# الشعرية الجديدة :أساليب ورؤى
# قراءة في مجموعة شعرية للشاعر الدكتور علي حداد*

**م.د.مصطفى ساجد مصطفى**
**كلية المعارف الجامعة**
**قسم اللغة العربية**

*١- مقدمة*

لعل أحدى سمات أدبية النص الحديث، هي ما يجترحه من جديد – على المستويات كافة – يؤشر إلى حد بعيد حركية التجربة عند مبدعها فالمراوحة في الأساليب جمود في الفكر وتقوقع في الذاكرة وتوقف في الذائقة الأدبية، وهي ضمور أدبي يدفع المبدع إلى أعادة صيغ عبر تفوهات متقاربة أو متباعدة بعض الشئ . وهي في الأحوال كلها دوران حول محور ثابت لا يكاد يقدم إلا المكرر والمستعاد.

هذه الأدبية التي نحن بصددها تختلف في نزوعاتها بين عصر وعصر، لا بين جيل وجيل، ففي الربع الخير من القرن العشرين ومستهل القرن الحالي ، حدثت تحولات جوهرية، عدلت من مستوى الأدبية التي عاشها الشاعر القديم لتتوافق مع معطيات العصر الذي نعيش فيه، فالمراوحة في ديوان الشعر القديم تعني الأصالة وقوة التجانس في إنتاجه الأدبي (١) وهي أمارته الخاصة وتفرده وتميزه عن غيره من الشعراء، وهو فهم صحيح في أطار عصرها، لأنها إفراز زمنها، إذ تتوافق مع طبيعة الحياة التي رسختها ثقافة العصر، فالأدب مرآة العصر، والعصر يتحرك بخطى وئيدة نحو التطور، فكان لازاما على الأدب أن يماثل حركة التقدم والتطور من حيث سعتها

كان خروج أبي تمام على أعراف الأدبية السائدة خروجا جزئيا – من وجهة نظرنا الحالية – لكنه زلزل عقول مثقفي عصره، فألفت حوله المؤلفات بين مؤيد له وناكر. هذا الوصف لم يعد صالحا في العصر الحديث، بناءً على المرتكزات الأساسية لهذا الفهم وهي مساوقة الأدب للحياة أو التقدم عليها، فمعطيات العلوم

الصرفة صارت من السرعة بمكان، حتى لم يعد بالإمكان استيعابها، وقد صنعت تقلبات وتبدلات اجتماعية – على المستوى العادات والذوق – لم يعد بإمكان الجيل الواحد أن يستقر على أمثولتها، وصار لازماً على الأدب أن يتوافق– أن لم يتقدم– مع هذه التقلبات، كي يعالج مشكلاتها وإفرازاتها، وإلا أصبح كمن يحث خطاه بعد انتهاء السباق.

فالدوران حول محور ثابت أصبح يسم الشاعر بالتخلف والانكماش إذ يصبح شعره خارج نطاق الأدب الحي، وهو على أحسن حال صياغات أدبية مكررة فقدت مشروعية وجودها فالتجانس بين أعمال الشاعر وشدته في دواوينه، والتقوقع في إطار لغة ثابتة الحدود والأساليب المستعادة عند أي مبدع ينظر أليها على إنها انغلاق وانكماش في التجربة الأدبية، إذ لابد لآي مبدع أن ينفتح على أفق واسع من التجديد والابتكار، لأن أتساع دائرة الرؤية هو بحد ذاته أتساع في حدود الدائرة الشعرية ،أو الأدبية.

إن مفهوم الشعرية (الأدبية ) قد انتقل أنتقالات واسعة بين عصرين، ولهذا فأن شعرية النصوص قد لا تتشابه ولا تتماثل ، فلكل نص شعريته الخاصة التي تنهض من موضوعته العميقة، فالنص الأصيل يخلق شعريته لا أن تفرض عليه على وفق معايير حددتها عصور أو أجيال سابقة، أذ ربما تنهض هذه الأدبية من موضوعته أو بنيته أو لغته أو حتى تقنياته التي أبتكرها أو أستعارها من فنون او أجناس اخرى، فطورها لتصب في جنسه الأم وتغنيه.

هذا الفهم لايعني الأنفلات، والخروج المطلق على الأسس والأعراف الأدبية السائدة لأن الإبداع الإنساني يبقى مرتبطاً بحبل سري يشده الى أصوله ومنابعه، التي تعد حاضنة صحية، هذا القانون الرحمي أثبتته الأجناس الأدبية والمبتكرة، فهي على الرغم من حداثتها تظل على اتصال حميم مع الاجناس الأدبية التي استقت منها بعض خصائصها أو عناصرها. فالرواية مثلا ارتكزت في بداية تأسيسها على بعض عناصر الملحمة وحكايات البيكارس(٢) .

لا ينظر إلى أدبية النص الحديث على أنها توافق مع الظاهرة السائدة في حقبة ما وضمن حيز مكاني محدد، ولا حتى في سياق ثقافة معينة وليست هي

كذلك في نتاج الشاعر أو الأديب نفسه، فبين مرحلة وأخرى من حياة المبدع الأدبية يكتسب ما كان اكتسبه جيل بكامله في العصور السابقة، من معارف وأساليب، فرضتها الحياة المتطورة وقد انشغل النقد الحديث بظاهرة التطور الفني في إبداعات المبدع وعدها إحدى أمارات ثرائه وتميزه، هذا التطور الذي فرض نفسه على الأدب وألقى بتبعاته على النقد، جعل مهمة الناقد أكثر وعورة، فهو ملزم بالبحث عن الجديد ضمن أطار عام للأعراف والقوانين الأدبية التي اختزنتها ذاكرته الثقافية. وأصبح لزاما عليه أن يعقد صلة حميمة مع النص الجديد ، فهي مفتاحه للوصول إلى أسرار النص التي تختزن شعرية جديدة ربما تكون غير مسبوقة، وقد أخذت تسمية الناقد صيغ جديدة تتماشى مع هذه الحقائق، فقد تحول في بعض طروحاته من ناقد إلى قارئ أو إلى دارس مقارب يدخل عالم النص فيكشف شيئا ويترك أشياءً، وعلى هذا الوصف أصبحت القراءة عملية جزئية لا تقتل النص حيث تقتحم عوالمه، وإنما تفك بعضا من شفراته تمهيدا للوصول إلى شفرات أخرى، قد يصل أليها قارئ آخر بهديّ القراءة الأولى... وإذا كان المشروع النقدي القديم مهتما بالعمل كله فأن المشروع القرائي الحديث قد لا يتوقف إلا عند جزئية يراها ذات قيمة ليبقى النص رقما صالحا للقراءة في زمنٍ آخر أو لقارئ آخر، لأن النص الحديث أصبح حسب تعبير الناقد ((جيولوجيا كتابات)).(٣)لا يمكن لقارئ فك رموزه مرة واحدة، إذ لا يمكن لأي منقب مهما أوتي من معرفة وحرفة أن يفتض كل أسراره في معاينة واحدة.

٢- عتبات الديوان ونصوصه الشعرية :

أ- ألقت التحولات الفكرية والثقافية بهطولها الدائم والثري في ذاكرة المبدع بأعبائها على النص، فصار كتلة من المعلومات والإشارات والخبرات والأساليب، يصعب على القارئ إدراكها وتفحصها، لأن أي فراغ في القراءة، قد يفقد النص ترابطه الذي هو سمة من سماته الأساسية، وعليه تنتفي عملية التواصل الذهني للوصول الى جوهره،وقد ادرك المبدع بحاسته الذوقية والنقدية هذه الحقيقة، فأستعان بمفايتح، لفك

المستغلق من النص (٤) هذه المفاتيح أجتهد المبدع أن يتركها خارج نصه كي لا ترهق النص او تذهب بدفقه الشعوري والجمالي ،اما لأنها لا تتساوق مع طبيعته الأسلوبية، أو لأنها لا تنسجم مع طبيعة جنسه الذي يملك اعرافا محددة لكنها مع ذلك تبقى جزءً من كيانه، ترسم مسالكه وتضيئ عتمته وتختزن بعضا من شعريته، هذه المفاتيح هي عتبات النص بشموليته وجزئياته، فالتسميات والأشارات والرسوم والألوان التي يحتويها المطبوع – سواء على غلافه او داخل متنه – ليست كيانا خارجيا ، وأن كانت كذلك في بعض أوصافها، وكذا الحال مع العنوانات والأهداء والأشارات الطباعية والفراغات. وحتى حجم الحرف وشكله وطريقة طباعته. وعليه اصبح لزاما على القارئ أن يستنير بها، ليكشف شعريتها من جانب، ويوصلها بالنص من جانب آخر. لأن السلك الرابط بين النص وعتبته أصبح في كثير ٍ من النصوص لغزا لا يتأتى حله بسهولة وهو أمرّ لابد للمبدع أن يلتفت أليه، فيعيده إلى وظيفته التي اصطنع من أجلها(٥)، فهو مفتاح أولا وقبل كل شيء، أما شعريته فينبغي ان تتحقق في المقام الثاني، وهو ما فات على كثير من المبدعين فأصبح النص في كثير من التجارب الأبداعية مفتاحا للعتبة، وهو امر يضعف مشروعية وجود التسمية أو العنوان أو أية عتبة موازية .

ب – العتبة الأولى في ديوان الشاعر الدكتور علي حداد هي التسمية المطولة والمبتكرة:

فالتسمية قصيدة مكثفة تتالف من (١٥) مفردة بخمسة أسطر شعرية تختزن جوهر العلاقة بين الشاعر وقصيدته، ونظرة الشاعر لقصيدته. فما هي الدلالة التي زفها عنوان الديوان في هذه التسمية

قصديتي وأنا

نعدو في براري الروح

خلف غزلان أحلامنا النافرة

هي في وزنها

وانا للعنا

أن أول ملمح يترك صورته على باصرة القارئ، هو شعرية التسمية، وهي تسمية مخالفة لأعراف النصوص الأدبية التي يغلب عليها نثرية العنونة(٦) المنبثقة عن وظيفتها في الأغلب، هذه المخالفة تؤشر شاعرية الروح التي انبثقت منها القصيدة، وفي الوقت نفسه تقدم دليلا على ألفة المتون النصية وحميمتها التي تتراوح بين لغة الوجدان والعقل، وهي أغراء للقارئ كي يلج الى عالم الديوان بروح يملؤها الشعر الصافي.

في المتن النصي للعنوان تتقدم القصيدة على ((الضمير العائد للشاعر، وهذه أحدى أستحقاقات العشق والكتابة الملبية لندائاته الرافضة لرسوم النظم وتقاليده المألوفة)) (٧) وهي أشارة مغروسة عميقا في ذات الشاعر ((دلالة العنوان )) الشعرية ، لاسيما وأن الشاعر قدم القصيدة بأسمها الصريح في حين عرف نفسه بالضمير (أنا) والضمير يأتي في مرحلة لاحقة لتراتبية الأسماء في العرف النحوي، فالضمير ضرب من المجاز المخفي (٨) وهو بديل حرفي لا يرقى الى منزلة الاسم الصريح. لأنه لا يحمل إلا جزءً من الدلالة على الذات التي تأتي بوساطة السياق، في حين يمتلك الأسم كامل الدلالة (٩) هذا التقديم يؤشر تابعية الشاعر للقصيدة وليس العكس فهو متضامن معها، إذ تفرض وجودها، لا أن يستدعيها الشاعر، هذا التضامن ليس فيما تقوله القصيدة وتتفوه به ، فهو ملك للشاعر، ولكن يأتي التضامن في لحظة أنبثاقها، فهي المحفز للمنطوق الشعري، وهذا ما صرح به الشاعر في اولى قصائد الديوان

تجئ القصيدة
ناثرة فتنتة الشكل
...
تدق على صمت أوراقي الذابلات
تقول
لقد جئت مكسوة بالضلال
فهيت لك

كي تطارد قبرة من معانيك
تطرحها في شهي ثيابي / الديوان ص ٧-٨

عنوان الديوان (القصيدة) يسجل تناصا في التجربة والعلاقة بين الشاعر ونصه وهو تناص نلمحه خفيا مع تجربة الشاعر بدر شاكر السياب وعلاقته بشعره، لا من حيث المضمون أو الأسلوب، بل من حيث العلاقة، فقصيدة السياب (ديوان شعر) (١٠) تطرح إشكالية الافتراق بين الشاعر وشعره عند المتلقي (المرأة) إذ يصبح الديوان أثيراً لديها بينما ينزوي الشاعر بعيدا عن أحلامها. على حين تكشف قصيدة الشاعر علي حداد حالة الوفاق بينه وبين القصيدة وهو تناص مصاحبة (١١) يعري إستراتيجية العلاقة الأولى (بين بدر وقصيدته) بينما يرسخ إستراتيجيته العلاقة الثانية.

