شعرية الامكنة في الشعر العراقي الحديث "جيل التسعينات أنموذجاً"

Poetics of Places in Modern Iraqi Poetry "The Nineties Generation as a Model"

أ.م.د عقيل رحيم كريم

Assistant Professor Aqeel Rahim Karim

draqeelr@gmail.com

ملخص البحث:

لقد أغرانا البحث في شعرية الأمكنة لما لهذا الموضوع من غنى بسبب الجدل والاحتدام القائم في تحديد شعرية البنية السردية لعنصر المكان في الشعر، فهو مفهوم شائك، لأنه متصل بمختلف المعارف وجوانب الحياة الإنسانية، وهو مفهوم خلافي، له أبعاده الفكرية كونه مرتبطاً بالعملية الإبداعية، ومن المعلوم أن لكل شاعر مفهومه وموقفه الخاص به الذي يختلف كثيراً، أو قليلاً عن غيره من الشعراء اتجاه المكان، فليس هناك مقاييس ثابتة تحدد شعرية المكان تحديداً نهائياً، فلكل تجربة إنسانية لها بعدها المكاني الخاص بها، ولكل بيئة شعرها المتميز من غيرها، بل أنّ كلّ قصيدة تختلف عن غيرها لدى الشاعر الواحد. ومن ثم يبقى مفهوم شعرية الأمكنة في الشعر مفهوماً نسبياً مغايراً باختلاف المنطلقات والتصورات الأدبية والنقدية، فبعضهم يعرفه انطلاقاً من مصدره الهندسي، أو الجغرافي، أو وظيفته النفسية، أو من طبيعته دلالته، أو من مستوى البناء السردي، أو المستوى البناء الدرامي، وهلم جرا.

وانطلاقاً مما تقدم حاولنا أولاً أن نحدد عنوان البحث بدقة، فكان شعرية الأمكنة في شعر العراقي الحديث "**جيل التسعينات إنموذجاً**"، كما حاولنا أن نحصر البحث في نتاج هذا الجيل، لأنهم من جيل واحد، وهم يشتركون في كثير من نقاط مفهومهم للشعر، وأطر التجديد الحداثويّ وما بعد الحداثوي فلكل عصر خصوصيتهُ الزمنية المحملة بسمات تخصه و تنفرد به عبر علاقات: "**دينية، اجتماعية، ثقافية، سياسية**"، لذا كان اختيارنا لشعر التسعيني

لأنه شعر يندرج تحت سقف الأجيال ويمثل ضرباً من ضروب الأدب في مدة زمنية متقاربة ورقعة مكانية منتجه واحدة، تندرج ضمن الحدود المرصودة للبحث، إذ تأتي فيها المعطيات مناسبة لتثبيت خصوصية البحث والدراسة.

الكلمات المفتاحية: المكان الأليف، المكان المعادي، المكان الواقعي، المكان العجائبي "الأسطوري".

Abstract

We have been tempted to discuss the poetry of places because of the richness of this subject because of the controversy and raging in determining the poetry of the narrative structure of the place element in poetry, it is a thorny concept, because it is related to various knowledge and aspects of human life, a controversial concept, has its intellectual dimensions of being linked to the creative process, It is known that each poet has its own concept and attitude, which is very different, or slightly different from other poets, towards the place. There are no fixed measures that determine the poetry of the place definitively. Every human experience has its own spatial dimension, and each environment has its own distinctive poetry than others. The poem is disturbing For the other one poet. Thus, the concept of poetry places in poetry is a relatively different concept in terms of literary and critical perspectives, some of whom know it based on its geometric, geographic, psychological, function, significance, narrative structure, dramatic structure, and so on.

Based on the above, we first tried to determine the title of the research accurately, was the poetry of places in the poetry of modern Iraqi "nineties generation model", as we tried to limit the search in the product of this generation, because they are from one generation, they share many points of their concept of poetry, and renewal frameworks Modernity and postmodernism Each age has its own time-specificity, which is unique to it through relations: "religious, social, cultural, political", so our choice of poetry of the nineties because it falls under the roof of generations and represents a form of literature in a close period of time and spatial product Within

the limits of the research, The data are suitable for confirming the privacy of research and study.

Keywords: familiar place, hostile place, real place, magical “mythical” place.

توطئة:

ارتبطت اللغة الشعرية الحديثة بعدد من المصطلحات النقدية الأساسية التي اثارتها حركة الحداثة وما بعد الحداثة ، ومنها ، مفهوم الجيل الشعري ، والحداثة وما بعد الحداثة ، وسنحاول رصد علاقتها باللغة الشعرية وشعرية الامكنة فيها في هذه الدراسة .

إن مصطلح الجيل يشير بمفهومه العام الى المجموعة شعراء تتصدروا ضمن خطاب شعري خاص بهم وفقاً للبيانات الشعرية المتداولة نقدياً فلا يكون الجيل منسجماً ومتفقاً بقدر ما، إلاّ بتاريخه الزمني، أو التشكيل الثقافي، فهو تشكيل متنافر بالخصوصية والتفرد وفقاً لذاتية الذات الشاعرة ومتفق في الاسس والخواص والمعالجات الشعرية والفنية والموضوعية ضمن الاطار العام، بوصفه خلاصة شعرية فلسفية سياسية ذات منحى أسس ادبية شعرية لعناصر متنوعة، و متعارضة في بعض جوانبها الموضوعية ، إذ إن الموضوعات مهمة بالنسبة لجيل معين فهي في الحقيقة التي تتشكل فيها القواسم المشتركة، فتتمكن من تحديد جيل معين ضمن الإطار الزمني (الشيخ، د.ت، صفحة ٣٤).

و بذلك وجدنا ما يشير إلى وجود اسس ومفاهيم عامة لكل جيل تفصله عن الاطار الزمني لجيل شعري آخر، وإن ثمة ما يميزه عن غيره من الأجيال(فلكل جيل ظروف تاريخية واجتماعية وثقافيه ونفسيه ينشأ فيها، وتؤثر مؤثراتها في تكوينه النفسي والثقافي، وتتدخل بهذا القدر أو ذاك في تشكيل وعيه وحساسيته، وفي تحديد مواقفه واتجاهاته، وبهذا كله يصبح مختلفاً عن غيره) (سامي، ١٩٩٤، صفحة ٢٩)، وهو الامر الذي يجعل منه مرحلة شعرية متميزة تقفز نحو مرحلة انتقالية لها ملامحها الخاصة التي تكونت ضمن تطور الزمن الواقعي ومجريات الحياة المعاصرة . وبذلك يرتكز كل جيل في التخصيصات الزمنية ، وتوسع حدوده ، لاحتواء المدة الزمنية التي تمثله مع معظم الاحداث والتغيرات المجتمعية بقدر ما يجعلها مؤثرة في إحداث أشكال جديدة لأنماط حياتية ثابتة الإيقاع الاجتماعي، وهو الأمر الذي يضفي إلى تشكيل إحداث مائزة تؤثر داخل الحياة والنظم الإنسانية و مخاضات المجتمع وتحولاته ، فضلاً عن العقود الزمنية التي تُعد النقطة الأساس في تسمية " **جيل الشعري** "

(سامي، ١٩٩٤، الصفحات ٣١-٣٢) ، وعليه يولد الجيل الشعري الجديد وفقاً لمستجدات المرحلة التي تحيط به وتؤهله لإحداث تغيرات شعرية و أدبية و نقدية ، فهو لا يصطنع اصطناعاً، بل يولد ولادة طبيعية من رحم المجتمع ومخاضه وتحولاته، ويحمل جيناته الوراثية، وجينات مرحلته وعصره، وإلاّ كان هجيناً أو مصطنعا (سامي، ١٩٩٤، صفحة ٣١).

