"تسليم نقديّ"

القرآنيّةُ والشعريَّةُ
أخـونةُ الخـطاب وإغـراب الإدلال

Quranicism and Poeticism : Conformity of Discourse and Obscurantism of Signs

أ.م.د. أحمد عبد حسين الفرطوسي

Asst.Prof.Dr. Ahamed `Abidalhussein Al-Fartoosi

العراق/ جامعة بغداد/ كلية التربية للعلوم الانسانية –ابن رشد/

قسم اللغة العربية

College of Education for Human Sciences/Ibn Rushd ,
University of Baghdad,Iraq

ahmed-abd1122@yahoo.com

خضع البحث لبرنامج الاستلال العلمي

Turnitin - passed research

ملخّصُ البحث:

تنطلق أهمية هذا البحث من حيثُ إنَّهُ محاولةٌ جادةٌ، وحقيقية في بيان مديات الأثر الفنيِّ الذي يخلقه السياق القرآنيُّ في النصِّ الشعريِّ، وكيفية التعامل مع هذا النصِّ من حيث أداؤه الفنيُّ، وحمولته الدلاليَّةُ، وقدرته على الارتفاع بقيمة النصِّ الشعريِّ، ووسِمَ النصُّ الذي يخرجُ بإزاء هذه العملية الإبداعيَّة بالنصِّ الشعريِّ المُجدَّد، وهذا يعدُّ محاولة تأصيلية جديدة تفيدُ من الاجتراحات المصطلحية المُعاصرة والرائدة لأصحابها؛ ومحاولة الوقوف على المغزى الذي حققته جرَّاء المراهنة عليها في مقولاتها وتمثلاتها.

الكلمات المفتاحية:

الشعرية، القرآنية، الحداثة، الخطاب الشعري، الجمالية.

Abstract

The importance of the present research lies in the way it presents itself as a new attempt top fathom the scope of the artistic impact of the Quranic context on the poetic text and as how to deal with it on matter of its artistic performance , semantic reference and its ability to promote the poetic text . Such a text with a creative process could be entitles as renewing poetic text and considered as an attempt to eliminate certain redundant contemporary terms and to perceive the text itself.

Key words:

Poeticism,Quranism,Modernism,Poeticdiscourse,aestheticism.

المقدّمة:

إنَّ طبيعة الخوض في ميادين النقد الأدبي بمآلاتها المجرَّدة تأخذ مساحةً من القبول والرفض، والتأييد وعدمه، واختلاف الرؤى وتطابقها، فكيف إذ كانت الحالة جدليَّة في طرحها، ورؤيتها، ونتائجها ولكنَّ الإتصاف سيقود الى نتيجة في أبلغ الأهمية وهي أنَّ مجرد التفكير بنحت مصطلحٍ، أو ابتكاره، أو حتى محاولة تجديده تعدُّ مغامرة جريئة يمكن أن تلاقي الرفض، وقوة ردود الأفعال؛ ولكن ما يُحسب لها في أنَّها محاولةٌ جادةٌ في مناقشة، ومراجعة، وتأصيل بعضٍ من المصطلحات، حديثها ومعاصرها، ومن هُنا جاءت هذه الدراسة للوقوف على تفاصيل، وملامح، ورؤى النقد التي طرحها الشاعر والناقد مشتاق عباس معن في تأصيله لمصطلح (القرآنية) ودمجهِ بـ (الشعريَّة)؛ متخذاً من ذلك دليلاً لبثِّ دعواهُ في الوقوف على حدود المصطلحات ومناقشتها، وبيان مديات أثرها بعد أن تأخذ مداها الفعليَّ في منظومة النصِّ الأدبيِّ، وستقف هذه الدراسة على تجربة هذا الشاعر، وما أفضت إليه في مقولاتِها وتمثلاتِها التي أنتجها من وحي فكرهِ، وقراءاته، ونتاجهِ الإبداعيِّ الذي تضمنته هاتان الثيمتان، ومن الله يُستمد العون والتوفيق والسداد.

أولاً: المقولات

إنَّ ترتيب المعرفة ومنطقيتها يقتضي الانطلاق من الشعريَّة من حيثُ إنَّها أسبق من القرآنيَّة في ظهورها، ودراستها، وتحليل بنياتها، ولكن لاعتبارات تنطلقُ من أهمية الانتباه، ومراعاة التجديد، وأهمية الحدث، أرتأت الدراسة الانطلاق من القرآنيّة من حيث إنَّها مفهوم جدليٌّ لم يتسنَ لهُ النفاذ بوضوح الى مسامع الباحثين كما هو الحال لدى الشعريَّة، والمسألة الأخرى التي تفرضُ التقديم، هي المآلات التي

خلقتها القرآنيَّةُ بوجودها شعرياً، وبذلك يذهب القول إلى أنَّها: (آلية من الآليات التي يتوسلُ بها المبدع في تشكيل نصوصه الإبداعيَّة من جهتي الرؤى والأنساق، بنيةً وإيقاعاً بحسب سياق القرآن الكريم)[1]، ويكشف إلى أنَّ هذه الآلية تُسهم بنحوٍ فاعل في إعانة القارئ على استكشاف مرجعيات النصِّ الإبداعيِّ؛ بوصفها مفردة باثَّةً للوعي في آيديولوجيا التناص[2]، وهو بذلك أشَّر إلى مسألة نحت هذا المصطلح من مفهوم **التناص Interaxtuatity** الذي استحدثته الكاتبة الفرنسيَّة جوليا كرستفيا، وأشارت فيه إلى مديات العلاقة التي تربط النصوص المُعادة بنصوص سبقتها، أخذت ملامحها، ورؤاها؛ ولكنَّها حركت جزءًا من بنيتها الأساسية[3]، ومن المؤكد أن هذه الرؤية هي التي قدحت شرارة ابتكار مصطلح القرآنيَّة؛ لأنَّ التنا(كمفهوم يُعرف المرء في سلسلة من التناقضات والتساؤلات، ومهمتنا أن نتعامل معه كمفهوم منقسم، ومتعدد يطرحُ تساؤلات، ويتطلب من المرء أن ينهمك بها بدلاً من أن يفرض على المرء إنتاج إجابات محددة)[4]، وهذا يقود بالنتيجة إلى زئبقية مصطلح التناص، ومرونته، وإمكانية التعديل على تأصيله المفاهيمي، وجاءت القرآنية على أنَّها ثيمة متحرِّكة من بواعث هذا المصطلح؛ ولكن الجديد فيها أنَّ خلفياتها الثقافية التي انطلقت منها فرضت التعديل على خطاب كرستيفا؛ ليكون بذلك هناك إمكانية للتعاطي مع مصطلحها ممن لا ينتمون لمنظومتها الفكريَّة؛ ولذلك جاءت الرؤية في هذا الإطار متعاطيةً مع النصِّ القرآني على أنَّه خطابٌ أدبيٌّ بالإمكان تحريك دلالته، وتغيير مبانيه، وموآخاته مع رؤى الشعريَّة، فالشعريَّة تعدُّ (في طليعة المصطلحات الجديدة التي تبوأت مقامًا أثيرًا من اهتمامات الخطاب النقدي المُعاصر حتى غدا كلٌّ ... فيها سهلاً ممتنعاً، وأضحت الشعريَّةُ من أشكل المصطلحات وأشدها اعتياصاً)[5]؛ لصعوبة الوقوف على تحديد مفهوم ماهيتها وفلسفتها، ورؤيتها، وهي تنفتح