بعد أن رسخ الشاعر علاقته بقصيدته وكشف حالة التضامن بينه وبينها ، ألتفت إلى خاصية هذا التضامن فأدمج الذاتين بواسطة فعل ممتلئ الحركة(نعدو) لتأكيد التضامن من جانب، وترسيخ هويته المتلهفة من جانب آخر، في انفتاح فضائي متسع الأبعاد ، و رحلة بحث عن الجوهر (النادر والجميل) الذي تمثله الضبي في الصحراء ، وقد عقد موازنة متضامنة أيضا مع دلالتها في سياق شعري ثر الإيحاء بينه وبين القصيدة في مقولته (خلف غزلان أحلامنا النافرة) . فكلاهما نافر من واقعه، هي من حالة الجمود والتقوقع والبحث عن الجديد وهو من واقعه نحو الحلم، لكن طبيعة (العدو) ومآله يشكلان بينهما حالة افتراق، لعله يكشف عن معاناة لذيذة وممتعة لحظة الكتابة

وتمثل نهاية القصيدة مآب الرحلة أو نهايتها، التي تقدمت فيها القصيدة – نصياً – على الشاعر مرة أخرى ، ممثلاً نفسه بالضمير (أنا) في حين ارتدت القصيدة الصورة الفنية (هي في وزنها) تتهادى، وأن ضيق الشاعر عليها الخناق فلم يسمح لها بالإبحار في أحد بحور الشعر العربي،((بدلاً من الوزن )) بينما أرتكن ضميره(أنا) إلى المباشرة والتقرير (وأنا للعنا).

وتظهر الشفرات الكتابية في طريقة كتابة العنوان، فبداية الرحلة ونهايتها يختزلان هيئة التجربة، إذ كشفا عن سرعة النهاية والبداية في حين أخذ شكل الرحلة سعة كتابية مناظرة لسعة التجربة ومنعرجاتها الحركية والنفسية ولعل حروف العنوان التي طبعت باللون الأزرق تؤشر دلالة ما، ربما الانفتاح على عوالم أكثر رحابة (البحر – السماء) بزرقتهما المعلومة وثرائهما. لاسيما وأن لون الغلاف وهو مناظر للعالم المحيط يوحي بالتصحر والضبابية. سواء بلونه الصحراوي أو بالظلال التي تتخلله.

ج – تشير عنوانات القصائد والأهداءات التي تتصدرها – وهي عتبات نصية – إلى سمات سردية تتحاور مع الغنائية التي هي هوية قصائد الديوان، في الوقت الذي تؤشر فيه مهيمنة تفرض وجودها على القصيدة، فالعنوان في جميع القصائد يكتنز بدلالات فكرية أو حياتية، هي محركات القصيدة وبواعثها، فضلا عن أن ثمان من قصائد الديوان تتصدرها اهداءات، بعضها يحمل هموما جمعية وبعضها الآخر ذو طابع ذاتي ، وهي نسبة مرتفعة تؤشر موضوعية الفكر المهيمنة، ولأن الشاعر يحرص على أن تظل قصيدته غنائية تبث أوجاعه وأوجاع جيله، فقد حمل هذه العتبات طاقات دلالية بصيغها النثرية ليلفظ السردي المقحم – ما أستطاع – بعيدا عن جسد النص الشعري، ففي قصيدته (مدونة لاحقة لأوجاع مالك بن الريب) تتواتر المفردات بأسمياتها التي تكتسب صفة الثبات والتحقق مشيرة إلى ما يستنبطه النص، فالاسم بتجرده عن الدلالة الزمنية يؤكد حالة الاستقرار لأنه (دلالة ثبوت وترسخ قيمي) (١٢) هذا الاستقرار يشكل في حضوره طاقة مؤازرة لما يحمله النص من حركية منتهية يؤكدها الفعل (الماضي) الذي يستحوذ على معظم تفوهات النص إذ بلغ حضوره ((٢١)) مرة مقابل ((١٦)) مرة لصيغة المضارع والمستقبل في المقطع الذي يتحدث عن رحيل محمود جابر عباس (١٣) فالفعل الماضي بدلالته الزمنية يؤازر مقولة الثبات التي أراد الشاعران يعمماها على حياته وحياة جيله، في عنوانه الذي يستند إلى مخزون قيمي تؤثثه قضية موت مالك بن الريب المتفردة والعنوان على هذا الوصف وشفراته النصية يؤشر تفرد الحادثتين في خصيصة واحدة فقط، تجمع بينهما النهاية المأساوية بعيدا عن الأهل والأحبة، وهي نقطة الالتقاء الوحيدة بين الحادثتين، على أن تفصيلات كل من الحادثتين تختلف عن الأخرى، فموت

مالك : يحمل دلالته الدرامية والعقائدية، وهي نهاية احتفالية عقائدية – على ما فيها من توجع – في حين لم توفر هذه الدلالة في نهاية محمود جابر.

هذا الافتراق يحول القصيدة إلى انعكاس مخطئ لولا إن الشاعر غرس مفردة (لاحقة) التي تحمل رؤية الشاعر في بنية العنوان ليشير إلى تلك الخصيصة التي توحد بين الحادثتين ... وعلى وفق هذا المسار يعتلي العنوان قصيدة أخرى مهداة إلى الزبيري (الشاعر مضرجاً بعويل القصائد) إذ نلمح الانحراف اللغوي الذي يحمل دلالة مكتنزة وإيحاءً ثراً، أما الاسمية التي تلبسته فهي تؤثث بنية الثبات (١٤) وقد أكتسب الثبات صفات طقوسية بما تتقدمه (مضرجا) من أشارات تلمح (للشهادة) والدماء التي هي علامتها، وكأن عويل القصائد أرديه | أكفانا| تحتوي الشاعر وتسري به إلى حلمه الأبدي، والمتفحص لعنوانات القصائد يدرك العشق الذي يتلبس الشاعر تجاه قصيدته فهو عشق إبداعي يؤازر تحليلنا لمنظومة عنوان الديوان ، إذا تصدرت تفوهات الشاعر في عنواناته واهداءاته نسبة ١٣\٦ من مجموع قصائد الديوان ، كلها تتجه نحو شخصيات إبداعية ، ومقولات تحتوي تفوهات لنصوص إبداعية وهي (شراك القصيدة – المعلقة العراقية – عفواً ماركيز ... هو ذا البطريق في خريفه – أقام حيث شاء من المعنى – مهداة إلى الشاعر عبد الوهاب البياتي – الشاعر مضرجاً بعويل القصائد مهداة إلى الزبيري – مدونة لاحقة لأوجاع مالك بن الريب ) ، أما العنوانات الأخرى فتنهض شعريتها من أفق يرتبط بتفوهات القصيدة ومضمراتها الأدبية .

في قصيدة يتحدث فيها الشاعر عن الطفل الفلسطيني يعتلي العنوان ( بلاد للطفولة والحجر ) النص وهو عنوان يثري الحس الشعري الذي تؤكده القصيدة عبر نصها ، ويقصي من جانب آخر ملامح الصورة المضادة المرفوضة ، فبلاد بصيغتها الشمولية التي يؤشرها التنكير (١٥) مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحجر الفلسطيني والطفولة ، بدلاً من حرف الجر (اللام ) الذي يؤكد الملكية المطلقة ، وينفي عن غيرهما هذه الصفة ، وهو على هذا الوصف إقصاء تعمده الشاعر محملا إياه رؤية مستقبلية . على إن كلا المشخصين ( الطفولة – الحجر ) في وجودهما الحالي لا يملك تلك الطاقة الفاعلة في الزمان والمكان ، لكنهما يحملان في الوقت نفسه

خاصية الطهر والبراءة ، وهما في تحولاتهما البعيدة مفاتيح الآتي لأنهما الرصيد النهائي لمواجهة تبدو في شكلها الحالي غير متكافئة ، لكن تفاعلهما مع الأحداث سيلفظ ما سواهما من أردية الزيف والتخثر .

٣- هوية القصيدة :

قبل الدخول إلى العالم السري للقصيدة ، لابد من البحث عن هويتها ، وكيفية تشكيلها في تجربة الشاعر ، فهما مدونتان تعينان القارئ على الدخول إلى عالمهما السري .

أولى قصائد الشاعر تقدم هذه المدونة تحت عنوان منبئ ( شراك القصيدة ) ، هذه المقولة تدلل على إن الشاعر واقع تحت تأثيرات عدة ، وفواعل مختلفة منها ما هو فني ، ومنها ما هو شعوري ، وما هو فكري ، إذ تأتي القصيد بأشكال ومسميات عدة . فبأية كيفية تصاغ ؟ وما العلاقة بين الشاعر وقصيدته ؟ ... القصيدة هذه الأنثى المراوغة (١٦) تحمل غوايتها معها ، إذ تأتي مرة وهي ( ناثرة فتنة الشكل ) ومرة ( أفعى تداعب صمت المرايا ) وثالثة (قرنفلة ) .. هذا التلون يؤشر الدوافع الكتابية لدى الشاعر ، فكل قصيدة تنجز محركاً يتلاءم مع منطوقها . شكلها على الورق، يفرضها عالمها الداخلي وما تحمله من دفق شعوري أو تقاطع فكري مع الواقع، لوحة فنية يتصارع في جوهرها المنجز ( جبروت العالم المحيط ) ورؤيا الشاعر وأحلامه كونها مزيج من لغات مخاتلة ، تقول وتومئ ، تفصح وتلغز ، وهي في كل ذلك خيال له قدرة الخالق المنفلت من سطوة الواقع ، الذي يرمي بثقله على الشاعر الإنسان ، فيستجيب لكل، الرؤى التي تتصيد في مياهه ما ترتضيه، كل ذلك في نسيج لغوي ( موارب ) يسلكه خيط دقيق من الوزن .

لقد جئت مكسوة بالظلال
ومثقلة بعطور الخيال
وكحل التأول

.....

كي تطارد قبرة من معانيك

تطرحها في شهو ثيابي الديوان ص٨,٧

وفي نص آخر يصرح

أسميته (س)

لكي ألج الحكاية

دونما خوف على المعنى

من اللغة المباغتة الشجون

لتختلج المعاني في المدى المجهول

والمجهول مشروع إلى أفق التأول

لكنني أوغلت في حججي

فطارت فاختات من لساني د. ص٥٣

يستحضر الشاعر في هذا الصدد مقولة الجاحظ (١٧) متضامناً معها بصياغة شعرية تؤسس لرؤياه الفنية

تقول:

المعاني كابن السبيل

تنام على الطرقات

فمد أصابع فوضاك

تأتي اليك د. ص٩

القصيدة كيان شفاف مليء بالمفاجأة ، تحمل معها أدواتها ، تتلبس دنيا الشاعر لتنفتح على رؤاه لتلد اللحظة الشعرية كياناً جديداً يحمل سمات أبدية المتناقضين \ التحول – الثبات \ ليستوي أمام القارئ عملة بوجهين يحمل احدهما الطابع ألقيمي، فيما يحمل الوجه الآخر الملمح الجمالي ،لكنهما متحدين إذ لا قيمة

لأحدهما من دون الآخر ، وإلا أصبحت العملة \ القصيدة \ ، حضوراً مزيفاً .

٤- محركات القصيدة وفواعلها :

تقف خلف كل قصيدة – أية قصيدة – محركات \ فواعل \ تلهمها مسلكا فنيا نحو الغاية التي تسعى إلى تاطيرها في المنجز الشعري ، هذه المحركات تكتسب أهمية استثنائية في القصيدة الحديثة ، لاسيما اذا تضامن كيانها اللغوي الغنائي مع الحس السردي أو الدرامي، فقصيدة من هذا اللون ستحفل لا محالة باستضافات سردية أو درامية توجه مسارها ضمن سياق غنائيتها الأصيلة، على أن تبقى هذه الاستضافات ( توابع لانجاز شعرية القصيدة ... تعمق درامية القصيدة والأصوات المهيمنة داخلها ) (١٨) .

ولما كانت الفواعل هي ( القوة المولدة للاتجاه ألقيمي في النص) (١٩) فلابد أن يتراءى من خلالها مجموعة فواعل جزئية ٠( لغوية – نحوية ) كي يتجسد الفاعل الأساسي على نحو مرئي أو محسوس لانجاز مقولات النص ودلالاته ، وقد تبرز فواعل نحوية عدة مختلفة في تشكيلها ، لكنها متضامنة في أهدافها ، تشكل في مجموعها الفاعل ألقيمي الأساسي مما يوجب على الباحث ملاحقة أشكال عدة منها وتعقبها، ورصد اتجاهاتها لمعرفة الاتجاه ألقيمي الذي تنتمي اليه ٠ هذه الفواعل تحمل سماتها السردية والدرامية لتضفي على الغنائية شيئاً من نبض الحياة وواقعيتها .

في قصيدة ( بلاد للطفولة والحجر ) تنهض فواعل عدة ، منها صريحة ومنها مجازية ، تعد الثانية امتدادا للأولى ، أو صورة من صورها ،فالطفل الفلسطيني وحجارته ، وجهان متضامنان يمثلان دلالة وحدة ، يظهر احدهما ليختفي الآخر، وربما تآزرا في لحضة واحدة على مستوى المنطوق النصي ، حينما يستغل وعي الشاعر في دفق غنائي محتدم ، فيما يقف فاعل اخر في جهة المواجهة الأخرى ( الرصاص ) وحده بعد أن أقصى الشاعر صانعه ( الصهيونية ) ، كي لا يسقط في دائرة المباشرة واليه النسج ، او لان الرصاص هو ممثل من الدرجة الاولى

، يفصح على نحو بليغ ، عن ( جوهر الصهيونية ) بكل مواصفاته الدموية ، فهي على هذا النحو قد دفعت الى الواجهة خلاصة عدائيتها وتهورها ٠

على هذين الفاعلين تتحرك طاقة القصيدة شعريا ٠ ليبقى لكل من الفاعلين طاقته التعبيرية التي تنهض بها لغة البوح ولغة الفعل المنجز بصيغته النهائية .