وبعد قراءة النتاج الشعري للمرحلة التسعينية، وجدنا أنها تمثل خلاصة النهائية للجيل الثمانيني، ولعل واقع الحرب " **العراقيــة_ الإيرانيــة**" ، انتج نصوص شعرية مهمة تجسد فاعلية هذه الحرب، وتسحبها إلى أواخر الثمانينيات نحو تشكيل الجيل التسعيني ،فضلاً عنما أضافته **(حرب الخليج)**، التي ادخلت المجتمع العراقي في متحوّل اجتماعي نفسي متغير اثناء فترة الحصار الذي فُرِضَ على العراق بعد خروجه من حرب الخليج، اثر على الكتابة الشعرية التي تعرضت الى تحولات جذرية في الماهية والوظيفية، وآلية الاشتغال خلال الثمانينيات والتسعينيات، ، بوصفها لحظة مركبة من (الحرب والحصار)؛ لأن الحرب بالمعنى السياسي شكل من اشكال الحصار، كما أن الحصار شكل من أشكال الحرب التي انفرد بمعايشتها الشاعر بصورة خاصة لما يحمله من رهافة في استشعار اللحظة المعيشة التي ينتج عنها أن تكون القصيدة مرآة تعكس تلك الفترة المكونة لولادة النص الشعري (جاسم، ٢٠٠٠، صفحة ٨). ومن هنا تتفق اغلب الرؤى النقدية التي تناقش فكرة تقسيم الأجيال الشعرية في العراق تقوم بالأساس على أسس نقدية وفنية أكثر ممّا هي أسس زمنية صرفة (عباس، ٢٠١٠، صفحة ٩).

و الملاحظ أن هذه الرؤى تدعم تشكيل القصيدة التسعينية من دون أن تشير إلى نمطية محددة على حدود " **الجيل التسعيني**"، أو تعطيه شكلاً جزئياً منها بوصفها أجيالاً سابقة عليه من ناحية السبق الفني والزمني ، وإن فترة التسعينيات هي فترة توازن واستقرار بالنسبة للأجيال جميعها" (عباس، ٢٠١٠، صفحة ٢٩)، مؤكداً إن هذا التوازن للجيل التسعيني، يشكل مخاض شعري مائز لكل الأجيال السابقة عليه ، فنهاية الحدث الشعري الجمعي يتكون دائماً ضمن فترة تشكيل وغياب لظهور مجموعة شعرية جديدة، لها حضورها الواعي المتجسد في بيانتها الشعرية وفقاً لمؤثرات الشعرية والسياسية والحياتية ، مما يعطي لهذه الفرادة المائزة دورها في الحصول على قاعدة الامتياز للجيل التسعيني لتمثيل فترة شعرية استثنائية قياساً بما سبقتها الفترات الشعرية السابقة عليه (عباس، ٢٠١٠، صفحة ٦٣).

وبعد هذا التقديم النقدي يستطيع الباحث أن يحدد الجيل التسعيني بوصفه بضاعة الفترة نفسها ومرآتها العاكسة التي تقف بصورة منفردة عن فترة الثمانينيات في المغايرة والتشكيل والبناء الشعريين التي تؤهله لتشكيل محددات الهوية الشعرية المنفردة ضمن مسميات الأجيال الشعرية (صالح، ٢٠١٢، صفحة ١٧٦)، التي تسمى من باب التميز الزمني وتضعها في حاضنة الزمن ضمن فترات زمنية ثابتة يطلق عليها جيل ، فليس من

الضروري أن يظهر الجيل الشعري ضمن عقد زمني خاص به، فكلما احتوت الفترة الزمنية تفعيل احداث ومجريات اجتماعية ، وسياسية ، وشعرية نتج عنها تميّز جمعي شعري خاص له حدوده الانتاجية الشعرية؛ لان الشاعر نتاج البيئة التي يعيش فيها بلا جدال، والنص هو ثمرة هذا المبدع الذي أبدعته هذه البيئة، فالأدب هو صورة لصاحبه وبيئته (فاضل، ١٩٨٦، صفحة ٩) ، ومن هنا نصل الى أن الجيل التسعيني اصبح يمثل خلاصة الاجيال الشعرية السابقة عليه ، ونتاج البيئة الاجتماعية والواقع النفسي الذي يُحيط بالشاعر(الزواوي، ١٩٩٢، صفحة ٢).

في حين يرتبط مصطلح الحداثة وما بعدها في الاستخدام النقدي بعدة مفاهيم ومرجعيات ينبثق عنها، ضمن ميدان التداول الأدبي والنقدي الخاص بكل مرجعية "عربية أو غربية "، فضلاً عن الحقول المعرفية الأخرى التي أخذت تفيد من أساسيات الخطاب أبان القرن العشرين(الصحراوي، ٢٠٠١م، صفحة ١٤٣)، **ويُعدُّ مصطلحا الحداثة (Modernity) وما بعد الحداثة (Postmodernity) من المفاهيم المحورية في الفلسفة والأدب والعلوم الاجتماعية خلال القرنين الماضيين. فهما يُشيران إلى تحوُّلات فكرية وجمالية واجتماعية عميقة في تطور الفكر الانساني، عبر رؤيتها للعقل والتقدم والهوية في مجال الادب والنقد.**

فالحداثة هي مشروع فكري وفلسفي نشأ في أوروبا مع عصر التنوير القرن الثامن عشر وارتبط بالثورة الصناعية والدعوة إلى العقلانية والعلم كأدوات للتقدم. و ركَّزت على مفاهيم مثل الذات الفردية ، والحقيقة المطلقة، والتقدم الخطي، والتحرر من الأساطير، وارتبطت بفلسفة التشكيك في الحقيقة المطلقة ورفض السرديات الكبرى (حجازي، ٢٠٠٥، صفحة ٢٧٥)، **بينما ركزت ما بعد الحداثة في: " تفكيك المركزيات ، النسبية الثقافية ، ورفض الحقيقة الواحدة، اللعبية ، والتناص في الأدب والفن** " (علي، ٢٠٠٨، الصفحات ٨٨-٩٠). **وعربياً تناول أدونيس في "الثابت والمتحول" دراسة صراع التراث والحداثة في الأدب العربي ضمن مسار الحداثة وما بعد الحداثة في**(أدونيس، ١٩٨٨، الصفحات ٧٧-٧٩). **ورغم أن الحداثة وما بعد الحداثة يمثلان مرحلتين مختلفتين، إلا أنهما متداخلتان في تشكيل وعي الإنسان المعاصر. ويبدو أن الحداثة قدمت رؤية تفاؤلية للتقدم في التفكير النقدي، بينما كشفت رؤية ما بعد الحداثة عن تعقيدات الهوية والسلطة. والتحدي اليومي في كيفية الافادة من نقدهما دون الوقوع في فخ التبعية أو الانغلاق الفكر الادبي والنقدي (** الخطيب، ٢٠٢٢، الصفحات ٥٥-٥٩)،(أبو زيد، ١٩٩٠، الصفحات ٦٦-٨٤).