على البناء الخطابيِّ بجميع أشكاله، ولا يُفهم أنَّ من وراء لفظها جنسًا أدبيًا معنيًا تحديداً بالشعر دونما الأجناسِ الأدبيَّة الأخرى، على العكس من ذلك فهي كفيلة بإنهاء الحدود الفاصلة بين ما هو نثريٌّ، وشعريٌّ، فهي معنية بطبيعة الخطاب وما يشتمل عليه من إيماءات، وإدلالات، وإيحاءات، وشفرات وما إلى ذلك؛ لتعمل على تحديد هويته بانتمائه للشعريَّة من عدمه (أي أنَّها تُجسِّدُ في النصِّ لشبكةٍ من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتُها الأساسية أنَّ كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًا، لكنَّهُ في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي علاقته المتواشجة مع مكونات فاعلية خلق للشعريَّة، ومؤشر على وجودها)[٦]، وهذا يعني أنَّ طبيعة الخطاب هي التي تفضي الى تحديد هوية النصِّ، وليس الجنسُ الأدبيُّ الذي ينتمي إليه هو الذي يحددها، فربَّما يكونُ هناك نتاجٌ نثريٌّ أكثر شعريَّةٍ من النصِّ الشعريِّ المُصاغ بالطرائق التقليديَّة المعروفة في الصياغة الشعريَّة وفيهِ ما فيهِ من الحشو والزوائد النظميَّة؛ لأن الأخير ربَّما يكون خاليًا من الرؤية، والإشارة والعمق الفنيِّ على حين أنَّ الأول يتحلى بها، ومن هُنا حضرَ القرآن الكريم بكلِّ ما يحملهُ من سماتٍ فنيَّة مرتفعة في أسلوبها، غنية في دلالاتها، مؤثرة في توظيفها؛ لتتآخى مع الفعل الشعريِّ الداخل تحت مظلَّة الشعريَّة، وتنصهرُ في بنائه الفنيِّ؛ عبر تسويغٍ نقديٍّ أعطاه مصطلح القرآنيَّة الشرعيَّة الأدبيَّة التي سوَّغت له الانفتاح على الأجناس الأدبيَّة كافة، وأهمها الشعر؛ لتتآخى معه خطابيًا، وتُغرَّبُ وتغترِبُ دلالياً، وهذا السياق يؤثر لحركةٍ نصيَّةٍ تدلُّ على العمق الثقافي الذي وصل إليه النقدُ المُعاصر في النظر إلى القصيدة الجديدة التي تحتاج الى وعي نقديٍّ مميز يكتشف خبايا ما ورائياتها، ويخبرُ بمديات المستوى الفنيِّ الذي وصلت إليه؛ لأنَّ القصيدة العربيَّة تحركت (نحو مجالات جديدة تؤلِّفُ فيه أنموذجها، وتنحتُ طرازها الجديد،

وهي تجرِّبُ مستويات تعبيريَّة متعددة ومتنوعة في السبيل إلى تحقيق جدَّتها النوعية والإجناسيَّة؛ بوصفها – فنيًا – تمثِّل مسارًا آخر يعكسُ وعيًا ثقافيًا بقيمة القول الشعريِّ ووظيفته)[٧]، وبطبيعة الحال فإنَّ هذا الوعي نابعٌ من رغبة في التجديد، وغاية في مغادرة المقولات المكرورة، ومحاولة جادة في تحديث الرؤى، وتحريك النسق السائد، وفي الاعتقاد أنَّ هذا الأمر لا يتحقق ما لم تكن الذات المبدعة تجمع بين اتجاهين مهمين، الأول: هو القدرة على التحديث عبر إيجاد الاتجاهات التي تتسم بالجدَّة أو بالأحرى لم تتكاثر حول مدارِها أقلامُ النُّقَّاد، وأعينُ المتذوقين، والآخر امتلاك المبدع لرؤية نقديَّة مقنعة تسوِّغ له السير في الاتجاه الذي اختطه لنفسه؛ لتناغم بذلك الرؤية مع الخطاب الذي قام بصياغته إنتاجًا، وتنظيرًا، وهذا ملمح فنيٌّ بدت اتجاهاتُهُ واضحة في تجربة الشاعر والناقد **مشتاق عباس معن**، من حيث إنَّهُ دأب في البحث صوبَ الاتجاهات الشعريَّة التي تحقق مبدأ التحديث في الرؤية النقديَّة، والتجديد في البنية الفنيَّة للخطاب الشعريِّ، وأحدُ هذهِ الاتجاهات هو فتح حدود التناغم والتماهي بين (القرآنيَّة والشعريَّة)؛ بغية التأسيس لمنطلقٍ شعريٍّ يفيدُ من الأداء القرآنيِّ في إطار بنائه الفنيِّ؛ ولكنَّهُ لا يلتزمُ بحدودهِ الصارمةِ التي رسمَها القرآنُ الكريم، وإنَّما يزيحها رؤيةً، واتجاهاً؛ ليعملَ على إيجاد صيغة مقبولة لأخونة الخطاب شعريًا، وإغرابِهِ دلاليًا، فثمة فرق بين الغربة والإغراب، فالإغرابُ معناهُ الأتيان بما هو غريبٌ وغير مألوف، والإغراب (Singularisation) يعدُّ من المصطلحات النقديَّة المعاصرة التي ترسَّخت في بداياتها عند الشكلانيين الروس، وغايتها الافتراض بأن يكون عملُها منصبَّاً على رؤية الأشياء مُدهشة ومؤثِّرة [٨] في محاولة جادة لتنشيط الذهنية العربيَّة على تجديد الرؤى، وتحديث مضامين تراثها المكتز بالرؤى والتصورات التي تقتضي إعادة استقرائها على النحو الذي تتوخاهُ