تتراءى فاعليته الطفل \ الحجر في مسرح الحدث معمدة برؤيا الشاعر التي استعارها منهما ليقّول النص نبضها ، أما الفاعل الآخر ( الرصاص ) الوجه الحقيقي للصهيونية ، فقد رسخ حضوره أكثر من مرة عبر مقاطع القصيدة مستخدماً انجازات الفعل فقط

تتجمع لمؤازرة الطفل / الحجر فواعل أسلوبية عدة تصب في شعرية النص ، كلا منها يؤدي دوره الدلالي والشعري على نحو متعاضد مع بقية الفواعل . فهيئة الفعل وتفصيلاته الدقيقة يؤازرها صوت الشاعر ورؤاه ، فضلا عن الصورة الشعرية التي يبتدعها الشاعر وهي تحمل طاقة تعبيرية منحازة إلى القيم الأخلاقية العالية ... في حين تنحسر عن الرصاص أية مؤازرة عاطفية أو أخلاقية، ذلك لان الرصاص هو آخر لغة يمكن أن ينطقها المحتل في عرف الصراع وهو الطرف الأقوى ، على هذه الوتيرة ينجز الشاعر لوحة الصراع بين فاعلين أساسيين يحركان لغة الشعر ولغة الدراما . فألى أي مدى بلغت المواجهة ؟ وما هي عدة كل منها في لوحة الصراع ؟ هذا ما يجيب عنه النص بدقة ودراية فنيتين

يتحرك النص عبر مسارين لينجز مقولته الأولى : الآثار الملموسة التي يخبر عنها الشاعر والأخرى الرؤية الفكرية التي يحملها صوت الشاعر ، مهمة الأولى تثبيت الحدث وتأصيل دراميته فيما تعمد الثانية إلى تأطير الحدث وإكسابه مشروعية المواجهة ، فالصراع صراع وقائع ورؤى من جانب الطفل / الحجر في حين ظل صراع الآخر صراع وقائع فقط ، وهذا لون من الشعرية الأسلوبية ، تعمدها الشاعر ليفرغ فعل الآخر من محتواه الأيديولوجي .

حضور المحرك / الفاعل الأول ظل على امتداد القصيدة حضورا حيا عبر تمفصلات عدة أولها تقريرية الشاعر السردية التي تحيط بالزمن الشمولي الممتد عبر قرون

وجهه
فلقة من نهار نظيف
وبعينيه
تصحو فراشات أزمنة
غير هذا الزمان المحنط كالمومياء ص٣٥

وثانيـة ، تكـرار حضـوره الـدائم حتـى بعـد اختفائـه الأخيـر بعـد أن تعمـده الرصاص
يتكرر :
فأين يتكرر وكم مرة يتكرر ؟
مرة
عشر مرات
ألفا ص٣٥
وفي كل حقبة تزداد فاعليته وعدديته المطردة
ليصبح جيلا نقيا من الكدر المتخثر
في مسامات أرواحنا ص٣٥ – ٣٦

هـذا التكـرار يتعمـد أدق مسـامات الجسـد . كـي يستعصـي علـى الترحيـل وأي مسامات يتعمد؟ إنها مسامات الروح .
هكذا بدا الشاعر حانيا على حلمه الذي يراه أنموذجه المفتقد في الحاضر، والمبتغى في الآتي .

أما الصورة التي ظهر عليها كل من الرمزين / الحجر / الرصاص فهي ابلـغ من أي حديث ، فالحجر يتقدم علـى الرصـاص نصيا ، بخـلاف الواقـع ... والحجر ينجز حضوره في النص منفردا في حين يتعكز الرصاص على واو العطف ، فهو تابع .. ليصبح الحجر متبوعا ( حجر ... ورصاص ) .

ولا يكتفي الشاعر بهذه الإشارات ، بل يتساوق وراء انتمائه ليعلن هوية كل منهما فالأول :

حجر
تتكور حول ملامحه راحة غضة
فتأجج في لحمه المر ماء الخلاص

والآخر : رصاص
تخاطفه الرعب ، فأنسل نحو الفراغ
الذي لا يقيه من الدم ص٣٧

فالحجر بؤرة محمية براحة غضة ، فهي مركز ينمو ، في حين يظل الرصاص كيانا بعيدا عن الثبات والنمو وقد جاء على صيغة المفعول به في المعنى .

وتتجلى شعرية الصورة على أدق وصف في هذه المقابلة التي تضج بالمفارقات . فالرصاص في العرف مصدر الرعب ، لكنه في النص يتخاطفه الرعب ... وهذا الاختراق والسرعة التي يتميز بها ، تتحول إلى صورة ذات أبعاد دلالية ونفسية متغيرة عن مسار المنطق حيث ( ينسل نحو الفراغ ) فزعا .. ولكن من ماذا ؟

فزعا من الدم الفلسطيني ، هكذا تتحول الأشياء بفعل الرؤية العميقة لتقول من داخلها الكثير ، فالعدو برغم شراسته ووحشيته يعرف ما معنى الدم الفلسطيني ، وكيف سيكون رده ، إن انقلاب الصورة ومدلولاتها تكسب القصيدة شعريتها النفسية والدلالية عبر لغة رائقة لا تفرط بدفقها العاطفي جراء محاولة الإمساك بالمعاني العميقة والمخاتلة

وتنقلب المعادلة الطبيعية مرة أخرى ، لتتحول إلى معادلة إيحائية ، تشف عما تختزن النفوس لكلا الطرفين ، فيصبح كلا منها معادلا نفسيا لحال صاحبه

حجر واثق
ورصاص هلوع ص٣٧

ثم يتحول الحجر إلى ذات مدركة واعية تكتسب قيمتها الإنسانية من حرفي ( النداء والتعريف ) ، بينما يبقى الرصاص في إطاره الشيئي وتنكيره وهنا تبرز خاصية التحول في الحجر وهي خاصية أشبعها الشاعر بدفقه العاطفي ، ومال بها نحو الانسنة ، ليبرر لنفسه بعد ذلك مناجاته العاطفية المعمدة برؤيا فكرية وإنسانيه

يا ٠٠٠ الحجر
كيف ألغيت تلك المسافة
بين تضاريس وجهك والكتب المدرسية
كيف أقنعت هذا الصبي المسالم
أن يترجل حيث تقيم كواكبه
كيف أغريته ٠٠٠ ص٣٨- ٣٩

أما الرصاص فقد ظل على حاله لم يتحول ، فهو في كل المعايير أداة تدمير لا يصح انسنته وقد اخذ كامل طاقته العدائية ، واكتفى بهذا التشخيص منذ البدء ، فلم تظهر من خلاله أية فواعل نحوية أو أسلوبية لمؤازرة مظمره ألقيمي ، ليبقى فقيرا على مستوى بنائه النصي ٠

في خاتمة القصيدة يأبى الشاعر إلا أن يحمل كل منها ما يليق به ٠ فالحجر يمتلك طاقة حلمية فاعلة في ملفوظ دال بينما يصبح الرصاص وهو المرموز الحسي للصهيونية تابعا ٠٠٠ تظهره البنية الأسلوبية التي يحمله اسم الإشارة ( كذلك ) بملفوضه غير المفصح إلا من خلال السياق ٠ وهو تهميش كيدي محمل بطاقة تعبيرية دالة على التراخي والضمور من خلال الاغتيال اللساني ٠ وان كان ( كذلك ) صورة من صور ، الترائي التي شغلت كينونة الرصاص ، لأنه ترائي ضمور لا ترائي ثراء، لما يحمله اسم الإشارة من شمولية وعدم تحديد في السياق الشعري الذي ضهر من خلاله لان الترائي والتبادل بين الفواعل وممثليهما يحملان في مضمره

الوجهين ، الايجابي والسلبي ، وهو ما يحدده سياق النص (٢٠) وهذه كلها فواعل جزئية أسلوبية تصب في الاتجاهين الشعري والقيمي الذي يمثله الطفل \ الرصاص .

٥- شعرية الجملة النحوية :

تتيح ازدواجية ( الضمير) المتراوحة بين الوعي الكامن داخل الإنسان (٢١) والعلامة اللغوية الدالة على الذوات مساحة واسعة من قدرات التوظيف للمبدع ، كي يلعب دورا قويا في تأسيس شعرية النص ، لما لهذه الازدواجية من قدرة على التماهي بين طرفي المعادلة ،فضلاً عن أمكاناته المتعددة في التخفي والحضور ، وقدرة عالية على التلون في صيغه المختلفة فقد يأتي ظاهرا وقد يأتي مستترا ، منفصلا ومتصلا . وهي سمات وقدرات قد لا تأتي لغيره من العناصر اللغوية . فالضمير بما يحتويه من طاقة رمزية ذات دلالات متعددة ( ٢٢) في قدراته الاشارية والتعيينية يشف عن لون من (المجاز اللغوي ) (٢٣) إن صح التعبير – يصلح أن يتماهى مع جميع الذوات والمسميات ، وعلى هذا يصلح أن ينوب عن الاسم الصريح في أحوال مختلفة، ولما كانت صوره مختلفة ، فقد اكتسب قدرات بلاغية ودلالية شكلت فعالية في الجملة الشعرية والأدبية ، فضلا عما يقدمه للشاعر من قدرات للتخفي (٢٤) خلف بنيته الاحتمالية وسعة الحدود ، ذات القدرة المرنة في التشكيل داخل البناء اللغوي فضلا عما يقدمه من تخلق وما يختزنه من دلالات اشارية لها القدرة على المرور في المسالك الضيقة التي لاتسمح للاسم الصريح أحيانا بالمرور لإبلاغ الدلالة المطلوبة وهو على وفق هذا الوصف يمتلك حضوره الدائم في النص الأدبي ذو الكثافة والتركيز العاليين .

يستطيع الكاتب أن يقصي الضمير من نصه ، وكذلك يستطيع الشاعر ،مستعينا كل منهما بالاسم الصريح ، هذه الإمكانية لا تثقل كاهل النثر ،لكنها في الشعر تبدو غير ذلك ، فقد تلقي بتبعاتها على النص الشعري فتنحو به صوب الترهل والحشو، أو التكرار غير الفني .

وقد فطن المبدع لإمكانية الضمير في التخلص من هذه الإشكالات ، لاسيما وهو يبحث عن جديد يثري به عالمه الشعري ، فالتفت لهذه الطاقة الكامنة في

الضمير فراح يعزف على قدراتها المتنوعة لإحداث أكبر اثر في المتلقي ، فضلا عما يكتسبه النص الأدبي من شعرية مضافة ٠ ربما لم تتوافر للنصوص التي سبقته في قصيدة ( بلاد للطفولة والحجر ) يستجمع الضمير فيها كل هذه الطاقات ، ويشغلها برؤيا فنية واعية ، لتنشيط شاعرية القصيدة ، التي توسلت على نحو مميز بتقنيات مختلفة في تآزر أسلوبي ودلالي متقن يشتغل النص في حضوره اللساني على ( الضمير ) بصيغة الثلاث ( أنا- أنت – هو ) مع تمظهراتها الجمعية ، وهو بذلك يستحضر الفاعلية الأدبية في أجناسها المختلفة ( الغنائي – الملحمي- الدرامي ) (٢٥) إذ يفتتح الضمير ( هو) بفرديته معمار القصيدة فيؤكد ملحميته الباذخة في التطاول ليس من خلال الحضور المنجز على سطح الورق فحسب وإنما بفاعليته التي تقترب من عالم الفعل الخارق (٢٦) لينجز فعله ألوقعي \ الحركي ، على نحو مؤكد ، فهو الفاعل الأساسي في القصيدة ، مستدعيا صيغة الضمير الجمعي ( نحن ) الذي يضع الشاعر نفسه ضمن حدوده ، وهذا نوع من التخفي الأسلوبي ( لانا) الشاعر التي لايريد لها أدانه فردية – ليقيم معه حواراً غير مسموع ، لكنه مدرك .

إذ يكتسب ( هو ) طاقة الحركة والفعل في حين يكتفي (نحن) بالمراقبة والانتظار ،ومع تصاعد الحدث ينمو (هو) إلى مستواه الجمعي ( هم ) بعد تكرار آلاف المرات .

وجهه
فلقة من نهار نضيف
انه يهبط الآن
من سنبل
يترنح في دمنا
يتكرر
ليصبح جبلاً من الكدر المتخثر
في مسامات ارواحنا ص٣٦

ثم يتحول الضمير فجأة الى صيغته الجمعية، بعد ان أصبح جيلا.

يدلجون الى حيث نامت غواياتنا
ها هم ٠٠ ص٣٦

فالضمير (هو) متحول بفعل الحركة والمواجهة المستمرتين إلى صور شتى، عبر زمنية المواجهة، لكنه يظل محافظا على جوهره، بل يزداد رسوخا من خلال نموه المستمر في المجموع. وبفعل هذه التحولات والتكرار والثراء العددي يصبح علامة راسخة من علامات القصيدة ليناوب حضوره بصيغته الفردية حضور الصيغة الجمعية ، مدللا على وحدة الموقف وثباته إذ سرعان ما يعود الشاعر إلى صيغته الفردية (هو) لما لهذه الصيغة من خصوصية وتميز على مستوى الملفوظ . هذا التناوب يلمح إلى الفاعلية العالية التي يحتويها الضمير، في المقابل ينجز الضمير (نحن) حضوره المتخثر على مستويين الأول الحضور السلبي في منطوقات النص والآخر الحضور المفرغ من الفاعلية، إذ لم يقدم أي فعل يذكر، فهو حضور قسري ثبته الشاعر، وهو في جوهره حضور باهت الوجود امام فاعلية (هو – هم) الذي أستباح جغرافية القصيدة وقد مثل بحضوره (الساسة والمسوسين) وكان موقع الشاعر بين المسوسين،إذ تماهى مع حضورهم المتخثر ، لكن ( نحن ) لا يبقى على حاله ٠ اذ تبدأ عملية الانشطار والتحول فيتوزع على الضميرين الفاعلين ( هو \ أنت ) إذ يصبح الشاعر جزء من الضمير ( هو) فيتماهى معه ، ويصبح الشاعر حاملا للمنطوقين الفكري والنفسي ، كاشفا عن رؤيته ، على حين يتحول الشطر الثاني إلى منظومة ( أنت \ انتم ) الذي يشير إلى طبقة الساسة ، ليمعن الشاعر في إدانته وتهميشه على المستوى النصي ، إذ تبدأ منظومة ( هو \ والشاعر ) إدانة ( انتم ) السكن ، كون السلبية ما تزال تكبله .

