شعرية الوقائع

قراءة في مجموعة (كلمات رديئة) لميثم راضي

أ.م.د. عباس عودة شنيور

جامعة ميسان / كلية التربية الأساسية

مقدمة

يسعى هذا البحث لاستجلاء مظاهر الشعرية في ما يستبعده كثير من النقاد عنها. وأعني بذلك جانبها التطبيقي من ناحية، ومن ناحية أخرى موضوعاتها ومضامينها، وتحديداً الوقائع اليومية. وذلك بقراءة ذوقية لمجموعة (كلمات رديئة) لميثم راضي. ومهد الباحث للموضوع بالنظر في الشعرية، محاولاً إدخال الوقائع اليومية ضمن مجالها التطبيقي. وفي الفقرة الأولى من البحث حاول تشخيص السمات العامة لموضوعات المجموعة، بينما جعل الفقرة الثانية موضعاً للنظر في الآليات الفنية التي وظفها الشاعر لتحقيق شعريته.

وميثم راضي شاعر شاب من مواليد ناحية العزير في محافظة ميسان عام ١٩٧٤، وقد توفي والده وهو بعمر سنة واحدة. ولأنه المولود الأول للعائلة، فقد بقي وحيداً، لكنه عوض ذلك بالجد والاجتهاد، إلى أن تخرج من كلية الهندسة في جامعة البصرة. وقد منحه الله موهبة في رسم الكاريكتير، ما جعله يقيم بضعة معارض بذلك. وقد بدأ الكتابة وهو في المرحلة الثانوية، وحاول النشر مبكراً، إلا أن محاولاته لم تنجح. وقد عرفناه، لطيفاً واعياً جاداً محملاً بهموم الوطن والإنسانية، منشغلاً بها. فتح له الأنترنيت باباً من النجاح من خلال نشره لنصوصه إلكترونياً في (منتدى الفينيق)، ثم في صفحته على موقع (فيس بوك) حيث وجد اهتماماً كبيراً وواضحاً بنصوصه من أصدقائه. ومن هذا الموقع لمع اسمه بين الشعراء، مخترقاً عراقيته ليمتد إلى القراء العرب. وخلال ذلك لم ينشر ورقياً، ولم يظهر في التجمعات الثقافية، حتى عام ٢٠١٥، حيث دفعه محبوه إلى إصدار مجموعته الأولى (كلمات رديئة) من ميلانو في إيطاليا بـ (٦٧) صفحة من القطع المتوسط.

أولاً/ شعرية الوقائع

حينما نتحدث على الشعرية، وهي "علم قديم جديد"[١] نستدعي تراثاً يكاد يكون ضخماً، من التنظير والتطبيق، على مدى تاريخ الفن والأدب والشعر، يشكل ركاماً معرفياً، أنضجته أقلام النقاد والمفكرين[٢] من جهة، وإنجازات الأدباء المبدعين عبر العالم من جهة أخرى. والواقع أن المطلع يجد أن تضخم هذا التراث لا يقوم على أساس التناقض والسجال، بقدر ما يقوم على الاختلاف، والنظر من زوايا كثيرة شتى إلى الميزات التي تمنح النصوص شعريتها، وفق ما يركز عليه كل دارس وبحسب مجالات اهتمامه[٣].

لقد كانت اللغة الميدان الأساس لدراسة الشعرية، على أنها الحاضن الرئيس للنص، أو على حد تعبير ياكوبسن: "يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات"[٤] فقد جعل اللغويون الشعرية من أهم وظائف

اللغة حينما يكون تركيز المرسل أو المرسل إليه على الرسالة ذاتها[٥]، أو هي بالإجمال علم الأدب عند ياكوبسن[٦]. وفي نظرية الأدب تتمثل الشعرية في دراسات النقاد للخصائص الأدبية في نصوص جنس ما، بل إن الدرس النقدي التطبيقي بشكل عام تتلخص جهوده في البحث عن تجليات الشعرية وتمظهراتها في ما يدرسه، وإن اختلفت تسميات الدراسة ما بين الخصائص الفنية، إلى عناصر الإبداع، أو السمات الأسلوبية، أو دراسة لغة النص، أو صوره، أو إيقاعه أوبنائه، بل موضوعاته ومضامينه أيضاً، من حيث علاقاتهما بالنص نفسه، لا من حيث علاقتهما بخارج النص. فكلها تسميات تبحث عن الشعرية وتحاول الوصول إلى سر إحساسنا (أعني المتلقين) بجودة النص واستمتاعنا به. ما الذي يدهشنا فيه، ويلقينا في بحيرات اللذة، حينما نقترف لغته؟ وما الذي يجعل أرواحنا يغمرها الرضا والانتشاء به؟ أشكل النص يمنحنا ذلك أم موضوعه؟ ثراؤه اللغوي واستغراقه في تفاصيله أم اقتصاده وإيجازه؟ أخيلته وصوره أم مباشرته؟ موضوعيته أم ذاتيته؟ التزامه بقضية أم (لا التزامه)؟ انحرافاته وانزياحاته الأسلوبية أم ألْفته؟ وتتوالد الأسئلة وتتكاثر، وتختلف الإجابات لتثرى موضوعة الشعرية. والباحث يعد كل ذلك مسؤولاً عن منح النص شعريته التي تُدخله جنسه الأدبي، وتصنِّفه ضمن سياقاته الفنية نصاً مبدعاً، فهي "دراسة للبنى المتحكمة في الخطاب الأدبي، وهي لا تتحدد بنوع أدبي معين، بل يكون مدار اشتغالها مجمل الأدب بوصفه إبداعاً، غير أن هذا لا يعني أنها لا تراعي الحدود والفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية، ولهذا نشأت لها فروع متخصصة بهذه الأجناس، فهناك شعرية للمسرح، وأخرى للقصة، وغيرها للشعر"[٧]. وإذا كان هذا التعريف يمنحنا صورة طيبة عن مجالات الشعرية بوصفها علماً نظرياً يتحدث عليه اللغويون والنقاد، فللشعرية مجال تطبيقي، لا يتحدث عليه الأدباء والشعراء، بل يمارسونه عملياً، يتجلى بمظاهر تمثّلاتها في النصوص، وهو ما لم تشر له معظم الدراسات على أنه جانب آخر من الشعرية، بل إن التسميات المختلفة التي ذكرناها قبل قليل، التي ترادف الشعرية في جانبها التطبيقي، لم تصف صراحةً وظيفتها الأساسية التي هي البحث عن شعرية النصوص. يقول تودوروف: " كل تأمل نظري في الشعرية، لم يُغَذّ بملاحظات حول الأعمال، لابد أن يكون عقيماً، وغير إجرائي"[٨].

وعلى الرغم من أن النقاد، قد حصروها نظرياً بمقولات محددة، بدءاً من (محاكاة) أرسطو، و(نظْم) الجرجاني و(تخييل) القرطاجني[٩] إلى الوظيفة اللغوية لياكوبسن[١٠]، و(انزياح) كوهن[١١]، أو مقولات أخرى[١٢]، حيث ركّز كل واحد منهم على مقولة، مهملاً المقولات الأخرى، من ناحية. ومن ناحية أخرى كلهم تجاهل مصاديق هذه المقولات، أعني الموضوعات التي يكتب فيها الأدباء أنفسهم نصوصهم التي تتصف بالشعرية. على الرغم من ذلك، فكل هذه المقولات مقولات نظرية، ويؤكد تودوروف هذا المعنى بقوله: "يمكننا التذكير بأن أشهر الشعريات، شعرية أرسطو، لم تكن سوى نظرية، تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي"[١٣]. وإن هذه المقولات النظرية، لا تكفي لصناعة شعرية بدون نص ذي موضوع. فالتخييل وحده مثلاً لا يكفي لوصف النص بالشعرية، وكذا الانزياحات. بل بقدر ما للتخييل أو للانزياحات من أهمية، يمتلك الواقع بتفاصيله اليومية وصدقه وعفويته الأهمية ذاتها في صناعة شعرية النص، فالشعر" تجربة استشراف للواقع وما وراءه، وكشف عنهما"[١٤]. والأدباء عموماً يلتقطون من تفاصيل حيواتهم ووقائع مجريات يومياتهم ، ما يستفز فيهم الفكر والعاطفة، لينتجوا ردود أفعالهم اللغوية، باختلاف مرجعياتهم الثقافية وميولهم. وأجمل النصوص وأخلدها تاريخياً، ما كان منها متعلقاً بقضايا الواقع البشري، وإشكالاته المستعصية، وتطلعاته وأحلامه. يقول الدكتور محمد رضا مبارك: "إن الجمهور لا يتفاعل مع النص، أو يستجيب له، إلا إذا كان ذا صلة بواقعه وحياته، سواء كانت عاطفية أو اجتماعية أو فكرية، وهذا شأن لا مناص من التسليم به، والإقرار بفاعليته"[١٥]. والقضية هنا ليست قضية نقل الوقائع بصدق، أو قضية تقييم للحقيقة، أو امتحان لها، كما يقول بعض النقاد: "فالقول بأن النص الأدبي يعود إلى واقع ما، وبأن هذا الواقع يمثل مرجعه، يعني أننا نقيّم بالفعل علاقة صدق بينهما، وأننا نخوّل لأنفسنا إخضاع الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة"[١٦]. وإنما اعتماد الوقائع مادة أساسية لموضوع النص ومضامينه، بلحاظ طريقة الرؤية، والنقل، والمعالجة. "إن الشاعر يقوم باستعادة الصور الحسية المختزنة، وربما المعاني المدركة من تلك الصور أيضاً، ثم يعيد تشكيلها من جديد، على نحو قد يخالف الواقع أو يشابهه، إذ لا يشترط في هذا الناتج الجديد ما يفترض من تصديقه أو تكذيبه، المهم أن

يحقق الاستجابة النفسية المطلوب تحقيقها"[١٧]. ويقول ياسين النصير: " يعتقد البعض أن شعرية اليومي والمألوف، مرادفة للعادي، لليومي، ويمكنها أن تكون صادقة أو كاذبة، مثل هذا الاعتقاد غير دقيق. فشعرية اليومي والمألوف خطاب يعتمد في حضوره على اللعب الفني المغاير للواقعة المألوفة"[١٨]. والنصوص السريالية نفسها، يمكن فهمها على أنها ردود فعل لوقائع عاشها المبدع، أو إعادة ترتيب لوقائع مرفوضة، أو هروب من هذه الوقائع إلى الحلم. وتصح بهذا الفهم عبارة تيري إيغلتون:" إن الأدب حين يضم الكثير من الكتابة الوقائعية، يقصي أيضاً قدراً وافراً من التخييل"[١٩]. لأنه لا يعني الوقائع نفسها، وإنما لغة التعبير عنها. فالوقائع المعاشة مصدر مهم للموضوعات، والعبرة في الاستعمال اللغوي الخارج عن المألوف، المتسامي على المتداول، المتجاوز للمستهلك الذي يصنع التخييل في النص[٢٠]. وقد نظر النقاد إلى الأدب منذ أرسطو كما يقول أنريك أندرسون إمبرت على أنه: " يشكل التجارب الإنسانية العفوية. وعندما يصوغها لا يتوقف عند مجرد رواية ما حدث، وإنما يحدثنا أيضاً عما يمكن، أو يجب أن يحدث"[٢١].

إننا نرى، ونختلف في فهم ما نرى، وفي تمثله، وفي تأويله. كما نختلف في زوايا الرؤية، ومن ثم تختلف ردود أفعالنا. نحن نرى، ونختلف في وسائل التعبير عما نرى. وإن الوجود بوصفه واقعة، أو مجموعة وقائع متتابعة مستمرة، لمليء بمظاهر الإدهاش والإثارة، والحكمة والفوضى، والمعقول واللامعقول. إنه مجموعة خالدة لا تنتهي من المشاهد والصور، وجود ينزّ شعرية لمن يصغي ويرى ويلمس ويتشمم ويتذوق. والإنسان الذي يُعمل حواسه جيداً في الوجود، سيتحسس الشعرية المذهلة التي تحيط به في كل التفاصيل. فالشعرية إذن قبل أن تكون درساً نظرياً، وقبل أن تكون خصائص في الفن والأدب، كانت تمثلات وتجليات في العالم. ومن شعرية العالم يغترف المبدع شعرية لغته لتشع وتنعكس في النص خصائص فنية وميزات أسلوبية، ومضامين ومعاني تجتذب المتلقي، وتشعره بالإدهاش واللذة. وتغري الدارس والناقد بمباشرتها ومعالجتها وتحليلها وتأويلها. والشعري موجود حولنا في الوجود والعدم، في الحياة والموت، في الشهود والغيب، في الواقع والخيال، في المتن وفي الهامش، وقائع لا تنتهي، ونظرتنا لها، هي التي تكشف شعريتها، وتعبيرنا عنها هو الذي يحولها من واقعة يومية مألوفة إلى نص أدبي مفعم بالشعرية والجمال. و"ما من موضوع شعري أو غير شعري"[٢٢] كما يقول سعيد الغانمي. ويضيف: " وسواء أكانت العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية كما يرى دي سوسير، أم ضرورية كما يرى بنفنست ، فان المعنى هو نتاج تفاعل هذين الوجهين [يقصد الدال والمدلول] في تأليف لغوي ينسجم مع أعراف اللغة المستعمل فيها. فلا معنى إذن للحديث عن معنى شريف ، أو معنى شعري ، ومعنى غير شريف أو غير شعري"[٢٣].

