البنى السردية في الشعر العراقي الحديث
" الشعر التسعيني أنموذجاً "

م .د. عقيل رحيم كريم م .د. علي عبد الرحيم كريم مهاوي

جامعة ميسان / كلية التربية

الخلاصة

أنماز الجيل التسعيني عن غيره من الأجيال الشعرية بترويض البنى السردية وجعلِها أكثر شعرية ضمن مستويات تفاعلية مغايرة حتى غدت أُفقاً يتسِعُ لكلِ المقاصدِ ؛ ذلك لِما يتوافر فيها من مقتضيات بثِ الدلالة، وإمكانية الإثارة الجمالية ،وفاعلية التلقي في تشكيل القصيدة التسعينية بوصفها مخاض شعري ترتسم فيها مستويات التوازن والاستقرار بالنسبة للأجيال جميعها من ناحية التفرد والامتياز للجيل التسعيني لتمثل فترة استثنائية قياساً بما سبقها، ولذا فلا بد من أن تفرز نصاً استثنائياً أيضاً[1]. وبذلك يكون التركيز عليها ناتجاً عن امتلاكهِ امتدادات تجربة الأجيال التي سبقتهُ، بأنَّ البنى السردية **"الشخصية،الزمن،المكان،الحوار"**،اصبحت تقنات شعرية راسخة، ومن هذا المنطلق الفني كان هدف البحث هو تسليط الضوء على المنجز الشعري للجيل التسعيني من خلال اختيار بعض الانموذجات النصية في النتاج الشعري لهذا الجيل، ورصد نتاجه وتجربته الشعرية، التي تزخر بشفراتٍ فنيةٍ وأدبيةٍ عديدة، كفيلة أن تجعلهُ محطَ اهتمامٍ للتقصي والبحث، ولعل أحدَ أسباب اختيار الجيل التسعيني لهذه الدراسة، هو أن الأجيال السابقة قد أُشبِعتْ تناولاً على مستوى الكتابة النقدية.

The narrative structures in the poetry of the nineties Personality, "Poetry narrative in the modern Iraqi poetry generation of the" "time, place, dialogue "nineteen model

Abstract

The poets of the 90th generation distinguished themselves from other poetic generations by using the narrative structures and making them more poetic within new interactive levels of transmission of significance, aesthetic appeal, and receptivity in the formation of the Nineteen poem in terms of exclusivity and excellence for the 90th generation to represent an exceptional period compared to previous ones. That the narrative structures "personal, time, place, dialogue" became poetic techniques in presenting poetic visions. This exception was not only an exceptional reference to the form and content of the poem, but rather a poetic characteristic of individuality and artistic and literary exclusivity.

The aim of the research was to focus on the poetic achievement of the 90th generation through the selection of some textual formulations in the poetic output, which is full of many artistic and literary characters, which can make it a focus of interest in study and research. One of the reasons for choosing the 90th generation of this study is that previous generations were satisfied They addressed the level of cash writing.

توطئة

يشكل النتاج الشعري لجيل التسعينيات بصمة مميّزة في الشعر العراقي الحديث الذي انفتح على مستوى التنوع ،والتجديد،والمغايرة في الكتابة الشعرية انفتحت به التجارب التي اخذ بعضها حيز من العناية والوضوح ،اخذ سمة الكشف ، والتجلي ، والاستحقاق الشعري نحو خصوصية التجربة الشعرية التي تستحق الوقوف ، والمعالجة النقدية ، ومعرفة ما يخبئه النص الشعري من تقنات متعددة على كافة المسارات، والمفارقات، والتماهي، والتشظي الشعري عبر مغادرتها مرجعتيها الاجناسية فيما بينها، وتوجه المتلقي الى مكونات تضاريس الخريطة الشعرية التي تتمركز في التداخل الاجناسي مع بقية الفنون الأدبية حتى تجلت هذه البنى السردية في شكل شعري اثبت حضوره المائز في تشكيل نسيج جمالي له اثر رؤيوي شاخص ضمن مستويات التعبير الإبداعي شكل مشهد شعري ، وضاج بالأصوات الشعرية نتيجة الإفادة من أبعاد التعالق الثقافي الذي يحذو إليه الشاعر التسعيني .

لذا اقتضت هذه الدراسة مسوغها النقدي في البحث عن شعرية البنى السردية بوصفها تقنات إجرائية فاعلة تظهر شعرية النص العراقي الحديث ،عبر قفزات الحداثة الشعرية وما بعدها التي أنماز بها هذا الجيل الشعري عن غيره من الأجيال الشعرية، وبذلك يكون التركيز عليها ناتجاً عن امتلاكهِ امتدادات تجربة الأجيال التي سبقتهُ، بأنَّ البنى السردية " **الشخصية ، الزمن، المكان، الحوار** "، اصبحت تقنات شعرية تدعم الفكرة، والتجربة، والرؤية المتكاملة، وهذا الاستثناء لم يكن فقط أشارة إلى استثنائية شكل القصيدة ، ومضمونها بل أعطى بصمة شعرية واضحة لهذا الجيل الذي يتمتع بالتفرد ، والخصوصية في تشكيل خصوصية التجربة التي تشحن في وسائل تعبيرية " **شعرية/ سردية** " تستمد قوتها من طاقة التخيل الشعري لهذا الجيل ضمن مشروع "**قصيدة الشعر**"، أو" **القصيدة الحرة** "، وهذا الاستثناء لم يكن فقط أشارة إلى استثنائية شكل القصيدة ومضمونها، بل أعطى بصمة شعرية واضحة لهذا الجيل الذي يتمتع بالتفرد والخصوصية من دون أن يتكئ في تركيبات هذه المعالم على انسحاب كامل لحيثيات فنية في جيل آخر سابق عليه وهو الأمر الذي تصبو إليه هذه الدارسة .

أولاً :الشخصية

تكتنظُّ قصائد الجيل التسعيني بالحضور الفعلي للشخصيات الدينية ، والأسطورية ، والتاريخية، والتراثية ، والرمزية ، والقناعية ، والمرآتية ، وهو ما يشير إلى كونها ملمحا أسلوبيا دلاليا نسقيا يؤكد فكرة الإفادة من المرجعيات الدينية ، والأسطورية ، والتاريخية للتعبير عن الرؤية الشعرية الحداثوية، فهذه المرجعيات تكتنز بدلالات ذات غلالة غنية تثري النصّ ، وتنمّيه بانفتاحها على التأويل إذا ما أحسن الشاعر توظيفها ، وهو ما يتم من خلال تضمينها بوصفها عنصّر مكوّن للتجربة الشعرية (١)، وليس لأغراض إرسالية تواصلية ، أو توصيفيه شارحة ، أو تزيينية ، أو زخرفية. لذا فإن التعامل معها يشبه التعامل مع الألفاظ فهي من جهة كونها دلالة مرجعية وضعية إلا أنها في نسق الجمل والعبارات تفارق دلالتها المرجعية إلى الدلالة السياقية، وهو

الأمر نستشف حضوره الفعلي من هذا الاستخدام لأننا نتعامل معها بوصفها دوال مرجعية في حين يكون توظيفها في النصّ نقلاً لها من دلالاتها المرجعية إلى دلالة يفرضها السياق ويتطلبّها.

وتنطلق الرؤية النقدية الحداثوية وما بعد الحداثوية في رؤيتها للعناصر التشكيل السردي داخل بينية القصيدة الحداثوية، وبالأخص الى عنصر الشخصية بوصفها ((نظام ينشئه النص تدريجياً ، لكنها لا تعدم في بداية ظهورها هويَّة عامة ، فهي ، في البداية شكل أو بنية عامة، كلما أضيف إليها خصائص أضحت معقدة غنيّة مرغِّبة من دون أن تفقد هويتها الأصلية..))[٢] ، وبهذا التوجه النقدي نبحث عن كيفية تعامل الشاعر التسعيني مع عنصر الشخصية وفقاً لرؤية الشعرية الحديثة التي تنهل من روافد أسلوبية تساعده على المغايرة البنائية بالآليات الدرامية ؛ ولاسيما أن انفتاح القصيدة الحديثة على الأجناس الأخرى أدّى إلى تشكيل فضاء بنائي مفتوح يسمح بانتقال ملامح الجنس الأدبي إلى الجنس الآخر بعد أن أفادت من ((معطيات فن المسرح و القصة لأغناء الشعر))[٣] ، ولكن خطورة التداخل والتنافذ تكمن في قدرة ما يحققه التداخل على توظيف وظيفة بنائية جديدة تناسب طبيعة الجنس الأدبي الموظفة فيه، لاسيما أن الشعر هو من أكثر الأجناس الأدبية التي تسمح بذلك التداخل الوظيفي.

ومن هنا فإننا لا نبحث عن وجودها السردي أو الدرامي ، أو واقعية الشخصية وخياليتها ؛ إنما نبحث عن إسهامها في بناء القصيدة الحداثوية، وعن الكيفية في تحولاتها الشعرية إلى بنية جديدة تنتمي لعالم الجنس الشعري وتغادر عالمها السردي ، أو الدرامي بوصفها ((كائناً ورقياً متخيلاً..))[٤] على جسد القصيدة المكتوبة

لذا سوف نعمد الى كشف عن وجود منهجية بنائية شعرية مغايرة في بناء الشخصية في النتاج التسعيني، وما حققه هذا التغاير من اختلاف بنائي **سردي / درامي** في النص، فطبيعة الانفتاح السردي والدرامي أدى إلى تنوع في توظيف الشخصية " **شخصية ،رمز،قناع ،مرايا**" وكلما كانت منطقة القصيدة قريبة من قلب الدراما كانت الشخصية أكثر وضوحاً وتجلياً ، وهذا الأمر يعود إلى مدى وعي الشاعر بحداثة النص وكيفية تعامله مع تلك الحداثة الشعرية ، علماً إن جيل الرواد لم يكن غافلاً عن أهمية بناء الشخصية الدرامي، بدليل وجود قصيدة القناع ، التي سوّغت للشخصية أن تكون عتبة النص، ولتوضيح مظاهر وجود منهجية بنائية شعرية مغايرة سنتابع النصوص التسعينية التي افترشت قبضتها الشعرية بين الشخصية ورمزها وتقنية القناع والمرايا .