وتأسيساً على ما تقدم نجد أن هناك من يقابل وينافذ ويداخل بين مفهوم اللغة الشعرية و حركة الحداثة وما بعدها بوصفهما مجموعة متناهية من العناصر المستقرة نسبياً ، وعندئذٍ يكون الجيل الشعري مجالاً أرحب للإبداع في الممارسات الأدبية والنقدية عبر السياقات التي تعطي قيماً جديدة للغة ، حتى يتحول هذا الصنيع

الخطابي الى ظاهرة لغوية من خلال تعدد المعاني للفظة الواحدة فيه ، بمعنى أن الاختلاف لا يمسّ مضمون اللفظة ، بل يمسّ شكل المضمون الذي تؤديه هذه اللفظة (الصحراوي، ٢٠١٣، الصفحات ١٤٤-١٤٥)، بوصفها خطاباً منسوباً الى ذات لغوية فاعلة تتجاوز حدود الجملة وأبعادها الإرسالية حدّ التعالي والتماهي بين المرسل والمرسل إليه ، إذ لابدّ للخطاب الشعري من ذات منجزة أي فاعلة وذات متلقية ضمن قنوات الإرسال الاتصالي اللغوي ووظائفه اللغوية على وفق نظرية ياكبسون .

ومن هنا اقترن الخطاب الأدبي بالسؤال الذي طرحه ياكبسون وهو ما الذي يجعل من رسالة لفظية ما نصاً أدبياً ؟ وتجسد الجواب في اللغة الشعرية التي هي في صيرورة دائمة متطورة مع الزمن ، تعبر عن الموقف من العالم ، والتجربة ضمن علاقتها الباطنية بذات الشاعر ، والواقع الخارج عنه وهي في حراك مستمر ودائم لا ينتهي . أما ما يتعلق بمصطلح الحداثة وما اشتق منها وعلاقته بالأجيال الشعرية " حديث " و" حداثي " و " وما قبل الحديث " و" وما بعد الحديث " بوصفها صفة انتساب لمرحلة أو مدرسة شعرية لها قاعدتها الشعرية الثابتة في الإطار الزمني المحدد لها (كريم، ٢٠٠٠، صفحة ١١).

وبذلك اقترن الجيل الشعري بعملية الإبداع الأدبي، وذلك لارتباطه بالنصوص الأدبية على الرغم من بنيته الخاصة ، وعليه فإن كشف دلالات النصوص وتحليلها ، وإضاءة ما فيها من كوامن تتطلب من النقاد إلماماً بالأدوات المعرفية ضمن مسارين : الأول يتعلق بالبحث اللغوي الأسلوبي المعروف بـ" تحليل الخطاب "، والثاني ببعض الاستعمالات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية (الكبيسي، ١٩٩٢، صفحة ١٨٥).فقد شكلت الأجيال الشعرية الحداثوية مراحل فنية وزمنية ينبثق بعضها من بعض بشكل توالدي تكميلي مغاير لما هو سابق عليه ، للتمهيد بوجود لغة شعرية مغايرة تمثل العصر ورؤاه ، فتحقق بسبب ذلك اختلافاً جوهرياً في المستويين الإبداعي والمفهومي للغة الشعرية كشف عن ضيق الأشكال الشعرية المألوفة ، وتكرار إيقاعاتها ، ونمطية أبنيتها ، فالإدراك الشعري والنقدي اخذ يتطلب الكتابة بلغة جديدة والتنظير لها ، لغة تخرج على القواعد البلاغية ، والصيغ النحوية ، والمجازية المألوفة ، والأنساق السائدة ، وتتجه نحو التجديد ، والتجريب ، والتشظي في الدلالة ، والمعنى ، والإيقاع وأن يخلق الشعراء (وأن يقيموا من هذه اللغة شبكة من العلاقات الداخلية تفضي إلى تشكيل " استعاري " أو " كنائي" يؤدي إلى معنى مفتوح قابل للتأويل ، لأكثر من تأويل(سامي، ١٩٩٤، الصفحات ٢٥٢-٢٥٣)، (فاضل، ١٩٧٥، صفحة ١٨٦).

ويقود الحديث عن مسألة الأجيال الشعرية في الشعر العراقي الحديث ؛ الى الحديث عن اللغة الشعرية الحديثة، وقضية الأجيال الشعرية التي ركن إليها النقد الحديث بعد أن أثبتت فاعليتها الجزئية ، وهي على الرغم

من قصورها ومحدوديتها إلا أنها استطاعت أن تحل بعض الإشكالات التقييمية الدقيقة التي واجهت النقد في مراحل الحداثة الشعرية المبكرة (فاضل، ٢٠١٢م، صفحة ١٠).

ومن هنا تاخذ اللغة الشعرية حيزها الفكري والنقدي عبر دراسة قوانين صناعة الشعر (محمد، ١٩٩٦م، صفحة ٧)، **والمفهوم الغربي المأخوذ من "الكلمة اليونانية (Poetica)" وهي مشتقة عن الفعل اليوناني (Poiein) ومعناها يعمل أو يصنع"**(محمد، ١٩٨٥م، الصفحات ٣٢-٤٢)، **واستعمل مصطلح (بويطيقا) في النقد العربي القديم للدلالة على صناعة الشعر بوجه عام، لأن هذا المصطلح ارتبط بالشعر أصلاً، لذا عرف عند أرسطو بمعنى محاكاة** (رولان، ١٩٩٤م، صفحة ٢٦٢)، **وعند العرب بمعنى تخييل** (رولان، ١٩٩٤م، صفحة ٢٦٢)، (المومني، ١٩٨٧، صفحة ٧٠). **إلا أن مصطلح الشعرية استخدم في الدراسات النقدية الحديثة للدلالة على عدة أشياء منها: أنها تسعى إلى: (معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل" وهي: تبحث في هذه القوانين داخل الأدب ذاته)**((تودوروف، ١٩٨٧م، صفحة ٢٣)، **وأنها: (علم موضوعه الشعر)** (جان، ١٩٨٦م، صفحة ٩). **فهي: علم الأسلوب الشعري، وهدفها البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك"** (جان، ١٩٨٦م، صفحة ١٤) . **كما أنها: تهدف الى إقامة حد فاصل بين الشعر واللاشعر ، والانحراف عن التعبير**(أبو ديب، ١٩٨٧م، صفحة ١٣٥،١٦)، **وأنها "الانزياح" الذي هو الشرط الضروري لكل الشعر، بوصفها طريقة الوعي الذي يكون الشعر الأداة المفضلة فيها** (جان، ١٩٨٦م، صفحة ٢٠، ١٧٣). **وبهذا فإن اللغة الشعرية مصطلح يستخدم للإشارة إلى مفهومين: الأول وضعه أرسطو بمعنى نظرية الإبداع، ويقصد به اكتشاف التأثير الخاص لكل أساليب الشعرية، والثاني دراسة العناصر التي تبرز المعنى وتحدد (أساس أي عمل شعري باعتباره المحاكاة أو البلاغة التعبيرية، والثاني على ما يجعل الرسالة اللغوية عملاً فنّياً أو كّل ما يميز الفن اللغوي ويجعله يختلف عن غيره من الفنون الأخرى)** (حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، ٢٠٠٥، صفحة ٢٦٦). **بينما تأخذ اللغة الشعرية مجراها في المرجعيات الغربية من الأصول الفلسفية والدرس اللساني الحديث في قدرتها على تمثيل الأشياء وراء المعنى المجازي وما هو خفي ، بوصفها نظاماً من الملفوظات تؤكد المظهر اللفظي للكلام ؛ فضلاً عن كونها مظهراً لفظياً يتألف من صيغ تعبيرية متوالية تصدر عن متحدث ، يروم الإبلاغ عن رسالة ما وهو ما يذهب إليه فوكو**(ميشيل، ١٩٨٦م، الصفحات ٣٢-٣٥)، **في حين تكون عند جان كوهن متتالية منسجمة من الملفوظات** (يقطين، ١٩٨٩م، صفحة ٢٤)، **الى أن تحدد عند تودروف بالتوصيف اللفظي لها الذي يجتمع فيه مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي** (تودوروف، ١٩٨٧م، صفحة ١٦).