إن الجثة المتعفنة في مستنقع آسن، واقعة قبيحة، يمكن لرسام، أن ينقلها إلى لوحة متقنة مثيرة. وإن جذعاً مقطوعا في حديقة مهجورة ينبت منه برعم صغير أخضر، واقعة قد يمر عليها آلاف من البشر، لا تثير فيهم ما يمكن أن تثيره في شاعر. فقد ينطلق من مشاهدته اليومية العابرة هذه، في بناء نصوص: الولادة، أو الموت، أو الحياة، أو الثورة، أو الأمل، أو الإصرار، أو التحدي، أو الحزن، أو الفرح، أو التفاؤل، أو التشاؤم... إنه ينطلق من الواقعة في كل الأحوال، ليختلف عن غيره من المبدعين في المعالجة، و"ما من أحد يعزل الشعر عن الواقع وقضايا الإنسان، ويقذف بهما إلى الفراغ، وإنما المسألة في معنى هذا الارتباط، وفي نوعيته وكيفيته"[٢٤].

ويحدد ياسين النصير منطلق الشعرية، فيقول: "هو حركة الوجود نفسه، وهي تتمظهر بأشكال واقعية وخيالية"[٢٥]. وإذا كان هناك شعر كثير، ينطلق من الخيال، أو من الواقع العام المطلق، فإن شعراً كثيراً آخر، منذ طفولة الشعر، ينطلق من محيط الشاعر ومشاهداته اليومية الخاصة، وأحداثه المتتابعة المستمرة، وهو ما أسميناه في هذا البحث (وقائع). وقائع لأنها ليست خيالاً صرفاً عائماً، لا حقيقة لوجوده إلا في عقل الشاعر وأحلامه: يقول أديب كمال الدين في مقطع من قصيدة (أنا وأبي والمعنى):

سقطَ الساحرُ من مائدة السحر على الأرضْ. / فتمزّق صوتُ الماء بكفّيه .بكى، واهتزَّ كما يهتزُّ الطائر/ حين تُمرر سكين الذبح على الرقبة./ الأرضُ تكرّرُ لعبتَها .ما كنتُ أكون .الغيمُ يجيءُ ويذهبُ/

والفجرُ يطرّزُ حرفَ الدهر فلا معنى أبداً .أختبئ اليومَ كطفلٍ،/ أرنو للفجر، أقرّرُ أنْ أبعث كلماتي حتّى يعتدل العالم، يذهب/ سيف الظالم في الظلمات .فما أحلى الكلمات !وما أسخفها![٢٦]

فعلى الرغم من أن الشاعر قد رمّز لواقعة محددة عاشها أو عرفها، إلا إنه يتحدث عن حدث لا نعرفه، ورمّز لمفرداته بما زاد في مجهوليته، قصيدة أديب كمال الدين حديث ربما قارفَه بصور جميلة ربما، لكنها لا تخرج عن كونها صور ذهنية، في عقل الشاعر، لا حقيقة أرضية لها بالنسبة للمتلقي إلا بمعناها الكلي الشامل. وإذا كان من غير الإنصاف أن نقول أن قصيدة أديب كمال الدين تشبه قصيدة ميثم راضي (اكتشاف النار بطريقة أخرى)، التي تنطلق من الخيال هي الأخرى، إلا أنها دخلت الأجواء الأرضية في الخاتمة:

خذ أي ضحكتين يابستين ثم ادعك أحداهما بالأخرى../ وحالما يتصاعد منهما الدخان../ ضع عليهما من قش العائلة الجاف وأغصان الأصدقاء الصغيرة/ والآن قرب وجهك من هذه الكومة: / نافخاً عليها من كل تلك الحسرات السرية/ والآهات التي لم تغير شيئاً/ انفخ عليها بهدوء../ مراراً ومراراً/ هكذا تصنع ناراً: عندما يكون العالم بدائياً هكذا[٢٧]

حيث يتحدث الشاعر بلغة العرّاف، فيطلب جمع ما لا يمكن جمعه إلا بمخيلة الشاعر، من مفردات من الحياة اليومية، مما لا يمكن أن يكون له وجود حقيقي في الواقع المعاش. ليعرض على المتلقي معاناة الإنسان المعاصر، مستنكراً القيم البدائية التي تتحكم بوجوده ومصيره. إنها قصيدة تنبثق من خيال محض وسيلةً، لتصيب مفصل الواقع هدفاً. فكلمة الوقائع إذن تدل على أن الموضوع لا ينبعث من خارج الواقع المصطلح بين الناس على وجوده والتعامل مع مفرداته وتفاصيله. فهي قصيدة تفاصيل الوقائع.

ووقائع لأنها لا تعني الكلمات الكلية المعبرة عن أجناس مفرداتها. وليست معاني ذهنية مجردة، غارقة في التجريد، تعارفنا عليها مفاهيمَ لا مصاديق. ولا تحدد ارضاً بعينها ولا سماءً بعينها، لا زمان ولا مكان. دلالات مطلقة عائمة في الفراغ. يقول بلند الحيدري:

في النار/ في المنعتق الكبير/ من قسوة الروح من الضمير/ إذ يصرخ الإنسان:/ ما مصيري/ غير الهوى المسعور في جذوري/ غير الهوى النابض في عروقي/ يسير بي كالعبث الطليق/ أعمى بلا حلم/ بلا طريق[٢٨]

القصيدة تتعامل مع معاني كلية مطلقة يتصف بها الإنسان في كل زمان وفي كل مكان. الإنسان الهائم في بيد الوجود، فلا يجد أمامه من المصير ما يطمئن له، فيغرق في عبثية عمياء. القصيدة تتسع لكل معاني الضياع والتيه. ويقول ميثم راضي في قصيدة (انتشاء مقدس):

هل رأيتَ خارطتنا؟/ وعليها كل تلك النقاط الحمر والسود التي تمثل المدن والبلدات؟/ إنها فقط: آثار الحقنة الربانية.. على ذراع مدمنة[٢٩]

الشاعر يفهم العالم بكل حضارته وبنائه وتقدمه، على أنه هروب الإنسان من إشكالاته الخالدة، التي لم يتجاوزها. الإنسان يشغل نفسه بكل ما يبنيه ويعمره، منتشياً بتفاصيل العالم، ليهرب من مصيره المحتوم. معنى مطلق تدلي به القصيدة، خارج حدود الزمان والمكان.

فقصيدة الوقائع إذن ليست الخيالات التي يبتنيها الشاعر، ولا قصيدة الحقائق الكلية لقيم الإنسان المطلقة. إنها قصيدة تجترح وجودها من الأحداث اليومية الصغيرة والكبيرة العابرة، التي تترك آثار حوافرها في الأرواح المبدعة، لتتغنى بما خلفته وراءها، فرحاً وحزناً، يأساً وأملاً. تلتقط مفرداتها مفهوماً ومصداقاً مما حولها من المكان، ومما تعيشه في الزمان، راسخة في أرضها، وتتحرك تحت سمائها، لتعيد ترتيب هذه الوقائع، متلبسة بأدوات الشاعر: لغةً وصورة.

وقد شهر الشاعر اليوناني الكبير يانيس ريتسوس (١٩٠٩ – ١٩٩٠ م) بقصيدة التفاصيل وبالغ باهتمامه برصد دقائق الحياة اليومية في اليونان" فهو يستحضر كثيراً من الجزئيات البسيطة المهملة، التي تبدو في الظاهر منسية، ليعيد صياغتها جمالياً، بما يكشف عن شاعرية متخفية، لا تبدو من النظرة الأولى"[٣٠]. ويؤكد مفلح الحويطات تأثير ريتسوس بالشاعر سعدي يوسف الذي ترجم بعض قصائده إلى العربية، وبشعراء آخرين كعباس بيضون، وأمجد ناصر، ونوري الجراح، وغيرهم من شعراء العرب[٣١]. والباحث لا يمكنه إنكار تأثر شعراء العربية بغيرهم لاسيما في العصر الحديث، لكن تراثنا الشعري يحمل كثيراً من قصائد الوقائع والتفاصيل، بل إن جملة الشعر العربي القديم يمثل بشكل دقيق الحياة العربية بتفاصيل وقائعها السياسية والاجتماعية والاقتصادية. وإذا لم يكن مجال بحث ذلك، في هذا الموضع، فلا بأس من التذكير بشعر الشمقمق مثلاً.

إن " الشعر هو انفجار الذاكرة لحظة التقائها بالأشياء واللغة معاً، في لحظة خاطفة" [٣٢] الوقائع بذاتها موجوداتٌ في زمان ومكان، أحداثاً كانت أو أشياء، وهذه الوقائع على الرغم من إمكان وصفها بالمألموف واللامألوف، لتشكل بذاتها موضعاً من مواضع الشعرية، بقدر تأثيرها في نفوسنا، وإثارتها لعواطفنا ومواقفنا، وبقدر ما تدهشنا كمشاهد حية حقيقية متجسدة أمامنا. على الرغم من ذلك، فحينما ينتزعها المؤلف من أرضها، ويحوّلها الى وقائع لغوية، فإنه يضفي عليها شعريةً إضافية غير شعريتها الذاتية، وهي شعرية اللغة. إي إن تحول الواقعة الحقيقية إلى واقعة لغوية سيمنح النص شعرية إضافية على شعريتها الذاتية. ما يعني أن النص يضم شعريتين هما شعرية الموضوع وشعرية اللغة، يمزجهما الشاعر بعبقريته الفذة ليضعنا وجهاً لوجه أمام الإدهاش والرضا والجمال واللذة فضلاً عن الفائدة. لهذا يؤكد الباحث أن كل ما هو ممتع من النصوص نافع، وإن لم يكن كل نافع ممتع.