رؤى النقد المُعاصر، أمَّا الغُربةُ فهي تعني البُعد المكاني، أو الانعزال الطوعيُّ عن الناس[٩]، والدراسة هنا ليست معنية بهذا المفصل، وإنَّما تتوخى الإغراب المُستجَلب من البنية القرآنيَّة؛ ليتوحد مع جسُد القصيدة رؤية، ويغتربُ عنها دلالياً، وإنَّ هذا الإغراب من شأنه تعميق لغة النصِّ على نحو مغاير؛ لكي يُسهمَ (في خلق حالة من الوعي القلق الذي لا يستكينُ على رؤية بعينها عبر حمولة الخطاب الدلاليَّة)[١٠]، فالقلقُ وحالة التأرجُح الدائمة التي ترافق النشاط الإبداعيَّ لها تداعياتها في عدم رضوخ العقل الإبداعيِّ الباطن لمريداتها؛ لأنَّهُ (لا ينفلتُ تمامًا عن المعرفة بل ... يستند الى ما اكتنزته ذاكرته، وعقله الباطنيِّ من معلوماتٍ وتجارب فتأخذ تلك التراكمات بالانسياب على لسانه من حيث لا يشعر بما يقول)[١١]، وهذا المبدأ أشار إلى صلاته كبارُ المعنيين بالاتجاهات النفسيَّة مثل (إفلاطون Plato) وتلميذه (فرويد Freud)؛ وهذا يعني أنَّ الشخصية الإنسانيَّة المبدعة لا يمكن أن تركن إلى المقولات الجاهزة، وتتبناها ما لم تقدم دليلاً مقبولاً ومقنعًا للرؤية التي استندت إليها، وعلى أساس ذلك يمكن القول: إنَّ تجربة **مشتاق عباس معن** الشعريَّة مبنيةٌ على إسقاطاتٍ نقديَّة ترعى التجديد، وتتبنى الإزاحة، وتبتعد عن التجاور أو الاقتراب مما هو كائن، وتدأبُ في حركتها النصيَّة نحو توظيف معتقدات النقد التي آمن بها صاحبُها؛ مراهنةً بذلك على ما سيكون، وهذا يعدُّ نوعًا من المغامرة التجريبيَّة التي صدرت من وعي نقديٍّ آمنَ بحتمية التجديد، وهذا ما سيتضح جلياً في النصوص الإبداعيَّة للشاعر.

ثانياً: التمثُّلات

تعددت مصادرُ الإنتاج النصيِّ لدى الشاعر **مشتاق عباس معن** بين ما هو ورقيٌّ، وتفاعليٌّ أي يعتمدُ التقانات الحاسوبيَّة، والصور، والمؤثرات الصوتيَّة وجعلها جزءًا من دلالة القصيدة، فضلاً عن تنوع أجناس نتاجه الشعريِّ الورقيِّ بين العموديِّ والتفعيلة، فضلاً عن الاستحداثات للأجناس والمسميات الجديدة للشعر مثل (شعر العمود الومضة) و(شعر التفعيلات)؛ وفي كلِّ هذه النتاجات أحذت القرآنية والشعريَّة نصيبًا من التآخي في الخطاب، والتغريب في الإدلال، ومن النتاجات الشعريَّة الأولى التي نحت بهذا الاتجاه في المجموعة الورقيَّة الأولى للشاعر (ثنائية الإفضاء) التي يقول بها[١٢]:

معولُ إبراهيم انكسرا وكبيرُ الآلهة انتصـــرا

وأزوَّرتْ تزحفُ أمنيةٌ تلعنُ من هاتيك القدرا

اتجه البناءُ الأسلوبيُّ للنصِّ نحو توجيه أسلوب الحوار القصصيِّ مضفيًا على أدائه حركةً ديناميَّة في نسيج النصِّ تُدخِلُ النصَّ القرآنيَّ في بوتقة الشعر وتذيبه في تفصيلاته، إذ يقول النصُّ القرآني: ((**وَتَاللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَامَكُم بَعْدَ أَن تُوَلُّوا مُدْبِرِينَ**))[١٣].

بيد أنَّ النصَّ الشعريَّ وجَّه المنحى الفكريَّ للنصِّ صوب منطقة الإغراب والإدهاش بعدَ أن عمدَ الشاعرُ إلى تغييب المضمون الأصليِّ لصالحِ موقفٍ سياسيٍّ مضمرٍ من السُلطة الحاكمة آنذاك التي لم ترتضِ ــ في مكنون الشاعر ــ أن تُسلِّم بتحطيم صنميتها، وإنَّ أمانيه في تحقيق حلم الخلاص ذهبت في إدراج الرياح.

إنَّ طبيعة النصِّ الخطابيَّة أدخلت متلقيها في أُطر التفكير السيميائي؛ لاكتشاف خبايا التفصيلات الكامنة في ما وراءه؛ (لأنَّ كلَّ عليهُ تأمُّل للدلالة أو فحص

لأنماطها، أو تفسير لكيفية اشتغالها من حيثُ شكلها وبنيتها، أو من حيث إنتاجها واستعمالها تدخل في مضمون هكذا نوع من التفكير)[١٤]، وهنا جاءت الإشارة الى النبي إبراهيم ﷺ؛ بوصفها دالة أو بالأحرى قرينةً شرطية تقود الذهنية بالنتيجة الى حتمية القراءة المُوظَّفةِ لبيان الفعل الإجرائيِّ المترتب على هذا التوظيف وهو (تحطيم الأصنام)، ولم يكتفِ الشاعر بذلك حتى أردفها بقرينة أخرى متمثلةً بالمعول؛ ليكون علامة على مُراد الشاعر في تحقيق عملية الهدم للصنميَّة التي باءت بالفشلِ؛ لتذهبَ أمنيات الشاعر في إرسالها العقليِّ بلعن القدر الذي حال دون تحقيق ذلك.

إنَّ توجُّهاتِ الشاعر ما كانت لتقف عند مضمون الكتابة المُجرَّدة في توظيف القرآنية؛ ليبلغ ما أرده في تكوين نسيجٍ نصيٍّ يلحُّ على الظهور بدلالات مختلفة عبر وسائل لا يمكن أن يؤديها الحرف مُجرَّدًا، فسارَ في محاولة ريادية كان له قصبُ الريادة بها في إدخال النصِّ الشعريِّ بمساحةٍ جديدةٍ من التجريب عبر ما اصطلح عليه بـ(**العصر الإنفوميدي** **Infomedia Age** الذي يقصدُ به (العصر الذي يزخرُ بمعطيات الوسائط المعلوماتية على مختلف الصُعد)[١٥]، وهنا الشاعر أراد أن يتجه بالقصيدة نحو تعدد مصادر الإدلال؛ ليزيدَ من قوتها الرمزيَّة، وإثارتها الإيحائيَّة عبر ما يُصطلح عليه في النقد المُعاصر بـ **الوسائط المتعددة** **Maltimedia** وهي نزعةٌ حضوريَّةٌ في المشهد الأدبيِّ، غايتها ضمان صيغ من التواصل والقراءة عبر أجهزة الحاسوب، والتقانات المتطورة[١٦]، وهنا أصبحَ الوسيطُ الحاسوبيُّ عنصرا مهمًا في الدلالة التي غدت جزءًا من القصيدة وموضوعها في الصوت، والصورة، ولوحةِ القصيدة، وطرائق إخراجها، ومن النصوص التي أخذت بُعدًا مائزًا على مستوى العالم العربيِّ وربَّما العالمي النصُّ البكر للشاعر الموسوم بـ(تباريج رقمية سيرةٍ بعضها أزرق)[١٧]، إذ يقول في النصِّ المتوافر في إحدى أيقوناته التي وسمها الشاعر

