكل مقرا للثوار غير قابل للتفريط به .

هذه الرموز والتعالق في النص صوره الشاعر بكاميرته الذهنية التي وثق فيها أمكنة وشواهد وأشخاصا ليجعلنا نغوص في البنية السردية ونحاكي منظورها بعين المشاهد.

من موطن النص "كاميرا من ساحة التحرير" ننتقل إلى مشهد آخر وإلى نص آخر "عازف" كما يعنونه شاعره ويبدأ برسم مشهد عالق في ذهن الشاعر من الأدب القديم وبيت أبي فراس :

أقول وقد ناحت بقربي حمامة يا جارتاه لو تشعرين بحالي (الحمداني،2000،265)

إذ يقول الشاعر أجود مجبل في قصيدة (العازف):

تفاجئ العازف لما رأى
حمامة تسكن قيثاره
تنصت أحيانا لألحانه
وتارة تحضن أوتاره
قال لها : لتطمئني هنا
فالجار يحمي عندنا جاره

عاشقة أنت ومعشوقة

ما أروع العشق وأسراره (مجبل،2021، مناسك تشرين)

يلتمس الشاعر نصوصاً عدّة، يستقيها الشاعر من خزينه المعرفي،فتتداخل النصوص الأدبية تارة مع نصوص شعبية،ليمتص تلك المشاهد المتناثرة ويستجمعها في صورة تتقارب مع الروح العاشقة وتسمو معها،هذا الحديث المتسلل إلى نفس الشاعر والمتعلق بذاكرته الأدبية وظفه في النص المتناص،وهنا الحمامة جارة له كما فعل الشاعر العباسي،وهي معشوقة وعاشقة،وقد تكون حائرة كما تقول الأغنية العراقية :

"ما تعرفين هذا العشق واسراره" فيقول الأجود مجيبا: ما أروع العشق واسراره لفك هذه الحيرة على النقيض من النفي الوارد في الأغنية الشعبية .

واستغل الموسيقى الداخلية للنص وتأثيرها الصوتي من خلال التكرار لحرف التاء مع بدايات المقاطع الشعرية (تفاجا،تسكن، تنصت،تارة..) فضلا عن ذلك متن النص المتغلغل فيه ذلك الصوت وما يعطيه من دلالة تتراوح بين القوة والضعف فضلا عن تاء الابتداء للمؤنث التي حولت الفعل من المضي إلى الاستقبال والحضور .

وهذه السمة رافقت النص لتمكنه من التعبير عن الحيرة وعدم الاستقرار كمثال قوله :

تنصت أحياناً لألحانه

وتارة تحضن أوتاره

مما دعا الشاعر لطمأنتها بقوله الرشيق (لتطمئني هنا)،وقد مازج بين الحضور الشعبي والخصال الإسلامية والمفاخر عند العرب من إنّ الجار يحمي جاره طبقاً لأعراف العربي، فأصبح بذلك مصدر اطمئنان لها .

يبقى الشاعر مؤطراً في فضاء النص الديني وهذه المرة في لون آخر، يزين به الشاعر قصيدته (تغريبة الرسام)،فهي من القصائد الزاهية بالألوان والطبيعة، لموضوعتها الفنية المتعلقة بالرسام (حسون الشنون) ، إذ يقول فيها :

هو حتماً بحدسه مفتون

حينما رافقت يديه الغصون

يملأ الليل بالنجوم

ويمضي وله في النهار صمت هتون

هو حتماً ألوانه إذ يعرّيها

وفرشاته التي لا تخون

معه صوته

إذ قال للأشجار قبل المياه:

كوني، تكون (مجبل،2021،كأنه)

العتبة النصية تعطي انطباعا عن حضور المفارقة الدلالية للدال (تغريبة) ،وما يشير إليه معناه في المعجم العربي من النزوح والابتعاد،وللدال الآخر (الرسام) هو الشخص الباعث للحياة على هيأة لوحة ...مع اقتران هذا الدال الإيجابي ب(أل التعريف) وهو ما يقدّر علاقة المعرفة للرسام المقصود ذاته والدال السلبي (تغريبة) جاء نكرة لمقصد ضمني لمكان مجهول الذات والصيرورة .

المقطع الشعري يرتكز على نمطية تعريفية لشخصية (الرسام)، يعبر عنها بدوال إشارية إخبارية في قوله "هو حتما بحدسه،هو حتما ألوانه "مع اعتقاد مطلق تؤكده الحتمية (حتما).