ثانياً/ موضوعات الشعرية (انشغالات الإنسان وتشويق المتلقي)

إن مضامين (كلمات رديئة) لميثم راضي تحفل باليومي الذي عاشه الشاعر، أو يمكن أن يعيشه. وهي التقاطات ذكية مما حوله من وقائع جارية، يمسك بها، ليعيد ترتيبها مشاهدَ متحركة، تثير فيه ثم في المتلقي موضوعاته الأثيرة، التي تشغله إنساناً واعياً، يتوجع بوعيه وإنسانيته. وإن كانت "طبيعة الموضوع وحده ليست قادرة دوماً على تقديم النص الشعري الذي يمتلك من الحضور والقوّة"[٣٣] لم يكن ميثم راضي مؤدلجاً، ليتحول إلى داعية لحزب، أو مبشراً بفكر. ميثم راضي يتحدث عن أزمات الإنسان وإشكالاته البسيطة المزمنة. لذا كانت أهم مضامين المجموعة هي المعاني الإنسانية: الطفولة، الحب، العائلة، الوطن، الحياة، الحرية، السمو، الله، فضلاً عن أضدادها الحاضرة معها بالضرورة. وهي لاشك موضوعات على مستوى عالٍ من التعقيد فلسفياً، لكنه تعامل معها، بطريقة فطرية وأثار تساؤلاتها كما يثيرها أي إنسان يمتلك قدراً بسيطاً من الشعور بها. من هنا حوّل المعقد الصعب الى السهل البسيط، وأعاد ترتيب الفلسفي إلى رد الفعل الفطري. ما جعل موضوعات شعره أثيرة لدى المتلقي، تثير فيه الرغبة في التفاعل. فهي تصدر عن وقائع يومية، لتعبر عن انشغالات الإنسان المطلق بحزنه وبفرحه، وبيأسه وبأمله، وتختزل أوجاعه وهمومه وتساؤلاته. وقد حاول الباحث تشخيص اهم خصائص المضامين في هذه المجموعة، فوجد أن العامل المشترك الأكبر فيها، هو (استهداف المتلقي)، والرقي بعقله في فهم ما يواجهه يومياً، من وقائع أصبحت جزءاً من وجوده. فهو يذكره بمواضع الألم، وينبهه إلى مواقف التأمل، ويضعه أمام جمال العالم وقبحه، من خلال إعادة ترتيب الواقعة اليومية برؤية الشاعر. يقول ياسين النصير:"إن غير المألوف وهو ما تبحث عنه الشعرية موجود في اليومي والمالوف الحياتي"[٣٤] والخصائص العامة لمضامين المجموعة تؤكد بشكل واضح هذا (الاستهداف)، وهي كما يأتي:

١. إنسانية المضامين:

خارج نطاق الحديث عن مهمة الشاعر، ووظيفته في الحياة، بخلق الجمال مقابل قبائح العالم، يقول طراد الكبيسي: " رغم كل الشر والقلق والدناءة والقبح والخراب والقمع الذي يسود حياة المجتمع العربي،

يظل التمسك بالشرط الإنساني في الحفاظ على ماتبقّى، مسؤولية الكاتب"[٣٥] كما أن المتلقي ميال بطبعه وفطرته إلى الموضوعات التي تشغل وجوده كإنسان يحمل رسالة إنسانيته، من قيم سامية، تجعله مختلفاً عن موجودات الكون الأخرى. وقد استطاع ميثم راضي بمضامينه الإنسانية أن يجتذب القارئ بلباقة نادرة، فهو يعزف مشاغل الإنسان الوجودية والوطنية واليومية، فقصائده أشبه بوثائق يومية، غمسها بلغة الوقائع الحادثة او الممكنة الحدوث، لتنقل للمتلقي رؤاه في: الطفولة، العائلة، الحب، الحرب، الموت، العالم. صحيح أنها موضوعات مطلقة، لكن ميثم راضي ينقلها لنا من حيث كونها أحداثاً مرّت به وعاشها بتفاصيلها الصغيرة، في قصيدة (تلعثم)، التي جعلها مفتتحاً للمجموعة يقول:

تحاول الكلام/ مثل طفلٍ لم يعرف ناراً أكبر من عود ثقاب./ وعليه الآن.../ أن يصف غابة كاملة تحترق[٣٦]

إنه العالم، العالم الذي يحترق بعين الشاعر، وإنه الذهول الذي ينتاب الشاعر وهو مكلف بالتعبير عن عالم يحترق، في الوقت الذي لم يعرف الا نار عود الثقاب. الشاعر طفل كبير، كلفه الإبداع ما لا يطيق. وفي آخر قصيدة في المجموعة (تلك الأيام):

أنا أعتذر لك يا صغيري../ لقد علمتك الكلام ثم تركت لك الأيام التي لا يمكن التعبير عنها[٣٧]

يعترف الشاعر مرة أخرى بعجزه عن التعبير. وفي القصيدتين كان الطفل حاضراً، في المفتتح الشاعر الطفل، وفي ختام المجموعة، كان طفل الشاعر. وفي أغلب قصائد ميثم راضي كانت العائلة كلها حاضرة في التفاصيل، ففي قصيدة (الحبكة المخصصة للولد الوحيد)، أحضر العائلة كلها:

كان من المفروض أن ينجب أبي أولاداً أكثر../ ولكنه لم يفعل/ وتركني وحدي في هذا العالم وذهب/ مرة رسمت أخي على سبورة المدرسة.. وتشاجرنا مع كل أولئك/الصغار الذين كانوا يضايقونني../ رجعت للبيت بكدمة على وجهي وظلّ هو ممدداً على السبورة/ بعد أن قاموا بمحو قدميه../ شرحت لأمي ما حدث../ قالت غداً سيكتب لكم المعلم على السبورة تمريناً../إذا عرفت الحل سينهض أخوك/ وهكذا صدقتها.. ونجحت.. نجحت كثيراً/ ونسيت أخي.. نسيت أنني وحدي في هذا العالم/ وصار عندي أولاد وبنات../ كلما ضايقهم أحد.. كتبت لهم تمريناً[٣٨]

وللأبوة حصة وافرة في قصائد المجموعة، الأب الفقيد، الذي يذكره الشاعر بطريقة عرضية أحياناً[٣٩]، وفي أحيان أخرى، موضوعاً يبني على أساسه المعنى الإنساني: حاجة الأولاد وانتظار الأب[٤٠]، الفقدان[٤١]، حزن الأم[٤٢]، المنزلة المفقودة بفقدان رب الأسرة:

أعرف عائلة تملك اسماً واحداً فقط../ عندما أخذه أبوهم معه للقتال: جلسوا طوال فترة الحرب لا ينادي/ عليهم أحد../ ولما عاد كان أحد الحروف مصاباً/ بعد ذلك صارت أمهم تصطحبه معها دائماً للسوق: وتنساه/ هناك في دفاتر البقالين والأفران/ وعندما ترجع للبيت ويسألونها عنه/ ترتب الطماطم والخبز على شكل الاسم/ ثم يأكلونه/ ولا يبقى سوى بعض الفتات: متناثراً على الأرض/ كهمسة بعيدة لا يسمعها أحد[٤٣]

القصيدة تقطر حزناً على عائلة فقدت ربّها في الحرب، وتلمح لمصدر معيشتها بعد الفقدان، الأب هو اللقمة. يأكله الأبناء حياً، وباسمه يأكلون وهو ميت. يحتاجونه ليدرأ الجوع، وحينما يشبعون ولم يبق منه إلا فتاتاً، يتحول إلى همسة بعيدة.. لا يسمعها أحد. والملاحظ ان موضوع العائلة من المضامين التي تشغل بال العراقي عموماً، وتخصه شخصياً، وتشكل ضغطاً واضحاً في حياته، في الوقت الذي تنشغل فيه الثقافة والأدب عنهما، بالتحليق في فضاءات، قد لا تشكل شيئاً مهماً.

وعلى الغرار نفسه موضوعة الحرب التي اعتاشت على مائدة العراقي، لسنوات طويلة، بدأت ولم تنتهِ. وجدير بالذكر أن محلية هذه الموضوعات وغيرها في شعر ميثم راضي، لا تتناقض مع مفهومها المطلق المشبع بالروح الإنسانية. فهي تعالج يوميات عراقية بحتة، لكنها تصلح أن تكون مفهوماً إنسانياً عاماً مطلقاً، يمكن أن ينطبق على أي إنسان، في أي زمان، وفي أي مكان. يقول في قصيدة (النجاة في العتمة):

إذا رأيتنا يوماً: نركض في التقارير المصورة عن الحرب../ أغلق تلفازك أرجوك/ ربما ستخطئنا الرصاصة في شاشتك المعتمة على الأقل[٤٤]

فالحرب موجعة، ليس لمن يمارسها فحسب، بل لمن يسمع بها، ويرى مشاهدها في التلفاز أيضاً. بل إنها قد تقتل المشاهد، كما تقتل المحارب. والنجاة في عتمة التلفاز. وفي قصيدة (هدنة من المطر)، يدين ميثم راضي الحرب، ويوقف جحيمها، ليشعر بالسلام قليلاً، مستغلاً الفرصة، لكتابة رسالة حب:

إنها تمطر الآن../ ستتبلل الحربَ التي تركتها في الخارج/ وتصعد الرطوبة في مفاصل القتال/ وتسيح البنادق مثل كحل سافل من عيون القضايا والأوطان/ يبدو هذا ملائماً لأشعر بالسلام حول النار التي في الصالة../ حيث الدبابات تجثو قربي مثل كلاب مشردة سمحت لها/ بالدخول إلى البيت/ دبابات دافئة يخرج من فرائها الجنود../ ويقتربون أكثر من النار وهم يضحكون../ ينشرون ملابسهم على أصابعي لتجف/ أحدهم يصعد نحو الكتاب الذي في يدي: ويبدأ بقطف الكلمات/ ويرميها إلى الآخرين من الأعلى../ إنها تمطر في الخارج../ والجنود شبعوا وناموا/ وأنا أبحث عن الكلمات التي تركوها خلفهم/ محاولاً/ أن أصنع منها: رسالة لكِ[٤٥]

الحرب وأدواتها اللاإنسانية، مهيمن واضح في القصيدة، بحيث لم يخلُ سطر منها، أو من تفاصيلها المقيتة. الحرب استثناء طارئ، يبعثر الحياة ويوقف تقدمها، ويخرب المعرفة التي يصر الشاعر على استمرارها حتى أثناء الحرب، فقد كان يقرأ والجنود يسمعون، ناثراً الكلمات فوقهم كقطع الحلوى، ويختار منها ما يلائم رسالة حب.

نستطيع أن نقول بثقة بالغة، أن المضامين الإنسانية هي الثيمة الأساس للمجموعة كلها، ولا تكاد تخلُ قصيدة واحدة من هذه المضامين. فميثم راضي حتى حينما يعالج قضايا وجودية كبرى، فإنه لا يخرج عن المعاني الإنسانية لها. يقول في قصيدة (الخروج من نسق الرمية):

لقد كنتُ حجراً في السابق../ في جدار سجن ما/ حتى أنك لو كشفت ظهري الآن: لرأيت آثار تلك الخطوط/ الصغيرة التي يحفرها السجناء على الجدران كلما مرت عليهم الأيام/ وقبل ذلك.. كنتُ حجراً أيضاً: يقذَف على العصافير/ وما زلت لليوم: كلما سقط عصفور.. أعتقد أنني أنا السبب/ لا تضحك: أنا أتذكر جيداً أنني كنت حجراً/ وأنا خائف جداً أن يكون أحدهم ما زال يحملني للآن../ ولا أعرف ماذا سيفعل بي[٤٦]

الإنسان ظالماً ومظلوماً، خاضع لحتمية مجهولة تجعله ما هو كائن. تجعله حجراً من سجن عتيد، أو إنساناً مقيداً داخل هذا السجن. أهي حتميةٌ ما يحركنا قتلةً ومقتولين، أم هي حرية نختارها نحن أنفسنا؟ هل الإنسان آلة صماء بيد الزمن؟ ما زال الشاعر خائفاً من أن يكون مسيّراً بحتمية لا يعرف مآلها. ينظر الشاعر في تفاصيل قصيدته بعين إنسانية في قضية كبرى من قضايا الإنسان المطلق، هي قضية الحرية والإرادة، بطريقته الخاصة في سرد التفاصيل اليومية الفريدة، وهو يعيد ترتيبها داخل النص، ليضع المتلقي أمام تساؤلاتها الكبيرة.

٢. تداخل المضامين:

تمتاز مضامين القصائد في (كلمات رديئة)، بأنها مضامين متداخلة بعناية فائقة، وهي تبدو للوهلة الأولى، سمة عامة في الشعر الحديث[٤٧]، لا تخص شعر ميثم راضي فحسب. وهذا التداخل يعكس واقع تداخل الموضوعات في حياتنا المعاصرة، وترابطها الجدلي، من جهة. ومن جهة أخرى يعكس تداخل المضامين في القصيدة الواحدة، ترابطَ رؤى الشاعر للوقائع وللوجود عامة، من ناحية فلسفية أو من ناحية لغوية. وميزة تداخل المضامين في شعر ميثم راضي، تقوم على كل ذلك.

فالوقائع التي يعيشها ويمارسها، متداخلة في طبيعتها وفي تكوينها. فمضمون الطفولة، يستدعي العائلة. ومضمون الحرب، يستدعي الموت. والخير يستدعي الشر. وحينما نحول الواقعة الحقيقية إلى فعل لغوي،

فإنها ستستدعي واقعة حقيقية معها، كما يستدعي فعلها اللغوي، فعلاً لغوياً آخر معه، ليمثلا معاً في نسيج النص. بمعنى أن النص مجمعٌ لوقائع متداخلة مترافقة، معبَّراً عنها بدالّات لغوية مترافقة في الأقل على سبيل الانثيالات اللغوية.