ويفد الشاعر التسعيني من المرجعيات الدينية وشخوصها ؛لإضفاء هالة قدسية فضلاً عن تحمليه الكثير من دلالات الحكمة ، والعضة ، والإرشاد ، والترغيب ، والترهيب في القصيدة، لذا وظف الشاعر **محمد البغدادي** شخصية النبي **نوح عليه السلام** في تشكيل حوار نسقي مضمر يفيد من خصوصية القصة القرآنية ، ليجعل منه تساؤلاً مستمراً مفاده الإجابة عن السؤال المطروح في البيت الأول والثاني في قصيدته التي يقول فيها :

أحتار في :هل لم تزل مســـــــــــــتفراً تغلي بالآم الحياة جهنمـــــــــــــــــــــك ؟

أم هل تركت الأرض تغرق نفسها وظننت أن جبال صمتك تعصمك ؟ [٥]

يفد الشاعر من خصوصية الشخصية القرآنية " **النبي نوح عليه السلام** " وحيرتها في الموقف الأبوي مع الابن عبر حوار خارجي تمثل في رفض الابن الامتثال والركوب في السفينة، لينجو من غرق الطوفان في طرح سؤال الشاعر الذي لم يستنفد سبل الجواب إليه في البيت الأول و البيت الثاني في تصوير الحيرة ، والصراع الأبوي الذي يشكل أسئلة وظنونا مستنفرة بشكل استمراري" **أحتار في:هل لم تزل مســـــــــــــتفراً / تغلي بالآم الحياة جهنمـــــــــــــــــــــك**" ، والشاعر عبر صوت النبي النوح يرمز خفياً للواقع المعاصر بشكل حوار مضمر يتشكل في قوله **:" عليك أن تنهي استنفارك، فجبل صمتك، لا يمكنه عصمك من الغرق"** ، كنتيجة حتمية تتجلى في نسق شعري معلن وهي نهاية مصير الذي انتهى إليه ابن نوح في قوله **:" وظننت أن جبال صمتك تعصمك "**، إلى أن الاعتماد في البقاء على حال الاستنفار، لا يكون مجدياً، إذا كان العاصم هو جبل الصمت مهما بلغ ارتفاعه وهو ما يصبو إليه الشاعر.

ويفد الشاعر **أجود مجبل** من تراثنا الأدبي، ويوظف شخصية شهرزاد التراثية ويجعل منها مرتكزاً ومعادلاً موضوعياً في القصيدة لحياة المرأة المعاصرة ؛ فيضيف بعض تفاصيل الحياة القديمة في حكاية شهرزاد ولياليها فتكون مرتكزاً لصور أخرى تتحكّم فيها شهرزاد ، فيقول :

وذات مساءٍ هريق القناديلِ / عادت لنا شهرزاد/ ترش حكاياتها كلما عاث فينا الظلام،
تقول: سمعتُ المنادي في ساحةِ الزنجِ وهو يصيحُ:
بعشرين رأساً وأرملتين سيفتتح اليومَ هذا المزاد/ إلى أن تجمّع من حولهِ المشترون
وهم مفلسون نيام / تقول لنا شهرزاد/ رأيت الشبابيكَ في السوقِ معروضةً
والبلاد../ وسجادة الأصمعي وفيها بقايا صلاة/ وخفّين كانا لعمرو بن بحرٍ
مشى بهما نحو بغداد ذات نهارٍ وعاد[٦] .

يشتغل مضمون النص الشعري في محوره الزماني المغيب لعناصر حكاية ألف ليلة وليلة: " **وذات مساءٍ هريق القناديلِ** ..." في دخول المتلقي لهذا المساء المنطفئ"**مساء / القناديل**"، فهما من تفاصيل أجواء الحكايات الشعبية في ورود شخصية الحكاية شهرزاد على مر التأريخ في إزاحة شعرية مباغتة تنصهر في مسرح مفتوح يترقب من خلاله المتلقي ماهية الأحداث التي سوف تدور على لسان شهرزاد، وتأخذ الأحداث بعدها الرمزي على عاتق الشخصية التي تغدق النص بصور متناسقة تفضي إلى حيثيات الصور التي يستل الشاعر عن طريق إيحاءاتها وحدة التقاء" **الحاضر /الماضي** " بين الصور المتغايرة زمانياً والمتوحدة في الدلالة الشعرية : " **سوق الزنج ،وطريقة إعلان البيع ،إلى الشبابيك معروضة في السوق بوصفها رمزاً مضمراً لما يكون خلف الستار ولكل أرجاء البلاد** "، تصاحبها بعض الرموز المناسبة التي تتسق مع المعادل الموضوعي "**نزول المثل ،والقيم التأريخية ،و السوق الرخيص ، وسجادة الأصمعي،و خفين كانا لعمر بن بحر**" ؛ لتتجه تصاعدياً نحو تصعيد الأحداث في بغداد " **مشى بهما نحو بغداد ذات نهارٍ وعاد** "،وذلك بإرجاع زمن الحاضر الى الماضي المعادي من شخصية المرأة بوصفها سلعة قابلة للبيع والشراء في سوق الذكور وملذاتهم .

وتتنوع **رموز الشخصية** في النتاج التسعيني مما يؤكد أنها سمة أسلوبية بارزة ومهيمنة وهي شمولية التجربة الشعرية واتساعها لتشمل التراث بكل تنوعاته الأسطورية ، والتاريخية ، والأدبية ، فكان الانطلاق من هذه المنظومة الشعرية الغنية بالرموز وربطها بالحاضر لما تحمله من طاقات دلالية ناجعة في عملية الخلق الشعري تمد الشاعر بمساحة رحبة تخرجه من الانغلاق والانغماس في الذاتية إلى الانفتاح على الأفق الإنساني الواسع ، من خلال توظيف الرمز بالشكل الجمالي الأفضل برد الشخصيات ، والأحداث ، والمواقف وإدخالها في نمط عصري للإيحاء بموقف معاصر[٧] ، الأمر الذي يدخل الرمز في نسق جديد يمثل الشاعر ويذهب به إلى البعد الإنساني في داخل بنية عصرية تعكس رؤيته تجاه قضاياه المصيرية، بوصفه (علاقة تحيل على موضوع ، وتسجله طبقاً لقانون ما) [٨]، مستعيناً بما يملكه من مخزون معرفي يوزع على مفاصل جسد القصيدة . وبهذا أصبحت الشخصية الرمزية مادة دسمة تمد اللغة بمتطلبات الخلق المتسق في نظام من صنع مخيلة الشاعر عند الرجوع إلى المفردة المولدة للإشارات الدلالية التي تحمل بعداً ما ورائياً بالشكل الذي يضيف إلى تجربة الشاعر لوناً من الشمول يتخطى حاجز الزمن[٩] ، وهذا هو الملمح الخالق للجدة والأصالة في النص الشعري ، وتوفر ذلك عند الشاعر **حازم التميمي** في تحديد رمزية النسق الزمني الاستباقي المعلن في إحلال المعنى الإيحائي المأخوذ من " **أنا** " رمزية شخصية الشاعر وفق التقسيمات المعروفة في تعامله مع الرمز الذي يكاد أن يكون نسقاً في بنية النص بقوله :

أنا دين الزمان على المرايـــــــا ودية ثأره في الانعكـــــــــــــاس
خلا شجن البريد رأيت كونـــــــاً كهولته بأيام النفـــــــــــــاس

سأفترس الغيوب بأي صـــــيف وأغري القبرات على افتراســـــي

لمثلي النورسات تقيم عرســـــا محلقة وتعجز عن مساســـــــي

وتجتهد المناجل مالئـــــــــــات سلال نبوغهن من اقتباســـــي (١٠) .

نتلمس في هذه القصيدة النسق الزمني الاستباقي المرتبط بدئياً بتصريحه المعلن في:**" أنا دين الزمان ..."** ، فيستبق الشاعر البعد الزمني المبهم ويمنحه قوة فاعلة ذات دلالة واضحة المعالم تأخذ صورة التأجيل الدائم بوصفه ديناً مبهماً معلقاً للزمن بعد تصويره في صورة ملصق مصور على جداره لا تتمكن أيّ كفّ من الوصول إليه و سداده ، بوصفه ديناً مبهم الأبعاد ليشكل صوراً انعكاسية للمرايا المخيبة للآمال ، لتكون المرايا بؤرة انتقال بين حقيقة الرؤية، والحقيقة المخلوقة لهذه الرؤية المتلونة وفق مفاهيم الذات الباحثة عن الحقيقة المخلوقة التي يرى فيها ذكريات مشوهة تتجمع فيها صور الخسارة والانتصار على امتداد الخط الزمني لعمر البشرية.

ويقف الشاعر في وجه هذا الادعاء الافتراضي **"خلا شجن البريد .."**، بوصفه رمزاً للوصول الى أمل معطل ،وذلك حين خلا شجن البريد من إيصال ما يمكن أن يبث الأمل فيه وترطيب الذات لديه بماء الأمل القليل ، فيوغل الشاعر عن طريق الجمع بين صورة الدين وانعكاسات المرايا المصورة في صورة **"ديّة"**، عاكساً فيها أدق تفاصيل الارتهان ليؤكد أن ارتهانه غير قابل للكسر، فهو ماثل أمامه في صور المرايا تتصور في فكرة إسقاط تلك الديّة وإمكان سداد ذلك الدين؛ لتستمر صيرورة النص برسم مرتكزات الرمز الصوري في خلق صور مفارقة تسهم بترسيخ المعنى القصدي البدئي : **" رأيت كونا / كهولته بأيام النفاسِ "، إذن لا مفر من التسليم بتعطل الأمل مهما كانت صيغته الافتراضية نتيجة حتمية مفارقة لهذه الامتثالات: "سأفترس الغيوب بأي صيف / وأغري القبرات على افتراسي/وتجتهدُ المناجِلُ مالئاتٍ/ سلالَ نبوغهنَّ من اقتباسي "** ، فرمز بالصيف عبر صفاته الحر والتقلبات الحرارية إلى رسم معاني الثورة وانتفاض الذات صورة مفارقة تجمع مابين الافتراس، وضعاف الطيور **"القبرة "** تأكيداً لحالة القبول الافتراضي لما بعد الثورة الثائرة المتمثلة صوريا في أحلام التي رمز لها بالنوارس التي تقيم عرسا في فضاء خياله ولا تتمكن، وهي محلقة أن تصل إليه، أو أن تهبط وتلامسه: **" لمثلي النورسات تقيم عرسا /محلقة وتعجز عن مساسي "**، فتحوّل كل هذه الإرهاصات إلى حقيقة راسخة تتشكل رمزياً وصورياً في قيام المناجل بوصفها رمز الحصاد والنتاج نحوه وتملئ السلال باقتباساته التي هي نتاج الذات .