إنك إذ تقارن الإشارات السيميائية تجدها تدور في فضاء محسوس وآخر مادي من خلال الإشارات "يديه، بحدسه،صمت،ألوانه صوته" فهي من منظور لساني تعبير خالص عن أدوات الشخص البارع،الملازمة للعمق المعرفي؛ نرصدها في عبارة "بحدسه" التي لا يتميز بها إلا من كان على قدر من الوعي والفطنة.هذه الصور المتراكمة تمهد إلى صورة أكبر اختزلها الشاعر بصياغة تناصّية تتعالق دلاليا مع الصفات الإلهية في قوله تعالى: ((هو الذي يحيي ويميت فإذا قضى أمرا فإنما يقول له كن فيكون)) ...(غافر،68)

بالنتيجة الرسام هو خالق آخر،خالق للجمال ومبدع للوحة الفنية، يصور لنا الشاعر ذلك الارتباط الطبيعي بين الأشجار والمياه، والتوالد والأسبقية في طبيعة الخلق،في إن الشجر ينمو بوجود الماء أولا، أما الرّسام بوصفه خالقاً بارعاً قادراً على إحياء الأشجار في لوحته قبل أن يخلق لها ماء ...(إذ قال للأشجار قبل المياه) ...

التناص حصر الصورة واختزلها بطبيعة الأشجار، فتحول الخطاب عنده إلى المؤنث، بالمقابل فإن النص الديني راهن على الإرادة المطلقة وشيئية المتغير الكوني في قوله تعالى: ((إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون)) (يس،٨٢)، فأصبح دال الخطاب مقترنا بفعل أمر لازم الكينونة (كن) يلحق به في كل موضع فعل مضارع متحقق (يكون).

إنّ الحقيقة التناصية تثبت إفادة الشاعر من الموروث الديني،وهيمنته على خطابه الشعري، فالمقاربة الدلالية بين صورة الإله الثابت الوجود وقدرته على الخلق،وصورة الرسام المتغير الوجود وقدرته على الخلق ونقل صورة عن الطبيعة أعطت لنا إيضاحا وبالوقت ذاته رفعت من قدر الرسام في إعطائه رمزية مقدسة.

المبحث الثاني: التناص الحواري

هو مغايرة كلية للنص الغائب وهدم وتقويض أساسه البنائي لمناسبة حال آني وملائمته لأسس جديدة مغايرة للفكرة الاولى.

إنّ الحوار هو تفجير للنص الغائب وإفراغه من بنياته المثالية والثيولوجية بصفة عامة وإعادة كتابته على أسس القوانين العلمية الموضوعية المساعدة على فهم وتفسير وتغيير الواقع نحو مستقبل أخاد (بنيس،1985،278).

فيمثل الحوار ((أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب،إذ يعتمد النص المؤسس على أرضية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب،مهما تجاوز علوّه،فلا يحظى بالتقديس مع الحوار،فالمؤلف لا يتفاعل مع النص وإنما يغير المعتقد السائد من اللاهوتية، ويعرّي في النص الحديث قناعاته التبريرية والمثالية وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية لا علاقة لها بالنقد مفهوما عقلانيا خالصا؛ أو نزعة فوضوية عدمية)) (بنيس،1985، 253)

قلّ ما نرى توظيفا لهذه الآلية في الشعر العربي، قد يعود سبب ذلك إلى الحذر والهيمنة للنص المقدس، واجتناب الوقوع في المحظور، وهذا لا يعني عدم توظيف هذه الآلية مسبقا وإنما جاء حضورها أقل من آلية الامتصاص، مما يستدعي الوقوف على نص للشاعر أجود مجبل الذي يحاور فيه النص الكريم بحوار لا يمس جوهر القران الكريم، نرى ذلك في قصيدته (وثيقة):

نريدكم تزاولون النوما
في خمسة وأربعين يوما
ستصبح البلاد فيها جنة
ولن تروا من بعدهن ظلما
بشرط أن لا تزعجوا ولاتكم
ولا تحبوا المال حبا جما
تستيقظون بعدها من نومكم
كي تجدوا ما فات كان حلما (مجبل،2021، مناسك تشرين)

القصيدة تمثل شاهد عيان أو كما هو عنوانها وثيقة ، فهي تدور حول محاكاة طلبية يتخللها أخذ المواثيق والعهود بصيغة الأمر، موجها خطابه إلى الجماعة من خلال صيغة الجمع (نريدكم، تزاولون، لا تزعجوا،لا تحبوا..) والكثير منها .

ومما يلاحظ أن النص يعبر عن قراءة مضادة بنفي قاطع اختلف عن النص القرآني الممتص ((وتأكلون التراث أكلا لمّا* وتحبون المال حبا جمّا)) (الفجر،19،20)

لذلك اختلفت معاييره في قراءة النص الغائب واستجلاء ما أفاد نصه المتناص.