في قصيدته (كلمات سيئة)، تتداخل المضامين بين الموت وسوء الواقع، والقيم. فالموت الذي يخطف الأرواح البريئة بكلاليب الواقع المزري، يخطف في الوقت نفسه، قيماً جميلة لدى الشاعر ولدى مجتمعه:

أنا من قرية بعيدة../ كلما يموت واحد فيها، تختفي كلمة من أحاديثها إلى الأبد/ في البداية، اختفت الكلمات الجيدة../ مرة.. ماتت طفلة من الجفاف: فاختفت كلمة نهر/ ولما ماتت أمها من الحسرة عليها: اختفت كلمة مطر/ ومرة مات نازح من البرد: فاختفت كلمة نار/ ومرة مات صغير من الجوع: فاختفت كلمة طعام/ ومات شيخ كبير في وحدته: فاختفت كلمة عائلة../ آخر كلمة جيدة بقيت عندنا كانت: الله/ لكنها اختفت عندما سقط أحد الأطفال في الشارع/ جنازة بعد اخرى: اختفت الكلمات الجيدة كلها/ وصرنا نستخدم طرقاً معقدة للكلام../ سمعت أحدهم يصرخ: يا الطفل الذي مات في الانفجار.. وكان يقصد يا ألله/ ورأيتهم في الدكاكين يطلبون من الباعةِ صغيراً مات الجوع../ ويفهم الباعة أنهم يريدون طعاماً/ وفي ليالي الشتاء نقول النازح الذي مات من البرد بدل مفردة نار/ وهكذا.../ لا يوجد في القرية الآن سوى الكلمات الرديئة والناس الذين لم يموتوا بعد/ أنا ما زلت أعيش هناك/ وكل يوم أحاول النجاة: ككلمة جيدة[٤٨]

إن الكلمات السيئة هي بديل لكل روح بريئة نفقدها، ونفقد معها الجمال. وكل الذين لم يموتوا بعد، ما زالوا في العالم، لأنهم معادل للكلمات السيئة، بما فيهم الشاعر نفسه الذي يحاول النجاة، رغم أنه كلمة جيدة. إن موت الأبرياء كواقعة حقيقية يستدعي فقدان القيم النبيلة، التي يعرفها الشاعر في الحياة. وحينما يحول هذه الواقعة إلى نص فإن لغته تستدعي كل ما يرتبط بموت الأبرياء من مضامين: مسؤولية الحكومات، فقدان البراءة، المظلومية، انهيار قيم الجمال. الجفاف استدعى المطر، والعطاء الأموميّ استدعى النهر، والنازح استدعى البرد والنار، والجوعُ الطعامَ، والشيخُ المسنُّ العائلةَ.

وفي قصيدة (التاريخ بصيغة أنثوية)، تتداخل المضامين: المرأة والطفولة والمدرسة، والتاريخ، والحرب، والدين. حين نفهم التاريخ الذي هو تاريخ حروب، سيكون القارئ نفسه ملاحقاً من نيرانها، بتماهيه مع المقتولين، لاسيما إن كان القارئ تلميذاً صغيراً، بل قد تقتله حروب التاريخ:

لم نكن نعرف ماذا يعني امرأة/ حتى جاءت لمدرستنا معلمة تاريخ جديدة/ وبدأت تشرح لنا بسلام كل تلك الحروب التي كنا ندرسها/ وهكذا.. لم نمت بالرماح ولا بالسيوف المذكورة في الفصل الأول/ ولم تدهسنا الخيول التي تركض في صفحة (٣٤)/ والطائرات التي كانت تقصف في القسم الثاني من الكتاب: لم تصبنا/ ولم يقع أي منا أسيراً: في كمائن الأسئلة حول تلك الحرب أو تلك../ ولم نختنق في موضوع الهجمات الكيمياوية: فالمعلمة قامت بتهوية الصف/ حتى عندما أراد المدير: أن يشاهد بعض التلاميذ الموتى كدليلٍ على التزامها بالمنهج/ قامت هي بتهريبنا من النوافذ:/ ثم بكت علينا باعتبارنا قد استشهدنا لفرط ما فهمنا الدروس../ ومشت في جنازاتنا، فقط لمجاراة المدير والمعاونين/ قلنا لها بعد ذلك: ولكن كيف سنعود لبيوتنا ونحن موتى الآن/ ضحكت/ قالت: ستأتي معلمة دين جديدة للمدرسة../ وسأتفق معها: أن تعيدكم للحياة في الدرس الذي يتحدث عن يوم القيامة/ وبقينا أحياءً للأبد: حتى انتهت السنة[٤٩]

الغريب المدهش من بين التفاصيل الدقيقة لليوم المدرسي، أن الإدارة التربوية نفسها تطالب بموت بعض التلاميذ في درس التاريخ، تاريخ الموت، دليلاً على حسن الإداء الوظيفي للمعلمة، مناهجنا تعلمنا الموت. للشاعر أمل بوعي المعلم، فمعلمة التاريخ تهرّب تلامذتها، حباً بالحياة، لتدّعي موتهم كما طلب المدير، إنها تتضامن مع معلمة الدين، التي ستعيدهم من الموت المدّعى في درس يوم القيامة. تاريخنا يقتلنا يومياً، ووعي المرأة ينجينا ويحيينا. فمعلمة التاريخ أمل للأجيال بحياة جديدة تقدمها لنا معلمة الدين، في عصر ذكوري قاس.

وفي قصيدة (وجبة متأخرة للسيدة)، يداخل الشاعر مضامين الحرب والألم والحب:

هل تعلمين../ بأن هذه الثقوب التي أحدثتها الحروب في قلبي/ جعلته يشبه قطعة جبن../أقدمها كل ليلةٍ لفأر غوايتك/ وأنني كنت أدوس بأقدام الجنود عنب الصراخ داخل روحي/ لأصنع لك قنينة همس كاملة/ تشربينها كلها في مكالمة واحدة[٥٠]

فقلبه الممتلئ بألم الحرب وقصص مآسيها، يوظفه الشاعر لإغواء الحبيبة. واحتشاد روحه باحتشاد جيش كامل، يقطّره قنينة همس، لتنتشي بها بمكالمة هاتفية. الحرب قصة تستدعي الحب، وتتحول إلى وسيلة تواصل مع المحبوبة.

٣. وقائعية المضامين:

يوظف الشاعر التفاصيل الصغيرة المهملة من الوقائع اليومية، للإنسان البسيط العادي، لتشكيل مضامين قصائده، فقصيدته تنطلق من الوقائع، لا لتبقى حبيسة في أحداثها، وإنما لتعيد ترتيبها، مشكّلةً عالمه الشعري. تندر في المجموعة القصيدة التي تنطلق من الغيب، أو من السماء، يطلب فيها من القارئ الصعود. وتندر القصيدة التي تتحدث بالمطْلقات والكليات. وإن وجدت مثل هذه أو تلك فهو يتعامل معها بطريقة أرضية واقعية، ملتصقة بزمانها وبمكانها، ففي قصيدته (لفافة طويلة جداً):

الموت لا يعود إلى بيته مباشرة/ إنه يستريح على الطريق كما نفعل نحن عندما نسافر/ يضع كيس الأرواح الذي يحمله بجانبه: ثم يمدد ساقيه ويبدأ بالتدخين/ الفترة التي يستغرقها لإكمال لفافته: هي تلك اللحظات التي/ نشعر فيها بأن الموتى ما زالوا هنا[٥١]

يتحدث على ملك الموت، ويتخيله بهيئة تاجر، يجلس على قارعة الطريق، ليستريح نافثاً دخان لفافته، في وجه العالم، والموتى المكدسين في كيسه، سكنوا في كيسهم بجانبه، هي لحظات توقف رحلتهم في عوالم الغيب، حتى كأنهم معنا. وكذا حين يتحدث عن كليات العالم ومطْلقاته، ففي قصيدة (عندما ينام كل شئ)، يعلن اليأس من العالم، لينقلب عليه لاحقاً بتحفة الأمل:

أنا من الذين يدللون يأسهم من العالم: ككلب حراسة/ أرمي له في بداية الليل لحم الضحك.. وأنتظر/ حتى يشبع وينام/ ثم أتسلل إلى صدري: مثل اللصوص/ وأخرجك من هناك بكل هدوء، تحفة من الأمل[٥٢]

فالشاعر يخاتل يأسه من العالم، إنه يعامل هذا المعنى الكلي، كأي فاعل في الحياة.. حتى إذا نام اليأس، تسلل كاللصوص ليخرج أمله الكبير. في المضمونين الواردين آنفاً في القصيدتين نجد الشاعر رجلاً أرضياً، تحدث في الأولى عن غيب وفي الثانية عن الأمل، لكن بطريقة تعامله مع وقائعه اليومية التي اعتادها في حياته.

والوقائعية في شعره تشمل مضامينه الأساسية للقصيدة، كما تشمل تفريعاتها وتفاصيلها أيضاً. وغالباً ما تتحرك في القصيدة، لتشكل موضوعها الرئيس، الذي تخاطب به المتلقي، وهو الواقع، وأحياناً ما فوق الواقع، ويندر أن يقف موضوعه عند الواقعة نفسها. لذا سيتتبع البحث الغاية التي تتحرك باتجاهها وقائعية ميثم راضي ، ويمكن إجمالها كما يأتي:

١. من الواقعة إلى الواقعة: إن الشاعر ينطلق من الواقعة، ولكنه لا يتجاوزها إلى غيرها، وإنما ليبقى فيها. وتأثير الواقعة في هذه الحالة لا يتعدى الانفعال العاطفي، والتفنن اللغوي في وصفها، والموقف الذاتي للشاعر منها، ومن آثارها عليه أو على غيره، وسرد تفاصيلها مستعيناً بآليات السياق الفني للشعر، وفق السنن اللغوية المتداولة. كما في أغلب شعر المناسبات، والإخوانيات، وأغلب الأغراض في الشعر القديم، وكما في الشعر الوطني والسياسي، وشعر الأحداث، وإن لم نعدم خروجاً طفيفاً عن الوقائع عند بعض الشعراء في بعض الأغراض والموضوعات. وتمثيلاً لتعامل شعراء هذه الفئة مع الوقائع، قصائد نزار قباني لاسيما قصائد الحب. وهي عند ميثم راضي قصائد قليلة لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، حيث يشعر القارئ إن الشاعر فيها ينطلق من تفاصيل اليوميات والوقائع، لا ليصل إلى شئ خارج هذه الوقائع، وأن الشاعر يكتب للتعبير عن إحساسه بجمال اللغة، أو بجمال الواقعة ذاتها. فمن تعبيره عن جمال اللغة قصيدته (اغتصاب):

سيارة إسعاف تقطع أزرار الازدحام/ تذهب بعيداً/ وتترك المدينة خلفها مفضوحة ومرتبكة../ مثل سيدة مزقوا قميصها[٥٣]

فالمدينة سيدة تلبس قميصها، ليمزّقه مغتصب، سيارة الإسعاف المغتصب، تفضح المدينة السيدة. أحسب أن الشاعر عبر فيها عن اصطياده صورة، لكن ماذا بعد ذلك؟ ومن إحساسه بجمال الواقعة، قصائد الحب والمرأة كقصيدة (خيط طبي):

عندما كانت الشوارع جروحاً/ كان العشاق على جوانبها/ يعبرون نحو بعضهم البعض.. مثل الغرز[٥٤]

وقف الشاعر عند جمال الواقعة، حركة العشاق في شارع محافظ، يعبر بعضهم الى بعض. يقف ليصور هذه الانتقالات بحركة إبرة طبية تخيط جرحاً هو الشارع. إن روح الشاعر الباحثة عن الجمال الصرف، ظهرت في مثل هذه القصائد القليلة جداً في شعر ميثم راضي. وكان الشاعر فيها نسي رسالته التي تبرز في كل شعره، أو انساق خلف ما يبحث عنه كثير من الشعراء. وحركة القصيدة والحال هذه، من الواقعة إلى الواقعة نفسها.

٢. من الواقعة إلى الواقع: هنا ينطلق الشاعر في قصيدته من الواقعة التي يستغرق في سردها أو الإلماح إليها، ويستثمرها ليشمل بها قضايا الواقع. وتكون الواقعة هنا آلية يستعملها الشاعر لا لذاتها، بل لتكون مدخلاً مناسباً. فهي أشبه بموضوع باعث على موضوع آخر، أكبر وأهم، كقضايا المجتمع: الحرية، الاستبداد، المرأة، الظلم، السلام، الحرب، السياسة، .. الخ. وقد تجلى ذلك في الشعر القديم في تعدد موضوعات القصيدة، فنجد الشاعر يفتتح قصيدته بالموضوعات التي تغري المتلقي للاستزادة، كالغزل والرحلة، لنجده لاحقاً يتغنى بالقيم العليا للممدوح، أو إدانة القيم الدنيا لدى المهجو، أو كما في غالب الرثاء، حيث يبدأ بالبكائية، فتأبين الميت، ليخلص إلى الحكمة. وفي الشعر الحديث ظهر ذلك جلياً في الشعر الملتزم، وكما في قصائد عبد الوهاب البياتي، ومحمود درويش، وعدنان الصائغ وغيرهم. واغلب شعر ميثم يتحرك من الحدث اليومي وتفاصيله، باتجاه كشف الواقع الذي يعيشه بكل ما يحمله من تردي وألم ومعاناة.