بـ (إضغظ فوق ضلوع البوح الثانية، في صفحتها السادسة) وهو نصٌّ تفعيليٌّ يقول فيه:

يعقوبُ
يا وطني المحاصرِ بالعمى
من أين لي بقميصي الوترِ الذي خاطتهُ لي كفُّ النحيلْ؟
وأنا الذي
تخضرُّ في قدمي أهدابُ الرحيل
لا ذئبَ يأكلُ غربتي
لا جُبَّ يغسلُ من جبيني
قحطَ آلامي
وأوجاعَ السنينْ
يعقوبُ
يا أبتي المكبَّل بالظلامْ
حتَّامَ يغمركَ الغَمامْ
وأنتَ من رقصتْ على
أكتافهِ الشمسُ
أأظلُّ مقدوداً
وأُعدُّ متكئاً لمن يهوى قميصي
كي يُقدَّ
أأظلُّ مقدوداً هناك
وصاحبي يعفو ولا يدري
بأنَّ الطيرَ يأكلُ من رأسهَ
ويطير

بدت مساحةُ القرآنية في أوج قوتِها منذ اللحظات الأولى لمطلع القصيدة؛ ولكنَّ أيَّ توظيف هذا الذي يتخذُ من النصِّ ساحةً لبثِّ لواعج الروح المكبوتة التي سوَّغت للشاعر أن يدنو من الملامح الأصليَّة للنصِّ القُرآنيِّ، ويعيدُ توزيع نظامها على النحو الذي يديم آصرة التواصل بين النصِّ القديم، والنصِّ الجديد في محاولةٍ لإظهار آفاق استراتيجية الشاعر في تجديد الرؤى والانساق، وتحميلها أبعادًا دلاليَّة جديدة، تبتعدُ عن اتجاهات النصِّ الأول؛ ولكنَّها تُبقي إشارته واضحة للعيان للاستدلال على أبعاد النصِّ، وتوجهاته الجديدة التي انبثقت من وحي فكر شاعرٍ لا يؤمن بالاستكانة والاجترار، والثبات؛ إذ لم يكتفِ بتغيير البُعد الكلماتيِّ للنصِّ، وإنَّما عمدَ إلى إكساب النصِّ بُعدًا دلاليًا بصريًا عبر إظهار خلفية النصِّ بلونٍ زيتونيّ غامق، وعلى يسار الصورة قدم وساق تعبران عن الواقع الذي تصحَّر في محاولة للتعبير عن خسارة الجزء السفلي من القدم، ولكنَّ على الرغم من هذا الواقع المتأزِّم، مضت تلك القدم جاهدةً لتحقيق طموحها على الرغم من الجراحات التي نزلت بها.

الصورة التوضيحيَّة للقصيدة التفاعليَّة

إنَّ (القراءة السريعة لدلالات المفاتيح والمداخل والصور، والموسيقى تبرهن أنَّ قصائد الشاعر **مشتاق عباس** الرقمية تميزت بمسحةٍ عقلية منطقية، وبمسحةٍ ذاتيةٍ، مشفوعة بكمٍ من تكثيف العواطف)[١٨]، وربَّما يعودُ ذلك لطبيعة شخصية الشاعر التي تتجه صوب الزهدِ، والتصوُّف، والتعفُّف حتى في طرائق التعبير الشعريِّ، ومن هنا أتى هذا النصُّ متآخيًا مع النصِّ القرآنيِّ في بعضٍ من حمولتهِ اللفظية بأفقها العام، ولكنَّها تبتعدُ عن الإدلال التسجيليِّ الأول، وهذا إطارٌ تقويضيٌّ صنعه الشاعر بأداء إبداعيٍّ عمل على الموآخاة بين الخطابين، ولكنَّهُ ألحَّ على إغرابها دلاليًا؛ لأنَّ أهمية الأدب بنحو عام، والشعر بنحو خاص في إطارهِ التقويضيِّ يكمن في قدرته – الشعر – على توسيع حدوده لأبعد حدٍّ ممكن؛ محاولاً تجاوز الواقع المتعارف؛ ويكشفُ النقاب عن الطبيعة التاريخيَّة له؛ ليعمل على تجاوزها بأقصر الطرق الممكنة[١٩].

إنَّ تعدد المشارب الشعريَّة كان العلامة الأبرز، والسبيل الأوضح في رصد تجليات التوظيف والاشتغال في موضوعةِ القرآنيَّة؛ بوصفها مدخلاً تأسيسيًا لصاحبِ التجربة الذي انعكست آراؤهُ النقديَّة على المتنِ الشعريِّ عبرَ سعيهِ الدائبِ إلى جعل منطقةِ الفكرِ التخييليِّ منطلقًا أساسيًا في عمليةِ الصوغِ الإبداعيِّ لنتاجاتهِ النصيَّة، ومن ذلك ما اصطلحَ عليهِ بـ(العمودِ الومضة) الذي يمكن وصفهُ بأنهُ جنسٌ شعريٌّ جديد (ذو أصالةٍ إجناسيَّةٍ يعلوهُ هاجسُ الإطاحةِ بالفائضِ الغنائيِّ والتقريريِّ الذي نزَّ من تُربةِ الشعرِ العربيِّ، عبرَ تكثيفٍ شديدٍ، موشور النمو والتلقي، زاخر... بمجازاتٍ ثريَّةٍ متناسلةٍ مُفصَّلةٍ على مقاسِ تلقٍّ خاصٍ مُعبَّأ بالانزياحاتِ الشعريَّةِ بشتى أضربِها)[٢٠]، فهو نمطٌ شعريٌّ أدائيٌّ قائمٌ على التكثيف، والاقتصاد، وقوة الومضِ والإيحاءِ المُرمَّز، ومن النصوص الشعريَّةِ التي تضمَّنت تداخلاً فنيًا بين القُرآنيةِ والشعريَّةِ في مجموعتهِ وطن بطعم الجرح قصيدة (مُطاردةٌ غير مقصودة) إذ يقول فيها:

يـا هُدهدي ذبحوكَ واستبقوا النبأ

فعـلامَ تتبعـني الخبـايا مـن سبأ

وعلامَ يمسكُ ناظراي عن العِناق

الـرمشُ يُنبـي بـالعناقِ وإن صبأ[٢١]

اعتمد الشاعر تقانة بصريَّة في هندسة الكلمات؛ محاولاً تغيير الإطار النفسيَّ الذي لفَّ القصيدة العربيَّة لعقودٍ من الزمن؛ متخذاً من قصة الهُدهد الذي كان أحد جُند نبي

الله سليمان ﷺ في نقل الأخبار، إذ قال تعالى: ﴿وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَاباً شَدِيداً أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ﴾[٢٢] وهُنا اعتمد الشاعر على إعادة صياغة النصِّ الشعري باتجاه غرائبيٍّ مقترنٍ بآليات الانفتاح النصيِّ على الأجناس الأدبيَّة، وفضّ حدود تقاطعاتها مع بعضها؛ بغية الخروج بنتاجٍ نصيٍّ جديدٍ ينتمي إلى عوالمِ الإغرابِ والدهشةِ)[٢٣]، وهذا ما يقوم عليه بالضرورة أثر التقويض، أي أنَّ الشاعر هُنا قطع بذبحِ الهُدهد، واستباق النبأ، مع أنَّ النصَّ القرآنيَّ على لسان النبي سليمان ﷺ، اشترط بيان عُذر الغياب؛ بحكم مقتضى العدالة الذي يقتضيه المنطق لدى الأنبياء، بيد أنَّ الشاعر قلب دلالة النصِّ القرآنيِّ، وهذا ما يقتضيه مبدأ (**الأثر Trace**) التقويضي الذي أوجب فيه(**جاك دريدا Jack Derrida**) ضرورة محو الأثر الأول؛ ليقوم الأثر الآخر محله، وهذا معناه أنَّ مبدأ الأثر يقوم على ثنائية الحضور والغياب، وهو ما لا يمكن أن يتحقق إلاَّ عبر بنية الاختلاف[٢٤] وهُنا يعمل الشاعر على إشاعة نوع من المخاتلة بين النصِّ

القرآنيِّ، والنصِّ الشعريِّ، إذ ياخذ الحمولة القرآنيَّة إجمالاً، ولكنَّه يُعيد بناءها تفصيليًا، فيأخذ منها ما يمكِّنه من استيعاب الرؤى، وتكثيف الأفكار، فيتركُ أثرُ النصِّ القرآنيِّ بَصْمتَهُ في النصِّ الشعريِّ متآخياً معه خطابًا، ومُتفارِقًا معه دلاليًا، ولكنَّ هذه المرة عبر نصٍّ يعتمدُ الومضَ، والإحساسَ الخاطف؛ ليعبِّرَعن بذخٍ دلاليٍّ، وإثراءٍ نصيٍّ صوريٍّ، في مساحةٍ إيحائيَّةٍ واسعةٍ في إدلالاتها وترميزاتها[٢٥].

إنَّ البُعد التجريبيَّ لدى أيِّ شاعرٍ له القدرة على الخلق، والابتكار والتماهي مع سعة التطور الحاصلة في المنظومة النقديَّة المعاصرة يتكفَّلُ أن تكونَ طريقة التفكير ناحيةً باتجاهِ منطقة الهمِّ المشروع في البحث الدائم عن طرائق صوغ فنيٍّ مبتكرة،

وغير رتيبة، وسائرة نحو التحديث المضمونيِّ، ولكنَّها في الآن نفسه لا تتخلى عن معين التراث في إعادة استقراء وتحديث منجزها الإبداعيِّ، فالمنطقُ التحديثيُّ يقرضُ شروطه التي يتعهدها الشاعرُ في ذهنهِ سلفًا بعدم تخلي القيمة النصيَّة عن هويتها وانتمائها، وهذا يعني (أنَّ الكفايةَ النصيَّةَ العامة التي تتوفرُ لدى المتكلمين بلغةٍ معينةٍ، تقترنُ دائمًا بكفايةٍ نوعيةٍ تتمثَّلُ بقدرةِ قارىء ما على التمييز بين أنواع من النصوص، بقطع النظر عن مضامينها، وهذا ما يقتضي ممن يمارسَ الكتابةَ أن يحترمَ خصائص كلِّ نوعٍ من، إذا أراد أن يحققَ للنصِّ المُنجزِ اتساقهُ)[٢٦] ؛ لذلكَ كان الشاعر مشتاق عباس معن مهمومًا بتفعيل مبدأ الاتساق وتحديد هوية الجنس الأدبِّي؛ لما لذلكَ من أهميةٍ كُبرى في رسم معالمِ خارطةِ الإبداع، إذ أطلَّ الشاعرُ على متلقيهِ بجنسٍ أدبيٍّ مثَّلَ حلقةَ الوسيط بين ما هو ورقيٌّ وما هو تفاعليٌّ في مجموعته الأدبيَّة الجديد التي أطلق عليها (**وجع مُسنٍّ**)، مستثمرًا القرآنيَّة بنحو لافتٍ فيها؛ مصيِّرًا إياهَا إلى نتاجٍ شعريٍّ تطبيقيٍّ على متن نصوصه الجديدة التي بدا فيها الارتقاء الشعريِّ في أوجِ تجلياتهِ، والشاعريَّة أخذت خُلاصات السنين من الدأب والخبرة، والبحث عن الجديد، حتى استكانت عند هدي هذه التجربة الجديدة التي تحدَّث عنها الشاعرُ بما نصُّهُ (إنَّ التجاور، والتوازي، والتجاذب، بين العالمين « الافتراضيِّ والواقعيِّ » أضحت سلوكيات ملموسةٍ في أفعالِ البشرِ وأقوالهم... وخابَ من يراهن على التجاوز، التقاطع، التنافر؛ ذلكَ أنَّ العالمين وما رشحَ عنهما من صنيعةِ البشرِ أنفسهم، فضلاً عن نسقيَّةِ المناطقِ الوسطى التي تتحكمُ بجلِّ طروحاتهم، ومعتقداتهم، ونتاجاتهم، علاوةً على سمةِ التجريب التي تمثِّلُ العتبةِ الأولى لاستحقاقِ صفةِ التجديد... لذا عنَّ لي أن أجعلَ مسار التكنوورقي مُساقًا يمثِّلُ المنطقة الوسطى عبر وسيطه الجامع بينَ عالمين... عبر مناصات التنقُّل التي