ولم يبتعد الشاعر عن الروح القرآنية،ففي استهلال قصيدته ربط بين رؤيته في طلبه النوم لخمس وأربعين يوما، وهو ما يحيلنا إلى القص القرآني وسورة الكهف،إذ لم يحدث أن نام كائن هكذا مدة من الزمن خلا أصحاب الكهف، إلا أنه يغاير المدة الزمنية في النص ويكتفي بامتصاصه حكاية النص القرآني في النوم لأصحاب الكهف والاستيقاظ بعد مدة من الزمن،وهو هنا يستند على الدال المرتبط

بالفعل حيث سين الاستقبال في الفعل (ستصبح)، و (لن) المستقبلية في الفعل (تروا) ليعني بذلك حدث الاستقبال الذي سيجدونه عند الصحو ...

إلا أننا نفاجأ بمفارقة في آخر النص بذكر الشاعر بعد استيقاظهم بأنه (ما تجدوه كان حلما) ،وهو بهذا خلق صدمة للمتلقي في اصطدامه بحدث غير متوقع على النقيض من قصة أصحاب الكهف التي كانت حقيقية،ولم يكن اصحابها في حلم.

إننا نجد انفسنا في مقارنة بين زمنين وقضيتين ، فالشاعر تلاعب بالدال والمدلول على حد سواء، إذ نجد مغايرة في الخطاب كما ملاحظ :

النص الشعري	//	النص القرآني
تزاولون النوم في خمس وأربعين يوما		فلبثوا في الكهف
ولا تحب المال		وتحبون المال

فهو إذ يتحرى البدائل بما يلائم نصه،بالانتقال من الزيادة الكمية إلى النقص،ومن الإثبات للفعل (تحبون) إلى النفي له (ولا تحبوا)، من الإخبار إلى النهي واللزوم.

وما نجده موافقا لذلك محاكاته النص الديني في قصيدة (ولد لتشرين الأخير) يقول فيها:

حتى إذا صار حزنه ولدا
لغيم تشرين يرشد الحقلا
مضى إلى حيث لا ظلال له
من بعد ما بالخسائر ابتلّا
فبينما اليثربي يخدعه
مخلفا فوق عمره وحلا
السامري الظريف قال له :
تركت موسى يبايع العجلا (مجبل،2021 ، الجراسون)

إنّ القصيدة ذات منحى دلاليا، يراد به ايصال صورة الحياة إبان ثورة تشرين والمؤديات التي استكملت نهوضها،فهي نتيجة تراكمات حروب تزوجت فيها البلاد وأنجبت بين الحربين طفلا.

استغرق الشاعر في تدعيم النص من خلال استيحاء الدال القرآني وتحوير أسلوبه بما يراعي الغرض فقول الشاعر:

السامري الظريف قال له :
تركت موسى يبايع العجلا

مستوحاة من النص القرآني:((فكذلك ألقى السامري* فأخرج لهم عجلا جسدا له خوار فقالوا هذا إلهكم وإله موسى فنسي)) (طه،88) فالتعميم الفعلي الذي جاء عليه التناص في قول الشاعر :

"**تركت موسى يبايع العجلا** "...

يشغل المتلقي بدينامية النص واعتناقه الحيوية من خلال (الترك والمبايعة) ،وهو ما يعطي مساحة أكبر في تخريج الإشارة والدلالة السيميائية للعجل فقد يكون (العجل) هو –الإله الإنساني – والمهيمن الرمزي على السلطة والعقل البشري في اتباع الآخر وإن كان (العجل) في النص القرآني هو صنيعة السامري لا حياة به "فعجلنا " صنيعة رعيّة مهّدت وبايعت .

الشاعر يستغل النص القرآني في تمرير رسائله،وإن كانت بأنساق مضمرة تداخلت فيها رموز تراثية (اليثربي،والسامري) عبر بها عن الهامش الشعبي والولد التشريني ،الذي مثلته سيمياء الحزن.

جاء الشاعر بأسلوب تركيبي مغاير للنص الأصل المبني على قوام الجملة الوصفية،والانحراف ليس فقط على مستوى الدال،فقد جاء النص الشعري راسما صورة دلالية لم تكن في ذهن المتلقي وتكسر أفق التوقع عنده من خلال خطاب السامري بالقول لهم "تركت موسى يبايع العجلا ".