في قصيدة (مساوئ العد على الأصابع)، يلتقط ميثم راضي يومية طفل في المدرسة، ومعاناته في تعلم العد:

في مدرسة بعيدة/ وفي الصف الأول الابتدائي، طفل لم يعرف العدد الذي يأتي بعد الخمسة/ قال للمعلمة: أبي لم يعلمني أرقاماً أكثر من الخمسة لأنه عاد لنا بذراع واحدة/ في غرفة المديرة../ صرخت المعلمة: لم يعد الحساب ممكناً في هذه الحرب التي تأخذ الستة من الآباء[٥٥]

يتحرك مضمون الطفولة والمدرسة والعد، باتجاه مآسي الحرب وويلاتها، واقعاً يعيشه العراقي، ألقى ظلاله القاتمة، على العائلة العراقية، حروب تلغي رقم ستة، من العد الذي يمارسه الأطفال قبيل الدخول إلى المدارس الابتدائية. وفي قصيدة (تعويض) يسرد قصة موته، ونسخه إلى كلب بمرحمة من الملائكة، ليدخلنا في وقائع يوميات كلب، تملكه عائلة ثرية:

في الحقيقة انا متُّ منذ زمن بعيد../ كنت متعباً وخائفاً وحزيناً طوال عمري/ وهذا ما جعل الملائكة فوق تعيدني للحياة مرة أخرى/ قالوا إنه مسكين جداً.. لنعيده إلى مكان آخر غير تلك البلاد التي جعلته هكذا/ ولنجعله كلباً هذه المرة/ لنجعله من تلك النوعية من الكلاب الصغيرة التي يقتنيها الأثرياء:/ حتى يدللونه جيداً/ وهكذا../ أنا الآن لا أشكو من شئ: سعيد جداً برفقة هذه العائلة الطيبة/ لا أنبح على أحد ولا يطاردني أحد.. ولست مسؤولاً عن حراسة شئ/ اجلس مع العائلة في الصالة: دافئاً وأشعر بالشبع.../ ولكنني فجأة../ وعندما يعرضون على التلفاز خبراً من البلاد التي متُّ فيها:/ أعوي كذئب مجروح/ وأسبب الهلع للجميع[٥٦]

تتحرك هذه التفاصيل واليوميات من وقائعيتها المألوفة، باتجاه إدانة الحرب، التي كانت سبباً في جعل الشاعر متعباً وخائفاً وحزينا، وسبباً في معاناته وآلامه، لتكون أخيراً سبباً في وجعه الدائم حتى بعد تقمصه جسد كلب. وفي قصيدة (مراسلون داخل البيت):

نحن عائلة لا تتابع الأخبار../ نعلم بما يجري بعد يومين أو ثلاثة/ عندما تسقط فجأة من يد أمنا الصحون/ وعندما يلعب الصغار بالسكاكين فتجرح أصابعهم/ وعندما ينام أبونا واللفافة في يده.. فتحترق الغرفة/ وعندما تنسى أختي باب الثلاجة مفتوحاً حتى يفسد الطعام/ نحن عائلة تعلمت أن تنظر لحوادثها الصغيرة:/ كتقارير مفصلة عن العالم[٥٧]

يربط الشاعر التفاصيل اليومية التي يعيشها في بيته، بأحداث العالم الكبيرة، التي تربك من يسمعها، يتعرف على أخبار العالم بسقوط الصحون من يد أمه، وبإدماء طفل يده، وباحتراق شرشف من لفافة الأب، وبنسيان أخته باب الثلاجة مفتوحاً، البيت وتفاصيل أحداثه انعكاس لأحداث العالم. الوقائع هي الواقع.

٣. من الوقائع إلى ما فوق الواقع: أي ينطلق النص من الواقعة ويحلق من خلالها إلى عوالم أخرى من الغيب أو الحلم، عوالم خارج واقع الحياة التي يعيشها الإنسان، هي قصيدة رؤيا وجودية للعالم ليس لتفاصيله، بل لكلياته. وهي قصيدة صوفية، تنظر للعالم بعيون غير عيوننا، تخلط الواقع بالحلم، والمادي بالروحي، وتنقل المتلقي من عوالم الشهود إلى عوالم الغيب، عوالم سحرية وأسطورية، وربما عوالم سريالية. تغري المتلقي بالمألوف، ليجد نفسه في اللامألوف، نص يُفتتَح بوقائع العالم، لينتهي بالغرابة: رؤى كونية فلسفية مطلقة، او رؤى ذاتية صوفية خالصة. لذا غالباً ما يتيه المتلقي في المعنى، ويضيع في مجاهيل المغزى. فنص ينتهي برؤيا، مبهم كالأحلام، إن لم نقل كالكوابيس، وغامض كهمهمة درويش. إنه يقول ولا يقول، ويتحدث ولكن بلغة تكسر رتابة العلاقات الدلالية في تركيب الجملة. وبذا يحقق شعريته، وإن لم يمسك المتلقي معناه، قال تيري إيغلتون: "والعمل الأدبي ليس حمالة أفكار، أو انعكاساً للواقع المادي، ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية: إنه واقعة مادية، ويمكن بالأحرى تحليل أدائه لوظيفته، كما يمكن للمرء أن يفحص آلة. وهو مؤلف من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ رؤيته كتعبير عن رأي المؤلف"[٥٨].

ونصوص ميثم راضي التي تتحرك وقائعية مضامينها باتجاه ما فوق الواقع ، أقل نسبياً من نصوص الفقرة السابقة، ولكنها وإن اتجهت إلى رؤى مغايرة للرؤية المألوفة، أو تتجه للمطلقات، لكنها تحافظ على صلتها بالقارئ، وتقع ضمن دائرة استيعابه، ميثم راضي يجسّم المجردات، ويوظف الوقائع لرؤية خاصة به، يقول في قصيدة (ناقل الألم):

أنت ضعيف وهش وعاجز وقبيح: / مثل سن منخور في لثة العالم/ لكنك مهم/ فعبرك يتسرب الألم: كلما عض العالم أحد ما[٥٩]

هكذا يرى وظيفة الشاعر، بالرغم من هشاشته وضعفه وعجزه، بل قبحه، يراه مهماً جداً للعالم، الذي يفترس سكّانه بلا رحمة، الشاعر يصنع عالماً آخر يُنسي أبناءه الألم الذي ينتظرهم، الشاعر يسرّب آلام الموجوعين. وفي قصيدة (تدوير السيارات المفخخة)، يتساءل عن مصير السيارة التي تنفجر، ويرجو أن لا يُحوَّل حديدها لاحقاً شئ نستفيد منه في تفاصيل حياتنا:

ماذا يفعلون بالسيارات التي تنفجر بنا؟

أرجوك أخبرني أنهم لا يعيدون تدويرها في معامل الصلب والحديد/ أخبرني أنهم لا يحولونها إلى مسامير ستختلط بالمسامير الأخرى/ وأننا لم نستخدمها لتثبيت أبواب الخزانات التي نعلق فيها ثيابنا/ أخبرني أنها ليست تلك المسامير التي تصدر أنيناً كلما فتحنا باب الخزانة/ لنختار قميصاً من أجل مناسبة سعيدة[٦٠]

المفخخة حديد، يقتلنا اليوم، ليكون غداً مسماراً في سرير زوجين سعيدين، أو في مهد طفل. الشاعر لا يرجو ذلك، لكنه الذي يحصل فعلاً. رؤية نقل فيها التفاصيل اليومية، إلى عمق أصولها.

ثالثاً/ آليات الشعرية (بساطة الأدوات وإدهاش المتلقي)

كما استهدفت موضوعات (كلمات رديئة) المتلقي بمضامينها القريبة والحبيبة إلى النفس، اتخذت آليات الشعرية في المجموعة المسار ذاته في تحقيق هذا الاستهداف. فقد حقق ميثم راضي تواصلاً واضحاً مع قارئه في جملة خياراته الفنية التي يعتمد عليها بناء قصيدته. وهي في الغالب آليات تشويق وإدهاش، ترتفع بإيقاعات قصيدة النثر المبهمة إلى مضانّ (السهل الممتنع)، وتسمو باليوميات إلى مصاف الكليات، وتنتقل بالمحلية إلى العالمية. إن الوضوح الذي يسود هذه القصائد، لم يجعلها تسفّ، لتقع في أوحال المألوف الممل. كما أن حرارة أحاسيس الشاعر، لم تخالطها المغالاة، ليضعها المتلقي في دُرج اللامبالاة. ولكي يحقق هدفه التواصلي، استعان بآليات كثيرة، تستطيع اجتذاب القارئ، واستبقائه في أجوائه، ولتسهيل عرض هذه الآليات، سيسعى البحث إلى ذكر بعضها ضمن المحاور التي تشتغل فيها. وأهم هذه المحاور:

١. **محور التركيب اللغوي:** المعروف أن الأدب عموماً، فنٌ أداته اللغة. وأن اللغة هي مادة العمل الأدبي[٦١]. وهي الحاضن لجملة مضامينه، ولخصائصه الفنية. بل إنها المظهر الوحيد الذي تتجلى من خلاله

كل خصائصه الشعرية، ولكنه دائماً يفرد في الدراسات لغايات توضيحية. إن" لغة القصيدة هي التي تحدد هويتها جنساً أدبياً معيناً، ونوعاً شعرياً خاصاً، وعليها يعول في تشخيص خصائصها التي امتازت بها شعريّاً"[٦٢]. ولقد هام كثير من الشعراء في استعمالاتهم اللغوية معجمياً، ما بين ألفاظ لا تعبر عن هموم الإنسان، إلى تركيب معقد يؤدي إلى الإبهام. وهو ما لا نجده في قصائد ميثم راضي، فقد امتازت مفرداته بالألفة والبساطة، لأنها مشتقة من وقائعنا اليومية المألوفة المتداولة، ففي قصيدته (بسالة الكتابة عنك) يقول:

أنت تكتب عن الحب؟ أنت؟/ أنت يا دمية الفرح الرخيصة، والتي تعطب بسرعة/ يا حزيناً مثل مشط يحاول أن يسرح شعر الموتى/ يا غدد اليتم الواضحة في عنقك كأب/ يا جثث الأغاني الحزينة التي تحاول النهوض مبكراً لتوقع في دفتر الوظيفة/ يا وردة تزين صحناً مكسوراً في مطبخ تحت الأنقاض/ يا عود أسنان هذه الليلة التي أكلتك البارحة/ يا قلباً متروكاً في العراء مثل بوصلة في يد مسافر مات من التيه/ يا يوكالبتوس المقبرة الأخضر دائماً/ يا صفارة الله التي ينظم بها ازدحامات العالم ليتمكن الجميع من دهسك/ يا هروباً يتخذ شكل شقة تسيل مثل دمعة على خد القرى التي أتيت منها/ يا وحيداً مثل مصابيح أبراج الاتصالات الحمراء/ يا رائحة إبط التاريخ../ يا جرحاً يشبه شرفة تطل على بحر بعيد من الضمادات../ أنت تكتب عن الحب؟ أنت؟[٦٣]

القصيدة إنموذج طيب نكتفي بها للتمثيل على ألفة وبساطة مفردات الشاعر، التي يغترفها من الواقع اليومي المتداول، بتفاصيله المألوفة. لقد حشّد فيها مجموعة كبيرة منها:(دمية، مشط، دفتر الوظيفة، صحن، مطبخ، أنقاض، عود أسنان، بوصلة، يوكالبتوس، المقبرة، صفارة، ازدحامات، دهسك، شقة، دمعة، مصابيح الأبراج، الاتصالات، إبط، الضمادات). إنها تفاصيل وأشياء يومية بسيطة ومتداولة، بنى بها قصيدته التي يستكثر فيها على نفسه أن يكتب عن الحب، ومن خلالها أوصلنا إلى فكرة أن الشاعر(هو أو الشاعر المطلق) أقل وأحقر من أن يكتب عن موضوع كبير مثل الحب.. لأنه المهمل والبائس، بالرغم من وظيفته الشعرية الكبيرة في الحياة فهو منظم كل ازدحامات العالم التي تدهس روحه!