وتبدو رمزية الوطن لدى الشاعر عارف الساعدي شخصية دالة راسخة المعالم وضعت فيها الأنساق الشعرية على تشكلات صورية عديدة:**" القرية، الدار، الشارع المنحوت، الرصيف، الخطى المتعثرة "**، ترسم لنا علاقته الشائكة بالوطن ، فالصور المذكورة هي انساق رمزية راسخة من تفاصيل الأرض وحيثياتها الخاصة بالسكن ، لكنها تأخذ تشكلها الصوري **الشخصي/الرمزي** المضمر بعد أن تنزاح عن شكلها الصوري الذي يُرسم ضمن حدود رمزية المكان المتمثل بالأرض في صورة انساق مغايرة في الاستدلال المعرفي يرجح فيها صورة الزوال النهائي لهذه الأرض السائرة إلى الزوال ، فلا دولة باقية ، ولا ملك باقٍ ،ولا وطن ولا شخصية إنسانية بقوله :

سترى الأرض قبل هذي الليالي ملكوها وغادروها اســـــارى

صبرت مذ رأيت نحت فيـــــــها ذلك الجوع قرية وديـــــــارا

نحت الخوف شارعاً فمشـــــينا ووصلنا رصيفه فاستـــــدارا

ورجعنا نلم منه خطانـــــــــــا فعثرنا نوارساً وحبـــــارى

واقترفتَ العراق منذ حنيـــــــنٍ وذنوبي جميعهن عـــــــذارى

باكراً كنت في هواه ولمـــــــــــا راودتني النساء خنت البكارا

فاختلطنا معاً حنين عـــــــــراق ونساء وخمرة وسكـــــارى (١١)

فتبدو دلالة الفعل**" سترى"** متغيرة نسبياً فهي دعوة مؤكدة ترسم صورة الفرار في ذهن المتلقي تقوده إلى التفاصيل الأحداث، والملاحظ هنا أن انبثاق الدلالة الأولى ترسم مضامين الصورة التي تنفتح نسبياً نحو فجوة الانزياح لتعود بالمتلقي إلى حقبة سابقة مفادها أن كل رموز الشخوص الأرض سائرٌ إلى الزوال، فلا دولة باقية ولا ملك باقٍ ، ولا وطن ، مستدركاً حقيقة الزمن ليعطي اختصاراً لما قد يقال بوجه الظلم **:" سترى الأرض قبل هذي الليالي / ملكوها وغادروها اسارى "** ، ثم يرسم بدقة تصويره أقصى حالات الوجع وهي تفاصيل النحت والجوع **:" صبرت مذ رأيت ينحت فيها .... ذلك الجوع قرية وديارا "**، فكانت النتيجة تمكُّن الجوع من الإحاطة بكل شيء حتى وصل إلى خط معالمه الصعبة لتغطي كل شيء، فيصير الحال أن تكون القرية والدار قد نحتت منه ، أي رمز السكن والمأوى ، ثم أفصح الشاعر عن الحال التي تعاملوا بها مع هذا الواقع، فكانت دلالة العودة مغايرة :**" لمّ ما تبقى من خطاهم "**، في محاولة ليكملوا المسير بشكل انزياح جديد تتشكل بشكل سرد دائري في قوله : **" نحت الخوف شارعا فمشينا ... ووصلنا رصيفه فاستدارا / واقترفتُ العراقَ منذ حنينٍ / وذنوبي جميعهن عذارى / باكراً كنت في هواه ولما / راودتني النساء خنت البكارا "** ، فهذا التوالد الصوري الدائري لصور الذنوب الإنسانية التي كانت عذارى ، خلقت انزياحاً رمزياً صورياً جديداً لماهية الولادة الأولى وعلاقتها بالوطن، و ما آلت إليه العلاقة من انعكاس شخصي ، لا سيما كون هذه الأنساق المضمرة شكلت ضغط متنامي لتلك العلاقة التي تتمتع بشراسة لا يمكن تحمل صورها تحت ظلال علاقة الشائكة بين الشاعر والوطن ترسم لنا حيثيات الانهيار للعذرية: **" فاختلطنا معا حنين عراق ... ونساء وخمرة وسكارى" .**

وترتبط تقنية **الاستخدام القناعي** للجيل التسعيني في البحث عن الرمز **" الذاتي/الجماعي "** ،التي رسم صورة كبرى للصورة الشعرية تسعى لخلق أنموذج نصي دلالي متعالٍ على المستوى الفني للأجيال السابقة عليه في الاستخدام السردي، فالقناع أصبح في النتاج التسعيني يعطي للقصيدة بُعداً إنسانياً شمولياً اتجه نحو أعادة الخلق بعد أن بلغت الأقنعة عند الشاعر حد الامتزاج و الاتحاد أيماناً من منطلق مفاده أن التخزين الأدبي هو تخزين تفاعلي وليس تخزين تراكمي(١٢)، فتنوعت الأقنعة عنده تبعاً لمتطلبات التجربة ، فاستعملوا هذه التقنية السردية في قصائدهم بشكل شعري مغاير لما هو معروف عند الأجيال الشعرية السابقة عليهم حتى تشكلت عندهم قصائد قناعيه واضحة المعالم .

ومن هنا تعد قصيدة القناع كثافة شعرية مجازية تتفاعل فيها علاقات الغياب مع الحضور، إذ يكون الغياب متناصاً مع الحضور في اللغة والتجربة والوعي(١٣)،هذا عند الشاعر أما أذا التمسنا الطريق إلى المتلقي فإن القناع يؤدي ((دوراً في بطء التدفق الآني للانفعالات ، بما سيمنح المتلقي نوعاً من التأمل باستنباط المعاني الدقيقة و الخفية للتجربة الشعرية))(١٤) .

ومن هنا يكون هذا الاستخدام التقني يحتم على الشاعر ضربة درامية شعرية تحدث بؤرة زمنية جديدة بشكل شعري حديث قد يقترب أو يبتعد قليلاً عن حيثيات النمط السردي الثابت لوقائع الشخصية القناعية ، فيخيل للمتلقي بأنه يستمع لصوت الشخصية نفسها، ذلك أن الشاعر فيها يستطيع أن يبث كل شيء بصورة متوارية خلف الشخصية القناعية التي يتقمصها محملاً إياها آراءه ومواقفه ورؤاه بصورة اقرب من الفعل المسرحي(١٥).

ويتخذ الشاعر **مضر الآلوسي** من شخصية **النبي يوسف (ع)** قناعاً سلط فيه بُعداً رؤياً أخذ مساحة حوارية تتربع عليها دلالات القصة القرآنية ورمزها الدينية عبر صورها المتعددة ومتنها من تكثيف دلالي مميز و لغة مشحونة : **" شخصية يوسف ومحنته، يعقوب، رؤيا يوسف ،أخوة يوسف،الذئب، قميص يوسف ،البئر،السيارة ،السجن ،فرعون مصر ، زليخه، رؤيا فرعون،السنابل ، البقرات ، سنين يوسف ، والقحط**

،رؤيا أصحاب السجن "، فأفاد منها بكل أشكال التوصيف والدلالة الشعرية للتجربة العراقية، فاللغة الشعرية للجيل التسعيني أفادت من قوانين التناص واستثمرت معظم آلياته ، وقد بدا واضحاً من عنوان القصيدة ومتنها الشعري المليء بتقنية القناع والاستخدام التناصي الحواري بتناص ديني تاريخي محفور في ذاكرة الزمن تتعالق نصياً مع جروح الجيل التسعيني ، يقول :

وابيـــضَّ صبـرُ الـمـرايا كـي أعـــود إلى حنينها بقميص خبأ الصبرا
يعقوب..هل صدقت الرؤيا؟أم دمهم على قميصي وهل مازلت مدّكرا
وقفتُ.. أعصرُ خمـراً من سنابلِهم وفوقَ رأسي كانوا الخبز والنُسرا
من ألفِ سـجنٍ ولـي رؤيـا تراودُني ولـــي عزيـز على أبوابهِ حضرا(١٦).

يسترسل النص أولى إشاراته القناعية بامتصاص صوت النبي **يوسف (ع) " بقميص خبأ الصبرا "**.ثم يسترجع رؤيا النبي يوسف(ع) بصوته في صورة اشتقاق حواري مع أبيه **" يعقوب..هل صدقت الرؤيا "**، جاعلا من الحوار مع يعقوب دليلَ أثبات في كون الدم الذي على القميص هو دمه فعلاً وهو دم الشاعر الحديث الذي عاني مرارة الألم والظلم ، ثم يضيف الشاعر لمسته أخرى للتعبير الشعري تقوم أساساً على رؤيا النبي يوسف (ع) متناغم على أساس قلب حقائق الرؤيا التي شاهدها احد السجناء مع النبي يوسف في السجن **" أعصرُ خمـراً من سنابلِهم / وفوقَ رأسي كانوا الخبز والنُسرا "**،ورؤيا فرعون مصر**"من ألفِ سـجنٍ ولـي رؤيـا تراودُني/ ولـــي عزيـز على أبوابهِ حضرا "**، لتكون منطلقاً جدياً لأبواب حرية الشاعر التي ينادي بها من سجنه الذاتي **" من ألفِ سـجنٍ " .**

ويمازج **حسين القاصد** بقناعه بين شخصية **الجواهري والعراق** في صيغة حوارية يخاطب فيها الحقبة الزمنية التي عاشها الوطن، مستعرضاً فيها عظمته التاريخية، ومذكراً إياه أنه وطنه الذي اغترب عنه خالقا منه قناعاً تاريخياً صريحاً متماثلاً فيها مع واقع الشاعر التسعيني فهو يصرح إن عراق اليوم يخاطب زمنية عراق الماضي، ليعرج فيه التغيير الذي طال أهم المعالم الإنسانية في الشخصية العراقية، فيقول :

مني ابتدت هذه الدنيا ومن قلمـــي تحدثت ..ثم سارت ..فوقها علمي
وقيل للماء كن ماءً فكان يـــــــدي وقيل للصبح كن صبحاً فكان فمي
امشي ونزفي نخيلُ في مرابعـــــــه حتى تفرع أل البيت من آلمـــــــي
في قوله (علم الإنسان) كنت أنـــا ورحت انشر ما عُلمتُ في الأمـــم
أنا عراقك يا ابني مرّ في جســـــدي جيل الرصاص وقد كبرته بدمـــــي
أنا بقايا طعام الأمس يحملني نمل الهدوء على الأكتاف للهـــــرم
أبا فراتي يا ابن النخل يا ولـــــــدي لا تشتم الجوع إن الجوع من قيمي
(أم البساتين) لم تنثر جدائلهـــــــا ولم تعانق سوى صبح من الوهـــم
يا ابني عراقك أنهى ألف مرحلـــــةٍ من اللهيب وما أبقى سوى الفحـــم
كوفاك خاصمها التاريخ مذ أمـــــل نامت جميع دموعي وهو لم ينـــــم
لم تهدأ الريح حولي كلّ أشرعتـــــي تأمركت حين نام البحر عن حطمـــي(١٧).