تتعاملُ مع الوسيطِ الورقيِّ والوسيط الرقميِّ على حدٍّ سواء، ولاسيما تقنيتي الـ« الباركود **Barcode**" والـ« كيو آر **CodeQR**") [٢٧]، وهو بذلك ينقلُ مساحة التجريبِ الشعريِّ بعد أن أفاد من التجربة الكلاسيكية الورقيَّة، والحداثة الإنفوميدية التفاعلية بنتاجها التقانيِّ الحاسوبيِّ، مضى باحثًا عن منطقةٍ وسطى تجمعُ النقيضينِ في متنٍ نصيٍّ واحدٍ بهويةٍ أدبيَّةٍ تفيدُ من خصائص الجنسين معًا، وتدمجهما في إطارٍ نصيٍّ واحدٍ في محاولةٍ فنيَّة تجمعُ بين ما هو متاحٌ وصارم؛ واضعًا المواجهة بين قيم ما بعد الحداثة وما قبلها أمام ناظريهِ؛ محاولاً إيجاد سبيلٍ يمنحُ المشروعية لعملهِ الأدائيِّ الذي حتمًا سيكون في مصالحةٍ قرائيَّةٍ مع المُناصر لتلك الرؤية، وما يعاكسها لدى من يختلفُ مع فرضياتها التجريبيَّة[٢٨]، وكان حضورُ القرآنيَّة في متن نصوص المجموعة الأخيرة يمثِّلُ أداةً لترسيخِ المفاهيم، وتثويرُ التصوير، وتغريب الإدلال، ولاستيضاح ذلكَ بنحو جليٍّ يمكن الوقوف عند النصِّ الآتي:

سجال لا ينتهي بين (التيه والخطو)، والقضاة الدروب:

ما بالُها
غيمتي الخرساء
لا تصـــلُ!
تمشي طويلاً،
وأفْقي:
ساهُـمٌ، ثَمِـلُ
أصيحُ في الكون[1]،
حيث الكون:
في عـــطلٍ!
ياغيـــمةً!!
أفصـــحي:
هـــل في المـــدى أجـــلُ
أصيحُ في الكون ...
لكن لم أجد أذنـــــاً
ولم أجـــدني ... كـأنْ هُـمْ فـي الفضـا طـللُ
مالي سواكَ بهذا التيـــه :
يـــــا مـــددي!
أنت الحروف ... وأنت الصوت ... والجُمَلُ

ما بالُها
غيمتي الخرساءُ
لا تصلُ!
تمشي طويلاً،
وأفقي:
ساهمٌ، ثمِلُ

أصبحَ في الكونِ
حيثُ الكون:
في عطلٍ!
يا غيمةً!!
أفصحي:
هل في المدى أجلُ
أصيحُ في الكونِ...
لكنْ لم أجدْ أذنًا
ولم أجدني ... كأنَّ هُم في الفضا طللُ
مالي سواكَ بهذا التيهِ:
يـــا مـــددي!
أنتَ الحروفُ ... وأنتَ الصوتُ ... والجُمَلُ(٢٩)

يبدأ الشاعرُ في افتتاحية النصِّ بمقولةِ (سجالٌ لا ينتهي بين « التيهِ والخطو »، والقضاةُ الدروب)، في رحلةِ الشاعر التائهِ الذي يبحثُ عن ملاذاتِ الآمنين دون جدوى، واللوحة المصاحبة للقصيدة تتجه نحو بيان رحلة هذا التيه الكبير الذي طالما عبَّرَ عنهُ الشاعر في كلِّ اتجاهات تجربته الإبداعيَّة، وبأجناسِها المختلفة، وهذا التيهُ لم يأتِ من فراغٍ ليعللَهُ النقدُ؛ وإنَّما جاء نتيجةَ غربةٍ قاهرةٍ أخذت مآخذها من عمرِ الشاعرِ الذي آبى إلاَّ مواجهة القهر، وعدم التقهقر أمام سطوته وقوتهِ المُفرطة؛ لذلك كانت التجربةُ تجنحُ تارةً لبيانِ معالمِ التيه، وتارةً لتصعيد أثر المتنِ الصوفيِّ فيها، وهذا ملمحٌ لا يمكن لناقدٍ حصيفٍ أن يغفلَ وجوده في تجربة مشتاق عباس معن، وكما يقول « سانت بيف Sainte Beuve“: (إنَّ النقدَ الحقيقيَّ مثلما

أعرِّفهُ يتجلى أكثر من أي وقت مضى في دراسة كلِّ كائن، كل موهبة، وفق ظروف طبيعتها، وفي أن نقدم وصفًا حيًا وأمينًا لها، وأن يكون موضوعه مع ذلك تصنيفها ووضعها في مكانها) (٣٠)، وهذا يعني أن يكون تعامل الناقد مع تعاملاً استنطاقيًا يتماهى، وينسجم، مع توجهاتها، ومعرفة طبيعة عوالمها، واستقراء ما ورائياتها؛ لأنَّ خلفَ النصِّ تكمنُ حياةً مُعاشة، وأهدافًا ورؤى، واتجاهات مقصودة.

إنَّ القرآنية؛ بحكمِ إفادتها من النصِّ القرآنيِّ لا تنقادُ وراءَ الفعل النسخيِّ؛ لتكون تكرارًا لواقعها التسجيليِّ الأول المنصوص عليهِ في القرآن الكريم، وإنما يأتي توظيف الشعراء وغيرهم لهذه النصوص؛ لتكون سمةَ تميز ترفعُ من وتيرة النصِّ الإيحائيَّة، وتزيد مساحة الرمزيَّة والتشفير التي تقبع خلفها مبتغيات الشاعر، ومآلات ما رام الوصول إليه، وهو هُنا يستعينُ بقولهِ تعالى: ((فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ))(٣١)، في تأطير قرآنيَّة محوَّرة وغير مباشرة؛ بغية التعبير عن حجم التيه الذي نزل بساحة الشاعر، وأدخله في ميادين التحيُّر، وضياع الوجهة المُرادة، بحثًا عن واحة الحُرية المترعة التي عُدَّت بمكنون الشاعر استحالة الظفر بها؛ ولكنَّهُ في نهاية المطاف يتمسَّكُ بأدائهِ الصوفيِّ، والاندماج في ملكوت العشق الطهور فهو سبيل خلاصه الأوحد.