الرؤية الكاشفة تفضي بنا إلى التدقيق في تراكمات البناء الفني،ويستحيل ذلك في المرور عجالى على النص وإنما بالعودة إلى تراكيبه كما عاد بنا الشاعر واستحضر نبي الله إبراهيم (ع) في رمزيته من خلال قصيدته (عودة إبراهيم) التي يقول فيها:

يقولون:

أصنام كثيرون عندنا

وكم قاتلا في الليل صار أجيرهم

فخذ بيديك الفأس

واجعل رؤوسهم جذاذا

ولا تستثن منهم كبيرهم (مجبل،2021،مناسك تشرين)

يحاور النص الشعري النص الديني من خلال التداخل في القص في قوله تعالى: ((فجعلهم جذاذا إلا كبيرا لهم لعلهم إليه يرجعون))...(الأنبياء،58)

إذ إنك ترى في بادئ المقطع عبارة (يقولون) ليدخلك في جو حواري يسرد من خلاله مفاهيمه الخاصة وأيدولوجياته الثابتة،عند تتبع النص فإن (أصنام) توحي إلى (الحكام) ونعتها بالكثيرة هو دال على تعدد الأيديولوجيا والأحزاب المسيطرة مع تناسبها طرديا مع الكثرة الكاثرة من العبيد الخاضع،إلا أن الفرق بين أصنام إبراهيم وأصنام العصر شاسع،فالأولى حجارة لا تملك نفعا ولا ضرا، والأخرى أصنام تتحرك وفق دينامية مستمرة،حتى أنهم يستأجرون القتلة لإخضاع شعوبهم.

تبدأ معالم التناص وكأنه امتصاص النص في أول الأمر،ولكن الشاعر في ختام المقطع يلجأ إلى تغيير النص الديني بقصدية مطلقة، بتفضيله الدال المنفي (لا تستثن) على الاصل في قوله تعالى: «واستثن» ليحيل الدلالة من الإثبات إلى النفي فيعمل على الاستبدال الجزئي للتعبير القرآني بالشكل الذي لا يتعارض مع القدسية ويبقى مقبولا.

إن الحالة الاجتماعية قضت به أن يستعين بالنص الديني ويزيد من حدته،ونرجع ذلك إلى أنّ الأصنام في قصة إبراهيم (ع) جامدة وأمر الله في أن يأخذ نبيه الفأس ويكسر تلك الأصنام ويبقي على كبيرها لحجة إلهية،فيرمي بالفعل على الصنم الأكبر ليفند قولهم،والله (عز وجل) وإبراهيم (ع) يعلمان أنّ بقاءه لا يضرهم بشيء...

على العكس تماما من الاصنام في قصيدة أجود فهذه أصنام بشرية بقاء احدها يضر ويدمر،فكان الفعل الطلبي الناهي بقوله (لا تستثن) للتخلص منهم كليا .

نعود إلى الحوار المباشر في النص فقد ترسخ أسلوب الحوار المباشر من خلال خطابه للدال المفرد بأفعال الأمر (فخذ،اجعل، لا تستثن) ،والفعل المضارع عند دخول لا الناهية صار التأويل فيه طلبي بمعنى أصبح بدلالة فعل الأمر.

إنّ محاورة النص جاءت منسجمة وفقا للتفاوت الزماني،فالانتقال بين زمان قديم ومن زمان حاضر يحظى بمتغيرات طبيعية وفكرية أدت بالنتيجة إلى تطور الفكرة لا نفيها !!

كما كانت (الأصنام الوثنية) قديما فالزمن الحاضر يحتفي ب(الأصنام البشرية)،وهذا ما دلّ عليه الشاعر في انتقاله الزماني ومراعاته للتفاوت فيه.

إننا حين نحوّر النص الديني نراعي مكانته فالتحوير يتلاءم مع النص الجديد. ويبقى ضمن دائرة الخطاب،إذ إنّ المطابقة لا تقر قطعيا وجود ذات الخطاب في ذات السياق وذات المدلول،وإنما تعطي الشاعر مساحة كافية من التحرر في تغيير أو تحوير النص الاصل، وإلا فما هي القيمة المعطاة من تكرار النمط واقتباس النصوص بلا إبداع جديد؟!

المبحث الثالث:التناص الاجتراري

الاجترار اقتباس نصوصي لا يحدث فيه متغيرات على النص الغائب، لذلك في مرحلة ما،ساد الاجترار النص الشعري، حيث" تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له،على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا،فَسادَ بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وسيرورة،وكانت النتيجة إن أصبح النص الغائب أنموذجاً جامدًا تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني" (بنيس،1985، 253)

والاجترار هو تكرار النص الغائب من دون تغيير أو تحويل،وهذا القانون يسهم في مسخ النص الغائب؛لأنه لم يطوره ولم يحاوره واكتفى بإعادته كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء،بسبب من نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص

والمرجعيات لا سيما الدينية والأسطورية منها من جهة،ومن جهة أخرى فقد يعود الأمر إلى ضعف المقدرة الفنية والإبداعية لدى الذات المبدعة في تجاوز هذه النصوص شكلاً ومضمونا،إذ تبقى النصوص الجديدة أسيرة تلك النصوص السابقة. (ناهم،20024،43)

كما هو معلوم فإن التناص يتخذ شكل الاستشهاد أحياناً،حيث يعمد الشاعر إلى الاقتراض من نص آخر جزئياً أو كلياً،إن الاستشهاد هنا هو تكرار لوحده من خطاب في خطاب آخر وبذلك فإن كل كتابة كما يقول كومبانيون ما هي إلا تجميع وشرح واستشهاد وتعليق اي إن كل نص يمثل نسيجا جديدا من اقتباسات سابقة.