يبدأ الشاعر بتلبس قناعه الشعري في مخاطبة الشاعر الجواهري، متلبساً بقناع العراق في صيغة حوارية يخاطب فيها الحقبة الزمنية التي عاشها الوطن حتى البيت فتشكل مساحة شعرية يتحرك فيها صوت الشاعر نحو العراق، عبر مخاطبة أولاده الشاعر يبث فيها وحدة الالتقاء والبث الشعري والأبوي: " **حسين القاصد والجواهري**" ، و لهذا لبس قناع العراق وخاطب الجواهري شاعر العرب الأكبر عبر مديات الرؤية الشعرية : **"مني ابتدت هذه الدنيا ومن قلمي"** فهي إشارة شعرية إلى حيثيات الحضارة الإنسانية في العراق، فمديات " **الماء / اليد / الصبح / النخيل / مكانة أهل البيت** "، تعكس دلالة الوجود الحضاري والإنساني ؛ لتاريخ البشرية في القدرة على الخلق والبناء: " **أمشي ونزفي نخيل في مرابعه .... حتى تفرع آل البيت من ألمي/ في قوله علّم الإنسان كنت أنا .... ورحت انشر ما علمت في الأمم/ أنا عراقك يا ابني مر في جسدي ... جيل الرصاص وقد كبرته بدمي**".

فتلبس الشاعر قناع الجواهري لم يكن مباشراً في بداية القصيدة، وهو أمر واضح من عنوان القصيدة **"إلى ولدي الجواهري"** ، فأسهم في كسر أفق توقع المتلقي في معرفة المضامين ، والدلالات التي بثها **القاصد** في الأبيات الأولى ليخلق زحزحة في عملية التفكير للمتلقي في تتبع الإيقاع الدلالي فمن هو أبو الجواهري الذي يخاطبه ؟ هل هو الشاعر نفسه:" **حسين القاصد** "؟ أم أنه شخصية أخرى؟ وتتضح هذه الصورة عندما يصل الشاعر إلى البيت الذي يقول فيه:" **أنا عراقك يا ابني ....**"، فتتجمع الدلالات في مضمون واحد نحو الجهة التي تخاطب :" **الشاعر/ الجواهري / العراق**"في صيغة الاستخدام التقني للقناع المزجي بينهم .

ولعل الشاعر أفاد من النتاج الشعري للجواهري عندما اقتطع أجزاء من قصائده لتكون دلالات قريبة إلى نفس المتلقي : **"أم البساتين لم تنثر جدائلها / كوفاكَ خاصمَها التاريخُ مُذ أمل** "، إذ إن تلك الاقتباسات الشعرية شكلت انساقاً بعدية صريحة عند المتلقي عززت درامية لغة القناع **"الجواهري/ العراق** "،فكانت هذه الاقتباسات ومضة الأمل عند الشاعر**"القاصد/الجواهري** " تتعالق فيها حقيقة التغيير والتجديد في الواقع الذي غادره الجواهري في نسيقة فعلية الجملة الفعلية :" **تأمركت حين البحرُ عن حطمي نامَ** " فترسم لنا دلالة ما آل إليه العراق، إذ إنه أعلن موته عندما أعلن احتلاله.

ولم يقتصر النتاج التسعيني على الإفادة من تقنية القناع؛ بل أفاد من حضور تقنية المرايا الشعرية التي توحي دلالتها بالانعكاس، والتشظي، والاتساع من خلال تغير موقع المتلفظ أثر التبادل الصوري المتجه نحو التضاعف أو التكثيف الصوري[١٨]، لاسيّما أنها تقوم على الاختيار الموجه فتعكس ما يضطر إليه الشاعر أو ما يقع تحت وطئته من انفعالات المرايا المتجاورة[١٩] ، ونتلمس أنها تطويراً لتقنية القناع ، فهي تفصح عما تخبئه تحت سطوحها و تظهر ما في أعماقها ، فهي أشد واقعية ، وأشد حيادية ، وأوسع منه من الناحية الزمنية ، ولا يقتصر حضورها على بنية الزمن الماضي بل تتعداه إلى الحاضر ، و عليه انمازت قصائد المرايا بالكثافة بوصفها سمة أسلوبية واضحة فيها [٢٠] ؛ كونها تركز على التقابل المنفصل زماناً ، ومكاناً ،وأطرافاً محكومة بعلاقات توازٍ متجاوبٍ ، أو متعارضٍ، بمعنى أن الشاعر يعكس فيها أشباهه ونقائضه ، بينما يقوم القناع على التداخل المتفاعل [٢١]، ومن هنا نتلمس الصلة الوثيقة بين المرآة ورؤية للشاعر في استجلاء حالات الشعور واللاشعور والرؤى بصورة مكثفة بعد إضفاء الخصوصية الزمانية والمكانية للنص المرآتي في صورة لا متناهية لكلّ ما يقع فيها ، تبعاً لمديات وانساق الرؤية فيها حتى يضمحل وجودها وتتلاشى شيئاً فشيئاً ؛ فهي انساق نصية تسجل حضورها النصي الشفاف بصورة صامتة في محاولة أعادة خلق نتيجة نصية شعرية جديدة أرادها الشاعر .

لقد ضمتّ قصيدة **حسين القاصد** بعدها الصوري المرآتي في صيغ التشكيل الرمزي الذي يتشكل في صورة القارب بعد شحنها بدلالات رمزية تعبيرية أعطت لها قيمتها الجمالية، والفنية لتحقيق الانفتاح ، والتشظي داخل القصيدة ، وتضفي صفة الشمولية للتجربة الشعرية نحو خلق حالة من التوازن عند محاولة اللاتوازن في رمزية القارب بوصفه دالة ونسق مضمر للإبحار و للتأجيل الموقف ، والفعل ، وهو الأمر الذي نتلمس حضوره في قوله :

أنا قارب خلف المياه مـــــــــــــؤجلٌ ولي مقلةُ روحية القصد مرهفه

ادثر شطآني بضيق مســــــــــــاحتي لكي لا ترى للماء ساق مكشفه

وما جفّ في الريف ياكوخ هــدأتي وما زلت كالتنور حزنا وأرغفــه

وحين تعرى البوح في حضرة الندى وجدتك يا من كم احبك معطفـه (٢٢) .

يبدو إن مجموع الأنساق الصورية في القصيدة هي بالأصل صورة مرآتيه واحدة تشظت إلى صور عديدة مضغوطة خلقت مديات أوسع في مضمون القصيدة ، لذا جاءت فكرة تجسيد الأشياء في تفعيل درامي منشود يأخذ طريقه الخاص ضمن حركة الأنساق الشعرية للتشكيل صوري مرآتي منعكس تفرضه التجربة الشعرية من ناحية الكم والنوع ، فدلالة " **الحزن والشوق والخوف** " تشير إلى محدودية الأنساق الكمية ، فهذه صورة تشير إلى التصدع والانكسار المرآتي المتسم بالضيق والتوتر وهو تعبير عن حالة القلق والارتباك له، وتصرح باعتناق النص المعلن في أن تكون مجموع الأنساق الصورية :" **الجدار، والماء، والسقف، والطريق، والاخضرار، والعطش، والقارب، والرياح** "، جزءاً من ماهية الإعلان والاستظهار المنعكس مرآتياً، فأعلن الشاعر هنا أنه قارب، ثم يضمر النسق "**القارب** " بدلالته المعهودة ليخلق انزياحاً جديدا مضمراً و مناقضاً لماهية دلالته الكامنة تصور لنا استباق فعل التأجيل المنعكس في مرآة "**التأجيل** "،التي هي صورة رمزية تشير إلى القدرة على سيرورة التجربة والمضي بها عن طريق تمهيده لصورة التأجيل باستخدام الظرف "**خلف**" ، ولذلك استبقت الصورة الأولى "**القارب المؤجل خلف المياه**"، إلى رسم انزياح آخر لصورة أخرى منعكسة تولدت من الصورة الأولى" **أدثر شطآني بضيق مساحتي/ لكي لا ترى للماء ساق مكشفه** "، فتضمر صورة الشطآن من صورة المياه والقارب، وتولد انساقا صورية ومعنوية جديدة تتشكل في صورة "**الكوخ والتنور**"، اللتين هما من تفاصيل الشاطئ "**وما جف في الريف ياكوخ هدأتي ... وما زلت كالتنور حزناً وأرغفه** ".ويصرح توالد الصور الاستباقية المنزاحة عن الأصل في صيرورة الحدث المرآتي بالتجلي والوضوح في سياق القصيدة بقوله :"**وحين تعرى البوح في حضرة الندى ... وجدتك يا من كم أحبك معطفه** "، لتختم فيها الصور المنعكسة في فكرة التأجيل والخوف ضمن بؤر الأنساق المضمرة في مديات العشق والاشتياق ، والحنين ، والحذر من الحب، فهذه صورة تشير إلى التصدع ، والانكسار المرآتي المتسم بالضيق ، والتوتر وهو تعبير عن حالة القلق والارتباك له.

ثانياً:الزمن

لا بد لنا من الإشارة الى أن طبيعة النص التسعيني أخذت تنحو منحاً سردياً يقع في مستواه العام ضمن العلاقة القائمة بين زمن " **السرد/الحكاية** " من ناحية ترتيب الأحداث شعرياً؛ ليتيح مجالاً واسعاً لحركة الزمن وانتظامه على وفق مفارقة زمنية باتجاه الماضي أو المستقبل ، وهذه المدة المستهلكة في مجال المدى هي التي تسمى المفارقة الزمنية (٢٣)، تبعاً لترتيب الأحداث في النص الشعري من استخدام تقنيتي **الاسترجاع و الاستباق** ؛ لإظهار الجانب الفني والجمالي ، وعليه سوف نعمد إلى الوقوف على هاتين التقنيتين بوصفهما معّلمين بارزين في توضيح كسر أفق التوقع ضمن مستوى ترتيب الأحداث في مستوى "**زمن السرد** " و"**زمن الحكاية** " داخل بنية النص التسعيني.

١_ **الاسترجاع**: الاسترجاع في النقد الروائي الحديث تقنية تعني: ((كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة))(٢٤). فالشاعر يقوم بكسر أفق التوقع ودلالته ، وذلك بترك السرد في زمن الحاضر والعودة به إلى زمن الماضي لضرورة فنية أو جمالية يتطلبها السياق الشعري انسجاماً لاسترجاع حادثة سابقة عن الحدث الذي يحكى داخل النص الشعري، وعندئذٍ (يشكل كل استرجاع ، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج

فيها حكاية ثانية زمنياً، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي)[٢٥]. فمحاولة الشاعر لاسترجاع ذاكرته الشعرية تقوم بفتح آفاق التوقع على ماضٍ في سياق نصه الشعري من أجل أعطاء الماضي"الذكريات"صورته أنموذجية مغايرة تنفرد عما هو متوقع دلالياً ، فـ(الزمن بالنسبة للإنسان ، دائماً زمن ارتجاعي، ارتدادي)[٢٦]، قابل للاستعادة والاستحضار كلما تطلب الإبداع ذلك .