ويتمثل فعل الإدانة من خلال محاولة الشاعر إقصاء ( انتم ) وإلغاء فاعليته على المستوى ( العملي) وهو ما تكشفه على نحو واضح الشفرة اللغوية الدالة

لا عليكم
فقط انتحو جانباً
واجلسوا في مساحة ما تحمل الكامرات
ثم القوا بأصابعكم نحوه
وهو يركض

يعلو على خوفكم
.....
سيركن هذا الصبي اختيارته عنده ... مثلكم ص٤٠

ولعل الشفرة اللغوية الفعلية بينهما ( انتحو ... اجلسوا ... القوا ) تفصح على نحو لا لبس فيه عن الهجائية التي تعمدها الشاعر ، اذ لم يقل مثلا ( مدو بأبصاركم ) ٠مع استقامة الوزن- ليمعن في الادانة ، فقد استل من الفعل ( القوا) قدراته الحيوية ، وبذلك يصر على تهجير الفعل من ساحة الفعلية ، ذلك لان مفردة القاء فيها الكثير من التكاسل والحذر والا ابالية ، وعلى الرغم من ان صيغة الضمير ( انتم ) الدرامية قد تلبست مساحة واسعة من النص الا انها لم تنجز أية قدرات ذات فاعلية درامية ، ولم تؤجج المواجهة ٠ امعناً في التهميش والادانة ، التي تفضي في نهاية المقطع الى محاكمة يمارسها ( هو ) الملحمي :

انه رافع يديه
كي يهز عواصمكم
وجداول اعمالكم
والعطور التي تتفيأ طيات اثوابكم
ليصيب بكم مقتلاً ص٤٠

لقد اكتسب الضمير (هو/ هم ) ملحميته على مستويين ، الأول : صموده أمام عدوه المباشر ، (الصهيونية )، وهو محمل بطاقة التوالد والانتشار ( ليصبح جيلاً ) فضلا عن الوضعية الباذخة في الحس الملحمي

وطفلاً يشاكس قامته
فيسدد نحو المتاريس
– وهي مدججة بالذئاب –
حجارته
ثم يسقط مثل اليمام ص٤٢

أما الآخر : فهو تلك القدرة العالية من الفرز بين السالب والموجب من المواقف إذ صوب فعله نحو ( نحن ) ليشطرها إلى خندقين ( الشاعر والشعب ) من جهة والحكام من جهة أخرى ، فينحرف الطرف الأول نحوه بينما يبقى الحاكم في الخندق الآخر .

في المقطع اللاحق من القصيدة تستمر إدانة الشاعر المنتمي إلى الضمير ( هو / هم ) بعد إن حمل رؤية الطفولة والحجر ، تستمر إدانته ل ( انتم ) المنشطرة عن ( نحن ) من خلال الفعل المنتمي قيمياً إلى ( الايقين )

ايما موضع
سوف تجلده لسعة الموت فيه ؟
رأسه ؟
صدره ؟
في الذراع ؟ ص٤١

مواجهات متنافرة الفاعلية ، تؤازره لغة محملة بطاقة من الشحن الممتد بين الوقعة المأساوية والحلم (٢٧) ليصل إلى مبتغاه المعلق بينهما ، كل ذلك يتحقق عبر لغة شعرية غاية في الدقة والاقتصاد المكثف للغة والمثري للدلالة

هو ذا يركض الآن ص٤١

إذ تكسب هذه الجملة شاعريتها من خلال فعلها الحركي ( يركض ) المحمول بواسطة اسم الإشارة ( ذا ) الدال على الاستغراق في الحالية المنبجسة بوساطة جملة شعرية أخرى تؤازر مضمونها وشاعريتها

تركض خلف عصافير كفيه ص٤١

على حين تبقى منظومة ( انتم ) جامدة ، لا بل تنحو صوب الهجاء المأساوي الذي يشف عن النهاية الفاجعة لهذا الضمير

أيها الآيبون إلى خلب من بكاء
وقتكم متخم بالبرودة
....
أيما زمن سوف
يأويكم من عيون الصغار ص٤٣

ويستمر التدفق الملحمي المتواصل في جزيئات عدة ، هي توابع صوت الشاعر الذي ارتضى الإفصاح عن رؤيا الصبي وحجارته

يتأبط هذا الغبار لهاث الشوارع
ليسيل دماً
وصراخاً ص٤٢

على ثراء صوت ( هو ) الذي استأثر به الشاعر ، يضمر صوت (انتم ) بل يقصى من النص ، إذ يمنعه الشاعر حتى من الدفاع عن موقفه ، وهكذا تدرج اللغة على تقديم ( انتم ) وأدرجها أمام موضوعة السخرية المرة

لا عليكم
أعدو لصولته القادمة

ما استطعتم من الاجتماعات
والأغنيات
ولغو المذيعات
يمسح أوجاعنا بالبلادة ص٤٤

وعلى هذه الشاكلة ، وبلمحات ساخرة مغرقة في التنكيل والإدانة يقابل الشاعر بين مستويين لغويين كل منهما يجئ مفصحاً عن صاحبه

أجلو دمعكم
ليظهر فاعلية الحجارة في نسق أسلوبي مكايد ، يشي ولا يصرح
فالحجارة أكثر مما تضنون
والرصاص كذلك ص٤٤

في هذه القصيدة ( بلاد للطفولة والحجر ) نهض الفعل على أكتاف ضمائر ثلاثة ، هي كل ما تختزنه العربية من مضمرات – مع تحولاتها – فأي من هذه الضمائر بعد هذا التحليل – امسك بتلابيب القصيدة فسيرها ورسخ هويتها ؟

على الرغم من إن الضمير ( أنت / انتم ) هو الأقرب إلى ( نحن ) إلا انه ظل ضميراً مخصياً على مستوى البوح الشعري ، وهو ضامر الفاعلية ، إذ أصبح خصائه مزدوجاً ، فلم يكن وجوده إلا شبحاً مسخاً ، لا فعل له ولا صوت ، فهو مسلوب الإرادة فاقد للفاعلية ، انه حاضر غائب حاضر في الهيئة المدانة ، مغيب على مستوى الحركة والصوت ، وهو على وفق هذا الوصف صنم أبكم لا حول له ، فهو أداة ليس إلا ، استثمره الشاعر على وفق رؤية فنية فاعلة في جسد النص ، ليزاوج من خلاله بين الشكل والفاعلية ، إذ اتخذه أداة لتجذير الرؤيا ، يصب عليه لعناته متى شاء ، فهو ليس أكثر من (شيء) ٠ هذا الوصف يجعل قيمته على المستوى النصي = صفراً

إن إقصاء ( أنت ) إقصاء كيدياً ، يأخذ دلالته من تآزر منظومتي الفعل / الرؤيا ، أللتان استحوذ عليهما الضمير ( هو ) ٠

أما على المستوى النحوي فالإقصاء يبدو أكثر بلاغة ، لان ( أنت ) تعد حلقة الوصل بين ( نحن ) و ( هم) في تراتيبيتها اللغوية ، وإقصائه على النحو الذي تقدم يتيح للضمير (هو) التواصل الأسرع مع ( نحن ) ، فمنظومة الضمير في القصيدة تؤشر مسمياتها الصريحة على نحو لا لبس فيه ٠ فهو يساوي طليعة الأمة ممثلة بالطفل وحجارته في حين يشير (أنا – نحن ) إلى الأمة القابعة تحت رحمة ( أنت ) السياسي الممهور بحب التسلط والحفاظ على منجزاته السلطوية ٠٠٠ هذا التحليل لهوية الضمائر يستند إلى تقولات النص وإشارته التي تعين الأطراف بوضوح على إن مستوى حضور هذه الضمائر في النص هو ما يشكال تآزراً فنياً بين شكل النص وتقولاته ، فالضميران ( هو – أنت ) تقاسما المساحة النصية ، إذ استحوذ كل منهما على أربعة مقاطع أما الضمير (نحن) فلم ينل من مساحة النص إلا جزء يسيراً فضلا عن انشطاره السريع وتماهيه في الضميرين ( هو – أنت ) إلا إن اللافت للنضر إن المقاطع النصية التي استحوذ عليها الضمير (هو) كانت خالصة من تداخلات (أنت) في حين لم يسلم أي من مقاطع الضمير ( أنت ) من حضور (هو) على نحو بارز ، وربما استأثر بحضور أوسع من (أنت ) في المقاطع الخاصة بالأخير ٠

أما المقطع الأخير فكان من نصيب الشاعر الذي انتزع نفسه من تماهيه في ( هو ) لينجز ذاتيته الشعرية عبر الضمير الفردي ( أنا ) المستتر فيلقي بحكمته التي استخلصها من رحلة القصيدة ٠

إن فاعلية أي من الضمائر تتضح في تحولاتها نحو غيرها ، فأنا الشاعر تعبر نحو (هو) وليس العكس ، بعد إن مهد (هو ) بقدرته الملحمية الطريق أمام الشاعر ، وعلى وفق هذا الوصف يقف الضمير (هو ) بتفرده الحركي لينجز مشروعه – حلمه المستقبلي ٠ مستقبلاً غيره من الضمائر.

بعد هذه القراءة الشعرية للضمير قد يبرز تساؤل مشروع ، مفاده : لماذا اجتث الشاعر صوت العدو الحقيقي وصورته من النص ؟

تكشف الرؤية الشعرية في القصيدة عمق المأساة الفلسطينية ، فالمشكلة الحقيقية ليست في مواجهة الصهيونية ٠٠٠ فمواجهتها أمر مؤجل ، ولن تتم على نحو حاسم ، حتى تتم مواجهة الذات المتشرذمة والمتضامنة في تشرذمها مع الصهيونية ،وان كان على نحو غير مباشر ، فالإنسان الفلسطيني يواجه معركتين في آن واحد ، معركة الذات العربية التي لم ترسخ ، ومعركة الآخر المحتل ، ولابد من حسم معركة الذات وتطهير الخنادق قبل الدخول في الموجهة الكبرى ٠

ولنا أن نتساءل عن قيمة الصوت الذي ظل الشعر متفوهاً به من دون أن يسمح لأي من أصحابه أن يعبر به عن نفسه .

إن تمسك الشاعر بمهمة بث الرؤى عبر صياغته اللسانية أبقت القصيدة في محيطها الغنائي ، فهي إحدى وسائل التميز بين اللاغنائي وغيره من الأجناس الشعرية (٢٨) وان تدخل السردي والدرامي في كيانها ٠ فالشاعر يعكس رؤية الشخصيات من خلاله مع الاحتفاظ بخصوصيته اللغوية التي تبقي لغة القصيدة في حدود(الوظيفة الانفعالية) ( ٢٩) التي هي أساس الشعر الغنائي ، ومع ذلك تبقى لغة القصيدة منفتحة على كل الاحتمالات ، تستضيف ما يناسبها لتدمجه في بنيتها الخالصة (المنغلقة تجاه خطابات الآخرين ) (٣٠) .

هذا الوصف يقود إلى تساؤل مهم : من الأثبت في القصيدة ، الشاعر بلغته التي تحمل رؤيته ورؤية الشخصيات ، أم الشخصيات والذوات التي أنجزت الأحداث ؟ لاسيما وان القصيدة تتحاور مع هذه الأجناس ٠٠٠ فالتنازع يمسك بقوة بتلابيب القصيدة ، ويجعلها لا تتأرجح بين جنسين أدبيين متآزرين على مستوى إقامة معمارها الفني ، لكنهما متضادين على مستوى انتمائها للجنسين ، وهويتهما الفنية ٠ فإذا كان الشعر ينهض بالرؤية ، فان الذوات تنهض بالفعل ٠ والفعل في العمل الأدبي يعطي رجحانا لصاحبه ، فصيغة الفعل ارسخ في الوجود لما يتضمنه من زمنية ودلالية ( فهو أوثق ارتباطا بالحياة نفسها )(٣١) من التجريد الذي يتسيده الاسم الذي لا يمتلك سوى الدلالة ( ٣٢) فهو الأثبت إذا من المنظورين الأدبي والحياتي ،إن هذه النضرة تبدو قاصرة أمام معطيات كل منهما على المستوى النصي في الأقل . صحيح إن للفعل إمكانات اظهر على المدى الزمني تجاه القول والرؤيا ،

لكن هذه الحقيقة تضمحل أمام ضبابية الفعل المجرد ، كونه يحمل ازدواجية الكيفية التي يأتي من خلالها ، فالفعل ( أنجز ) على سبيل المثال فعل محايد أهم ما يحمل دلالة الانتهاء من عمل ما ، ومن يدري اهو انجاز السلب أم الإيجاب . فالرؤيا التي تتلبسه هي التي تفصح عن مضمره ، وهي التي تكسبه هويته وتجعله مشروعا أو العكس ، ولهذا تبدو الرؤيا مفتاح لهوية الفعل ، فما أدرانا بطبيعة الفعل الذي قام به الطفل الفلسطيني لولا الرؤيا التي رافقته ، لربما يكون الجنون الذي قاد إلى المواجهة ، أم وعي البراءة والقهر ؟

إنها الرؤيا ولاشيء غيرها من يترجم لغز التجريد ، يقول د. عز الدين إسماعيل ( بين الرؤيا الغائمة والإدراك الناصع يتراوح الوجود ... فإذا تعددت وجوه الرؤيا لم يعد ظاهر الأمر موضع التقدير حتى اتصل إلى مرحلة الحكم على الأشياء ) (٣٣) . على وفق هذا الفهم تصبح الرؤية هي من تكسب الفعل دلالته ، كما تكسب القصيدة هويتها التي عبر عنها الضمير الغنائي ( أنا – نحن ) .