إن هذه الآلية لا يعول عليها كثيراً في تقسيم درجة الإبداع ولا يحسب للشاعر تصدير قدرته الفنية،على خلاف الامتصاص والحوار لما فيها من تكرار للنص الغائب ولا أثر للشاعر، لذا نجد هذه الآلية أقل حضوراً في قصائد الشاعر وقد حرصنا على إشراكها تالية للامتصاص الحاضر بوفرة مما يجعلها تقوية لشعره ومحل استدلال ...

إذ إن الاقتباس من النص هو "إدخال المؤلف كلاماً منسوبا للغير في نصه، ويكون ذلك إما للتحلية أو الاستدلال"56)... وهو ما يشار إليه بأن الاجترار والاقتباس قد يقعان على مستوى واحد ويسيران في اتجاه مستقيم،ومن تقارب النصوص ما قدمه الشاعر أجود مجبل في قصيدته (سيد العربات٢) التي يقول فيها:

لك المجد يا سيد العربات
التي صبحها خضرة ومواويل
تتشب وجهك في صحوهم وتغني
(إذا الشعب يوماً)
فتنهمر الطلقات كسرب جراد
يُعير البساتين تذكرة للخريف (مجبل، 2012، يا أبي أيها الماء)

القصيدة هذه خطاب موجه إلى محمد بو عزيزي "بائع الخضار" التونسي تلك الشريحة من الناس هواة المواويل،أصبحوا عرضة للموت برصاص الغدر،هويتهم واحدة ومطلبهم واحد هو العيش الكريم،لذلك سوغ الشاعر مطالبهم وأحلامهم باقتباس لقصيدة شاعر هو ابن موطنه (ابو القاسم الشابي) ، فاجتر البيت من قصيدة (إرادة الحياة) ومطلعها على وجه الخصوص:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر (الشابي،1997، 19)

فالمجد يصدح به صوتهم وتزهر خضرتهم بمواويل تغني إذا الشعب يوما...

هذا النص غير مكتمل الاقتباس،إذ إن فاعلية الجزء المفقود تلاشت بتلاشي الجملة الفعلية (أراد الحياة)،إذ لم تتحقق تلك الجزئية لبائع العربة وقبل أن تكتمل تنهمر الطلقات لتنهي ذلك الحلم.

واستعمل الشاعر أسلوبا بلاغيا هو تشبيه الطلقات بسرب الجراد بوجود أداة التشبيه (الكاف) ووجه الشبه مفقود،وهناك دال عليه بقوله: (يعير البساتين تذكرة للخريف) وهو ما يحيل إلى وجه الشبه في الاستباحة والاجتياح،إذ من المعلوم بأن سرب الجراد يستبيح البساتين وهو بذلك يعريها ويأخذ دور الخريف على عكس سرب القطا الذي يقول فيه قيس بن الملوح :

أسرب القطا هل من معير جناحه..... لعلي إلى من قد هويت أطير (ابن الملوح،1999،97)

وشتان بين الإعارة والتعرية.

يعيد الشاعر تكرار عبارة (إذا الشعب يوما) في مقاطع عديدة من قصيدته ليبين الحاحه المستمر على الشعب بعبارة شرطية مقتبسة كلياً من نص أدبي مع فقدان جزء النص بتحقيق الإرادة .

ومن استقائه من الادب، ننتقل الى تحريره لنسيم الأغنية الشعبية ومزجها في نصوصه دلالة ومبنى،كما في قصيدة (خيمة الشك) يقول فيها:

ألقى القبض عليه حراس الفضيلة
وهو يسمع أي دمعة حزن لا
قالوا له :
لابد أن تتجرع
الحزن الطقوسي البليد وتقتلا

لتصير في بلد العبيد مواطنا
حلمت به خضر السنابل منجلا
فأجابهم:
إني هنا قبل اختراع الوقت
علمني أبي أن أسألا
كم قال لي: إحذر يقينك
واتخذ من خيمة الشك المبارك منزلا (مجبل،2021 ،الجراسون)

القصيدة في جوها العام من القصائد الوطنية الداعمة لروح الثورة والحرية،يستدعي فيها الشاعر أغنية "أي دمعة حزن لا لا "وهي أغنية شعبية للراحل عبد الحليم حافظ يلائم الشاعر بين النص والأغنية الشعبية ليجعلهما جزءا من نصه بشكلها ومضمونها بتوظيف آلية الاجترار للنص،فتتبعث من الذات الموصوفة أحزان وألم عبر عنها النص الشعبي.