والاسترجاع تقنية سردية أفاد منها الشاعر تبعاً لفاعلية الاحتيال السردي الذي يتسم بالتحريف الزمني[٢٧]، نتيجة شمولية التجربة التي تضيق بالتوقف عند دلالة الزمن ، فهي تمتلك القدرة على الاتساع ، والتشظي ، والشمول، والمفارقة لكل ما هو ثابت فتنطلق من الحاضر إلى الماضي وتنصهر في المستقبل ، فتعتمد المفارقة ، وترصد تطور شعرية الزمن ودلالته البنائية والسردية في النص الشعري للكشف عن تحولات الزمن فهي تتداخل مع الحكاية الأولى داخل النص الشعري لأن(وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه "السابقة" أو تلك)[٢٨].

ولإضاءة قابليات الاسترجاع الخارجي تتضح أنها أدت فعلاً بارزاً من الناحية الزمنية في استحضار ذكريات الماضي في قصيدة " **مدونة إعرابي** " للشاعر عارف الساعدي على مستوى التراكمات الزمنية أو الضيق بالزمن ؛ لينتج عنها اتساع دلالي في مستوى الزمن يحتاجه الشاعر لبث التجربة الشعرية، لتنطوي الدلالة الزمنية على كسر أفق التوقع ودلالته وذلك بترك السرد في زمن الحاضر والعودة به إلى زمن الماضي لضرورة فنية أو جمالية يتطلبها السياق الشعري انسجاماً لاسترجاع حادثة سابقة عن الحدث الذي يحكى داخل النص الشعري بقوله :

كذب وادعاء هو الموت /فأنا لم أمت بعدُ /وأنا منذ أن ولدتني الهجيرة /ما زلت حياً /ولدت بخاصرةٍ في كهوف اليمن/ قبل عشرين عاماً من البعثة النبوية /اذكر أني ولدتُ /وما زلت اذكر كيف نصلي/ونعبد آلهة من حجر/ونشد النذور على بابهم/ونغسل أحلامنا بالمطر [٢٩].

لقد قامت تجربة الشاعر باسترجاع الذاكرة الإنسانية التي تقوم بفتح آفاق التوقع على الماضي" الذكريات " صورة أنموذجية مغايرة تنفرد عما هو متوقع دلاليا، فاعتماد الشاعر على تقنية الاسترجاع رصدت تطور شعرية الزمن ودلالته البنائية والسردية في النص الشعري للكشف عن تحولات الزمن وحركية الصور التي آزرتها وعبرت عنها في مكونات النص الحاضر :" **كذب وادعاء هو الموت /فأنا لم أمت بعدُ /وأنا منذ أن ولدتني الهجيرة /ما زلت حياً /ولدت بخاصرةٍ في كهوف اليمن** " ،؛ ليغدو الحاضر لحظة تأمل وحياة وإصرار لموقف ماضي سابق عليه عبر انساق الترابط الدلالي لجملة " **قبل عشرين عاماً من البعثة النبوية** "، الذي نتلمس فيه تواصل زمني للأحداث التي تتشكل زمنياً في سياقات الدوال الشعرية للجمل " **اذكر أني ولدتُ /وما زلت اذكر /كيف نصلي /ونعبد الآلهة من حجر / ونشد النذور على بابهم** " وتنصهر فيه عبر كسر أفق التوقع المنوط بأنساق التواصل اللفظي للدوال الشعرية لتكون دلالتها مضادة زمنياً، بعد أن تركز في معطيات الماضي وتتسع دلالتها في الماضي بالارتكاز الدلالي في دوال الأفعال التي تنعكس فيها بنية النص على بنية المفارقة الزمنية وتطوراتها النفسية التي توهم المتلقي وتوجهه توجهاً مخادعاً لاعتقاده أن الأفعال: " **اذكر ، وما زلت اذكر، كيف نصلي ،ونعبد الآلهة من حجر ،ونشد النذور**" تقع دلالتها في زمن الحاضر، فعملت المفارقة الزمنية المتراكمة زمنياً بين زمن الحاضر والحنين وبين الماضي الجميل على إزالة الفوارق التي تشكل شذرات النهاية " **ونغسل أحلامنا بالمطر**"، وهي أشارة نصية لحالة الخرق الحاصل لمستوى الزمن النفسي للتجربة الشعرية التي تخلق نوع من التناظر في الدلالة الزمنية ؛ لتؤدي هذه التراكمات الزمنية صورةً مغايرة تنفرد عما هو متوقع دلالياً ، وتشكل اتساعاً زمنياً يُراد منها سد الفجوات شعرية لاسترجاع الذاكرة الشعرية التي تقوم بفتح آفاق التوقع على المستقبل في عما هو متوقع دلالياً فالشاعر يقوم بكسر أفق التوقع وذلك بترك السرد لضرورة فنية جمالية يتطلبها السياق الشعري .

٢_ **الاستباق**: ونعني به ((حكي شيء قبل وقوعه))[٣٠]، فالاستباق بهذا المعنى يطلق على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يذكر مقدماً، كأن يترك مجال السرد في زمن الحاضر ليستبق أحداثاً

مستقبلية داخل بنية القصيدة لإضاءة الزوايا الخفية من المستقبل الآتي من خلال التحكم بالأحداث المنتظرة في القصيدة بعد أنّ اخذ النص الشعري يسعى إلى تحطيم أبنية الزمان والمكان من خلال عملية السرد الشعري (٣١). لذلك أخذ الاستباق يمثل ميزة و مَعلماً من معالم القصيدة الحديثة و بالأخص في الشعر التسعيني من خلال عناوين بعض القصائد الذي ليخبرنا مسبقاً بطابع الحكاية داخل بنية النص الشعري، بوصفها عتبات ومداخل فنية للأعمال الأدبية (٣٢). ويفيد الشاعر عارف الساعدي من الاستباق الخارجي المتجه نحو الموضوعية، لما سيقع في المستقبل ،بعد رفض واقعه المرضي المحتوم بعد الانسياق نحو مديات الحلم ،وكأنه أراد من المتلقي أن يتتبعه من زاوية الماضي في استباق خارجي ينساق نحو الموضوعية لما سيقع في المستقبل المتحقق في قصيدة " **حلم** ":

حلم هذه الكلمات / حلم ذلك الصوت ياسيدي /والمدنية حلم ولكنه أول الليل / لذلك لم تكتمل بعد هذي المدينة /فالمدينة حلم الصبي /حلم وجه امي ووجه ابي / حلم وهي تضربني في الظهيرة/ حين أشاكس جاراتنا / حلم صوته حين يغضب مني /ويتركني عرضة للسجائر مغشوشة التبغ / مرميةٍ في المكان /حلم ذلك المكان/ حلم أخوتي /حلم أصدقائي (٣٣).

فقد شكل الحلم بؤرة نصية يحمل في طياته هاجساً زمنياً نفسياً يتنافذ في مستويين الأول زمن المستقبل ،والآخر زمن الماضي يساعده على التخفي المتتابع بصورة تكرار تراكمي متلاشٍ ، في صورة منولوج صوتي حلمي " **حلم هذه الكلمات ، وسافرت في داخل الحلم أكثر، ولكنه حلماً كان ، ولكننا كلنا حلماً كان في آخر العمر** "، الذي يمر به الشاعر بدلالة الدالة الصوتية المقترنة في :" **وسافرت في داخل الحلم أكثر**" لهدم وجع الحاضر نحو حلم المستقبل والمدينة الفاضلة التي هي أشبه بمدينة أفلاطون إلا أنها هي مدينة الشاعر؛لا بل مدينة الإنسانية اجمع عبر انساق الدوال الشعرية المتراكمة :" **فالمدينة حلم الصبي ، حلم وجه امي ووجه ابي ، حلم أخوتي ، حلم أصدقائي** "،فينتج هذا التنافذ الزمني مفارقة زمنية تتداخل صوتياً مع بنية الحلم : " **والمدنية حلم ولكنه أول الليل** "،فالشاعر يحلم وتحلم معه قوى الإنسانية بثورة على الواقع المرير لبناء المدينة الفاضلة :" **حلم وهي تضربني في الظهيرة، حين أشاكس جاراتنا ، حلم صوته حين يغضب مني** "، إذ تجتمع هذه الأنساق الفعلية لتشكيل دالة شعرية لبنية حلم آخر تسهم في كسر أفق التوقع المرتكز بؤرياً في دالة صورية كلية لدمار المدينة نحو الانحسار الجزئي المتشظي في دلالة الضرب والغضب السلطوي من قبل السلطة ، لتبدأ عملية تراكم زمن متكرر ينحسر في بؤرة التلاشي :" **ويتركني عرضة للسجائر مغشوشة التبغ** "، لتضيق الدوال الشعرية شيئاً فشيئاً في التفكير الإنساني المتمثل في :" **مرميةٍ في المكان ، حلم ذلك المكان** "، فالبؤرة الشعرية في النص تركز على التفكير الإنساني سواء أنساناً اعتيادياً ، أو شاعراً ، أو مفكراً ، أو مناضلاً ، بوصفه مفصل التغير والبحث والتطوير الذي يأخذ منه مأخذ استلابي" **حلم ذلك المكان، حلم أخوتي،حلم أصدقائي** " ،ولعل دخول الدوال الشعرية في فاعلية زمن المستقبل أخذت على عاتق الشاعر لاستمرار والصيرورة في عملية التمثيل الصوري المتراكم لبنية الحلم لتنج نتيجة حتمية :

وسافرت في داخل الحلم أكثر/ ولكنه حلماً كان / واسعاً رغم ضيق المكان /وكبرت أنا والصغار /وما زال في الحلم متسع للنهار (٣٤).