إنَّ توظيفَ القرآنيةِ في هذا النصِّ الجديد الذي يجمع بين الاتجاه الورقيِّ، والاتجاه التفاعليِّ قادت النصَّ (إلى حالةٍ من التماهي المُطلق مع الأدوات والآليات، بحيث تصرِّحُ بأسرارها، وتسلِّمُ شفراتها لآليات التأويل بطمأنينةٍ وشفافيةٍ وسلامٍ، وتتحررُ من كمونها في قفص اللغة، ومن انعكاسها « المرآتي « على سطوحِ الصور، فتتحولُ إلى رذاذٍ يتطايرُ في الفضاء ... محرِّضًا الحواس على استهدافهِ والتمتع بما تيسَّر من نداوتهِ المنعشة) (٣٢)، وهذا الصنيعُ جاء نتيجةً لاحتشاد الكثافة الصوريَّة لتوظيفات القرآنيَّة؛ بوصفها فعاليةً أدبيَّة ترتكزُ على ما يحويه القرآن الكريم من

اتجاهاتٍ لفظيةٍ، ومعنويَّةٍ ودلاليَّةٍ تحتفظُ بها ذاكرة الشاعر؛ ليتمكن بذلك عبر تقنيَّة الاسترجاع من استرداد تلكَ الأدوات، وإعادة إنتاجها على النحو الذي تتحقُ فيه إرادتهُ الإخراجية؛ ليقوم بتحويلها للناقد بأداءٍ فنيٍّ يكشفُ فيه عن مدى نضوج تجربته، وما هو المآل الذي وصلت إليه؛ لأنَّه ضمنيًا كان هو من نقد نصوصه، وهو الذي يحكمُ عليها قُبيلَ إظهارها علانيةً، ووذائقته هي من تتكفلُ بإعطاء التصورات الأولى لحجم الرضا الذي تتحقق عنده؛ لأنه بالنتيجة سينقلها لقرَّائهِ وناقديه، وهم من يتكفلون بعد ذلك بمهمة الإعلان على نجاح التجربة من عدمها؛ لأنَّ عملية النقد (أشبه بوسيطٍ بين طرفينِ هما: العملُ الأدبيُّ « البنية النصيَّة / المنجز الذهني»، والمتفاعل معها « القارئ / الناقد « فالإجابة على مثل هذه التساؤلات ترتبطُ بطبيعة العلاقة بين العملية الإبداعيَّة، والممارسة النقديَّة، ولعلَّ أهم عناصر هذه العلاقة تتمثلُ في مستويات القدرة التي يمتلكها المنتج للمنجز الذهنيِّ في سيطرته على منجزه حتى يرسله للقارئ/ الناقد الذي يمنح النصَّ وجوده الفعليَّ) (٣٣)، وهنا كان الشاعر على درايةٍ سابقة بهذا الاستنتاج؛ لذلك كان يدأبُ في بحثهِ عن الجدَّةِ، والإزاحة، والمجاوزة فيما سعى إلى إنتاجهِ من نصوص، وكان فعلُ القرآنيَّة بمكان أن أتاح للشاعر في أن يفيد من مضامينه المعرفيَّة في تحقيق هدف التجديد، عبر الوساطة التقنيَّة، معززة بتقانة الباركود التفاعليَّة التي غدا المنجزُ الإبداعيُّ بموجبها قابلاً للبثِ في أقل من أجزاء الثانية على الفضاء الإفتراضيِّ، فكانت للموآخاة بين القرآنيَّة القرآنيَّة والشعريَّة هدفًا للشاعر في تحقيق الانزياح المنشود؛ لتكونَ متوحدةً نصيًا مع الفعل الإبداعيِّ؛ بيد أنَّها تغتربُ وتُغرَبُ عنهُ دلاليًا في أصل واقعها الأولِّ، وهذه سمة تحققت واقعيًا في تجربة الشاعر فيما عمل على صنعهِ من نصوصٍ أدبيَّة.

الخاتمة:

يمكن إجمال نتائج البحث وخلاصته على النحو الآتي:

١.اتضاح قوة أثر التآخي بين (القرآنيَّة **والشعريَّة**) من حيث الأثر العام للنصِّ، والإغراب دلاليًا في اللغة والأداء، وطرائق الإخراج النصيِّ.

٢.تمثّلت تجربه الشاعر **مشتاق عباس معن** على أنَّها تجربةٌ يشيع فيه الإسقاط النقديِّ للشاعر على مجمل تجربته الإبداعيَّة، بما في ذلك أثر الشعريَّة في القرآنيَّة والعكس.

٣.انفتاح البناء الخطابيِّ للشعرِ على تقانات مختلفة كالبناء الدرامي، وديناميةِ النصِّ، والاستغراق الإيحائيِّ، والاقتصاد اللغويِّ؛ لبيان مدى نجاعتها في تحقيق مبدأ التآخي النصيِّ والإغراب الدلاليِّ.

٤.تعدد المشارب الإبداعيَّة في تجربة الشاعر **مشتاق عباس معن** ما بين القصيدة الورقية، والقصيدة التفاعلية، وقصيدة العمود الومضة أفضى إلى الجزم بأنَّ الأخونة والإغراب في نصوصهِ مثَّلت ظاهرة أدبيَّةً حققت إضافةً شعريةً في الرؤى والأفكار التي تضمنتها تجربته الإبداعيَّة.

٥.قيام ظاهرة التمازج بين القرآنيَّة والشعريَّة على مبدأ التقويض أو التفكيك على النحو الذي قادَ في خلاصته إلى خلقِ نتاجٍ شعريٍّ جديد ناتجٍ من تغييب الدلالة القرآنيَّة الأصليَّة لصالح الدلالة الشعريَّة المبتكرة؛ الأمر الذي أحدث إدهاشاً، وإغراباً يتآخى نصيًا ويفترق دلاليًا.

٦.توظيف ظاهرة القرآنيَّة على أنَّها عنصرُ رفدٍ لمساحة التجريب الجديد لدى الشاعر مشتاق عباس معن عبر استعمال تقنية (الباركود **Barcode**)؛ لأنَّها تمثِّلُ أداة وسيط جامع بين التقانة الورقيَّة والتفاعليَّة على حدٍّ سواء، وكانت القرآنية وسيلةً فنية ناجعة في هذا المضمار عبر تآخيها مع النصِّ الشعريِّ خطابيًا، وإغرابها واغترابها عنه دلاليًا .