يقف الشاعر هنا في موضع الراوي للحدث كأنه كان شاهدا للحدث عن قرب من خلال قوله:(القى القبض،وهو يسمع)،وحضوره يرافق الدلالة الفعلية لحظة حدوثها وتهكمه الصريح على الثلة الحاكمة بقوله: (حراس الفضيلة) كونهم يتبجحون بالفضائل ويرفضون كل ما لا يتوافق مع مصالحهم بحجه الدين والفضيلة .

وعلى الطرف الآخر نجد المواطن المنغمس في همومه وصور حالته مشهد استماعه لأغنية (أي دمعة حزن)،ان الشاهد الحضوري على وجود الكاتب في النص أنه وصف الحدث بالزمن الحاضر من خلال الافعال المضارعة المتأتية على مدار القصيدة؛ (ألقى، يسمع، تتجرع، تقتلا)

الشاعر هيأ النص الشعري ليتداخل مع الأغنية الشعبية بآلية الاجترار، وهو بذلك أفاد منها في تقريب صورة قد تغيب عن ذهن المتلقي لحال ذلك المواطن، لولا مشهد استماعه للأغنية الذي جاء مفسرا جليا.

وما يلفت المتلقي لشعر أجود مجبل هو تنوع أساليب الخطاب في توظيف التناص، ويتجلى ذلك في اتكائه على الأغنية الشعبية" للنّاصرية "، يقول في قصيدة " بوجناغ أروح وياك":

للنّاصرية خُذني طائر الشوق
حتى أتِمَّ لديها ركعة العشق
إذا عطِشتَ فمن كفّيَّ تشرب،
أو تعِبتَ يوما ففي عينيَّ تستلقي
وإن تجع
فعذوق النخل مائلة عليك
فاختر بها ما شئتَ من عِذقِ
الناصرية سجّيل الطغاة
وفتيان يضيفون اقمارا إلى الأفقِ
فيا إله الشروقيين أغضبه دمٌ
أريق على زقورة الشرق
بعض المواويل ثورات معظّمة
وبعضها سحب تحتج بالبرق
(داخل حسن)عندها غنى خسائره
وأوجز الحزن ألحانا (أبو شوقي) (مجبل،2021 ، مناسك تشرين)

إنّ انكفاء الشاعر إلى تفصيلات الأغنية الشعبية، دليل على حاجته الفعلية إلى الارتماء في أحضان النص الشعبي، وقدرته على صياغتها مع توجهه العام وأدلجتها تعبيرا عن هوية الانتماء لهذه المدينة التي يعتز الشاعر بها كثيرا كونه جزءًا منها .

إننا ننظر إلى التناص من أول "عتبة العنوان" للقصيدة حين نستمع إليها نردد تلقائيا تلك الأغنية الشعبية التي غناها العديد من فناني العراق والناصرية ،على وجه التحديد، فضلا عن مغنيتها الأصل "أنطوانيت إسكندر".

الشاعر هنا يقتبس الأغنية بلفظها،وهي استعانة يرغب في إظهارها بالشكل والمضمون ليستذكر مع المتلقي ذكريات علقت في ذاكرة الناس اعتزازا بإرثهم الحاضر.

ويزين الشاعر قصيدته بوقفات حب،ودلالات رامزة إلى تلك المحبة،فهو يوظف "طائر الشوق" ليكون سبيلا لإيصاله إلى (الناصرية)، وهذه المرّة هو حديث ومبغى يختلف عن ذلك المقصود في الأغنية،في إن المرأة أرادت الذهاب لرؤية محبوبها كما في قصة الأغنية، فالشاعر يحاور الطائر بطلبه من خلال فعل الأمر (خذني)، تلبية رغبته كي يتم في الناصرية "ركعة العشق"،ويتحول الدال الخطابي من مخاطبة العاقل "شيخ العشيرة" في الأغنية إلى خطاب غير العاقل "الطائر" في قصيدة مجبل .

وهو إذ يستعين بأسلوب الشرط يقايض به الطائر، بتوظيفه الدال اللساني (إذا) الشرطية بفعليها "فعلا وجوابا" في قوله إذا عطشت فمن كفي تشرب، واقتراح البدائل والنواتج له، في استحضار التراكيب المتضادة بين دلالة (العطش) يلاحقها دال فعلي (تشرب) ،ودلالة (التعب) يلاحقها أيضا دال فعلي (تستلقي) .