في السعي نحو تحقيق الأهداف المستقبلية بحكم الإخفاق في زمن الحاضر ، وهو أمر استدعى سيرورة الحلم المستقبلي : "**وسافرت في داخل الحلم أكثر** "معاً عبر استمرارية الإيقاع الصوتي والحركي والصوري للحلم " **ولكنه حلماً كان** " ليصبح كل ذلك إجابة نهائية لما سيحدث في المستقبل :"**واسعاً رغم ضيق المكان ،وكبرت أنا والصغار،وما زال في الحلم متسع للنهار**"،إن جملة "**وما زال في الحلم متسع للنهار** "مثلت دالة معلنة للاستباق الموضوعي الذي سجل خاتمة نهائية للأحداث لكسر أفق التوقع المحتوم في عملية القفز الزمني الفجائي إلى مستقبل مليء بالحياة بدلالة الأنساق الدالة الاستباقية الموضوعية بوصفها خاتمة نهائية وعلامة بارزة تتداخل في كسر أفق التوقع لما سيؤول من الأحداث الجارية في المستقبل بقوله :

وتحلم فينا /فلتكف السموات عن حلمها /وتحلم أحلامها الدافئة / أمماً هادئة / وسماءاً تغيم متى يشتهون/ وبحراً يغطي بأحلامه شاطئه /ولكننا كلنا حلم كان في آخر العمر (٣٥).

فقد ارتكز النص على مديات لسانية فعلية كثيفة ، جسدت الاستباقات المزجية وفق علاقاتها الزمكانية ، في هيمنة الفعل المضارع : " **وتحلم ، فلتكف ، تغيم ، يشتهون، يغطي** " تعكس الحركة الزمنية المستمرة المتوازية مع الحركة المكانية المستمرة ، التي تنتقل في فضاء مرسوم ومحدد يتجدد بإطار مسرحي ، ولا يخفى أن ظهور صوت الراوي العليم أسهم في تحديدها، فأعطى للزمن بطاقة تعريفية مكانية مترادفة بصفة سكونية من خلال الاعتماد على الصيغة الاستدراكية في الجملة الفعلية التي تمثل الضربة الشعرية الخاتمية للقصيدة بالصيغة اللسانية نفسها"**ولكننا كلنا حلم كان في آخر العمر**" ليمتد التوازن البنائي الزمكاني للمدينة"**حلم هذه الكلمات المدينة** " ،وهي صفة سكونية " **حلم** "، فتوازت الوحدات الزمكانية على المستويين : العمودي والأفقي ، فالحلم مؤشر زمني ، انشطر إلى بعدين : زماني ومكاني بلفظة " **المدينة** " ابتدأ بحلم الكلمات :" **حلم هذه الكلمات** "، وعمودية الدوال الزمكانية انعكس في توازن بنائي على عمودية الصفات المعبرة عن حالة الموصوفات بالإشارة السكونية السلبية ، أما التوازن الأفقي ، فقد تأتى من خلال التصاق الصفة بالموصوف مباشرة وانتهاء سيرورة البناء اللساني بها ، ومن ثم سكونية زمكانية المتمثلة " **وتحلم فينا ،أمماً هادئة ، وبحراً يغطي بأحلامه شاطئه** " ؛ إن هذه الدلالة الزمنية تشير إلى استقطاب زمني مؤشر على المديات الأخرى ، في تكرار دلالي زمني ، للتعبير عن استغراق زمني أو إيقاعي متناسق مع العمق السكوني الرتيب والدليل على تلك الحركة هو الإرغام الحركي للشخصيات الحالمة التي جسدتها مجموعة الدوال اللسانية " **ولكننا كلنا حلماً كان في آخر العمر** " .

وعند تتبع محور الإيقاع الزمني ضمن عملية كسر أفق التوقع الزمني لترتيب الأحداث ، يتضح لنا أن نص الحديث في شعر التسعيني قد توزع ضمن زمنيين هما: " **الزمن الواقعي ، والزمن الحالم** "، تُرصد فيه القضايا الإنسانية ، والواقعية ، والسياسية ، والاجتماعية ، والفكرية، أنتجتها انموذجات الأزمنة الأفقية "**الماضي، الحاضر، المستقبل** " ضمن عملية البناء السردي المتداخل " **السرد الدائري** ". شكل فيه أفق التوقع مساراً زمنياً يتخطى الحدود الفاصلة بين الأزمنة الثلاثة ليتجه نحو زمن فيزيائي، أسطوري ، فنتازي، عجائبي ، غرائبي ؛ هروباً من الواقع ضمن عملية التصوير والتأويل ، وما تركته الآثار الزمنية من دوال معلنه أو مضمرة في بنية اللغة الشعرية للقصيدة .

ثالثاً:المكان

يمثل المكان ثيمة نصية في تشكيل الأنموذج التسعيني،لاسيّما أن النص الشعري أصبح تقيداً مكانياً لمقول فني شعري مكتوب، فأخذ المكان يشكل بطاقة مشتركة بين المبدع، والمتلقي ،وتشكيل الصورة ، والرؤيا الشعرية للنص،لذا يمكن عده من العناصر المهمة التي تدور فيها عملية السرد داخل بنية النص الشعري لما يمتلكه من طاقات تعبيرية وإمكانيات فنية تُتيح للشاعر أن يحقق فيها بلورة غاياتهِ الدلالية،والجمالية،والفنية، وبث تجربته في صورة فلسفية داخل مساحة نصية محددة ،بعد أن رفضت النظرة النقدية الحداثوية عدّ المكان عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني [٣٦].

ومن هنا جاءت أهمية المكان بوصفه عنصراً سردياً لا يمكن عزله أو فصله عن بقية العناصر الأخرى؛لأنه يدخل في علاقات متداخلة ومتشابكة لاسيّما مع عنصر الزمان،وعنصر الحدث؛ إذ يكشف المكان(عن تواصل زمني معه، فلا مكان بدون زمان)[٣٧]،لاسيما إن الوظيفية المشتركة تنصهر في خلق الوهم لدى القارئ بأن ما يقرأه قريب من الواقع أو جزء منه)[٣٨]،وما يهمنا في هذه الدراسة هو تحديد شعرية المكان السردي داخل بنية النص التسعيني،وتتجلى الصور المكانية التي نجد لها عمق تأريخي واضح يستطيع من خلالها الشاعر تقريب المتلقي لعالم النص المكاني بالكيفية التي يبتغيها نتلمس حضورها في مشاكسة فنية، مكانية ، رمزية للشاعر **أجود مجبل** ، يشير فيها إلى رحلة الغربة ، والمنفى عبر الكلمات وصداها المكاني الأليف متخذاً من فرس المتنبي رمزية زمنية يعبر عن طريقها إلى أرض كافور" **المنفى** "، حيث الشاعر " **أجود مجبل /المتنبي** " وكل أدوات حضوره مرحبٌ بها. ويبرر بعدها رحيله أنه لم يكن من رحيل السلام فقط عن بلاده، بل بتنبئه بقدوم قوى الاحتلال الأجنبي من خلف التلال: " **قريباً سيأتيكم الزنج / مؤتزرين بحرمانهم من وراء التلال** " . ويقول فيها :

وصاح المنادي: بلادي الحبيبة يرحل عنها الحمام/ وانّي غداً راحل بعده /فتعالوا هنا واسمعوا يا رجال/ لقد بعتُ كلَّ أواني البلاغة والنحو والتوريات، /وأبقيت لي فرس المتنبي/ لأهرب ليلاً عليها / إلى ارض كافور حيث المسرّة دائمة السلام / فلم يبق شيءٌ هنا كي يباعا/ قريباً سيأتيكم الزنج / مؤتزرين بحرمانهم من وراء التلال.. (٣٩).

ففي بداية القصيدة نلحظ أن الشاعر **أجود مجبل** يغيب صوته ويتخذ من صوت المتنبي رمزا للغربة والمنفى خارج العراق ورحيله عنه كان رحيلا اضطراريا مجبرا فيه فقلبه وروحه لازلت ترنو للعراق المكان الأليف الذي يجد فيه كل السعادة الأبدية وهو ينظر إليه من بعيد خلف التلال : " **وصاح المنادي: بلادي الحبيبة يرحل عنها الحمام/ وانّي غداً راحل بعده /..../ قريباً سيأتيكم الزنج/ مؤتزرين بحرمانهم من وراء التلال"**، بصوت المنادي الذي يصرّح برحيل علامات السلام - رحيل الحمام- عن بلاده، ورحيله هو بعد هذا الرحيل، ويعطي عن طريق دعوته بالعودة بعد رحيل الزنج "**رمزاً للقوى الاحتلال"**، صورةً ترسم دلالة البعد المكاني وحالة الاغتراب لدية للمتلقي عند توظيف رموز تراثية " **فتعالوا هنا واسمعوا يا رجال/ لقد بعتُ كلَّ أواني البلاغة والنحو والتوريات"**، وكأنه يخبئ تلك النفائس ويظهرها في وقت متأخر من الحدث الشعري، فبعد رحيل رمز السلام عن مكانه الأليف" **العراق** " ،لا يجد بداً من الرحيل و بيعه أثمن ما يمتلك " **أواني البلاغة والنحو والتوريات"** ، فبهروبه يتسنى له الحصول على الملاذ الأمن وهو بعيد عن ارض الوطن تحت جنح الليل بوصفه رمزية عالية للستر متجهاً إلى أرض ينعم فيها بالسلامة بعد فقده السلام في " **العراق** " بلاده برحيل الحمام عنها ؛ ليضيف لها قيمة جمالية ومعنوية، تاركاً لديه : " **فرس المتنبي"** ، يظهر بشكل نسق صريح معلن بوصفه دالة القوة ، والشموخ ، والعظمة عند الشاعران " **أجود مجبل /المتنبي** " ، وهما بعيدان عن العراق المكان الأليف لديهما الذي يملك كل ذكريات السعادة والحياة المجيدة :" **وأبقيت لي فرس المتنبي/ لأهرب ليلاً عليها/إلى ارض كافور حيث المسرّة دائمة السلام /فلم يبق شيءٌ هنا كي يباعا ".**

وينفرد الشاعر نوفل أبو رغيف بتصوير زمكاني فني جميل قائم على أسس روحية تنبعث فيها بؤر الانزياح التركيبي المجازي القائم على الصورة المشهدية الحركية لمصرع الأبطال التي يشبهها بالعراق و واقعه المعاصر في نسق خطابي شعري حواري يرى فيه وطنه بطلاً قادر على مواجهة الأعداء والمحن، فينشد فيه بعث الصور المكانية :

وجيءَ بالنارِ والأسوارِ واحتشـــدوا وكنتَ تدنو وكانَ الموت يبتعـــــدُ

فلا تُهن يا عراق الله، أنت لهـــــا وأنت خلف لياليك الطوال غـــــــدُ

اكلما فتشوا في الأرض عن مـــدنٍ ليذبحوها، سوى عينيك ما وجـدوا

لأ حملنّـك فـــجـراً أســتفزُّ بـــــــــه ليـل الـقوافـي ومن أطـرافـــهِ افـدُ

وكنتُ مثل صغار النخلِ أُغنيـــــتي عطشى، يُكتفها الكتمان والكمـدُ

لكن وقفتُ اغنّي قامتي سعـــــفٌ وسوفَ يبصرُ من في عينهِ رمدُ (٤٠).