وقد نجده في مواقف أخرى يستعمل مفردات أقرب إلى النثرية، مثل (هكذا، قبل ذلك، جيداً..)[٦٤]. أضف إلى ذلك أن تراكيب الشاعر بسيطة و مباشرة في التعبير عن المعاني التي يقصدها وإن كانت هذه المعاني في النص كله هي أكبر مما يبدو للقارئ في الجمل التي يتألف منها النص. يقول في قصيدة (رسائل الأثاث):

قطع الأثاث الخشبية أيضاً تكاتب الغابة/ مثل أبناء بعيدين يكاتبون أمهاتهم/ وحدها الشجرة التي صنعوا من ابنها تابوتاً/ لا يصلها أي بريد[٦٥].

فالقصيدة نحوياً عبارة عن جملتين اسميتين بسيطتين:(القطع تكاتب، والشجرة لا يصلها)، وباقي الكلام (متعلقات) بهاتين الجملتين أو بمفرداتهما. وكل جملة منهما تعبر عن معناها الواضح، إلا أن القارئ سيضطر للبحث عن معنى النص كله. وهو معنى متعلق بالموت. التركيب اللغوي للمفردة وللجملة في شعر ميثم راضي بسيط، وواضح ومباشر، لكنه مع ذلك لا يقع في السطحية، لأنه يحافظ على شعريته بانزياحات دلالية ذكية تخرق المألوف، تتولد من تراكيبه النحوية من حيث علاقات المفردات ببعضها إسناداً أو إضافة أو وصفاً، مستثمرة بلاغة المجاز، لتستبيح ذهن المتلقي بعصف المعاني التي تُطيح برأس القارئ في فخ اللذة اللغوية. وهي سمة واضحة في شعره بدءاً من عنوانات القصائد: (**صهيل الدراجات العربية الأصيلة، زخة مفاجئة من الريش، شجرة تخطط للهروب، سحب المعنى من تحت أنقاض اليوم، كيف تكتب رسالة حب بسكينة، دم الرحلة، انتشاء مقدس..**). فالدراجات لا تصهل، والزخّة للمطر، والتخطيط للعاقل، والأنقاض للبناء، والحب لا يكتب بسكين، وغالباً الانتشاء مدنس وهكذا، بدءاً من العنوان يحاول الشاعر أن يباغت القارئ بالدهشة. وتحفل متون القصائد بمثل هذه التراكيب اللغوية:

(نحن نسافر بسيارات أمريكية.. صغيرة وسريعة جدا/ إنها أسرع من المجاز وأصغر من البلاغة../ هذه السيارات لا تُكتب/ عكس القطار الذي يبدو مثل ناي كبير في فم السكك/ كل مسافر هو ثقب)، و(ولم يقع أي منا أسيراً في كمائن الأسئلة حول تلك الحرب أو تلك/ استشهدنا لفرط ما فهمنا من الدروس)، و(وخلّفنا الشرق على صهوة جواد عربي لا يتعب/ كل واحد منا يخشى على حروقه الغالية من سلامة الآخرين)، و(يبحثون عنك في أحراش الكمبيوترات وفي متاهات الساعة الثامنة)[٦٦]

إن ورود مثل هذه المجازات بشكل معتدل، وليس بكثافة عالية شهدناها في شعر الحداثة عموماً، يمنح نصوص الشاعر جمالية أخّاذة، فـ "موسيقى الكلام والصور والمجازات شريان الشعر الذي ليس بمقدوره ان يظل حياً من دونه لحظة"[٦٧]. والمجاز جمالية تستدرج القارئ وتسحبه من اللغة المباشرة الواضحة، والتراكيب البسيطة السهلة، ليجد نفسه يعاقر لذة اللغة بشعريتها الممتعة. ويعد ياسين النصير اليومي أحد مسارات الشعرية، حيث يحقق تطابقاً وتماثلاً مع الواقع، لذا تقل فيه الاستعارات[٦٨]. لم يوهم الشاعر نفسه بتواصل المتلقي مع قصيدة تغرق في استعارات متسلسلة متصلة، تُفقد قارئَها المعنى، وترميه في عماية الإبهام والغموض. فقد كان الشاعر يستهدف متلقيه ويفهم جيداً وسائله التي تمكّنه من التواصل معه. إن " الاستباق والتبسيط هما ردتا فعل القارئ الأساسيتان أمام النص الأدبي"[٦٩]. وهما توقعات القارئ لما يقرأ، ومن ثم تبسيطه للنص، " فإذا خلت قراءة الشعر من ردتي الفعل الأساسيتين هاتين، وهو الأمر الذي يحصل في قراءة شعر هذا العصر (لانعدام التوصيل أصلاً)، تحولت القراءة إلى عملية ميكانيكية جافة خالية من اللذة والاستمتاع، وليس لها ما يبررها عند القارئ"[٧٠]. وقد عوض الشاعر عن تكثيف الصور، بمجازات واستعارات هنا وهناك في قصيدته القصيرة غالباً، ومن ناحية أخرى أحال قصيدته كلها إلى صورة واحدة، تعبر عن مشهد واحد.

وقصيدة ميثم راضي قصيدة المشهد بحق. حتى أن القارئ ليشعر ان اللغة البسيطة الواضحة والتراكيب السهلة، كلاهما كانا كذلك ليخدما المشهد الذي يريد الشاعر ان يرسمه في ذهن المتلقي وهو يقرأ قصيدته. ما يعني أن شعرية اللغة عنده هي شعرية المشهد المرسوم بريشة فنان ماهر. فأغلب قصائده تسعى لترسيخ مشهد ما من وقائع الحياة في ذهن المتلقي:

في جنازة الولد الصغير../ قلنا ما هذا الريش؟/ رفع أبوه رأسه ومد يده في الهواء/ التقط واحدة ثم صاح: إنها كلمة حمامة التي تعلم نطقها منذ يومين/ نسينا ان نخرجها من فمه[٧١]

المفردات سهلة مباشرة، والتراكيب بسيطة، لكن هذا وهذا رسما للمتلقي حدود مشهد حي متحرك كامل، بتفاصيله الدقيقة. بهذه الطريقة، حوّل ميثم راضي قلمه إلى شريط (فيديو) قصير معبر. وفي قصيدة (خيط طبي):

عندما كانت الشوارع جروحاً../ كان العشاق على جوانبها يعبرون نحو بعضهم البعض.. مثل الغرز[٧٢]

يصور لنا الشاعر حركة العشاق نحو بعضهم من جانب الشاعر إلى الجانب الآخر، بحركة إبرة تخيط جرحاً، فالشارع الدامي جرح، ووجود العشاق واستمرارهم، سيبرئ هذا الجرح. المشهد المتحرك خصيصة لازمة من لوازم شعرية ميثم راضي، قلما تخلو منها قصيدة من قصائده. وفي قصيدة (الركض مع الذئاب التي تطاردكِ)، يصور بالحركة اللهاث خلف المعشوقة التي يعلم تماماً أنه لن يستطيع وصلها:

لست مرئياً كما يجب، لأحبك في النهار/ مثل ذئب يخفي جيداً، أنه نباتي، عن بقية الذئاب/ ها هو يركض معهم صامتاً/ ثم يموت من الجوع على أعتاب الفريسة[٧٣]

وإذا كانت القصائد الآنفة قصائد قصيرة، تسمح لكاميرا ميثم راضي بتسجيل مشهدها المتحرك، فقد يسجل لنا فيلماً طويلاً، بقصائد أطول نسبياً، تتزاحم فيها الحركة، وتتعقد المشاهد:

أعرف ولداً.../ هو الآن رجل مجنون/ عندما كنا صغاراً وجدنا خرزة على الأرض/ قال هذه الخرزة سقطت من الله.. تعال لنعيدها له/ لابد أنه يحتاجها ليصنع منها كوكباً بعيداً/ وبقينا نرميها نحو السماء لمدة ثلاثة أيام.. ثم عدت أنا للبيت/ وظل هو في العراء للأبد/ كما الآن/ ألمحه أحياناً، وسخاً ومتعباً من الناس/ يخرج الخرزة من جيبه ويحدق بها.. ثم يستلقي على أي رصيف/ وينام في مجرة أخرى[٧٤]

نخلص إلى أن شعرية اللغة في مجموعة ميثم راضي تعتمد ألفة المفردة وبساطة التركيب ووضوحهما، وتستند إلى مباشرة المعنى، ولا يجعل ذلك شعره مسطّحاً، لأنه في الوقت ذاته، يستثمر المجاز في تراكيبه النحوية بدون تكثيف، معتمداً على الصورة الكلية للقصيدة، التي غالباً ما ترسم مشاهد حية متحركة، تجعل القارئ يشعر أنه أمام شريط سينمائي، تتحرك وقائعه أمامه بتفاصيل مدهشة.

٢. محور سردية القصيدة: إن الصورة الكلية المتحركة التي عبرنا عنها بالمشهد في شعر ميثم راضي، ترتكز بالأساس على واقعة حدثت أو ممكنة الحدوث، ينقلها الشاعر بلون واضح من المباشرة في الاستعمال اللغوي المعزز بالمجازات التي تحمل دلالات يقصدها الشاعر، ما يجعل قصيدته قريبة جداً من القصة، بل يصعب أحياناً تمييزها عنها، لاسيما حينما تتوفر في القصيدة كل عناصر القصة، بدءاً من الحكاية والأحداث والزمان والمكان، وليس انتهاءً بالحبكة والشخصيات. والسردية بهذا المعنى، أحدى خصائص قصيدة النثر، التي ينبغي التشبث بها، كما يؤشر الناقد طراد الكبيسي[٧٥]. وهي ظاهرة واضحة في مجموعة (كلمات رديئة)، بل تشغل أغلب قصائد الشاعر. ففي قصيدته (الركض مع الذئاب التي تطاردكِ):

لست مرئياً كما يجب، لأحبك في النهار/ مثل ذئب يخفي جيداً، أنه نباتي، عن بقية الذئاب/ ها هو يركض معهم صامتاً/ ثم يموت من الجوع على أعتاب الفريسة[٧٦]

يختزل الذئب مكبوتاته الطبيعية ورغبته بالافتراس، ويلملها في قطرة الخجل، إنه مختلف: ذئب نباتي، لا يمكنه أن يكون، كأيّ ذئب آخر. يعيش حياة القطيع، لكنه لا يمارسها. وفي القصيدة حدث واضح يتمثل بالركض خلف الفريسة، وفيها شخصيات وبطل. وربما خلت هذه القصيدة من الظرفية الزمانية والمكانية، ولكن أغلب قصائده تُفتتح به:

في مدرسة بعيدة/ في جنازة الولد الصغير/ قبل عشرين عاماً/ للحظة واحدة/ علينا الآن أن نخاف حقاً/ في الحقيقة أنا مت منذ زمن بعيد/ الموت لا يعود إلى بيته مباشرة/ وعندما يأتي ذلك اليوم/ أنا من قرية بعيدة[٧٧]

فمن مفتتح القصيدة سيشعر القارئ أنه أزاء حدث سيسرده الشاعر، بل في مفتتحات قصائده ألفاظ شاعت شعبياً في سياقات السرد القصصي مثل الفعل الغارق في عراقته السردية (كان) الذي يباغت القارئ في السطر الأول من قصائده:

كان جدي يجفف السنوات السعيدة/ كان للقنفذين بنت اسمها وردة/ كان من المفروض أن ينجب أبي أولاداً أكثر/ وكنا ننسخ كتاب أخطائك ونوزعه علينا: لكل واحد نسخة/ عندما كانت الشوارع جروحاً/ ولقد كنا نبحث عن قطعة حياة في بالة الموتى/ ولقد كنت عذباً وعميقاً بما يكفي/ لقد كنت حجراً في السابق[٧٨]

إن ورود هذا الفعل المشبع بتاريخ يضرب في جذور الماضي السحيق من الحكايات والأقاصيص، يجعل القارئ مباشرة أمام حكاية يقصها صوت حميم، وإن كان الشاعر قد استعاض عنه أحياناً بمفردات أخرى تمنح المتلقي الشعور نفسه، فهي في الغالب إيذان بدخول القارئ لحكاية ما، كالبدء بالتنكير الذي يشوق القارئ للمعرفة والاستطلاع: **حداد غامض يطرق حديدة الأيام/ أعرف ولداً هو الآن رجل مجنون/ أعرف عائلة**[٧٩].