ويستمر الشاعر في استحضار مزيجا من الثقافات المرتبطة بتلك المدينة، بأسلوب وصفي يمجد به الناصرية،من قبيل وصفها بألفاظ قرآنية بقوله: (سجيل الطغاة)،وهو دال يشير إلى نوع من الحجارة ورد ذكرها من باب العذاب للطغاة في القرآن الكريم، وهو بذلك يراهن على بركان الناصرية الذي يحرق ويثور على من يخذلها .

وفي توظيفه الدال التراثي،يلجأ الشاعر إلى رمز ماثل في تلك المدينة ألا وهي "زقورة أور" ،وهو ما يحيل إلى معالم المدينة وتاريخها الحضاري، مع استدعاء للفظة في الدارج العامي (الشروقيين) مخاطبا فيها بأسلوب النداء بقوله: يا إله الشروقيين.

يمهد الشاعر بعد ذلك إلى تقنية التناص "الإشاري" أو "الإحالي"،فيبدأ السطر الشعري بجملة إخبارية متقنة،تكاد تكون استدلالاً استنتاجياً في مقارنة بين المواويل في تركيبها وهيمنتها على الجانب الانفعالي لدى المتلقي، فعقد هذه المقارنة بين المواويل التي تشكل "ثورات معظمة" بحسب قول الشاعر، وبين الأخرى التي تشبه السحاب الذي يحتج في البرق ولا يأتي بالفائدة.

يقدم بعدها الشاعر بأسلوب التناص الإشاري، شخصيات لها باع في الفن العراقي، وتأثير شعبي كبير لدى محبي الموال والغناء الشعبي،ولا يأتي بشخصية اعتباطية وإنما ربط الهوية والانتماء للمكان في القصيدة، فهو يستجلب شخصيات "ناصرّية" من أمثال داخل حسن؛وطالب القره غولي الذي كناه بـ(أبو شوقي)،فتلك الشخصيتين جسدتا الحسّ الغنائي والموال الحزين،داخل حسن بحنجرته الريفية، وطالب القره غولي ملحنا وصوتا شجيا .

كثيرا ما يكون الشاعر أجود مجبل متماهياً مع التجربة الاجتماعية،ويقمع ذاته ويأسرها مع ذوات المجتمع، إذ الفكرة واحدة والهمُّ واحد، ومنها قصيدة (شمس النبيذ) التي يقول فيها :

بين أمواج فرقة وتلاقي
ولدوا هائمين بالأعماق
للدراويش مكة الوعي
هم أدرى بحاراتها من السراق
سألوا النهر :
يا أبانا لماذا نحن صرعى
على طريق السواقي؟
فرقتنا المكابدات
فلم نلتق إلا على سبيل فراق (مجبل،2021، مناسك تشرين)

يعتنق الشاعر مذهبا فلسفيا؛يطرح التساؤل فيه على لسان "فتية الثوار "سائلين آباءهم والمقصود وطنهم،عن كيفية الوجود والموت الذي يشاهدونه بسؤال عن عدميتهم في قوله: يا أبانا لماذا نحن صرعى على طريق السواقي؟ في إشارة إلى مأساة السلب والقتل.

يوثق الشاعر هوية الانتماء باستحضار المثل العربي القديم:"أهل مكة أدرى بشعابها" (ابن الأثير،191)

فهؤلاء الدراويش أهل الوعي وهم أولى وأعرف بمدينتهم من الحكام والسراق .

إن الشاعر يعوّل هنا على آلية الاجترار حتى وإن أجرى تغييرا بسيطا إلا أنه لا يمس جوهر الدلالة فاستبدل (أهل) بـ (الدراويش)، إلا أنه يظل في الصنف الحياتي ذاته،والدال (حاراتها) هو مماثل؛ ومعادل معنوي لـ(شعابها) جاء به مناسبة للمكان الواقعي المقصود في وعي الشاعر .

الخاتمة:

بعد ختام البحث ...لابد أن نعرّج على أبرز القرائن التي يعوّل عليها الشاعر في إفادته من النص الغائب،إذ توصلنا إلى أنه يعول على آلية الامتصاص بغلبة تَفوق أقرانها من الآليات الأخرى،والمفيد أن يطّلع القارئ على شعر هذا الشاعر الموفّق – وهو غني عن التعريف– ليكون رصدا استدلاليا يركن إليه الباحث في مضمار البحث العلمي ...

وإننا نراهن في بحثنا هذا على أسلوب الخطاب في النص الشعري من خلال تحليل بنية النص لتكون الرؤية الكاشفة للتعبير الجمالي في شعر أجود مجبل .