تبدو الصورة المكانية للعراق للمتلقي مدمرة فسرعان ما تتحول هذه الصورة الانزياحية في ذهن المتلقي بإعطاء صورة رمزية مكانية مناهضة للعراق ، وهو يواجه الموت على أسس زمكانية تنصهر في ولادة نص الشعري يتخذ من المكان بنية درامية شعرية تشكل محور النص عبر أثارة الاسلئة والاستغراب تصل الى حقيقة هي أن العراق أجمل الأوطان، بدليل أن أعدائه كلما بحثوا عن وطن يقومون بتدميره لم يجدوا سوى العراق، فيخلق منها انساقاً استدلالية لمقتضيات الخطاب الشعري، فصورة الوطن وهو محاصر بالأسوار والنار موحية بمعاني الحبس والعزلة :" **وجيءَ بالنارِ والأسوارِ واحتشـــدوا**"، تعزز دلالة ثبات المعنى الإيحائي المضمر للأسوار بوصفها حاكمة لا حامية، فمن خلال كسر أفق التوقع يقوم المتلقي بعملية إعادة رسم التشكيلات الصورية وفقاً لإرادة شعرية وتخطيط الشاعر.

في حين تأتي الصورة المكانية الانزياحية الثانية" **وكنتَ تدنو وكانَ الموت يبتعـــــدُ**"، مقاربة من تفاصيل الدمار التي أحاطته، لكن هذا الاقتراب لا يعني لا يرسم صورة الضعف، بل كان يرسم صور التحدي المكاني: " **وكنت تدنو وكان الموت يبتعد** " ، لترتسم صورة الفجر الجديد وهي الصورة الانزياحية المكانية الثالثة " **فلا تُهن يا عراق الله، أنت لهـــــا / وأنت خلف لياليك الطوال غـــــــدُ** "، ترسم صورة عدم الوهن، وتذكر بمجد العراق وعظمته ، ليتمكن من الولوج إلى البنية الزمنية "**الفجر**" عبر الانساق الشعرية : " **أذيال هذا الليل**":"**لأ حملنّـك فـــجـراً أســـتفزُّ بـــــــه / ليـل الـقوافـي ومـن أطـرافـــهِ افـدُ** ". ولشدة تعلق الشاعر بوطنه يشبه هذه العلاقة بعلاقة فسائل النخل بالأرض والنخلة التي تفرعت منها والنهر الذي تتغذى منه :" **وكنتُ مثل صغار النخـلِ أُغنيـــــتي/ عطـشى، يُكتفهـا الكتمـان والكمـــدُ/ لكن وقفتُ اغنّي قامتـي سعـــــفٌ/ وسوفَ يبصرُ من فـي عينهِ رمدُ** " ، فيغني واقفاً، وهو يصف تلك القامة بالسعف ولسوف يتمكن من إيصال صوته وحالته حتى يصل إلى من يعاني الرمد في عينه، ويشاهد قامته الواقفة، ويسمع غناءه، لما يمتلك من عنفوان النخيل وشموخه .

رابعاً:الحوار

سنحاول في هذا المبحث تقديم شعرية الحوار بوصفة بنية سردية تتجلى في رسم معالم الصورة الشعرية، يتضح بكونه معلماً بارزاً للصورة في بنيتها المشهدية والدرامية في النصوص الشعرية للجيل التسعيني ؛ إذ يشكل بؤرة جمالية تتزاحم فيه الانزياحات الصورية المشهدية المتحركة وفقاً لانساق الدوال الصوتية الحوارية الموائمة للتجربة الشعرية التسعينية، فتتسع مساحة البؤر الحوارية الانزياحية المخبأة في تسلسل الحدث الحواري التي تشكل ضربة شعرية ترسخ تنامي مثول الحدث الشعري في ذهن المتلقي.

وبعد أن أفاد الجيل التسعيني من تداخل الأجناس الأدبية والفنية من فن السينما والمسرح، وتداخل النصوص الأدبية المكتوبة في المجال المرئي في القنوات الفضائية، حتى أصبح النص الشعري مزوداً بدعامة الشواهد الدرامية بمساحة نصية أوسع لما سبقته من الأجيال الشعرية السابقة عليه .

وتتضح تقنية الحوار بكونها العنصر **السردي/ الدرامي** ، الذي يمكن توصيفه ببناء لغوي لساني ، فهو تصريح مادي صوتي عن خفايا النفس والأفكار والرؤى ، وله فاعلية في التعامل مع التجربة الشعرية تعاملاً مباشراً يعكس من خلالها ماهية الشخصية وتطلعاتها ، ولكونه بناءً لغوياً محدداً فإن أسلوبيته تعتمد على التغاير اللساني ، فهو تبادل الكلام بين شخصين أو أكثر وما تصاحبه من حركات وايماءات تستتبع تبادلاً للآراء والأفكار[٤١]، فالحوار هو تكثيف درامي مختزل لجدلية الصراع في النص ، ومن ثم هو يتجاوز مستوى التأشير اللساني للشخصية لأنه وحدات لغوية تنطلق بالتبادل ، ومن أهم سماته الأسلوبية هو التكثيف اللغوي لهذه التقنية حتى سميت القصيدة الحديثة بالقصيدة الحوارية ، التي ترغم النص على استحضار شخصيات متعددة كما ترغم النص على تجلي الصراع الصاعد الذي يكسبها القوة والحياة [٤٢] .

يبدو أن تنوع أسلوبية الجيل التسعيني في نظرتهم إلى القصيدة ، قد انعكست على العناصر الدرامية ، ومنها الحوارية ؛ إذ إن أسلوبية الحوار في القصيدة الحديثة تعتمد على نسبة الدراما في النص ، فالمهيمن الدرامي يلقي بظلاله البنائية على الحوار، ولا يعتمد الأمر على الكثافة المساحية للحوار في النص فحسب ، إنما يتعدى ذلك إلى أسلوبيته اللغوية فالتمازج بين **السردي والدرامي** ينعكس على كيفية التوظيف الفني لتقنية الحوار، إذ يلجأ الشاعر إلى توظيف أسلوبية سردية في تعامله مع هذه التقنية وأحياناً تطغي الدراما كلياً فتغيب الآلية السردية ، لكن اغلب قصائد الجيل التسعيني وظفت العناصر السردية في بنائها الدرامي الشعري ، إلا إن ما ينماز به جيل التسعيني قدرته على اجتلاب البناء السردي والدرامي للنص الشعري الحديث نحو حيثيات الحداثة الشعرية وما بعدها .

ويؤدي الحوار دوراً مهما في قصيدة " **شقائق النعمان**" للشاعر **أجّود مجبل** دوراً مهما في زحزحة المتلقي نحو دائرة المعنى المتوقع المتخلل بين الترقب ، والاكتشاف بما هو غير متوقع لديه في الإجابة عن التساؤل:

تقولين لي: اتركْ جبينَك في يدي فإنّ غياباً بين عينيك ساحقُ

فقلت: ولكني ضريحٌ مؤجّلٌ وطينٌ بآلاف القيامات خافقُ

وها هو وجهي يقطر المحوَ فوقَه كإيقونةٍ .. مرّت عليها الحرائقُ

أحبك .. والصبح الرصاصيُّ هاطلُ وفيّ غبار القَشْعريرات عالقُ

على الجسرِ في بغدادَ ظلّي مثقّبٌ وفي مجلس النعمان تبكي الشقائقُ

فقالت: إذن ضع رأسكَ الآن جانبي فإنّ دخان الحرب كالنخل باسقُ

وهاك فمي .. تعويذةً أبديّة ولغزاً أضاعت شاطئيه الزوارقُ

فما نحن إلاّ أرخبيل من الهوى على عشبهِ الغيم النبيذي غادقُ

وفينا خطوط الطول والعرض تلتقي ورغم المنافي حلمنا متطابقُ (٤٣) .

يتكئ النص بدلالته الأولى لدى المتلقي في رسم المشهد الدرامي في مقول القول:" **تقولين لي: اتركْ جبينَك في يدي**"، ليتم بعدها تكملة الحوار مثلما يتم تصوير مشهد سينمائي بكاميرا واحدة متكوّن من شخصين بينهما حوار مشترك عن طريق الإجابة عن التساؤل مما يعزز اكتمال المشهد" **فقلت: ولكني ضريحٌ مؤجّلٌ / وطينٌ بآلاف القيامات خافقُ** "، ثم يتغير مسار التشكيل الصوري المتنامي لتوليد معنى آخر :" **كإيقونة مرت عليها الحرائق**" ، ويستمر الحوار لإضفاء ضبابية اليأس على المشهد الدرامي:" **فقلت: إذن ضع رأسكَ الآن جانبي/فإنّ دخان الحرب كالنخل باسقُ** "إلى آخر نتائج اليأس:" **وهاك فمي .. تعويذةً أبديّة/ ولغزاً أضاعت شاطئيه الزوارقُ/ فما نحن إلاّ أرخبيل من الهوى/على عشبهِ الغيم النبيذي غادقُ / وفينا خطوط الطول والعرض تلتقي**"، لتتشظى فيه بصمة شعرية يختزل فيها كبريائه أمام استسلامه لليأس في تحقيق أمنياته، وتكون خاتمة للمشهد يخرج فيها بانتصار خاسر: " **ورغم المنافي حلمنا متطابقُ** ".

وتركز قصيدة "**أرض السواد**" للشاعر **مجاهد أبو الهيل** على أرضية المشهد الحواري عبر تحميل الدوال اللسانية معان مقصدية تأخذ بالتنوع مديات على طول جسد القصيدة التي يقول فيها :

تُسائلُني الحبيبةُ عن بلادي تقولُ الحزنُ في عينيكَ بادي

فهل حقاً تعيشُ بلا بلادٍ وهل في الأرضِ حقٌ كالبلادِ

فهذي الأرض لم تبخلْ بشبرٍ على احدٍ ولا ضاقتْ كواد

تُسائلُني وتجهلُ أن قلبي بعمق البحرِ يشكو الماءَ صادي

وتعجبُ إذ تُعاينُها تلاشت قبيل الشوط اجمعُها جيادي

تُسائلُني ألم تعشق سواها؟ يجاوبها الفؤادُ هي اعتقادي

ولكني بلا أرضٍ وقلبـــــــــي يجوبُ الكونَ مجنوناً ينـــــــــــادي

تعلمتُ الهوى من كل شبـــــرٍ بلا وطن غريباً في الوهـــــــــــادِ

يُسلمني الظلامُ إلى ظـــــلامٍ ويرسلني السوادُ إلى ســـــــــــوادِ (٤٤) .