ويتوسع مفهوم اللغة الشعرية ليشمل الخطابات المختلفة ، وذلك لأنها تعبر(عن النص ، والكلام ، والكتابة وغيرها بشموله لكل نتاج ذهني ، سواء أكان شعراً أو نثراً، منطوقاً أو مكتوباً ، فردياً أو جماعياً) (العسل، ٢٠٠٧م، صفحة ١٠)؛ لتصبح (نسقاً تكوينياً مهماً وأصيلاً في بنية الثقافة الحديثة والمعاصرة ، وممارسة نوعية دالة تتضافر مع الأنساق الأدبية والثقافية الأخرى في سعيها لاكتشاف الذات ، وطموحها في تشكيل صوت أدبي ونقدي خاص ومتميز)((الماضي، ١٩٩٧، صفحة ١٦).

ومن المعلوم أن النص بوصفه خطاباً أدبياً لا ينبثق من فراغ ، بل من نظام أشاري لغوي خاص ذي دلالة خفية (تشكله مكونات الخطاب وعناصره وهي : الأصوات والمعجم والتركيب والمعنى والتداول ، وهو بناء لغوي واللغة فيه متكلمة عن ذاتها ، ومتكلمة عن الأشياء خارجها وفق الصورة التي ترى بها الأشياء) (السد، ٢٠٠١م، صفحة ١٧٢) ، التي تصل الى حد المفارقة لأنواع الخطابات الأخرى واستخلاص جملة من الشروط والمقاييس التي تجعل من خطاب معين خطاباً أدبياً أي استخلاص القيم المعرفية والأدبية وتبنيها بأتم صورة على وفق خصائص جمالية ، وفنية ، وأسلوبية ، ووظيفية متنوعة تنزاح عن معيارية اللغة القياسية في اثارة الدهشة ، والانفعال ، وتحقيق الاستجابة الفنية والجمالية التي تستثمر طاقات اللغة ، وتجعل منها عملاً أدبياً مختلفاً عن الاستعمال الاعتيادي ، فليس النص بحسب تعبير تودروف (في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية ، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي ، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية) (تودوروف، ١٩٨٧م، صفحة ٣٣).

وبعد أن عرجنا الحديث في التقديم والتنظير النقدي لهذه المصطلحات النقدية اخذ الحديث بنا يقود ؛ الى الحديث عن شعرية الامكنة في الشعر العراقي ، وتحدياً في الشعر التسعيني، بعد أن اخذ المكان يشكل حيزاً نصياً ومحوراً أساسياً من المحاور حداثة النص التسعيني وفقاً لمعطيات ما بعد الحداثة؛ لما يمتلكه من طاقات تعبيرية وفلسفية وإمكانيات فنية تُتيح للشاعر أن يحقق فيها بلورة غاياتهِ **الدلالية، والجمالية، والفنية** في بث تجربته الشعرية، فالتجربة الشعرية تقوم بالأساس على العلاقة الثنائية التي يرتبط بها المكان في المجال الزمني و تنسيق الأحداث، فكل منهما – الزمن، الحدث – يحتاج إلى مسرح مكاني يستند عليه، وعليه تعددت المستويات النصية للبنية المكانية تبعاً لاحتواء حركة البنية السردية التي أفرزتها هذه الثنائية: "**زمنية ترتيب الأحداث**" داخل بنية النص الشعري.

فالتجربة التسعينة لم تتح للمكان أن يكون مساحه هندسية تخلو من البنية الدرامية في العمل الفني؛ بل العكس أصبح خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية؛ حتى تعدى الأمر خلاف ذلك بالنظر إليه على أنه عنصر شكلي و تشكيلي من عناصر العمل الفني وهو ما تذهب إليه الشعرية الحديثة (مجموعة باحثين (مشترك)، ١٩٨٨م،

صفحة ٣). فأصبح المكان يمثل ثيمة أساسية في تشكيل النص، لاسيّما أن النص الأدبي أصبح نتاجاً مكانياً لمقولة فنية، لها أهدافها وأبعادها تحدد على صفحة مكتوبة أو مطبوعة بدءاً من عملية تسويد النص و المباشرة بكتابته–**(الكتابة و التسويد و التبييض وتكوين الأطراس)**– ثم البدء بعملية التشكيل والانفتاح الاسلوبي المتشظي عبر الانساق التي تتوجه توجهاً دلالياً تبعاً لجهة الإصدار– **المبدع** – في حقل المتلقي عبر عملية الربط بين عناصره التي ترتبط ترابطاً جمالياً، فأخذ المكان يشكل بطاقة مشتركة بين المبدع والمتلقي ودلالة النص النهائية "**الغاية أو المضمون**".

وبذلك انطلقت دراستنا إلى تحديد شعرية المكان داخل بنية النص الشعري، بوصفه فضاءاً نصياً ومسرحاً شعرياً للأحداث التي تترتب ترتيباً زمنياً وفقاً لمقتضيات السرد داخل بنية النص الشعري، وهو الأمر الذي أمكن لنا أن نطلق عليه المكان الشعري في النص "**سيمائية المكان**" الذي أخذ يتوزع ويتنوع بين **الواقعي والأسطوري والمعادي والأليف**، الذي يضفي الوظيفة الجمالية للنص الشعري بشكل عام.

لذا أخذ المكان الشعري يسهم في تقريب المسافة بين **المبدع "الشاعر" والمتلقي**؛ ليسهم أسهماً فعالاً في تشكيل الصورة والرؤيا الشعرية من أجل تقريب النص الشعري إلى عالم المتلقي، بعد أن اخذ المكان يظلل القواسم المشتركة بين الأدب وما يحيل إليه (مجموعة باحثين (مشترك)، ١٩٨٨م، الصفحات ٣٤–٣٧).

ومن هنا جاءت أهمية المكان بوصفه عنصراً شعرياً، درامياً، 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) (مجموعة باحثين (مشترك)، ١٩٨٨م، صفحة ٢٢)، فأخذ المكان يمثل خلفية للأحداث التي تقع، في حين أن عنصر الزمان أخذ يمثل الأحداث نفسها (قاسم، ١٩٨٤م، صفحة ٧٦)، غير إن الوظيفية المشتركة فيما بينهما تكمن في (خلق الوهم لدى القارئ بأن ما يقرأه قريب من الواقع أو جزء منه) (عبد الله، ١٩٨٦م، صفحة ٨٢).

وبذلك يدخل المكان بهذا المعنى كمّون للفضاء الروائي، لأن وصف المكان يلتقي مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يتجه نحو تصور الحركة الداخلة، أي يفترض الاستمرارية الزمنية (الحمداني، ١٩٩٣م، الصفحات ٦٣–٦٤)،تظهر مجموعة من الثنائيات الضدية التي يطلق عليها البنيويون التقاطبات المكانية (يوسف، ١٩٩٧م، صفحة ٢٥)؛ ونتيجةً لتعدد و تنوع الدوال النصية ومدلولاتها المكانية داخل سياق النص الشعري تبرز عدة أمكنة تتشكل في شكل ثنائية هي:

١- المكان الأليف.

٢- المكان المعادي.

٣- المكان الواقعي.

٤- المكان العجائبي "الأسطوري".