أو كإشعار القارئ بدخول أجواء حكاية بتحديد فضاء مكاني أو زماني: **في إحدى الحروب التي كنت فيها لم أزل صغيرا/ في مدرسة بعيدة وفي الصف الأول الابتدائي/ عندما ينتهي كل شئ/ عندما كانت الشوارع جروحا/ سيارة إسعاف تقطع أزرار الازدحام**[٨٠].

ومن اهتمام الشاعر بالسرد في قصيدته، استثمار الحوار كآلية من آليات القص، ليؤكد للقارئ أنه أمام قصة، وإذا كانت بعض الحوارات في قصائده، تتم بين شخصين، فإن الشاعر لن يكون أحدهما بشكل مباشر، وإنما يكون ضمن مجموعة تحاور أحداً: **(ويسألنا أحفادنا: كيف نجوتم من كل هذا؟/ ونقول لهم: مثل هذه الجثث في الفلم)، (قلنا: ما هذا الريش؟/ رفع أبوه رأسه ومد يده في الهواء/ التقط واحدة ثم صاح: إنها كلمة حمامة..)، (قلنا لها بعد ذلك: ولكن كيف سنعود لبيوتنا ونحن موتى الآن/ ضحكت../ قالت: ستأتي معلمة دين جديدة للمدرسة..)، (قلنا: حتى لو كانت بلا أزرار)**[٨١]. إنه يختفي دائماً في الحوارات ضمن

مجموعة، ولا يظهر بشخصه المباشر ليتحاور مع الآخر. وفي بعض حوارات قصائده، يكون المتحاوران شخصين لا يمثل الشاعر أي أحد منهما: **(قال للمعلمة: أبي لم يعلمني أرقاماً أكثر من الخمسة لأنه عاد لنا بذراع واحدة/ في غرفة المديرة/ صرخت المعلمة: لم يعد الحساب ممكناً..)، (قالت الروح الصغيرة بمرح للملاك الذي كان يرافقها: ولكن عرف الله أنني من العراق بدون أن يسألني حتى؟/ مد الملاك يده ومسح خد الروح/ رفع أصبعه أمام عينيها وقال: من السخام يا صغيرتي)**[٨٢]. لكنه إذا أراد الظهور المباشر، فيظهر صوته عالياً بأوامر مباشرة لشخص آخر دون حوار، أو يظهر كصوت داخلي يحتدم داخل روحه: **(أنت تكتب عن الحب؟ أنت؟/ أنت يا دمية الفرح الرخيصة..)، (أخبريني أن كل شئ على ما يرام../ صيحي من المطبخ: لقد نسيت أن أخبرك../ اخترعي أية قصة و سأصدقك/ قولي: أن الملائكة هالهم جمالك..)**[٨٣]. وفي قصيدة (دم الرحلة):

(لا تحدثهم عن أحزانك العميقة/ ولا تستخرج لهم من هناك مجار روحك الصلب/ فهم لن يفهموا لؤلؤ نواياك/ ولا تقل لهم أنك ابن السرديات التي تنتهي بالانتظار/ ولا تشرح كيف أنك تطورت لتصبح لا أحد/ لا تفسر لهم كيف دهنت ساق العزلة بزيت المشي في الأحلام...)[٨٤]، تجري القصيدة هكذا يبدأ كل سطر منها بنهي نفسه عن الحوار، وهو في هذا النهي يوجّه الخطاب إلى نفسه، أي أنه جعل حواره مع نفسه، التي غالباً ما تكون مستقبلاً سلبياً لهذا الحوار، يجعل القارئ يشعر أنه أزاء حوار داخلي (منولوج). وهو سمة سائدة في شعر ميثم راضي في هذه المجموعة.

إن قصائد المجموعة بشكل عام وظفت السرد وعناصره وأساليبه، للاقتراب من المتلقي، واجتذابه وتشويقه، وإدخاله في جو الشعر، ما يجعلنا نؤكد أن السرد في شعر ميثم راضي آلية فنية، وظفه الشاعر بشكل ذكي مقصود، لاستهداف المتلقي والتأثير فيه من ناحية، ومن ناحية أخرى يؤكد سعي الشاعر للتعبير عن هواجسه وأفكاره المستمدة من الوقائع مستثمراً السرد بكل ما فيه من شعرية.

٣. **محور بناء القصيدة:** إن السمة العامة الواضحة في المجموعة تؤكد أن قصائد ميثم راضي تمتاز بقصرها، الذي يتراوح بين سطر واحد مثل قصيدة (مصالحة)[٨٥] وهي القصيدة الوحيدة التي جاءت بسطر واحد. وسطرين مثل (حيلة قديمة) و(الوقوف كأب) و (حوض المصائب الكبير)[٨٦] ، وغيرها، وهي قصائد قليلة. وثلاثة أسطر مثل قصيدة:(وردة) و(صهيل الدراجات العربية الأصيلة) و (ثغرة على مقام الصبا)[٨٧]، وهي أكثر أسطراً من السابقة. وتتصاعد أعداد القصائد عنده بتصاعد عدد أسطرها، حتى تصل إلى عدد أقل من عشرة أسطر، فتبدأ أعداد القصائد تقل. وأطول قصائد المجموعة قصيدة (مهمتك الدائمة)[٨٨] التي كتبها بـ (٣٤) سطراً، وهي القصيدة الوحيدة بهذا الطول، وحلت بعدها قصيدة (كيف تفعل الأشياء المستحيلة باستخدام امرأة واحدة) التي كتبها بـ (٢٧) سطراً. وليس في المجموعة غير هاتين القصيدتين بهذا الطول. وعلى ما يقول هربرت ريد: "ثمة اختلاف بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة، لكنه ليس اختلافاً في الطول بقدر ما هو اختلاف في الجوهر"[٨٩]، ليحيل القصر إلى الغنائية التي تجسد موقفاً عاطفياً واحداً، وأغلب الظن إن القصر أصبح حاجة لدى المبدع لنيل التقدير، فضلاً عن كونه حاجة لدى المتلقي أيضاً. فقصر القصيدة سمة ليست جديدة، ولكنها شاعت مؤخراً، بهدف مراعاة المتلقي، وانتشاله من الملل الذي يعانيه في قراءة القصائد الطوال، وهي تتناسب مع العصر وتقنياته المتسمة بالسرعة. ويبدو أن الشاعر اعتمد قصر القصيدة بوصفها آليةً مهمة في شعره للحصول على القارئ، وعدم إفلاته من شِباك نصه. ويتطلب قصر النص من الشاعر براعة خاصة في التكثيف اللغوي، واعتماد بلاغة الاقتضاب، فضلاً عن مزجه بآليات اخرى، كالمفارقة والومضة. "فقد لعبت القصائد الطويلة دوراً في ابتعاد الجمهور عن الشعر، وجاءت القصيدة الومضة لتعيد هذا الجمهور"[٩٠].

وأغلب تراكيب ميثم راضي اللغوية تعتمد المفارقة، لإدهاش القارئ وإثارته، وهي في قصائده نوعان: مفارقة واقعية، ولغوية. فالمفارقة الواقعية توظف ما في واقع الحياة اليومية من مواقف وصور ومشاهد متناقضة لينقلها الشاعر كما هي أو كما يراها هو إلى متن قصيدته. ففي قصيدته (مراسلون داخل البيت)، ينقل صور الواقع كما هي: (**تسقط فجأة من يد أمنا الصحون/ ينام أبونا واللفافة في يده.. فتحترق الغرفة/ تنسى**

أختى باب الثلاجة مفتوحاً)[٩١]، صوراً ومشاهد يومية تحدث في كل عائلة، لكنها في عائلة ميثم تتحول إلى تقارير خبرية عما يحصل في العالم من مآسي تذهل كل فرد في العائلة، ميثم يقرأها ويفهم فحواها، وهو يكتفي بذلك عن تقارير المراسلين وتفاصيل أخبارهم. ومن مفارقاته التي ينقل فيها الواقع كما يراه (**احفروا قبري بجرافة عندما أموت/ فما رأيته يؤهلني لأن أكون مقبرة جماعية لوحدي**)[٩٢]. إنه ليس واحداً، وإنما ما رآه جعل منه عدداً من البشر، يستحق مقبرة جماعية لوحده.

وأما المفارقة اللغوية هي التي يركز فيها الشاعر على الدلالة اللغوية وما تنتجه من مضامين لا يكون لها معنى واقعي ولا ذهني، إلا على مستوى اللغة بالتلاعب في استعمال المفردات مع بعضها، لتوليد صور غير مألوفة، وغير متوقعة، إمعاناً في الغرابة والإدهاش. ومن أمثلة المفارقة اللغوية قصيدته (بسالة الكتابة عنك)، حيث ملأها الشاعر بمفارقات غريبة: (**يا حزيناً مثل مشط يحاول أن يسرح شعر الموتى/ يا جثث الأغاني الحزينة التي تحاول النهوض مبكراً لتوقع في دفتر الوظيفة/ يا عود أسنان هذه الليلة التي أكلتك البارحة../ يا رائحة إبط التاريخ**)[٩٣]. وفيها يوظف الشاعر إمكانات اللغة لصدم سياقات القارئ المألوفة.

إن الشعراء وظفوا المفارقة للإدهاش وللإثارة في قصائدهم للتعويض عن قصر القصيدة، فهي " ذات أهمية خاصة، بحكم أنها لغة شاعرة، لا مجرد محسن بديعي"[٩٤] وغالباً ما تكون المفارقة خاتمة مناسبة لهذه القصائد. ولكن المفارقات في شعر ميثم راضي شغلت مساحة القصيدة كلها، ولم يقتصر وجودها على الخواتيم. ومثلها في هذا الومضة، فالومضة في قصيدته ليست خاتمة فحسب، وإنما يُشغل ميثم راضي قصيدته القصيرة بمجموعة متتالية من الومضات، حتى أن القارئ يستطيع أن يقتطع أي جزء من قصيدته ليكون المقتطع قصيدة قائمة بذاتها، رغم علاقته العضوية بكامل القصيدة. يقول في قصيدة (دم الرحلة):

لاتحدثهم عن أحزانك العميقة/ ولا تستخرج لهم من هناك محار روحك الصلب/ فهم لن يفهموا لؤلؤ نواياك/ ولا تقل لهم أنك ابن السرديات التي تنتهي بالانتظار/ لا تشرح لهم كيف أنك تطورت لتصبح لا أحد/ لا تفسر لهم كيف دهنت ساق العزلة بزيت المشي في الأحلام../ لن يدركوا أن كل هذا التشنج مرونة/ لا تخبرهم عن أي شئ يجعلهم يشكون بقدرتك على جر عربة الحاجة/ يجب أن تجرها بسعادة، وأبدا../ لا تخبرهم أن الطريق مسموم: جد لك أي جرح ونظف دم الرحلة بصمت[٩٥]

لقد استغرقت الومضات جسد القصيدة بأكمله، بينما خلت النهاية من ومضة بمستوى الومضات الداخلية. واستعاض الشاعر عن ومضة النهاية في هذه القصيدة وفي أغلب قصائده بنهاية متحركة مفتوحة. ولو تخيلنا هذه القصيدة فيلماً، لكانت اللقطة الأخيرة مشهداً للشاعر وهو يبحث عن أي جرح، وحينما يجده يبدأ بتنظيفه بصمت. ولنلق نظرة سريعة على هذه الخواتيم التي تنتهي بها قصائد المجموعة ولنشعر بحركتها المفتوحة على المطلق من الزمان: (**فقط أن الكثيرين منا عاشوا الدور للأبد/ شجرة كلما غادرها عصفور وطار بعيداً خططت مجدداً للهروب/ للآن لا توجد قطارات هنا.. وأنا كلي جنود/ وبقينا أحياء للأبد حتى انتهت السنة/ إنهم وللأبد يبحثون عنك في أحراش الكمبيوترات وفي متاهات الساعة الثامنة صباحاً/ ثم جلست عارياً أنتظر ذلك/ هو نفسه الذي لايعرف الآن ماذا يكتب لك**)[٩٦].