هوامش البحث:

١) تأصيل النصِّ (قراءة في إيديولوجيا التناص): ١٧٠.
٢) المصدر نفسه: ١٧٠.
٣) يُنظر علم النصِّ، جوليا كرستيفيا: ٢١.
٤) نظرية التناص: ٨٨.
٥) إشكالية المصطلح في الخطاب النقديِّ الجديد: ٢٧٠.
٦) في الشعريَّة، كمال أبو ديب: ١٤.
٧) العلامة الشعرية (قراءة في تقانات القصيدة الجديدة): ١.
٨) ينظر: الإغراب في الشعر العراقي المُعاصر (جيل الستينيات): ١١.
٩) ينظر: لسان العرب، مادة (غَربَ).
١٠) الخطاب الصوفي في ضوء نظرية علائقية الوعي: ٤٨.
١١) النقد الأدبي الحديث (محاضرات في النظرية والمنهج): ٤٠.
١٢) الأعمال الشعرية غير الكاملة، مشتاق عباس معن، دار الفراهيدي، بغداد، ط١، ٢٠١٠م: ٣٥.
١٣) سورة الأنبياء: الآية ٥٧.
١٤)سمياء التواصل (دراسة تنظيرية تحليلية في ورايات أحلام مستغانمي): ١٨ – ١٩.
١٥) ما لا يؤديه الحرف (نحو مشروع تفاعلي عربيٍّ للأدب): ١٥.
١٦) ينظر: النقد التجريبيُّ العربيُّ والأدبُ التفاعليُّ في ضوء نظرية التلقي: ٢٨.
١٧) ينظر: القصيدة التفاعلية الرقمية (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق).
١٨)الريادة الزرقاء (دراسات في الشعر التفاعلي، بتاريخ رقمية أنموذجاً): ٢٣٣.
١٩) ينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم: ١٤٧.
٢٠) مهوى التفاحة (مقاربة مشروع مشتاق عباس معن في العمود الومضة): ٨٨.
٢١) وطن بطعم الجُرح (قصائد من العمود الومضة): ٧٩.
٢٢) سورة النمل: الآيتان ٢٠ – ٢١.
٢٣) الانعطافات الغرائبيَّة في تجربة حمد محمود الدوخي الشعريَّة.
٢٤)ينظر: التقويضيَّة المنهج والإجراء، مقاربة في لسانيات الخطاب الشعري: ١٦ – ١٧.
٢٥) ينظر: في التجنيس البيني (الأجناس الشعريَّة القصيرة مثالًا): ٤٧.
٢٦)مدخل إلى علم النصِّ ومجالات تطبيقهِ: ٨٤ ـ ٨٥.
٢٧)بيان الشاعر مشتاق عباس في مجموعة وجع مسن: ٥

٢٨) يُنظر: ما بعد الحداثة: ٣٩.
٢٩) مجموعة وجع مسن قصائد تكنو ورقيَّة من العمود الومضة: ١٣ ـ ١٥.
٣٠) النقد الأدبي، جيروم روجي: ٤٣.
٣١) سورة الصافات: الآية ١٤١.
٣٢) تأويل النصِّ الشعري: ١٠.
٣٣) محورية النصِّ الأدبي: ١٠.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

* إشكالية المصطلح في الخطاب النقديِّ الجديد، د. يوسف وغليسي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.
* الأعمال الشعرية غير الكاملة، مشتاق عباس معن، دار الفراهيدي، بغداد، ط١، ٢٠١٠م.
* الإغراب في الشعر العراقي المُعاصر (جيل الستينيات)، د. زينب هادي حسن اللجماوي، دار الفراهيدي، بغداد، ط١، ٢٠١١م.
* الانعطافات الغرائبيَّة في تجربة حمد محمود الدوخي الشعريَّة، د. أحمد عبد الفرطوسي، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ٢٠١٤م.
* تأصيل النصِّ (قراءة في إيديولوجيا التناص)، د. مشتاق عباس معن، مركز عبَّادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط١، ٢٠٠٣م.
* تأويل النصِّ الشعريِّ، محمد صابر عبيد، عالم الكتاب الحديث، ط١، عمَّان، ٢٠٠٩م.
* التقويضيَّة المنهج والإجراء، مقاربة في لسانيات الخطاب الشعري، آلاء عبد الله العنبكي، دار الفراهيدي، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
* الخطاب الصوفي في ضوء نظرية علائقية الوعي(السُلطات، الثنائيات، التمظهرات)، د. أسيل محمد ناصر، د. كنوز المعرفة، عمَّان، ط١، ٢٠٢٠م.
* الريادة الزرقاء (دراسات في الشعر التفاعلي، بتاريخ رقمية أنموذجاً)، إعداد وتقديم أ. ناظم السعود، البحث الموسوم بـ (القصيدة الرقمية والبنية الفنيَّة البراغماتية، أ. د. مها خيربك ناصر، مطبعة الزوراء، بغداد، ٢٠٠٨م.
* سمياء التواصل (دراسة تنظيرية تحليلية في ورايات أحلام مستغانمي)، د. عباس محسن خاوي، دار الفراهيدي، بغداد، ط١، ٢٠١٢م.
* العلامة الشعرية (قراءة في تقانات القصيدة الجديدة)، محمد صابر عبيد، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٩.
* علم النصِّ، جوليا كرستيفا، ترجمة: مريد الزاهي، دار قوبقال، المغرب، ط١، ١٩٩١م.
* في التجنيس البيني (الأجناس الشعريَّة القصيرة مثالاً)، أ. د. عباس رشيد الددة، دار الفراهيدي، بغداد، ط١، ٢٠١٥م.
* في الشعريَّة، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
* القصيدة التفاعلية الرقمية (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)، د. مشتاق عباس معن، وهو النصُّ التفاعلي الأول على مستوى العالم العربيِّ.
* ما بعد الحداثة، سيمون مالباس، ترجمة: سالم المسالمة، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠١٢م.
* ما لا يؤديه الحرف (نحو مشروع تفاعلي عربيٍّ للأدب)، د. مشتاق عباس معن، دار الفراهيدي، بغداد، ط١، ٢٠١٠م.
* مجموعة وجع مسن قصائد تكنو ورقيَّة من العمود الومضة، مشتاق عباس معن، دار الكفيل، العراق، ط١، ٢٠١٠.
* محورية النصِّ الأدبيِّ (المصطلح، الرؤية، الشفرة)، حبيبة مسعودي، دار التكوين،

دمشق، ط١، ٢٠١٠م.
* مدخل إلى علم النصِّ ومجالات تطبيقهِ، محمد الأخضر الصبيحي، منشورات الاختلاف، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
* المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم)، د. محمد عناني، الشركة المصرية العامة للنشر، لونجمان، ط٢، ١٩٩٧م.
* مهوى التفاحة (مقاربة مشروع مشتاق عباس معن في العمود الومضة)، أ. د. عباس رشيد الددة، دار الفراهيدي، بغداد، ط١، ٢٠١٥م.
* نظرية التناص، جراهام ألان، ترجمة: د. باسم المسالمة، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠١١م.
* النقد الأدبي الحديث (محاضرات في النظرية والمنهج)، د. مشتاق عباس معن، مركز عبادي للدراسات والفكر، صنعاء، ط١، ٢٠٠٥م.
* النقد الأدبي، جيروم روجي، ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠١٣.
* النقد التجريبيُّ العربيُّ والأدبُ التفاعليُّ في ضوء نظرية التلقي، د. إحسان محمد جواد التميمي، دار الفراهيدي، بغداد، ط١، ٢٠١٤.
* وطن بطعم الجُرح (قصائد من العمود الومضة)، مشتاق عباس معن، دار الفراهيدي، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.