وسوف نعمد إلى دراسة هذه الثنائيات في الشعر التسعيني، حيث شكل المكان حيزاً كبيراً في شعره، له دلالته الخاصة. وعليه يمكن عده فضاء نصياً ومكانياً في الوقت نفسه لأنه لا يتشكل ألا عبر المساحة الكتابة وأبعادها الشعرية؛ فما يضفيه من دلالات متعددة تمنحه طاقة متجددة متشظية غير إنه مكان غير محدود ولا علاقة له بالمكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، فهو مكان تتحرك منه عين المتلقي، فهو بهذا الحال فضاء الكتابة الشعرية بوصفها سرداً شعرياً ملقى في حاضنة المتلقي.

١-المكان الأليف:

تبدو الهندسة المكانية والفنية والدرامية والشعرية لهذا المكان بطاقة ايجابية للشعور بالراحة والأمان، والطمأنينة، والسلام، إذ يكون إشعاعاً وهاجا في نفس ساكنه يبعث فيه مشاعر الأمل، الاطمئنان، فتنشأ شبكة من العلاقات الإيجابية بينهما، فلا يمكن للإنسان الانفكاك، أو الابتعاد عنه، وإنما تضطره هذه الألفة والحميمية إلى العودة إليه بين الحين، والآخر سواء أعن طريق العودة الفعلية أم العودة الحلمية؛ ليتخلص من ضغوط الواقع مُحققا التوازن في نفسه، فهو (المكان الذي يترك أثرا لا يمحى في ساكنه –كأن يكون مكان الطفولة الأولى، أو مكان الصبا، أو الشباب) (العاني، ٢٠٠٠م، صفحة ٢٨/٢)، إذ يكون(ارتباط الإنسان بالمكان منذ لحظة وجوده في الحياة، بل قبل ذلك الى ساعة رحيله من عالم الأحياء) (البليهد، ٢٠٠٥، صفحة ٢٢)، إذ يلجأ الإنسان إلى المكان الذي يرتاح فيه ، ويجد في ثناياه السكون والهدوء (النتشة، ٢٠١١، صفحة ٩٨) ويهيأ له الحماية، والشعور بالدفء والحميمية، إذ إن كل الأماكن التي تثير فينا الإحساس نفسه ؛ هي أماكن مألوفة فقد تكون مدينة أو حارة أو شارع أو مقهى أو غرفة (العاني، ٢٠٠٠م، صفحة ٩٩/٢)، وهذا ما يجعل نعت المكان بالألفة، أو عدمها مرتبطا بذات الإنسان وما يمتلكه فيه من وشائج الألفة. ومن المعلوم أن للمكان الأليف علاقة نفسية ترتبط بجانب

الأمن والآلفة وذكريات الطفولة لدى الإنسان، وقد أطلق عليه غريماس (مكان الأنس الحاف) (المرزوقي و شاكر، ١٩٨٦م، صفحة ٥٨)، في سبيل البحث عن ولادة جديدة تسد فجوات الأزمة النفسية الحاضرة.

ولما كانت التجربة الشعرية للجيل التسعيني تقوم بالأساس على المرور بالكثير من الأماكن التي تختلف في طبيعتها وما يضفيه عليها عادات قاطنيها من ألفة، أو عدائية الأماكن وهذا هو سر شعرية الأمكنة في المرور بالقرى، والمدن، وغيرها، إذ أضفت بعض هذه الأماكن على التجربة الشعور بالراحة والسعادة وخففت بعض آلام الوداع وحزن الفراق عن أماكنهم الأصلية، فأصبحت كالبديل المكتسب الذي يعوض شعور النقص بالألفة. ومن هنا بدا الشاعر التسعيني حرصه على الإتيان بالصورة الشعرية متكاملة الجوانب فهو يحرص على (عرض صورة أكثر حقيقة وحيوية وكمالاً من الحقيقة نفسها) (قاسم، ١٩٨٤م، صفحة ٧٨). وعموماً فإن الأماكن الأليفة كثيرة في التجربة الشعرية وقد اكتسبت ألفتها من عاملي الطبيعة والسكان، والقرى والمدن، فكانت هذه الأماكن بمثابة محطات يتوقف عندها الشاعر لإزالة هموم السفر، وتعب الطريق، والشعور بالاسترخاء من أجل الوصول إلى ملاذه الآمن.

ويفد الشاعر **هيثم الزبيدي** من استخدم الرموز الدنية في النص القرآني وأمكنتها الشعرية التي تكسي تجربة الشعرية دلالة القدسية، والألفة، والأمان في بث التجربة الشعرية، ونلحظ أنه لم يذكر تفاصيل قصة **النبي نوح عليه السلام** وتفاصيل جوانب الاعتصام من الطوفان:

علقتُ القلبَ على شجرةِ صفصافةٍ
لا شرقية.... لا غربية
انكسرت..
ليس لأن القلب المتورد ضيمٌ، أثقل كاهلها
بل نخرتها الأرضة
علقتُ التنورَ على طوفانِ الجوع
يحملُنا في فلكٍ مثقوبٍ
نحو المدرسة الخرساء
ووقفتُ على جبلٍ عالٍ جداً من أملٍ
يَعْصِمُني من عبقِ الخبزِ... وطوفان الجوع
فانكسر الحائط... نحن التسعة والكلب
انكسرت رائحةُ الخبز.. والجبل الشاهق..

علقتُ القلبَ على عينيكِ الأسرتين

علقتُ القلبَ عليك فانكسرَ القلب (الزبيدي، ٢٠٠٠، الصفحات ٦-٧).

يوظف الشاعر التوظيف المكاني القلبي بوصفه دالاً معلناً لسر الحياة، بصورة مجازية عبر دلالته الشعرية: "**علقتُ القلبَ على شجرةِ صفصافةٍ، لا شرقية.... لا غربية**"، إذ إن دلالة الشجرة هي دلالة مكان الراسخ للحياة وديموميتها، لأنها شجرة مثمرة، مستعملاً إياها في صورة النفي الضمني المحاور للنص القرآني التي تضفي انطباع القبول لدى المتلقي في قوله تعالى: {**يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ**} [سورة النور: ٣٥]، مفيداً من الاقتباس في ترسيخ صورة المكان الأليف للشجرة، ثم يتعدى إلى توضيح صورة مكانية للانكسار: "**انكسرت..، ليس لأن القلب المتورد ضيمٌ، أثقل كاهلها، بل نخرتها الأرضة**". **فضلاً عن دلالة المكانية الرمزية التي تتجسد في :** " **القلب المتورد** ، ،**علقتُ التنورَ** ، **فلكٍ مثقوبٍ** ، **المدرسة الخرساء** ، **جبلٍ عالٍ** ، **الحائط** ، **الجبل الشاهق** " .

ونلحظ أن الشاعر يوظف دلالة المكان عبر قصة **التنور والطوفان**؛ إذ ترتكز عليه سيرورة النص فيأتي توظيف الفُلك المثقوب "**المكان الأليف**": "**علقتُ التنورَ على طوفانِ الجوع، يحملُنا في فلكٍ مثقوبٍ**"، معتمداً على ثبات صورة الخلاص في الفُلك المشحون الذي ورد في قصة **النبي نوح**، تعبيراً عن عدم النجاح والخلاص من طوفان فهو مثقوب يتجه نحو دلالة مكان صامت " **نحو المدرسة الخرساء**"، ثم يرسم صورة الجبل كبعد دلالي مكاني آمن بوصفه عنصر بديل عن الفلك المثقوب: "**ووقفتُ على جبلٍ عالٍ جداً من أملٍ، يَعْصِمُني من عبقِ الخبزِ... وطوفان الجوع**"، يعصمه من عبق الخبز والطوفان، لكنه قد خسر النجاة أصلاً بعد أن غادر الخلاص كون الفلك الذي يحمله مثقوباً، فلا طائل من الاعتصام في الجبل، بعدها يتحول الى مكان آمن يتمثل في "**الكهف**"، مفيداً من مقصدية أبعاد قصة **أهل الكهف**، فيصور لنا فيه الترميز المكاني المضمر الذي يبحث فيه عن الملاذ الآمن والألفة يهرب فيه من المكان المعادي يرتسم في صورة: " **الحائط، الجبل** "، الذي يجابه بانكسار الجدار الذي يحول بينهم وبين مشاهدة الناس: " **فانكسر الحائط... نحن التسعة والكلب،...، الجبل الشاهق..**".