ومن مخرجات البحث أننا نسلط الضوء على آليات النص في الحداثة الشعرية وما بعدها،بعيدا عن التحليل الكلاسيكي والنقد النصوصي القديم .

المصادر:

القرآن الكريم

ابن الأثير،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ج١. قدم له وحققه وعلق عليه د أحمد الحوفي، و د بدوي طبانة. دار نهضة مصر والقاهرة.

ابن الملوّح ، قيس (1999):الديوان. ط١.رواية أبي بكر الوالبي. دراسة وتعليق يسري عبد الغني.دار الكتب العلمية. بيروت.

البادي،حصة (2009): التناص في الشعر العربي الحديث. ط١. دار كنوز

بنيس،محمد (1985): ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية. ط٢. دار التنوير بيروت والمركز الثقافي العربي الدار البيضاء.

جرير. (1986): الديوان. قصيدة يا حبذا جبل الريان. قدمه كرم البستاني. دار بيروت للطباعة.

الجواهري، محمد مهدي (1979):قصيدة فتيان الخليج . قالها في مهرجان دعته فيه الإمارات العربية المتحدة.

جينيت،جيرار. مدخل لجامع النص. ترجمة عبد الرحمن أيوب. دار الشؤون الثقافية آفاق عربية ودار توبقال.

الحمداني،أبو فراس (2000):الديوان. ط١. تقديم عبد القادر محمد مايو. دار القلم العربي .

الشابّي، أبو القاسم (1997):الديوان. دراسة وتقديم عز الدين اسماعيل. دار العودة بيروت.

العلّاق،علي جعفر (2012):الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة. دار فضاءات عمّان.

مجبل، أجود. المجاميع الشعرية :

(2021). الجراسون . منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق .

(2019). كأس لانقراض ساعي البريد. دار الشباب للطباعة والنشر.

(2021). كأنه. منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

(2021). مناسك تشرين. دار ومكتبة سامراء.

(2012). يا أبي أيها الماء. دار نورس وبغداد.

ناهم،أحمد (2004):التناص في شعر الروّاد. ط١. دار الشؤون الثقافية بغداد.

وهبة، مجدي، والمهندس، كامل (1984):معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط٢. مكتبة لبنان.

References

The Holy Quran

Ibn al-Atheer, the prevailing example in the literature of the writer and poet. C1. It was presented, verified, and commented on by Dr. Ahmed Al-Hofy and Dr. Badawi Tabana. Dar Nahdet Misr, Cairo.

Ibn Al-Malouh, Qais (1999): Al-Diwan. 1st edition. The narration of Abu Bakr al-Walabi. Study and commentary by Yousry Abdel Ghani. House of Scientific Books. Beirut.

Al-Badi, Hessa (2009): Intertextuality in Modern Arabic Poetry. 1st edition. House of treasures

Bennis, Mohamed (1985): The phenomenon of contemporary poetry in Morocco: A structural, formative approach. 2nd ed. Dar Al-Tanweer, Beirut, and the Arab Cultural Center, Casablanca.

Jarir. (1986): Al-Diwan. Poem, O love of Mount Rayan. Submitted by Karam Al Bustani. Beirut Printing House.

Al-Jawahiri, Muhammad Mahdi (1979): The poem of the Gulf Boys. He said this at a festival in which the United Arab Emirates invited him.

Genette, Gérard. Introduction to the text collector. Translated by Abdul Rahman Ayoub. House of Cultural Affairs, Afaq Arabiya, and Dar Toubkal.

Al-Hamdani, Abu Firas (2000): Al-Diwan. 1st edition. Presented by Abdul Qadir Muhammad Mayo. Dar Al-Qalam Al-Arabi.

Al-Shabbi, Abu Al-Qasim (1997): Al-Diwan. Study and presentation by Ezz El-Din Ismail. Dar Al Awda, Beirut.

Al-Allaq, Ali Jaafar (2012): Visual significance, readings in the poetics of the modern poem. Amman Spaces House.

Mjbil, the best. Poetic collections:

(C.2021) The bells. Publications of the General Union of Writers and Authors in Iraq.

(C.2019)A trophy for the postman's extinction. Dar Al-Shabab for Printing and Publishing.

(C.2021) As if. Publications of the General Union of Writers and Writers in Iraq.

(C.2021) Tishreen rituals. Samarra House and Library.

(C.12) Father, water. Dar Nawras and Baghdad.

Nahem, Ahmed (2004):Intertextuality in the Poetry of the Pioneers. 1st edition.House of Cultural Affairs, Baghdad.

Wahba,Magdy, and Al-Muhandis, Kamel (1984): A Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature.2nd ed. Lebanon Library.