٦–الزمن ودلالته

تستمد بعض النصوص فاعليتها من حركة الزمن الذي يكتنفها ، فهو نسغ سري يجري في عروق النص ليمنحه حياته وديمومته ، وهو شبح لا مرئي تتكشف فاعليته على الأشياء ، اذ يترك آثاره عليها . (٣٤ ) وقد لا تبرز فاعلية الزمن في النص الشعري كما تبرز في الأجناس الأخرى لخواص في الشعر ، منها التكثيف والتجريد ، لكنها تلمح هنا وهناك على إنها آثار زمنية لاسيما إذ تحاور النص الشعري مع الخواص السردية أو الدرامية ، على أن الزمن يظهر على شكلين رئيسين ( داخلي وخارجي ) (٣٥) فالخارجي يتجلى في القص أكثر منه في الأجناس الأخرى في حين لا يخلو من الداخلي أي جنس أدبي ، والشعر الغنائي في جوهره إحساس داخلي ، نفسي ، يتمحور في ذات الشاعر الخفية حتى إذا ما بدت عملية البوح اطل برأسه عبر تفوهات لغوية تؤشر وجوده وفاعليته ، والشخصية الإنسانية في مجمل وجودها الحي هي ( تراكم الزمن فيها ) (٣٦) فالشاعر يعيش تجربة نفسية اتجاه وجوده وتجاه الآخرين ، فتطفو نضرته له ولهم من خلال اللغة التي هي في بعض خصائصها أداة ، والفعل جزء من هذه الأداة ، ولا أدل منه في تجسيد التجربة النفسية ألتي تعتمل داخل الشاعر لان ( صلة اللغة بالمجتمع تثبت

بالملموس إن الفعل للإنسان ، وماهية الفعل اجتماعية ، لأنها إنسانية وزمانية ) (٣٧)

والزمن على ضبابيته منتشر في مفاصل عدة من اللغة ، لكن أوضحها اثراً ذلك الاقتران بالفعل اللغوي الذي يكشف أهميته وهويته ٠ (٣٨) فالفعل بصيغته الزمنية معادلاً فنياً لحالة الشاعر وشخصياته لتي تعيش أجواء القصيدة ، فالماضي في بعض وجوهه تقوقع أو إثبات للحالة كما انه يشف عن نهاية التجربة ، أما المضارع فهو في كينونته ( تكشيف للوجود الحي ) (٣٩) والمستمر ، في حين ينهض فعل الاستقبال بطاقات الحلم المبتغى .

إن دراسة الفعل وصيغته في سياق الجملة الأدبية يفصح عن دلالات التجربة كما يفصح عن أسرارها وحالة الشخصية أو الشاعر الذي ينهض الفعل موازيا له .

في قصيدة ( مدونة لاحقة لأوجاع مالك ابن الريب ) المهداة إلى الراحل محمود جابر عباس ، يشف الفعل بصيغه الثلاث عن موقع هذا الراحل في ضمير الشاعر ، فالقصيدة رحلة بين ذاتين إنسانيتين ، الراحل والشاعر .

تجري القصيدة عبر مسلكين الأول يستحضر حياة محمود جابر عباس ونهايته التي ترتبط بخيط متين مع العنوان ، إذ تتماها الغربتين في لحن بكائي يتجذر في أعماق الشاعر ليقف أمامها في المسلك الآخر مماثلا بين حياة الراحل وغربته من جهة والغربة التي يعانيها الشاعر والقصيدة، على وفق هذا الوصف يمكن أن تعد مقطعين أساسيين وان تعددت الفواصل.

في المقطع الأول الذي يكشف غربة الراحل تتوالى الأفعال بصيغتيها ( الماضي – المضارع ) مع ضمور بينٌ لفعل الاستقبال ، إذ يبلغ حضور الماضي ((١٩)) مرة مقابل حضور المضارع ((١٢)) مرة ، مما يؤكد كثافة الزمن وتوقفه عند نقطة انتهى دفقها ، في حين تنقلب الكفة في المقطع الذي يتماثل فيه الشاعر مع حياه الفقيد ، إذ يبلغ حضور الماضي ((١٢)) مرة مقابل ((٣٢)) مرة للحاضر وانحسار المستقبل تقريبا . هذه الحصيلة الرقمية تؤكد امتداد حياة الراحل ومكابداته في تجربة الشاعر وحاضره ، وهو تماثل غير واع وليس بمدرك على الأغلب لان التجربة الإبداعية تمتص من مفردات الحياة ما يتوافق مع تماثلاتها ، فأطلت في النص بكائية تحمل كل مبررات الشجن المتدفق عبر منظومة النهاية ( الموت – الخراب – الكهولة – الوجع – الوحشة –الانكسار – التجاعيد )

نحن منكسرون
كما الملح فوق تجاعيد صمت البحار
نلم هشاشتنا
من ثنايا المساءات ذابلة
من بقايا حنين تبتل في دمنا
من غناء يطل
حزينا ٠٠ حزينا
فيبعثرنا
كالعصافير في ضجة من غبار ص١٠٦

ولعل الجدول الآتي يبين على نحو جلي المفارقة الزمنية بين المقطعين

| صيغة / مقطعية الفعل | الماضي | الحاضر | المستقبل | |
|---|---|---|---|---|
| المقطع الاول | ١٩ | ١٢ | ٢ | حياة الراحل |
| المقطع الثاني | ١٢ | ٣٢ | ١ | مواجع الشاعر |
| المجموع | ٣١ | ٤٤ | ٣ | |
| النسبة | ٣٩ % تقريباً | ٥٨ % تقريباً | ٢,٥ % | |

على إن هذه المعايشة للماضي التي رسخها الشاعر لا تبدو سوداوية المنبع والمآل، لان الشاعر لا يقع أسير تصدعات مستقبلية ، فقد توقف نزفها عند الحاضر ، فلم تتطاول لتبلغ المستقبل .

ولكي لا يبدو الأمر وكأنه ضرب من المصادفة ، نستقرئ مقطعا آخر من قصيده أخرى يحمل عنوانا فرعيا (بول يوث) فهو راحل أيضا مع الفرق بين رحيل محمود عباس وبول بوث لكن المهم إنهما شخصيتان ودعتا عالمنا إلى مثواهما الأخير .

فالموازنة بين النصين من حيث حضور صيغ الفعل تظهر قيمته الدلالية والشعرية ، وقدرة كل منهما على التمثيل في ضمير الشاعر الإنسان ، وقدرة الفعل بصيغته في التعبير عن الموضوعة التي يحملها النص .

يظهر ( بول بوث) في عمق اللوحة الشعرية ، وتتمثل صورته في علاقته مع شعبه ، ومنظومته الفكرية ثم صورته بعد رحيله ٠٠٠ كل هذه الأحوال تنهض بها لغة ذات فعالية إيحائية أما الفعل فقد نهض بأعباء هذه المنظومة الشاملة ، متوافقا إلى حد بعيد مع ما يريد الشاعر أن يرسخه .

تشتمل القصيدة على ( ١٨ ) فعلاً وقد جاءت صيغته على النحو الآتي :

| ماضي | مضارع | أمر |
|---|---|---|
| ٣+٨ | ٩- ٣ | ١ |
| ١١ | ٦ | ١ |
| % ٦٠ | % ٣٦ | % ٤ |

مع ملاحظة إن ثلاثة أفعال من صيغ المضارع تُرحّل إلى صيغة الماضي لارتباطها بأفعال الكينونة بصيغتها الماضوية ( كان يمد / كان كثيرا ما يجمع / خجولاً كان – كما يبدو في الصورة ) لان البنية الزمنية العامة تصبح منصرفة بفعل انتقال الفعل الحاضر إلى بنية الماضي و ( عندما يدخل الزمن الحاضر في جوف الماضي ، تستحيل المضارعات إلى جزء من بنية الماضيات ) (٤٠) وعليه تصبح الحصيلة النهائية على وفق الحقل الأخير من المرتسم البياني منحرفة باتجاه الماضي ، مع الانتباه إلى تكرار( كان ) وتصدرها الجملة في النص على نحو قصدي يحمل دلالاته الفكرية والنفسية – وعليه فالموازنة تؤكد حضور د. محمود جابر عباس واستمراره في ذاكرة الشاعر وتفاعلاته الحياتية فهو لم يمت ، على حين تتحول حياة ( بول بوث ) إلى ضمور وموت حقيقيتين في ذاكرة الشاعر ومجايليه .

وعلى وفق هذا الوصف يصبح محمود جابر عباس متجذراً في الحاضر برغم غيابه ، بينما يتقوقع بول بوث إلى دهاليز الماضي ليبتلعه النسيان مع مدارج الزمن.

على هذا النحو ينجز الفعل شعريته متضامناً مع رؤية الشاعر وربما يعد ناطقاً عنها ومثل هذا يحصل في قصيدة مهداة إلى ألبياتي ( أقام حيث شاء من المعنى ) وهي تجليات الشاعر في تجربة ألبياتي الحياتية والفكرية والأدبية

| الماضي | الحاضر | المستقبل |
|---|---|---|
| ١٧ | ٤٤ | ٢ |
| %٢٧ | %٧٠ | %٣ |

مع ملاحظة تكرار شعري مؤسس للفعل المضارع ( تأتي– تعلو – نهبط – تأتي ) المرتبط بعائشة إحدى رموز البياتي الخاصة به

عائشة
تهبط ( عائشة ) الأزلية
تأتي
في يقظة قيثارفرعوني
تأتي ( عائشة ) من كل عصور الوجد ألبياتي
تسقط ( عائشة ) الآن ص٩٠,٩١,٩٥

وبقليل من التبصر تتضح المعادلة الفعلية بين (كان) وبول بوث من جهة (وتأتي) وملحقاتها تجاه ألبياتي من جهة أخرى ، وهما معادلتان متضادتان في قوامهما المنجز ، أما في بنيتهما الداخلية فكل منهما يشكل معادلة حسابية طرفيها الفعل والشخصية ، إذ يتوافق طرفي المعادلة ٠٠٠ فلفظ الذاكرة لبول بوث ينوء بحمله الفعل الماضي في حين يؤكد الفعل المضارع امتداد الشخصية في الحاضر

٧– السردي أداة إثراء للغنائي

يتمفصل الحضور السردي في القصيدة الغنائية ، ليغدو جزءً منها ، إذ يتشرب في اشتراطاتها البنائية وسياقاتها التعبيرية ، فيصبح أداة فاعلة لثراء النص وانتشاله من رتابة البوح الحر المتواصل ، فتكتسب القصيدة موضوعية هي أحوج ما تكون إليها في منظور الثقافة الحديثة (٤١) ، وبخلاف هذه النظرة يصبح الحضور السردي والدرامي عاملي إرهاق للقصيدة ، وقد يخرجها من جنسها لتغدو في منجزها النهائي ( قصصاً شعرية ذات هدف قصصي وخطة سردية )(٤٢) وهو لون آخر من الشعر يبتعد بمسافة عن القصيدة الغنائية .

لم يعد بإمكان النص الغنائي أن يكتفي بخواصه التي جبل عليها بعد أن تشابكت العلاقات الإنسانية وتداخلت منجزات العلوم بشقيها الإنساني والصرفة – التي شكلت تحديا حقيقيا للغة ، ولم ( يعد من الممكن العودة الخالصة للبوح الرائق المفعم باليقين إلا في لحظة ذاهلة لا تلبث أن تدهمها رائحة التاريخ ) (٤٣) فتعيدها إلى أسرتها التي تؤمن بالمعايشة السلمية بين الأجناس ، فالسردي والدرامي بما يمتلكاه من خواص حياتية وملحمية قادران على تقريب المسافة الغنائية المكتفية بأنثيالاتها وواقع الحياة ، الذي يفرض وجوده وفضائيته) (٤٤) ويدفع بذلك التجريد إلى الامتلاء بالعام والحياتي الذي فرض وجوده على الأدب والفن، أما الدراما فهي أداة الشاعر في خلق التوتر المطلوب الذي يشد أطراف القصيدة المنفلت ، ويوفر لها الحركية ، فتبعدها عن السكون (٤٥) لتدخل الحياة إلى كل مفاصلها ، فتغدو بنية ممتلئة يتحاور في مفاصلها الخيالي والواقعي.