ويمازج الشاعر التسعيني بين رمزية الأماكن الدينية المتناصة من القصص القرآني "**جذع النخلة** "وبين الأماكن الواقعية المألوفة " **السرير** "، وذلك ما نتلمسه في قصيدة **نجاح العرسان:**

وجهي بريد الماء في عطش السرير

وأنت ساعية بطهر نبي..

ما أشتهي..

لو هزَّ جذعك جنتيه

على فمي..

في وحشة الرطبِ (العرسان، ٢٠١٢، صفحة ٦١).

تبدو دلالة هز جذع النخلة بوصفها مكان اليف متشابك الدلالة مع مقصدية التجربة في السعي الباحث عن الأمان والألفة مع النص القرآني: **{وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا}** [سورة مريم: ٢٥]، ليكون شاخصاً دالاً على حصول مرام الشاعر في النص عن طريق توظيف عملية هز النخلة للحصول على الرطب، والاستراحة، والرخاء، والشعور بالألفة من خلال عملية السعي الدائب.

٢-المكان المعادي:

وهو المكان الذي تنعدم فيه مقومات الأمان كلها كالألفة، والراحة والأطمان التي تألفها الشخصية الإنسانية، وتنشأ بينها، وبين المكان حالة من عدم الانسجام، والتوافق، إذ يشعر بالضيق، والاضطهاد، والخطر، والخوف، مما يولد في نفسه النفور، والعدائية، والكراهية تجاهه فكما إن هناك أمكنة آمنة تساعدنا على الاستقرار والراحة والشعور بالطمأنينة، فإن هناك أمكنة تلفظنا، وتثير في أنفسنا مشاعر الخوف، وعدم الإحساس بالأمان (مجموعة باحثين (مشترك)، ١٩٨٨م، صفحة ٦٣).

ومن هنا يرتسم لنا المكان ضمن إبعاده النفسية، فيعُبر فيه عن روح الوحدة، والتوتر النفسي، والعزلة، واليأس، والغربة، والهزيمة، والانكسار في تحقيق الأهداف والغايات، نتيجة ضغوطات خارجية تتمثل بطبيعة الواقع المعيش، فضلاً عن الضغوطات السلطوية المتمثلة بسلطة الدولة و العادات والتقاليد المجتمعية، فضلاً عن ضغوطات داخلية تتمثل في سلطة "**الأنا**" العليا على الذات وتجربته الشخصية في العيش داخل قوقعة نفسية تنطوي على نفسها دون التحرك في المشاعر والأحاسيس، وعليه نجد أن المكان المعادي تمثل في عدة أمكنة: "**المنفى، الغربة، السجن، القبر، المرض، وغيرها**". فهذه الأماكن توّلد (الكراهية والصراع) (باشلار، ١٩٨٠م، صفحة ٣٧)، والشعور بالمقت، والضيق بالنفس، والشعور بالآلام فهي ترمز للعذاب والحرمان، فنجد أن الشخصية الإنسانية تحاول الفرار من هذه الأمكنة وتضيق بها ضرعاً إثر الضغوطات على النفس، الأمر الذي يحيل نحو العيش في دائرة الانغلاق والانطواء، فتسعى دائماً إلى التحرر منه ونسيانه قدر المستطاع.

ويكتسب المكان دلالته العدائية للإنسان من جملة أسباب أساسية لا يخلو من أحدها: أما أن يكون الإنسان مُجبراً على الإقامة فيه، إذ تكره النفس القيد والخضوع (العاني، ٢٠٠٠م، صفحة ١٢٩/٢) وتخاف من المكان الذي تكون فيه السلطة والسطوة لشخص آخر (العامري، ٢٠١١م، صفحة ١٠٩)، أو يكون بسبب الغربة والعزلة حيث الأماكن الخالية من الأهل والأحباب مما يولد مشاعر الضيق والاضطهاد، أو إن خطر الموت يكمن فيها لسبب أو لآخر كالصحراء أو البحر حيث تشعر الشخصية إزاءها بالخوف والرعب وهو شعور مشروع (العامري، ٢٠١١م، صفحة ١٢٩/٢)، أو يكتسب المكان عدائيته من تجربة سابقة سلبية عاشها الإنسان مما يولد في نفسه النفور من هذا المكان.

ونستطيع تلمس البنية المكانية عبر المزاوجة القناعية تتشظى وفقاً لقانون الامتصاص لدى الشاعر **فائز الشرع** حيث تزخر فيها تفاصيل القناع لقصة **النبي يونس(علية السلام)** مع مفهوم القصة القرآنية ودلالتها الفعلية في التكفير عن الذنب والمغاضبة، فمن المعلوم أن المغاضبة قد وقعت في نفس **النبي يونس (علية السلام) من**

أهل مدينة نينوى، وقد آثر عدم البقاء معهم ورحل من دون أن يتلقى أمر الرحيل من الله سبحانه وتعالى، لذا امتص مخزون الشاعر الثقافي هذه الدلالة المكانية المتشظية "**بطن الحوت**" في صورة الإحساس بعدم اكتمال القناعة لديه بأن ذنوبه تستحق هذا السجن المكاني المعادي العائم، بعد تجسيدها في رؤى قصيدة: **(مغاضبات ذي النون البغدادي)** التي يقول فيها:

يجري بي الحوتُ ولا يدري
بأن ما يبحر في أمواجهِ صدري
وها هو الساحلُ.. ينتجع الماءَ ويطوي يديه
حككت منه الجلد كي يستريح
ومنه غادرتُ إلى لا مكان..
سفينةٌ تطلقُ في مشيتِها ثرثرةً تكرهُها الأمواج
تدغدغُ البحرَ فلا يضحك
سفينةٌ تبحرُ لكنني.. اشعرُ أن البحرَ تحت سطحِها موثق
قفزتُ من حوتٍ إلى آخر،
يجري بي الحوتُ ولا أدري
بأنهُ قد فرَّ من صدري
وإنني قد صرتُ في جوفهِ
ممزق الأعمال...
أمي على أنيابهِ تنتحب.. تصيح: يا ويلتاه
لقد تماديت بقهري تعال..
لا تنزلق في جوف هذا المحال
وكان سجناً مخيف.. أمي على قضبانه تنتحب،
تلطمُ بالدمعِ على الصدر
أديرُ بالمسبحةِ الأفلاك بما حوت من نجوم
أقول:
سبحانك أني الظلوم... وأنت عفوٌ مديدْ (الشرع، ١٩٩٩، الصفحات ١٢-١٥).