إن الخطاب الذي يشغل قصائد (كلمات رديئة) يمكن تصنيفه تقنياً ضمن تقنية الحوار الداخلي (المنولوج). وهو تقنية سردية شائعة في الرواية والقصة القصيرة. فقليل ما يشعر القارئ أن الشاعر يخاطبه في هذه القصائد. فهو يتحدث مع نفسه دائماً، وقد افتتح المجموعة بقصيدة (تلعثم)، التي يخاطب فيها نفسه:

تحاول الكلام../ مثل طفل لم يعرف ناراً أكبر من عود ثقاب/ وعليه الآن.../ أن يصف غابة كاملة تحترق[٩٧]

وفي قصائد أخرى كثيرة، يتحدث مع نفسه بشكل واضح مباشر: (**أنت تكتب عن الحب؟ أنت؟**)، (**حتى تكتب رقصة ما: صوفية أو غجرية... لايهم**)، (**ينمو قصب القبيلة حول سريرك: عاليا**)، (**أنت ضعيف وهش وعاجز وقبيح: مثل سن منخورة في لثة العالم**)، (**للحظة واحدة/ تشعر أنك يجب أن تعد نقودك بدل أن تعد القتلى**)[٩٨].

بناء قصيدة ميثم راضي في مجموعته امتاز بقصر النص، وإن كان مليئاً بالومضات والمفارقات الداخلية، وخواتيم نصوصه متحركة مفتوحة دائماً، وقد اعتمد في عرض نصه مخاطبة نفسه بما يشبه

المنولوج في القصة. وهو في ذلك كله يسعى إلى إدهاش القارئ، وإثارة إعجابه، وأظنه نجح في ذلك، بما جعل لشعره قيمة فنية عالية تستحق النظر والاهتمام.

خاتمة

يزعم الباحث ان الشعرية لا يقتصر بحثها على المجال النظري، فهي قبل كل شئ واقع موجود على الأرض معبر عنه بوقائع يومية وكونية، يتجلى في التفاصيل والكليات، ويوظفه الفنان والأديب بأدواته الجميلة، ليصنع منه شعرية في نصه. وقصيدة الوقائع مفعمة بالشعرية بحسب أدوات الشاعر التي يستعملها في نصه. وقد درست الأوراق السابقة مجموعة (كلمات رديئة) للشاعر ميثم راضي، من حيث علاقتها بالشعرية مضموناً وشكلاً. ورأى الباحث أن موضوعات الشعر عند ميثم راضي امتازت بإنسانية المضامين، وبتداخلها، وبوقائعيتها. الأمر الذي منح نصوص المجموعة شعرية محببة إلى النفس، تشعرها بلذة قراءة الشعر. ولا يستطيع القارئ الحصول على ذلك من خلال موضوعات النصوص فحسب، بل لابد من أدوات يستعين بها الشاعر لتحقيق هذه الشعرية، وإن كان لكل شاعر أدواته الخاصة به وتقنياته ، والتي قد يشترك بها مع غيره من الشعراء في تحقيق الشعرية، فميثم راضي حقق شعريته من خلال مفرداته اللغوية اليومية وتراكيبه الواضحة البسيطة. ومن خلال توظيفه للسرد وآلياته وتقنياته، بوصف السرد وسيلة اجتذاب للقارئ. ومن خلال اعتماده قصر النص الشعري وتوظيف المفارقة والومضة بشكل مكثف في نصوصه كلها، وعرضه بطريقة الحديث مع النفس.

إن الشعرية بعد كل هذا ليست دراسات نظرية فحسب كما يؤكد معظم من درسوها، وإنما هي تطبيقات وممارسات نصية يمليها الفنانون والأدباء والشعراء في نصوصهم، يمكن للدارسين والباحثين استجلاء مظاهرها وتجلياتها. وهو ما عليه كثير من الدراسات والبحوث والمقالات، وإن لم يصرح مؤلفوها بذلك إلا نادرا.

الهوامش والمصادر

[١] اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات: ٧، يوسف اسكندر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ٢٠٠٤ م.

[٢] ينظر مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم: ١١، حسن ناظم، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٤م.

[٣] وشعرية المتنبي (أطروحة دكتوراه): ١٢، حمد عباس دهيش الوائلي، كلية التربية، جامعة البصرة، ١٤٣٤هـ/ ٢٠١٢م.

[٤] قضايا الشعرية: ٢٤، رومان ياكوبسن، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨ م.

[٥] ينظر المصدر نفسه: ٣١، عملية التواصل اللغوي عند رومان ياكوبسن بحث د. ليلى زيان: ١٠٠، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، المجلد الثاني، ع١، ٢٠١٦..

[٦] ينظر الشعرية: ٢٤. تزيفطان طودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،١٩٩٠م.

[٧] اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات: ٩.

[٨] الشعرية: ٢٤.

[٩] ينظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد: ١٥. د. ألفت محمد كمال عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٨٤م. ومفاهيم الشعرية: ٢٦ و٣٢.

[١٠] ينظر قضايا الشعرية: ٣١.

[١١] ينظر بنية اللغة الشعرية: ٢٠، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،١٩٨٦م.

[١٢] ينظر مفاهيم الشعرية: ٢٠ ـ ٣٢ ، واتجاهات الشعرية: ٧، و٤٥، ٨٩ ، وشعرية المتنبي (أطروحة دكتوراه): ١٠.

[١٣] الشعرية: ٢٤.

[١٤] سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة: ١٧٠، أدونيس، ط١، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٨٥ م.

[١٥] استقبال النص عند العرب: ٨٣. د. محمد رضا مبارك، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٦ م.

[١٦] الشعرية: ٣٤.
[١٧] نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ٦٨.
[١٨] غير المألوف في اليومي والمألوف(بحث): ١٤١. ياسين النصير، مجلة الكوفة، ع١، تشرين الأول، ٢٠١٢.
[١٩] نظرية الأدب: ١١.
[٢٠] ينظر المصدر نفسه: ١١ ـ ١٥. ونظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ٩٤ ـ ٩٥.
[٢١] مناهج النقد الأدبي: ٦٨. إنريك أندرسون إمبرت، ترجمة د. الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، ١٤١٢هـ/١٩٩١م.
[٢٢] الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث (بحث): سعيد الغانمي، مجلة نزوى: الرابط http://www.nizwa.com
[٢٣] المصدر نفسه.
[٢٤] سياسة الشعر: ١٧٢.
[٢٥] غير المألوف في اليومي والمألوف(بحث): ١٤٠.
[٢٦] الأعمال الشعرية الكاملة أديب كمال الدين: ١٣٥. ط١، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ١٤٣٦ه/ ٢٠١٥ م.
[٢٧] كلمات رديئة: ٤٠. ميثم راضي، ط١، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ٢٠١٥.
[٢٨] ديوان بلند الحيدري: ٢٨٤. بلند الحيدري، ط٢، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٨٠ م.
[٢٩] كلمات رديئة: ٥٧.
[٣٠] تأثير يانيس ريتسوس في الشعر العربي الحديث سعدي يوسف إنموذجاً(بحث): ١٥٣٠. مفلح الحويطات، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجلد (٢٥)، ع ٦، ٢٠١١.
[٣١] ينظر المصدر نفسه: ١٥٢٩.
[٣٢] الائتلاف والاختلاف في جدل الأشكال والأعراف: ١٩. طراد الكبيسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٠ م.
[٣٣] شعر الواقع وشعر الكلمات: ١٣.
[٣٤] غير المالوف في اليومي والمالوف(بحث): ١٤٢.
[٣٥] الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف: ٩ ـ ١٠.
[٣٦] كلمات رديئة: ٥.
[٣٧] المصدر نفسه: ٦٧.
[٣٨] المصدر نفسه: ١٢.
[٣٩] ينظر المصدر نفسه: ١٥، قصيدة (زخة مفاجئة من الريش).
[٤٠] ينظر المصدر نفسه: ٣٠، قصيدة (نبرة مشمسة).
[٤١] ينظر المصدر نفسه: ١٠، قصيدة (مساؤي العد على الأصابع).
[٤٢] ينظر المصدر نفسه: ٥٠، قصيدة (الوقوف كأب).
[٤٣] المصدر نفسه: ٤٣. قصيدة (العائلة التي لاينادي عليها أحد).
[٤٤] المصدر نفسه: ٦١.
[٤٥] المصدر نفسه: ٦٤.
[٤٦] المصدر نفسه: ٦٣.
[٤٧] ينظر شعر الواقع وشعر الكلمات دراسات في الشعر العراقي الحديث: ٢٣. الدكتور ضياء خضير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٠ م.
[٤٨] كلمات رديئة: ٦٥ـ ٦٦.
[٤٩] المصدر نفسه: ١٩.
[٥٠] المصدر نفسه: ٢٧.
[٥١] المصدر نفسه: ٥٩.
[٥٢] المصدر نفسه: ٣١.
[٥٣] المصدر نفسه: ٥٣.
[٥٤] المصدر نفسه: ٢٢.
[٥٥] المصدر نفسه: ١٠.
[٥٦] المصدر نفسه: ٥٨.
[٥٧] المصدر نفسه: ٤٦.
[٥٨] نظرية الأدب: ١٢.

[٥٩] المصدر نفسه: ٤١.
[٦٠] المصدر نفسه: ٥٥.
[٦١] ينظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ٧٨، والشعرية (تودوروف): ٣٨.
[٦٢] تلقي الشعر العربي المعاصر في العراق:٢٠.اطروحة دكتوراه،عباس عودة شنيور، جامعة البصرة، كلية التربية، ١٤٢٦ه/ ٢٠٠٨ م.
[٦٣] المصدر نفسه: ٢٣.
[٦٤] المصدر نفسه: ٣٠، ٣٨، ٤٠، ٦٦، ٥٨، ٦٣ وغيرها
[٦٥] المصدر نفسه: ٤٩.
[٦٦] المصدر نفسه: ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١. على التوالي.
[٦٧] طبيعة الشعر: ٦٣. هربرت ريد، ترجمة الدكتور عيسى علي العاكوب ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٩٧.
[٦٨] ينظر غير المألوف في اليومي والمالوف(بحث): ١٤١.
[٦٩] نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها: ٧٥. دكتور حسن مصطفى سحلول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠١١م.
[٧٠] تلقي الشعر العربي المعاصر في العراق: ١٤٨.
[٧١] كلمات رديئة: ١٥.
[٧٢] المصدر نفسه: ٢٢.
[٧٣] المصدر نفسه: ٣٣.
[٧٤] المصدر نفسه: ٨.
[٧٥] ينظر الائتلاف والاختلاف في جدل الأشكال والأعراف: ٢٤.
[٧٦] كلمات رديئة: ٣٣.
[٧٧] كلمات رديئة: ١٠، ١٥، ١٧، ٤٧، ٥٦، ٥٨، ٥٩، ٦٢، ٦٥. على التوالي.
[٧٨] المصدر نفسه: ٧، ١١، ١٢، ٢٠، ٢٢، ٤٥، ٥١، ٦٣. على التوالي.
[٧٩] المصدر نفسه: ٦، ٨، ٤٣.
[٨٠] المصدر نفسه: ٩، ١٠، ١٣، ٢٤، ٥٣. على التوالي.
[٨١] المصدر نفسه: ١٢، ١٥، ١٩، ٤٥. على التوالي.
[٨٢] المصدر نفسه: ١٠، ١٦. على التوالي.
[٨٣] المصدر نفسه ٢٣، ٣٨ ـ ٣٩. على التوالي.
[٨٤] المصدر نفسه: ٤٤.
[٨٥] المصدر نفسه: ٣٢.
[٨٦]المصدر نفسه: ٧، ٥٠، ٥١. على التوالي.
[٨٧] المصدر نفسه: ١١، ١٤، ٢٦. على التوالي.
[٨٨] المصدر نفسه: ٣٨ ـ ٣٩.
[٨٩] طبيعة الشعر: ٦٠.
٩١ الومضة الشعرية وسماتها(بحث): ١٩. الدكتور حسين كيازي والدكتور سيد فضل الله مير قادري. مجلة اللغة العربية وآدابها، ع٩، ٢٠١٠ م، كلية الآداب، جامعة الكوفة.
[٩١] كلمات رديئة: ٤٦.
[٩٢] المصدر نفسه: ٥٢.
[٩٣] المصدر نفسه: ٢٣.
[٩٤] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١٦٢. د. سعيد علوش، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٤٠٥ ه/ ١٩٨٥ م.
[٩٥] كلمات رديئة: ٤٤.
[٩٦] المصدر نفسه: ١٣، ١٧، ١٨، ١٩، ٢١، ٣٠، ٣٤. على التوالي.
[٩٧] المصدر نفسه: ٥.
[٩٨] المصدر نفسه: ٢٣، ٢٤، ٢٦، ٤١، ٤٧. على التوالي.