على أن حضور السردي أو الدرامي في القصيدة الغنائية ينبغي أن يبقى في إطار الاستضافة المرغوب فيها ، لا أن يتحول الضيف الجديد إلى صاحب دار ، وقد أدرك الناقد الحديث حالة التنازع هذه ، فاشترط أن يبقى ( السرد وتقنياته توابع لانجاز شعرية القصيدة ) (٤٦) التي

لا تنفصل عن خصائصها الأساسية التي جبلت عليها ، ولذا أصبح لزاما على الناقد أن ينظر إلى السردي والدرامي في النص الغنائي نظرة منفتحة تأخذ منهما بالممكن المطور مع الاعتراف للغنائية بأحقية التطويع ، كي يتوافق المتضامن

مع خصائصها النوعية لأن ما(ينجح في إحداهما لالتصاقه بطبيعة التقنية ،لا ينظر له أن يوظف بنفس الكفاءة في الجنس الآخر)(٤٧).

إن الإكثار من الاستضافات خطر يهدد الجنس ، وربما يستل منه جوهره العاطفي والخيالي، اللذان هما عماده ومر تكزه الأساسيان ، فإذا ما استلا تحول الغنائي إلى جنس نثري لا يحمل من الشعر إلا موسيقاه المفرغة .

تكتسب قصائد الديوان حركيتها الفاعلة ضمن مسارها الغنائي من قدرتها على خلق معادلة فنية متوازنة بين هويتها الأولى وما حققته من استضافات سردية أبقتها في منطقه الفاعلية الحركية والحياتية ، كي تؤطر من خلالها الطابع الغنائي وبذلك ارتقت بالغنائي ليحتضن دفئ الواقع ، ويخلص البوح الوجداني من انفلات الرؤية وتشضياتها المستمرة عبر مسار الزمن ، فالقصيدة وان كانت غنائية تحرك مواجد الشاعر وانكساراته الروحية ، إلا أنها جاءت عبر مفاصل الصراع الذي تحوط جسد النص ، فأصبح خيطا يلم حباته المتناثرة . فضلاً عما حققته الدراما من تواشج مع الحياة إذ انتقت القصيدة ما يمكن تنضيده في مسار البوح ليصبح شذرات أدبية تتعلق بعنق القصيدة فتزيدها بهاءً .

أولى قصائد الديوان هي ( شراك القصيدة) وهي تختزن صراعاً بيناً طرفه الأول الواقع فيما تتعدد أوجه الطرف الثاني والتي تمثل في مجموعها انكسارات الأحلام والأماني . أما القصيدة الأخيرة فهي صراع بين الأمنيات التي أكثرت من تأجيل مواعيدها على امتداد العمر والواقع الذي فرض وجوده بقوة ، بين هذه وتلك تتحرك قصائد الديوان لتبرز صراعات متكررة لا تتوقف وقد تكشفت هذه الصراعات من خلال تقاطع الرؤى والوقائع ، فضلاً عما أضافه الحس الدرامي من تقنيات أسلوبية كشفت على نحو جلي حالات الصراع في مستواه النصي ،

إن أولى علامات السردية تعيش في الاهداءات ، وهي علامات نصية ليرفد حركة الصراع الحي الذي تمر به معظم القصائد ، وعلى وفق هذا الوصف امتلئ الغنائي بالحياتي الذي قاد إلى التوتر المستمر بين مستويات التعبير الشعري ( ٤٨) .تشير صياغاتها النثرية إلى منظومة موضوعية ففي ( شمالاً نحو الجنوب ) (نلاحظ المشاكسة اللغوية والدلالية) المهداة إلى أبطال المقاومة اللبنانية تتخذ الشخصية

الفاعلة في مسار البوح الشعري هويتها من نسق سردي يسمح للراوي بتأثيث عالمها في واقعها الاجتماعي ، فيمنحها وجودها المتشكل عبر منظومة وصفية مهمتها تثبيت الشخصية في الزمان والمكان وقد استعان الشاعر بتقنيات ( الرواية الجديدة ) فجعلها أسلوبا بنائيا لتثبيت حضور الشخصية ، معتمداً رؤية فكرية ترى إنسان هذا العصر مجرد رقم في التاريخ البشري ، بعد أن سحقته الحربان الكونيتان وما عكسته الحضارة الجديدة من تهميش لدوره الإنساني فحولته إلى ( شبح يطرق أسماعنا صوته وحسب ) ( ٤٩) أن التميز الذي حضي به الإنسان عبر العصور المتعاقبة لم يعد له ما يبرره على مستوى الواقع الميعش بعد أن غزت الآلة الفعالية الإنسانية ، وجعلتها تابعة ذليلة لها ، فالشخصيات التي أنجزت حضورها في العصور القديمة وعصر النهضة ، أصبحت من الكثرة ، حتى ان فقدان أي منها لا يعطل عمل الآلة ، فأدسن على سبيل المثال غير مجرى الحياة الاجتماعية باختراعه المصباح ، فهو اسم وعلامة فارقة في تاريخ البشرية ، لكن عالم اليوم بمختبراته العلمية يستطيع أن يوفر أكثر من بديل لو فقد احد علماء مختبر (الهندسة الوراثية) مثلاً ولهذا فقدت الشخصية تفردها وأهميتها التي كانت تحضى بها في عالم الأمس فأصبحت الشخصيات أدوات روائية لا تمتلك تأريخاً شخصياً أو ملامح محددة ، حتى غدت في كثير من الأحيان وكأنها شبح من ( دون اسم مميز ) (٥٠) يمنحها تفردها الاشاري فكان حضور الشخصية في بداية القصيدة وكأنه إشارة رامزة للإنسان المسحوق، إذ ابتعد الشاعر عن التصريح بأسمه مستعيضاً عنه بالرمز (س) .

اسميته (س)
لكي الج الحكاية
. . . .
اسميته (س)
لتختلج المعاني في المدى المجهول ص٥٣

فالانسحاق على المستوى الحياتي ناظره الشاعر باستلاب على المستوى النصي ،على هذه المفارقة اشتغلت المنظومة السردية في بداية القصيدة ، مع تحوير يتوافق مع واقع الإنسان اللبناني الذي سحقته آلة الحرب الصهيونية ، فجعلت من موت طفل اقل شأناً من موت حيوانٍ لديها ٠٠٠

لكن الشاعر لم يوغل في هذا المنعطف السردي فقد وضع الضحية ( س) في مسارها الروحي والإنساني ، عندما أعاد لها حضورها وتفردها بامتلاكها للاسمية المميزة التي استدعاها الحس الغنائي ذو السمة العاطفية .

لكنني أوغلت في حججي
فطارت فاختات من لساني
آذنات باسمه المعلوم
فانتفض الكلام
وصاح ديك الفجر
ذا (عمار ) يبتكر الحكاية ص٥٤

واضح من النصين أن الشاعر في النص الأول أراد أن يكون راوياً للحكاية على أسس سردية لكن الغنائي المتعاطف مع الشخصية أبى إلا أن يتسلم زمام الأمور ليبوح ( عمار بحكايته ) هذا التآزر بين الغنائي والسردي وضع الشخصية المحورية في إطار ثنائي ، بين الواقعي والعاطفي ، لتبدأ حركتها الشعرية المتناوبة بين التمظهر السردي والبوح الغنائي العاطفي فواقعها السردي تؤديه مجموعة شفرات نصية ، أولها إشارة الشاعر إلى علامة مرجعية تربطها بجنسها الأصيل ، ممثلة بحكايات شهرزاد التي جعلت من ديك الصباح فاعلاً في نهاية سرد القصص لشهريار ، فضلاً عما يصرح به الشاعر من إن القصيدة هي (حكاية)
والحكاية بمحمولها الدلالي يومئ إلى جوهرها الذي خلقت من اجله ، وهو الخبرة التي تختزنها.

على هذا الوصف من التمحور بين السردي والغنائي تنجز الشخصية وجودها في منظومة ( الاستهلال ) الذي يعد مفصلاً أوليا وحاضناً لتفاعلات الحياة في الزمان والمكان كما انه يمنح الهوية لجميع عناصر النص .

هذا التمحور بين الجنسين الأدبيين يفضي في كثير من الحالات – بالنص– إلى حالة من التنازع والضياع ، ما لم يع المبدع خصائص التلاقح بين طرفي المعادلة . فإلى أي مدى استطاع الشاعر ان يصل بنصه ؟ وهل استطاع تجنب مزالق الاستضافة التي تعد من اعقد البنى الشعرية ؟

يرتكز الشاعر في انجاز نصه على مرتكزين أساسيين ، الأول حركة الفعل التي تبني الحدث الشعري في الوقت الذي يجذر المرتكز الثاني وهو البوح الغنائي الرؤية الشعرية التي يفتقر إليها الحدث في كينونته المجردة ، لقد أطلق الشاعر لرؤيته زخمها كي يعلن ( عمار) عن هويته عبر مخيلة الشاعر ، وهذا الأسلوب هو ما تقترحه الاستضافة السردية ف ( لغة القصيدة الغنائية منغلقة إزاء خطابات الآخرين ) (٥١) فالشاعر الذي يسمح للشخصيات التي تبث رؤيتها يتخلى عن دوره ويحيل النص إلى جنس آخر غير الغنائي

فرأيته يمشي على الق التفرد
فائضا بالسوسن البر ي
ليفضح وجهه لغتي ص٥٤

بعد هذا التدفق الشعوري تجاه ( عمار) يعاود الشاعر استكمال صورته عبر مفاصل القصيدة إذ يتمظهر السردي بين مقاطع القصيدة ممتزجا بالغنائي على نحو أليف ٠٠٠ فتتكامل صورة ( عمار ) على نحو متواصل عبر مقاطع القصيدة ، حتى إذا ما انتهت القصيدة ، استوت صورته النهائية . وهذه تقنية سردية بالغة الأهمية ، إذ لا تنجز الصورة النهائية للشخصية إلا في نهاية القصة ، لان تثبت صورة نهائية للشخص منذ البدء يحيل الشخصية إلى صنم لا أثر فيه للحياة وتعد الشخصية في مثل هذه الحالة ، شخصية مسطحة لا تتجاوب مع الأحداث (٥٢) فالشخصية الحية روائيا يصيبها التطور عبر مسارها الحياتي الذي تفرضه الأحداث فهي

( في كل مرة تكسب لمحة مضافة أو تفقد صفة كانت موجودة ) (٥٣) .

في المقطع الثاني يظهر (عمار ) من خلال وجهتي نظر مختلفتين ، الأولى : وجهة نظر الشاعر اذ وجده ( فتى حلواً ٠٠) والأخرى وجهة نظر السياسة العربية التي استمدها بوصفه مادة دعائية لتزوير هويتها ، إذ

نهضت إذاعات مفزعة
لتسكب في الحليب نشيده ص٥٥

إزاء هذا الاستلاب يعلن الشاعر رفضه لصورة ( عمار ) التي استغلتها المؤسسة السياسية فيخاطبه بحسه الغنائي المؤدلج والمحمول في منظومة خطابية هي بعض منظومة الرفض التي تحتشد بها القصيدة

اخرج من الشاشات كي تأتي إلينا
اخرج من الألوان
من سطر على شفة المذيعة
٠٠٠
اخرج من البث المباشر
من ضجيج الكاميرات
اخرج من الباب الحكومي المعبأ بالتقارير
البكيئة
اخرج من العرب الذين استأمنوك على قوافلهم
وناموا
دع قضهم وقضيضهم ص٥٦

وهنا نلاحظ تكرار التقسيم (٥٤) لمفردة ( اخرج) التي تستحوذ على النص ، فهي احتجاج على الاستغلال الدعائي المتعدد الوجوه ٠٠٠

بعود الشاعر بعد ذلك لمواصلة البناء العام للشخصية عبر منظومة سردية تتخذ من صيغ الماضي أساسا لها

كأن الفتى عمار ص٦٢

كان الفتى عمار ص٦٣

حتى إذا ما استكملت صورته دفع به إلى مرحلة البناء الأخير للشخصية ، مرحلة الفعل الحياتي التي تعد من وجهة نظر الدراسات النفسية ، المختبر الحقيقي لهوية الشخصية وهي نظره قصصية تجعل من الفعل أداة تماسك الشخصية أو انفصامها تجاه أوصافها وتفوهاتها التي تسبق الفعل (٥٦) .

ثم يأتي المشهد ليرصن البناء السردي ، إذ يختزن حرارة التجربة لأنه ( الطريقة المثلى التي يتجلى من خلالها الفعل ) (٥٧)

كان الفتى (عمار) يعلو وهدة الأشياء
من دون انتباه للغبار
يطير مبتهجا
ليمسك ضله المعسول
.....
ليعبر حاجز الكلمات
....
كان الفتى (عمار) يعبر كوة المعنى
....
حتى اعتلى الموت المخبأ في الحجارة
فتناثرت
أشياؤه
وغناؤه
ودماؤه ص٦٣,٦٢

بعد هذه النهاية المأساوية – من وجهة النظر الحسية البسيطة – يتدفق شريان الشاعر في تفوهات غنائية تضع عمار في عمق التجربة الإنسانية ، فيتلاقح في النص الخطابي الغاضب ، بالمأساوية الشغيفة ليثور سكونية الأشياء وحياديتها

على هذا الوصف تشكلت القصيدة برؤيتها الغنائية الحاضنة لبعض خصائص السرد والدراما . فأنجزت مهمتها في ترحيل الفعل من محطة إلى أخرى

منبثقة عنها تقنيات سردية حولت غير المرئي إلى مرئي ، ولمت أطراف البوح حول بؤرة مركزية تشمخ فيها (٥٧) الشخصية لتبدو متوافقة إلى حد بعيد مع طروحات ويلبرس سكوت الذي يرى ( إن الشخصية في القصيدة الغنائية لا تقرر بمقدار مشاركتها في الفعل ) (٥٨) لتمنح الغنائي الساكن حركة الحياة الذي يعجز الغنائي أن يوفرها إذا ما تقحم النص لوحده وعلى وفق هذا المخطط المدروس تسير معظم قصائد الديوان ذات المنحى السردي أو الدرامي مع تحويرات تقنية وفنية يفرضهما الشاعر ليتوافق الحس السردي بملحميته ودراميته مع اشتراطات القصيدة الغنائية .