يبتدئ الشاعر قصيدته بصوت الحبيبة محملاً على عاتقها المشهد الحواري عبر تساؤلات : عن بلاد الشاعر، والحزن الظاهر في عيني الحبيب ،وعن العشق الذي يعتريه، وعن المبالغة في هذا العشق :" **تُسائلُني الحبيبةُ عن بلادي/ تقولُ الحزنُ في عينيكَ بـــادي/ وهل في الأرضِ حقٌ كالبـــــــلادِ / تُسائلُني وتجهلُ أن قلبـــــي/ تُسائلُني ألم تعشق سواهـــا؟** "، فيقوم الشاعر في خلق توازنٍ الاسلئة والإجابة عنها من صميم فؤاد الشاعر المحترق– فهو لم يقمْ بجوابها مباشرة داخل المشهد_ ، لان صمته شكل ثيمة نصية مضمرة أخذت على عاتقها تحقيق الإجابة وهو الأمر الذي يدركه المتلقي من خلال تتابع صور المشهد الحواري .

الهوامش :

---

[١] - ينظر: تحولات النص الجديد، جمال جاسم أمين: ص ٢٩.
[٢] - معجم السرديات : محمد القاضي وآخرون ، ص٢٧١ .
[٣] _ دير الملاك: د. محسن أطيمش ،ص٢٣.
[٤] _ ينظر: معجم السرديات ، ص٢٧٠ .
[٥] _ ما لم يكن ممكنا :ص ٢٦.
[٦] _ محتشد بالوطن القليل: ص ١٣٦ -١٣٩.
[٧] _ ينظر : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، محمد فتوح احمد ،ص٢٨٨.
[٨] _ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، سعيد علوش ، ص ١٠١ .
[٩] _ ينظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، علي عشري زايد ، ص ١٦ .
[١٠] _ ما رواه الهدهد: ٤٤ص_٤٥.
[١١] _ عمره الماء :ص ٨٣ - ٨٤.
[١٢] _ ينظر : سيكولوجيه الإبداع في الفن و الأدب ، يوسف ميخائيل اسعد،١٧٧ص.
[١٣] _ ينظر: تقنية القناع الشعري، أحمد ياسين السليماني، مجلة غيمان، ع ٣، ٢٠٠٧، ص ٣٢.
[١٤] _ الصورة في شعر الرواد: علياء سعدي، أطروحة دكتوراه، الجامعة المستنصرية، كلية التربية،٢٠٠٥، ص ١٤٥ .
[١٥] _ ينظر: دير الملاك :ص ١٠٣، أساليب الشعرية المعاصرة، د .صلاح فضل، ص ١٠.
[١٦] _ لون آخر للرماد: مضر الآلوسي ، ص(٧٠ – ٧١) .
[١٧] _ أهزوجة الليمون: ص١٧ – ٢١.
[١٨] _ ينظر : مرايا نرسيس، ص ٧٨-٧٩ .
[١٩] _ ينظر: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر- تحليل الظاهرة- ،عبد الرحمن بسيسو ، ص ١٣٧، شفرات النص - دراسة سيميولوجية في شعرية النص و القصيد-،د. صلاح فضل ،ص ١٨.
[٢٠] - ينظر : مرايا نرسيس ،ص٩١-٩٢ ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر،د.إحسان عباس ،ص ١٦٠.
[٢١] _ ينظر:قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر - تحليل الظاهرة- ، عبد الرحمن بسيسو ،ص ١٣٨.
[٢٢] _ تفاحة في يدي الثالثة : ص٨٤.
[٢٣] _ ينظر : خطاب الحكاية ،ص٥١ ، الشعرية : ص٤٨.
[٢٤] _ خطاب الحكاية : ص٥١.
[٢٥] _ المصدر نفسه : ص ٦٠ .
[٢٦] _ نازك الملائكة،أفق الحداثة ،طراد الكبيسي،مجلة الأقلام ،بغداد ،ع(١-٢)، ١٩٩٢ ،ص٢٦.
[٢٧] _ ينظر: مقولات السرد الأدبي تزفيتان تودوروف ،ترجمة:الحسين سبحان و فؤاد صفا ،في (طرائق تحليل السردي الأدبي)،مجلة آفاق (اتحاد كُتاب المغرب)،ع(٨-٩)،١٩٨٨،ص ٤٢.
[٢٨] _ خطاب الحكاية : ص٦١.
[٢٩] _ مدونات: عارف الساعدي ، ص ٢٧.

[٣٠] _ تحليل الخطاب الروائي :ص ٧٧.
[٣١] _ ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة، د.صلاح فضل،ص١١١.
[٣٢] _ ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر على التبئير،ص١٢٤.
[٣٣] _ جرّة أسئلة : عارف الساعدي ،ص (٦٨_٦٩).
[٣٤] _ المصدر نفسه : ص(٧٠ _ ٧١).
[٣٥] _ المصدر نفسه : ص ٧٢ .
[٣٦] _ ينظر:جماليات المكان ، مجموعة من الباحثين،٣ص، ص (٣٤ _ ٣٧).
[٣٧] _ المصدر نفسه ، ٢٢.
[٣٨] _ النقد التطبيقي التحليلي : عدنان خالد، ص٨٢.
[٣٩] _ محتشد بالوطن القليل:ص ١٣٦- ١٣٩.
[٤٠] _ مطر أيقظته الحروب: ص ١١٧- ١٢٢.
[٤١] _ ينظر :معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،ص ٧٨، معجم المصطلحات المسرحية ،ص ٦٨ ، معجم المصطلحات الأدبية ، ابراهيم فتحي ، ص١٤٨ .
[٤٢] _ ينظر : نظرية الدراما الحديثة ، بيتر زوندي ، ص ١٥ .
[٤٣] _ محتشد بالوطن القليل:ص ٤٨ - ٤٩.
[٤٤] - مرايا العمياء:ص ٥٣-٥٤.

المصادر :

اتجاهات الشعر العربي المعاصر،د.إحسان عباس ،المجلس الوطني الثقافية و الفنون والأدب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة العدد(٢)،ط١ ،١٩٧٨م.

أساليب الشعرية المعاصرة ،د. صلاح فضل ، الناشر: دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م.

استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، علي عشري زايد ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م.

تحليل الخطاب الروائي، د. سعيد يقطين، الناشر :المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط ٣ ، ١٩٩٧م.

تحولات النص الجديد، استبصار فني تأريخي في شعرية أجيال ما بعد السبعينيات في العراق، سلسلة ثقافية شهرية تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة، العراق_ بغداد، ط١، ٢٠١٠.

جماليات المكان ، مجموعة باحثين (مشترك) ، الناشر : عيون المقالات ،مطبعة دار قرطبة، ط ٢، ١٩٨٨م .

خطاب الحكاية- بحث في المنهج-، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الازدي، وعمر حلبي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة) الهيأة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧م.

دير الملاك - دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر-، د.محسن أطيمش ، الناشر:دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦م.

الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، محمد فتوح احمد ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨.

سيكولوجيه الإبداع في الفن و الأدب ، يوسف ميخائيل اسعد ، مشروع النشر المشترك ، بغداد - القاهرة ،د.ط ،د.ت.

الشعرية ،تزيفتيان تودوروف ،ترجمة:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، الناشر: دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،ط١، ١٩٨٧م.

شفرات النص - دراسة سيميولوجية في شعرية النص و القصيد-،د. صلاح فضل ، الناشر: دار الآداب ، القاهرة ، ط ١، ١٩٩٩م.

قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر- تحليل الظاهرة- ،عبد الرحمن بسيسو ، الناشر: مؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط١ ،١٩٩٩م .

مرايا نرسيس - الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد العربية الحديثة- ، د .حاتم الصكر، الناشر: المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩م .

معجم السرديات ، محمد القاضي وآخرون ، دار محمد علي للنشر ، تونس، ٢٠١٠م .

معجم المصطلحات الأدبية ، إبراهيم فتحي ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، صفاقس ، بيروت ، ١٩٨٥م .
معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥.
معجم المصطلحات المسرحية ، د. سمير عبد الرحيم الجلبي ، دار المأمون، بغداد ، ١٩٩٣م .
نظرية الدراما الحديثة ، بيتر زوندي ، ترجمة ، د. أحمد حيدر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٧م .
نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، جيرار جينت وواين بوث وبوريس اوسبنسكي واخرين ،ترجمة: ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي ، ط١ ، ١٩٨٩م .
النقد التطبيقي التحليلي- مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة- ، د. عدنان خالد عبد الله ، الناشر:دار الشؤون الثقافية ،بغداد ، ١٩٨٦م.

المجاميع الشعرية

أهزوجة الليمون، حسين القاصد ، دار العلوم ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٦ .

تفاحة في يدي الثالثة، حسين القاصد، سلسلة نخيل عراقي، ط١، ٢٠٠٩ .

جرة أسئلة، عارف الساعدي، الدار العربية للعلوم ناشرون، مكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣.

عمره الماء، عارف الساعدي، سلسلة نخيل عراقي، ط١ ،٢٠٠٠ .

لون آخر للرماد، مضر الآلوسي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠١١ .

ما رواه الهدهد، حازم التميمي، دار الإرشاد للنشر، سوريا– حمص، ط١، ٢٠٠٩.

ما لم يكن ممكناً، محمد البغدادي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٤ .

محتشد بالوطن القليل، أجود مجبل، سلسلة نخيل عراقي، ط١، ٢٠٠٩.

مدونات،عارف الساعدي ،منشورات ضفاف ، مكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥.

مرايا العمياء، مجاهد أبو الهيل، شركة الساقي للإنتاج الفني والثقافي، توزيع دار الكتب العلمية، بغداد شارع المتنبي، ط١، ٢٠٠٥.

مطر أيقظته الحروب، نوفل أبو رغيف، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠٠٥.

الرسائل الجامعية :

الصورة في شعر الرواد: علياء سعدي، أطروحة دكتوراه،الجامعة المستنصرية،كلية التربية،٢٠٠٥م .
المجلات الأدبية :

،مقولات السرد الأدبي تزفيتان تودوروف ،ترجمة:الحسين سبحان و فؤاد صفا ،في (طرائق تحليل السردي الأدبي)، مجلة آفاق (اتحاد كُتاب المغرب) ع(٨-٩)،١٩٨٨م.

نازك الملائكة أفق الحداثة ، طراد الكبيسي ، مجلة الأقلام ،ع(١-٢)، بغداد، ١٩٩٢م.

تقنية القناع الشعري، أحمد ياسين السليماني، ، مجلة غيمان ،ع ٣، ٢٠٠٧م .