يلاحظ أن المحك الدلالي للمكان يتشظى في البنى النصية العائمة: "**الحوت، البحر، الصدر، الساحلُ، اللا مكان..، السفينةٌ، الأمواج الجوف، السجن، الأفلاك**" يقتضي عدم الانحسار ضمن مدركات ومضامين

وتفاصيل القصة، وهذا ما أفاد منه الشاعر في عملية الامتصاص بإطلاق لقب "**البغدادي**" على شخصية "**ذي النون**"، فيكون العنوان هو إشارة سيمائية للبنية المكانية المعادية للقصيدة، بدلالة مطابقة الشعور لدى الشاعر بأن المكان العائم

"**السجن**" وقع داخل ذاته وليس في بطن الحوت، وهذا السجن متنقل معه حيثما يذهب؛ لتكون إشارة لخصوصية تجربة الشاعر: "**يجري بي الحوتُ ولا يدري،...، بأن ما يبحر في أمواجهِ صدري،...، وها هو الساحلُ،...، ومنه غادرتُ إلى لا مكان،...، سفينةٌ تطلقُ في مشيتِها ثرثرةً تكرهُها الأمواج،...، قفزتُ من حوتٍ إلى آخر، يجري بي الحوتُ ولا أدري،...، بأنهُ قد فرَّ من صدري،...، وإنني قد صرتُ في جوفهِ،...، بأنهُ قد فرَّ من صدري،...، وكان سجناً مخيفاً...**"، بدليل أن تسلسل الأحداث الدرامية تبدأ مع بنية المكانية في عدم معرفة "**الحوت**" بأن البحر الحقيقي الذي يلج فيه يكمن في "**صدري**"، وهي إشارة للغة الشعرية الضاغطة؛ ليتحول إلى بنية مكانية اكبر تستقطب المدينة بكل أزقتها وشوارعها وتناقضاتها عبر ارتدائه سياقاً واقعياً معاصراً يستوعب هموم الذات الإنسانية، فالشاعر يرى أن سجنه يتحرك ضمن حدود الذات التي يصفها بالبحر المتلاطم الأمواج "**صدره**" ضمن سيرورة الانتقال المكاني داخل محاور الامتصاص المكاني للقناع " **الحوت، البحر، الصدر، الساحلُ، اللا مكان..، السفينةٌ، الأمواج، الجوف، السجن، الأفلاك**" التي أصبحت مرتكزات الوجود الحقيقي للقناع في ذهن المتلقي.

ويفد محمد البغدادي من التصوير المكاني بجعل من نخلة مكاناً قناعياً للتجربة الشعرية في قصيدة: "**النخلة الأخيرة**":

أوقفتني الطُّيورُ داراً
ودارَتْ حولَ جِذعي الدُّروبُ تشكو الدُّوارا..!!
نَصَبَتْني الرّمالُ ظلاً
ليرتاحَ لديهِ المسافِرُونَ الحيارى!!
دَفَنَتْني الطُّلولُ بينَ ذراعَيها
وصارتْ حولِي التُّلولُ سِوارا..!!
إنَّني: النَّخلَةُ الأخيرةُ
يَلتَفُّ عَلَيها الحزْنُ الأخيرُ اصْفِرارا (البغدادي، ٢٠٠٤، الصفحات ١٧-١٨).

يتقمص الشاعر قناع النخلة بوصفها مكاناً رمزياً ثابتاً لحزنه وانقطاعاً للحياة بفعل ما تقوم به الطيور بوصفها ثيمات نصية ثابتة تتشارك مع حثيات الدروب حين دارت حول الجذع:" **أوقفتني الطُّيورُ داراً، ودارَتْ حولَ جِذعي الدُّروبُ تشكو الدُّوارا..!!، نصبتني الرمال ظلا** "، فيكون المتلقي أمام تسليم لماهية المكان ما قامت به الطيور جاعلة منها أعشاشاً وداراً لها؛ فتكتمل هنا صورة القناع الذي يرتديه الشاعر، وبذلك تتكون الدلالة المكانية المعبرة عن الثبات والاستقرار حتى تتحول الى مساحة نصية مشهدية للمدنية: "**نَصَبَتْني الرّمالُ ظلاً،**

ليرتاحَ لديهِ المسافِرُونَ الحيارى!!"، فيكون هناك اتساق واضح مع عنوان القصيدة: "**النخلة الأخيرة**"، إن الشاعر هنا يقتفي اثر الموجودات الطبيعية للنخلة في مثل هذا المكان، ليبث عن طريقها مكنوناته وواقع حاله الذي اتفق مع حالة النخلة، فهي تنصبها "**الرمال ظلا**" يستريح المسافرون الحيارى عنده، وهنا يوصف حقيقة تعامل الناس معه، إذ يصفهم بأنهم طارئون يمرون به ذلك المرور السريع، ويستمر في وصف تنامي الحياة من حوله واتساع دائرة الحواجز والإهمال التي ينالها اثر وقوفه هناك وسط التفاف الدروب: " **دفنتني الطلول بين ذراعيها.. وصارت حولي التلول سوارا**"، فيطلق بعدها دلالة مكانية جديدة تتشكل في:" **إنني.. النخلة الأخيرة.. يلتف عليها الحزن الأخير اصفرارا** ". فتوحي دلالة النخلة حالة الحزن واستيطانه، وتوقف الحياة وعدم إمكانية حركتها على الرغم من ملامح الحياة الموجودة، لكنها ملامح مخفية لا تفي بالشعور الطبيعي بالحياة، وهذه الدلالة اقتنصها القناع "**النخلة**"؛ بمثابة صدى داخلي لصوت الشاعر الذي يعبر عن ذاته عبر دلالة المكان.

ويستثمر الشاعر **بسام صالح مهدي** المكان المعادي ضمنياً بوصفه عبر الصور الكنائية، إذ يقول في قصيدته "**مدينة الليل**" إلى وصف المدنية وصفاً إيهامياً يتحقق فيه ملامح الواقعية العدائية التي امتزجت مع الحالة الشعورية، إذ لم يعد للمدنية وجود فعلياً لولا الذات التي قامت بصناعتها من جديد وصاغتها على شكل مدينة ليل مبهمة تسلب منه شيئاً فشيئاً وهو ما يشبه الثورة المسلوبة في تحقيق أهدافها:

مدينةُ الليلِ والأبوابُ مقفلةٌ وفي طريقِ هلاكٍ نامَ زائرُها
أُناسُها عثراتٌ في شوارعِها مدينةٌ كلُ مَنْ فيها يحاصرُها
والليلُ يصرخُ والأشجارُ خائفةٌ من الظلامِ ولا شمسٌ تناصِرُها
مدينةٌ هزَمتها نفسُها قلقاً والآن تبيضُّ في شعري خسائرُها

(مهدي، ٢٠٠١، صفحة ١١)

يرسم الشاعر حدود المكان المعادي ضمن إبعاده التي تحيط بمعنى واحد موزع بين صور كنائية متعددة؛ تشير إلى "**مدينة الليل**"، ضمن بعدها الهندسي والزمني والدرامي تجسد تفاصيل خيمة الانغلاق والتعثر والاضطهاد الذي تعيشه هذه المدينة المبهمة التي تخلو من الحياة، فهو لم يحدد اسمها بل يشر إلى ملامح معينة لهذه المدينة. فقد جعل الصور الملتقطة على الشريط التصويري عبارة عن نقاط استدلال مفتوحة يمكن للمتلقي أن يطبق هذه التفاصيل على أي مدينة يراها تتوافق مع ما يرسمه الشاعر في النص.