في قصيدة ( الصبايا حاملات جرارهن نحو مياه بعيدة ) تتحول الشخصية من حال إلى حال إذ يستدرجها الشاعر عبر بناء حدثي متنامي ، فتتكامل صورتها عبر محطات تبدأ باستهلال سردي يضعها في عمق المشهد الذي يؤشر هويتها المنتمية إلى عالم حلمي ترسخه إشارة زمنية موغلة في الحزن والألم .

الصبية
بنت المسافة مابين حزن ٠٠ وحزن
لم تكن وحدها
٠٠٠٠
كان صحبتها
نجمة عطرتها بماء التأنق
٠٠٠
هكذا استكملت نكهة الأرض
في دمها ص٦٧

لتصل بعد منظومة الاستهلال إلى مرحلة إدراك الهوية التي تعد في العرف النفسي أولى مراحل التكوين الفكري ، إذ تواجه الشخصية ذاتها ، لتدرك موقعها في فضائها الاجتماعي(٥٩) .

فهي مشغولة
بالذي يتناهى إلى قلبها

من جراح أبيها الشهيد
تحدثها عن بلاد معلقة
بين خيط ضياء ٠٠٠ وخيط دماء
ثم حين استبد بها شوقها
أن تراه
عبر خارطة للبلاد ص ٧٠

ليعلن الراوي / الشاعر عن قرارها عبر إرادة لا تعرف التردد

كانت وليدة أحلامها
تعبر الحاجز العسكري ص٧٢

هذه الإرادة المتجهة نحو اليقين تعترضها فواعل مضادة يفترضها العرف السردي ،فهي عوامل تعويق تأخذ بالصراع إلى محطات متقدمة . هذه الفواعل يمثلها الحلم الشخصي الذي تحاول أن تثيره شخصيات ثانوية ( الشمس – الأغنيات – فل المساء ) .

قالت الشمس للبنت
لا تدعي الأغنيات تطير بعيداً
قالت الأغنيات
– أدخليني
أوشوشك عن قمر
بانتظارك بين المواويل
قالت فل ألمساء
دعي الغد يأتي ص٦٩

على إن هذه المعوقات في المنظور السردي أو الحكائي يمكن تأويلها على إنها فواعل مساندة دافعة باتجاه تفعيل إرادة الشخصية ، وفي كلتا الحالتين تصبح فواعل دافعة في الاتجاه،سوأ أكان سلبياً أو ايجابيا ً .

بعدها يستدرج الشاعر شخصيته الأساسية ( الصبية ) التي ينمو الفعل معها ومن خلالها إلى عالمها الباطني ليكشف عن طبيعته ، فهو يتشكل عبر تقنية الاسترجاع ، حادثه استشهاد أبيها ، كل ذلك يتم عبر لغة شعرية بعيدة عن التقرير ، يتزاوج من خلالها السرد ألوقائعي بالبوح الغنائي ، فيصبح الماضي محركاً أصيلاً للفعل الحاضر ، على وفق خطة سردية يمسك الشاعر بزمامها ، فلا يجعلها تنفلت من إطار لغته الشعرية إذ لم يتح للشخصية فرصة استرجاع الماضي عبر ذاكرتها أو عبر منولوج داخلي ، وكان أولى لو تحقق إحداهما على نحو مدروس لأضاف طاقة درامية أكثر فاعلية

غير إن الصبية لم تكترث
فهي مشغولة
بالذي يتناهى إلى قلبها
من جراح أبيها الشهيد ص٦٩

بعد هذه المحطات السردية واضحة التدرج والنشيد الملحمي الذي أنتابها فشغلها عما سواه ، تخطو الصبية أولى خطواتها العملية صوب حلمها الأبدي .

حين قالت معلمة اللغة العربية
وهنا يتضح اثر السرد على اللغة التي حادت بها عن شعريتها
من تقرئ الدرس
قالت :
أنا
. . . .

ثم قامت لتكتب

إن ألشهادة قوس ضياء ص٧١

.....

في المساء

وحيث ينام الرصاص المسجى

على جسد الورد

كانت رصيده أحلامها

تعبر الحجز العسكري ص٧٢

ولكي ينأى الشاعر عن تكراره السردي عمد إلى المفارقة الدرامية ليمنح الشخصية تفردها فظلاً عن نكران الذات الذي يصبو إليه الشاعر بوصفه النموذج المفتقد

تكتب ... فوق برودته – بدم دافئ –

كال من عرفتهم من الشهداء

وتنسى اسمها ص٧٢

لكن الشاعر وهو مشغول بتأثيث عالمه السردي لا ينسى أن يثبت رؤيتها ، ولكن عبر صوته الشعري الذي استأثر به .

هكذا حدثت أهلها

ثم لمت أواني الفطور

وغادرت ا لبيت

ايبة نحو حكمتها

كي تهيئ مائدة للشهادة

من دمها ص٧٤

على هذا الوصف من التمفصل بين السردي والدرامي تتشكل القصيدة وقبلها الشخصية الفلسطينية ، ليطل الشاعر برؤياه التي خلقتها هذه الملحمة الإنسانية ذات

الإحساس الفاجع ،كل ذلك يأتي عبر منظومة زمنية مكثفة ، تستجلب الماضي لتغرسه في شبكة الحاضر بوصفه أبا شرعياً يفرض خصائصه .

الصبية بنت المسافة ما بين حزن ٠٠٠ وحزن ص٦٧

٠٠٠ والنشيد المعبأ في حلمها

منذ عشرين عاماً ص٦٨

ثم ألقت على قلق الوقت

ماء الأمان ص٦٨

هذا التمفصل عبر محطات الزمن اكسب الصبية تكاملها ألحلمي والرؤيوي لتؤسس كينونتها الشاملة وهي تعي موقعها على خارطة المكان الذي لم يظفر بها على الأرض ، بعد أن زورت ، لكنها – الخريطة – ضلت حاضرة في منطقة لا يمكن أن تطالها يد عابثة .

٠٠٠ تحدثها عن بلاد معلقة

بين خيط ضياء ٠٠٠ وخيط دماء

٠٠٠٠

لتضيء إليه

عبر خارطة للبلاد

التي ارتسمت بين قامتة والسماء

إن هذه الشفرات السردية لم تقدم على أسس سردية صارمة ، بل ظهرت عبر رؤية شعرية غنائية منحتها طاقتها الشعرية ، ونحت بها عن موضوعيتها المنتزعة من الواقع

سيأتي غداً

من تراه إذن يشتهي الموت ؟

من؟؟

ولكنها حرقة

تجعل الموت

أهون من رمي ثوب قديم ص٧٤

يقود التداخل بين الغنائي والسردي إلى الحديث عن موقع المتفوه نصياً . اهو الشاعر أم الراوي وهل كان الحضور غنائياً يبثه الشاعر أم سردياً يحمل أوزاره الراوي ؟

لقد اطل كل من الشاعر والراوي على القصيدة . وربما كان التناوب بينهما هو السمة الأساسية ، لكن الشاعر كان يطل بصفته الغنائية متفرداً ، على حين لم يأخذ الراوي كامل حريته السردية لان تدخلات الشاعر كانت له بالمرصاد . فالشاعر يتماهى في الراوي وليس العكس ، وهو ما جعل القصيدة شعرية الإحساس والبناء . فهو إذ يتماها مع الراوي ، فإنما لينجز وظيفته الشعورية وهو قلما يترك الباب مفتوحاً للراوي ، إذ سرعان ما ينتزعه من دائرة القص السردي ليدخل عالم القصيدة بحضوره الغنائي فيستكمل حلقات النص على وفق رؤية شعرية ، ويبدو أن الشاعر كان يدرك مزالق هذا التآلف بين الأجناس ، فلم يسمح للراوي أن يرتدي زي ( الراوي العليم ) ، وإنما اسند له مهمة تقديم الحكاية ، ثم سرعان ما يقصي حضوره ، قبل أن يدخل إلى عوالم شخصياته الباطنية ، وبذلك يصبح حضوره محدوداً ، وهو ما وفر للشاعر إمكانية الحضور الفاعل الذي ينهض بالرؤية الفكرية ، إذ صادر دور الراوي وجعله في أدنى حدود الحضور ، وهو ما ينبغي أن تتمثله القصيدة الغنائية ذات الاستضافات السردية .

لقد حد الشاعر من سلطة الراوي ووظائفه إلى أدنا ما يمكن فصار راوياً شاهداً من الدرجة الثانية – إن صح هذا التعبير – اقتصر دوره على تقديم الشخصية في الزمان والمكان واختيار المشاهد الدرامية التي تشكل أهمية في حياة الشخوص (٦٠)

أسميته (س)

لكي ألج الحكاية ص٣٥

طرقات

تتوالى إلى صاخبة

في قرع الروح ٠٠٠ وصمت الباب
ما أن افتح مرتبكاً
حتى يندلق القرن الحادي والعشرون
لهاثاً من ضوء
( يضبطني ) ص٨٥
في اليوم الثالث
من الشهر الثامن
في العام الأفل من قرن ص٩٠

في المقطع الأول اختار الراوي اسم الشخصية على أسس سردية ، لكنه لم يستطع أن يستمر في مهمته ، فأعلن انسحابه من ساحة القص ليكمل الشاعر بقية الحكاية

فطارت فاختات من لساني
آذنات باسمه المعلوم
فانتفض الكلام ص ٥٤

إن حضور السردي والدرامي خلال محمولين بمنظومة غنائية تنأى بالنص عن الإغراق في الصفات الواقعية ، فالحلمي ينهض بالسردي والخيالي يجنح بالدرامي إلى صور هي مزيج متكامل ،وعلى هذه الوتيرة تاخذ الصورة الفنية بأهاب الشظايا الدرامية السردية لتحيلها إلى عالم خيالي حلمي مؤطر برؤية خارقة

أما المقطع الأخير في معظم القصائد ذات الحس السردي فيستثمره الشاعر ليضمنه محموله الغنائي فيشف عن رؤياه ، وربما تعمدها الشاعر ليؤكد هوية القصيدة ، مستعيناً في كل المقاطع بطاقة حلميه هي ركيزة أساسية في القصيدة الغنائية .

تنشغل معظم قصائد الديوان بصراعات تؤطر عالم القصيدة فتدنو به نحو الواقع ، في صورته النابضة بالحركة والحياة ، ومع ذالك يبقى الصراع في إطاره

الشعري ، انه صراع رؤى وأفكار ، لا صراع وقائع وأحداث تحيلان الأثر الشعري إلى دراما الحياة ، فهو صراع ذهني أو صراع ( وقائع منجزة ) على طريقه تناظر المشاهد – اجتث منها الشاعر حركيتها النامية ، ليبقى على مشهديتها (٦١) وهذا اللون من الصراع يعد الأنسب في الشعر الغنائي إذ لا يحيل العمل إلى ضرب من التنازع بين الجنسين . وهو في معظم القصائد الديوان صراع فكري أو نفسي ، فالفكري تحمله منظومة القصائد الموضوعية ، في حين يشغل النفسي معظم القصائد الذاتية على قلتها . لان الهم الذاتي الذي يعيشه الشاعر الدكتور علي حداد يتمرأى في محيطه العام ليصبح هماً قومياً وإنسانيا عاماً .

طبيعة الصراع في القصيدة طبيعة مرنه ، إذ يتحلل الشاعر من قانون الدراما الصارمة ، التي تفرض وضوحه ودوافعه في الواقعة قبل تأجيجه (٦٢) فهذه الخصائص من مستلزمات العمل المسرحي ، وهي ضرورية فيه ، لكنها لاتلتزم الشعرية الغنائية ، فالغنائي يستضيف ما يحلو له بعيداً عن اشتراطاته ، وعليه فالصراع يبرز في منطقة الأزمة وقد يواصل تقدمه ، وهذا ما تتبناه القصة القصيرة ، وقد تمثله الشاعر .

يتآزر الشاعر مع احد طرفي الصراع وبهذا يحوله من صراع مسرحي إلى صراع شعري منحاز ، إذ يحمله طاقة حلميه ويجهزه برؤية فكرية ، في حين يترك الطرف الثاني متمثلاً في بعض الوقائع القاهرة . وهذا ما يكسب الصراع لونه الغنائي ، وفي مسيرته نحو الحسم غالباً ما يغذي الطرف المقهور بالرؤية ودفقات من طاقة المطاولة والحلم ليجعله مكافئاً للطرف الآخر . حتى إذا ما أوصله إلى مبتغاه ، دفع به إلى حافة الحلم ، لينجز مشروعية انتصاره المؤجل ، وهي وسيلة اجترحها الشاعر للتخلص من الواقعية التي ترسخ حالة مخالفة

ولما كان الصراع في القصيدة الغنائية ذا اشتراطات غنائية أيضا ، متمثلة في ( اختيار ما هو جوهري) (٦٣) يحمل دلالة نفسية او شعورية من دون الدخول في تفصيلات ، فقد استعان الشاعر ب (الفعل ) المكثف ، وبقفزات واسعة ليبرر نمو الصراع وتطوره المستمرين ، والفعل في مستوى الأنواع الأدبية يميل إلى ( السرد والدراما ) أكثر من ميله إلى الغنائية (٦٤) وعلى هذا الوصف تتآزر البنى السردية

والدرامية لتضفي على الغنائية طاقة جوهرها من دون أن ترهق بحضورها طاقة الشعر واندفاعاته الحلمية والخيالية .

على إن هذا الصراع لا يمكن تمثله في القصيدة على نحو جزئي نصياً ، ولا في مشهد محدد فهو منساح على جسد القصيدة ، لا يتحدد أو يحس إلا من خلال قرأتها كاملة .

٨- نتائج وانطباعات

بعد هذه الرحلة الشيقة مع ديوان الشاعر علي حداد ، يود الباحث ان يسجل بعض ما توصل اليه البحث من نتائج وانطباعات ، تكشف الى حد ما التطور المضطرد الذي تبتغيه القصيدة الحديثة وهي ترنو الى التكامل .

لعل اول ملمح يثبته الباحث ، ذلك الالحاح في تحميل العنوانات والعتبات ما يمكن تحميله من طاقة دلالية ، تتوافق مع متن النص الشعري لتصبح جزءً من عالم القصيدة او المجموعة ، اذ اصبح النص الحديث كتلة متراصة لا يمكن فصم أي جزء منها او اهماله .

في الجانب الحركي راحت القصيدة تبني ذاتها عبر محركات اصيلة وفواعل مستديمة الحركة ، اذ لم يعد النص الشعري رؤى وافكار تبث على وفق ما تتوارد الى ذهن الشاعر ، بل اصبح النص – ان جاز التعبير – الة تشغيل ، لها قانونها الحركي المتكامل فكل جزء من القصيدة له دوره في رفد الاجزاء الاخرى وتشغيلها ، فاللغة تعتمد في دفقها العاطفي والخيالي على الصورة ، والموسيقى ، وحركية الزمن ، وفاعلية المكان .

ولعل اخطر ما حفلت به القصيدة الحديثة ذلك التلاقح المثري بين بوحها الغنائي – المنفلت احياناً – والحس الموضوعي المستضاف من اجناس ادبية اخرى (الرواية والمسرحية) ليستوي النص بعد ذلك على افق من (الموضوعية الذاتية) التي حولت النص الغنائي الى سفرٍ متماسكٍ يحلق عالياً في السماء لكن قدميه راسخة في الارض .

وتبقى مجموعة الشاعر علي حداد (قصيدتي وانا ...) حلقة اصيلة وفاعلة في ترسيخ رؤية شعرية جديدة نابعة من الاعماق لا يكتنفها الغموض المجاني وهي تتطلع الى عالمها الروحي والواقعي .

وفي هذه الرحلة المضنية قد تكبو ، فتحتطب في مسيرتها النثري والخطابي ، وقد تفلح فتصيب لب الشعر ، لترفعه عالياً بين نماذج راقية تخاصم الزمن وتعانده لتبقى عصية على التهميش والنسيان .

المصادر

* الشاعر الدكتور علي حداد من مواليد واسط ١٩٥٥ / حاصل على شهادة الدكتوراه من جامعة بغداد في الادب الحديث ونقده ، له العديد من المؤلفات الادبية والدراسات والبحوث منها (اثر التراث في الشعر العراقي الحديث – ١٩٨٦) ، (بدر اكر السياب – قراءة اخرى – عمان – ١٩٩٨) ، (عشبة آزال – دمشق ، ٢٠٠٢) ، (النص وأسراره – صنعاء ، ٢٠٠٢) ، (الشاعر العراقي الحديث ناقداً – وهي رسالة دكتوراه تم طبعها في كتاب) ، وله مجموعتين شعريتين ، شجر الكلمات – عمان ، ١٩٩٨ ، وقصيدتي وانا ... التي تعد من وجهة نظري انتقالة فنية طموحة في لغتها واخيلتها واساليبها الشعرية .

١- عدد الدكتور صلاح فضل مساوئ هذه النظرة وبين أضرارها على الإبداع وأجملها ( تقارب الألوان التصويرية ، وتشابه الحالات الشعرية ، والانكفاء على المعجم الخاص ) بحيث لا تتسع الدائرة الشعرية لدى المبدع : ينظر شفرات النص

/ دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة / د. صلاح فضل / عين/ للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية / القاهرة ط٢ /١٩٩٥ ص٥٣ .

٢- ينظر : رواية الأصول وصول الرواية – مارت روبير – ترجمة وجيهة اسعد – منشورات اتحاد الكتاب العرب – ١٩٨٧ ص٢٩ وينظر : ظهور الرواية الانكليزية – ايان وات – ترجمة يوئيل يوسف عزيز – الموسوعة الصغيرة (٨٧) بغداد – ١٩٨٠ ص١٣٣ والأمثلة كثيرة كالموشح والزجل والشعر الحر .

٣- في اصول الخطاب النقدي الجديد /تزفينان تودورون وآخرون ترجمة و تقديم احمد المديني / دار الشؤن الثقافية العامة / بغداد / ط١ ١٩٨٧ ص١٠٥ .

٤- يضطر المبدع في كثير من النصوص إلى تثبيت الهوامش والإشارات ليدل القارئ على مسالك النص وخفاياه .

٥- ينظر : عشبه آزال / قراءات في الشعر اليمني المعاصر – د. علي حداد – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق / ٢٠٠٢ ص١٠٧ – ١٢٠ إذ افرد فصلاً لقضايا العنوان ووظائفه وشعرتيه وينظر ترويض النص / حاتم الصكر / الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٨ ص ١٩٤اذ تحدثت عن الفضاء النصي ووظائفه .

٦- ينظر: عشبة آزال ص١١٩ .

٧- قصيدتي وأنا ٠٠٠٠ د. حاتم صكر ٠٠٠ صفحة الغلاف الخلفية وسنشير بعد ذلك إلى الديوان بهذا النص المتقطع من اسم الديوان أو بكلمة الديوان توخياً للاختصار .

٨- ينظر: شفرات النص ٠٠٠٠ ص٧٩-٨٠ .

٩- من دلالات الاسم الصريح تحديده للذوات وربط الذات بالواقع وعدم قياس الملفوظ مع ذوات أخرى ، لان استعماله محدد بشخص أو ذات معينين . في حين يدل الضمير على جميع المسميات التي تصلح له، كي ينوب عنها ، فهو ملك مشاع لكل الذوات يمكن للمبدع إبداله عنها .

١٠- ينظر : ديوان بدر شاكر السياب ، المجلد الأول / دار العودة / بيروت / ط١ / ١٩٧١ ص١٠٨ .

١١ – ينظر : تداخل النصوص في الرواية العربية / حسن محمد حماد / الهيئة المصرية للكتاب /القاهرة / ب ت ص٣١,٣٠ .

١٢– النص وأسراره / د. علي حداد / مركز عبادي للدراسات والنشر / صنعاء / ط١ / ٢٠٠٢/ ص١١٥ .

١٣– يدعم هذا التحليل ما تستحوذ عليه المقاطع الأخرى التي يبث الشاعر من خلالها مواجده محاولا من خلالها حياة د. محمود جابر عباس حيث تنقلب المعادلة لتصبح السيادة للفعل .

١٤– ينظر: النص وأسراره ص١١٥ .

١٥– ينظر: المتخيل الشعري/ أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث / د. محمد صابر عبيد / منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق / ط١/ ٢٠٠٠ ص٩٦ .

١٦– قصيدتي وأنا ٠٠٠ صفحة الغلاف الخلفية .

١٧– ينظر : الحيوان / الجاحظ / تحقيق عبد السلام محمد هارون / القاهرة ١٩٤٧ ص١٣١ .

١٨– ما لا تؤديه الصفة / المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية / حاتم الصكر / دار الكتاب / بيروت ط١ ١٩٩٣ ص١١١ .

١٩– شفرات النص ص٧.

٢٠– ينظر: المصدر نفسه ص٧٧ .

٢١– ينظر: المصدر نفسه ص٨٢ .

٢٢– ينظر: كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر / حاتم الصكر / دار الشروق – بيروت / ١١٩٤ ص٢٤٨ .

٢٣– شفرات النص ص٧.

٢٤– ينظر : ما لا تؤديه الصفة ص١١٣ .

٢٥– ينظر: قراءات في الأدب والنقد ص٤٤ / الجدول الخاص ب جان كوهين في ارتباطات الضمير بالجنس الأدبي .

٢٦- ينظر: قظايا الشعرية / رومان ياكبسون / ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون / دار توبيقال للنشر ١٩٨٨ ص١٠٨ .

٢٧- أساليب الشعرية العاصرة ص٧٥ .

٢٨- ينظر: قراءات في الأدب والنقد ص٤٨ .

٢٩- قضايا الشعرية ص١٠٨ .

٣٠- الخطاب الروائي –ميخائيل باختين – ترجمة محمد برادة – دار الفكر للنشر والتوزيع – ب ت ص١٦ .

٣١- قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة / دار العلم للملاين – بيروت ط ٥ / ١٩٧٨ ص٣٣٩ .

٣٢- ينظر: بنية الخطاب الشعري – دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية – عبد الملك مرتاض/ بيروت ١٩٨٦ ص٤٠ .

٣٣- الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – د. عز الدين إسماعيل / دار العرب / بيروت ط ٥ / ١٩٨٨ ص٣٥٠ .

٣٤- ينظر : بناء الشخصية في الرواية – الرواية العراقية أنموذجا . د. مصطفى ساجد الراوي – مركز عبادي / صنعاء ٢٠٠٣ ص ٢٦ .

٣٥- بناء الرواية / سيزا قاسم / دار التنوير للطباعة والنشر / ط١ بيروت /١٩٨٥ ص٣٨.

٣٦- الفن والحلم والفعل – جبرا إبراهيم جبرا – دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٨٦ ص.٤٨٣

٣٧ –الفعل والزمن – عصام نور الدين – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر– والتوزيع / بيروت ط١ / ١٩٨٤ ص١٥.

٣٨- ينظر: بناء الشخصية في الرواية ص٥٣ .

٣٩- ينظر: المصدر نفسه ص٥٣ .

٤٠- شفرا ت النص ص٩١ وأساليب الشعرية المعاصرة ص ١٦٠ .

٤١- ينظر: المتخيل الشعري ص .٣٨

٤٢- مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة – د. حاتم الصكر – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – ط١ / ١٩٩٩ ص٢٦ .

٤٣- أساليب الشعرية المعاصرة ص٨٦ .

٤٤- مرايا نرسيس ص٥٩.

٤٥- ينظر : قراءات في الأدب والنقد ص.٤٥

٤٦- ما لا تؤديه الصفة ص.١١١

٤٧- شفرات النص ص.٢٢٧

٤٨- ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة ص٨٦ .

٤٩- الرواية الحديثة / مجلة الثقافة الأجنبية عدد١ / ١٩٩٠ ص٧ .

٥٠- الرواية الفرنسية المعاصرة – سامية احمد اسعد /مجلة عالم الفكر / أكتوبر ١٩٧٢ ص١٤٦ .

٥١- قراءات في الأدب والنقد ص٤٩ .

٥٢- ينظر: أركان القصة / أ . م فورستر . ترجمة كمال عياد جياد – مراجعة حسن محمود – سلسلة الألف كتاب (٣٠٦) دار الكرنك –القاهرة / ١٩٦٠ ص٨٢-٨٣ .

٥٣- بناء الشخصية في الرواية ص١٤٦ .

٥٤- ينظر: قضايا الشعر المعاصر ص٨٥ .

٥٥- ينظر : الشخصية في ضوء عالم النفس / محمد محمود عبد الجبار / دار الحكمة / بغداد / ١٩٩٠ ص٢٠ .

٥٦- ينظر: بناء الشخصية في الرواية ص٢٠١ .

٥٧- بناء المشهد /الثقافة الأجنبية / بغداد / ع ٣ / ١٩٨٧ ص٧٨ .

٥٨- خمسة مداخل في النقد الأدبي – مقالات معاصرة في النقد – تصنيف ويلبرس سكوت ترجمة – د. عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي – ب ت ص٢٣٢ .

٥٩- ينظر: مبادئ علم النفس العام – د.يوسف مراد– دار المعارف بمصر ، ط٥ ١٩٦٦ ص٧٢.

٦٠- ينظر: تاريخ الرواية الحديثة – ر- م – البيربس – ترجمة جوج سالم – منشورات عويدات ط١ – بيروت / ١٩٦٧ ص٣١٩ .

٦١- ينظر: الشعر العربي المعاصر ص٢٨٣ .

٦٢- ينظر: الشعر المسرحي في العراق – مصطفى ساجد – رسالة ماجستير – الجامعة المستنصرية ١٩٩١ – ص١٧٢ .

٦٣- الشعر العربي المعاصر ص٢٨٣ .

٦٤- ينظر: بويطيقيا العمل المفتوح/ د. سيزا قاسم – مجلة فصول / القاهرة – ١٩٨٤ ص٢٣٢.