وقد شخصت ملامح هذه المدينة من بداية العنوان بوصفه عتبة نصية أولى، ومن ثم أخذت تتكرر بصورة دلالة متكررة متنامية منذ البيت الأول: "**مدينة الليل والأبواب مغلقة... مدينة وفي طريق هلاك نام زائرها**"،

فيعطي دلالة للصورة الشعرية ضمن صيرورة الصورة الكنائية لانعدام الحياة فيها، وقد ساعدت البؤر المركزية للدوال الرمزية: "**الليلِ، والأبوابُ مقفلةٌ، طريقِ هلاكٍ**"، ثيمات نصية تبرز حتمية العدم وانقطاع الحياة، وتستمر الصور الكنائية في النمو والصيرورة بشكل تكرار تصاعدي متنامي: "**وفي طريق هلاك نام زائرها**" التي هي كناية بارزة عن الشؤم الذي يحيط هذه المدينة وسكانها ويتخلل كل تفاصيلها الداخلية وما يكون من علاقة بالوافدين عليها: " **أناسها عثرات في شوارعها... مدينة كل من فيها يحاصرها** "، تجسد طبيعة الصراع الدائر بينها وبين أهلها التي تنثال بشكل متصاعد في توكيد هذه الصور:" **والليل يصرخ والاشجار خائفة... من الظلام ولا شمس تناصرها**"، فيكون الليل هوية المدينة على طول خطها الزمني، والشمس التي تخذلها وتتركها من دون نصرة ضد هذا الليل هي رمز الخلاص من الواقع المظلم. ويرسم النص في:" **مدينة هزمتها نفسها قلقا.. والآن تبيض في شعري خسائرها**"، الصراعَ الدائر في هذه المدينة، فهو جزء منها، وهذا ما يشير إليه قوله: "**والآن تبيض في شعري خسائرها**".

وأخيراً، فإن الشعور بعدائية الأماكن مهما كان المسبب لهذه العدائية يبقى شعورا متشابها، فمهما اختلفت الأماكن، والأسباب، والأشخاص فإنها تولد الإحساس نفسه عند كل شخص وهو أحساس النفور، والكراهية. ونستطيع القول أن الشاعر التسعيني استثمر الصور المجازية في تقديم عدائية الأماكن؛ لإبراز وتعميق أثرها في نفس المتلقي، وبيان شدة الحالة النفسية التي يعاني منها في هذه الأماكن وما تمارسه عليه من ضغوط نفسية، وجسدية تجعله ينفر منها.

٣-المكان الواقعي:

المكان الواقعي هو ذلك المكان الذي يصوره المبدع في نصهِ الأدبي عبر مخيلته الشعرية التي تقترب من حدود الواقع، هذا أذا انطلقنا من نقطة بداية مفادها أن ما موجود في الواقع لا يمكنه أن يتطابق مع ما هو موجود في النص الأدبي، لاسيّما أن الشعر الحديث يسعى دائماً إلى أظهار جانب التناقض في الواقع المعيش.

ومن المعلوم أن الأبعاد المكانية تذوب في الحقيقة عند دخولها عالم النص الأدبي؛ لذلك كان المكان قد حظي باهتمام واسع في الأدب الحديث من خلال كونه محوراً موضوعياً في التجربة الإبداعية داخل السياق النصي، فهو (لا يقتصر من حيث كونه أبعاداً هندسية وحجوماً، بل هو نظام من العلاقات المجردة) (باشلار، ١٩٨٠م، صفحة ٧٦)، التي (تتصل بجوهر العمل الفني) (باشلار، ١٩٨٠م، صفحة ٧٠)، وعند المتمعن في النتاج التسعيني نجد أن المكان الواقعي قد أحتل جانباً واسعاً و شاملاً حتى أمكن فيه الوصول إلى فضاء واسع وشامل يفترش فيه المكان على أرضية زمنية تفترض الاستمرارية (الحمداني، ١٩٩٣م، صفحة ٦٣).

وفي قصيدة بعنوان (أرض السواد) للشاعر **مجاهد أبو الهيل**، يقول:

تُســـائلُني الحبيبـــةُ عـــن بـــلادي تقـــولُ الحـــزنُ فـــي عينيـــكَ بـــادي
فهـــل حقـــاً تعـــيشُ بـــلا بـــلادٍ وهـــل فـــي الأرضِ حـــقٌ كـــالبلادِ
فهـــذي الارضُ لـــم تبخـــلْ بشـــبرٍ علـــى احـــدٍ ولا ضـــاقتْ كـــوادي
تُســـــائلُني وتجهـــــلُ أن قلبـــــي بعمـــق البحـــرِ يشـــكو المـــاءَ صـــادي
وتعجـــــبُ إذ تُعاينُهـــــا تلاشـــــت قبيـــل الشـــوط اجمعُهـــا جيـــادي
تُســـائُلني ألـــم تعشـــق ســـواها؟ يجاوبهـــا الفـــؤادُ هـــي اعتقـــادي
ولكنـــــي بـــــلا أرضٍ وقلبـــــي يجـــوبُ الكـــونَ مجنونـــاً ينـــادي
تعلمـــتُ الهـــوى مـــن كـــل شـــبرٍ بـــلا وطـــن غريبـــاً فـــي الوهـــادِ
يُســـلمني الظـــلامُ إلـــى ظـــلامٍ ويرســـلني الســـوادُ إلـــى ســـوادِ

(أبو الهيل، ٢٠٠٥، الصفحات ٥٣-٥٤)

يتداعى في النص الشعري شعرية المكان بصورة واضحة من خلال تمازج المشهد الحواري بين الدوال النصية في صورة **مشهد حوراي صوتي درامي: "صوت الحبيبة، صوت الشاعر الحزين، صوت بلد الشاعر"** صورة صوتية حزينة مشوشة مغيبة"، التي تأتي تباعاً لتشكل صورة مكانية فنية لصورة الوطن الجريح بشكل تصاعدي متنامي: **"بلادي، بلاد، الأرض، الوادي، الفؤاد، البحر، الكون، الوطن"**، فيرسم الشاعر شعرية مكانه الشعري: **"الوطن"**، بوصفه دالاً متناوباً بين حالة الإعلان والإضمار الحواري؛ ليشد انتباه المتلقي في صورة تكرار الاسلئة الاستفزازية والانتقال في البناء المشهدي: **"تُسائلُني الحبيبةُ عن بلادي، تقولُ الحزنُ في عينيكَ بادي، فهل حقاً تعيشُ بلا بلاد ٍ، وهل في الأرضِ حقٌ كالبلادِ،...، ولكني بلا أرضٍ وقلبي،...، بلا وطن غريباً في الوهادِ،..."**، فالسؤال موجه للمتلقي عن صورة للمكان الشعري، فيدعوه الى انتظار الإجابة: **"تسائلني وتجهل أن قلبي..."**، ثم يقول: **"تسائلني الم تعشق سواها؟... يجاوبها الفؤاد هي اعتقادي"**، فيقوم الشاعر في خلق التوازن الذي يكون قبال السؤال، وهو الجواب، جاعلًا هذا الجواب قادماً من دال مكاني :**"القلب، الفؤاد"**، فهو لم يقمْ بجوابها مباشرة داخل المشهد، بل قام بجعل فؤاده من يقوم بالإجابة وتحديد شعرية مكانة الوطن، فجعل صمته ثيمة شعرية تبث الحاكية بالإجابة، وهذه التفاتة شعرية مكانية للحركة الدرامية في النص.

إن الصورة الشعرية المشهدية في هذا النص تحمل في تفاصيلها إيقاعاً مسرحياً لم تخلو من الديكور، فقد قام بزج الايحاءات التصويرية للمكان داخل الحوار: "**بعمق البحر يشكو الماء صادي**"، "**يسلمني الظلام الى ظلام... ويرسلني السواد الى سواد**"، زاجاً الدوال الحاملة للقصد ما بين تفاصيل هذا الحوار لتشكل صورة كلية للمكان الشعري.

ويفد الشاعر **حسين القاصد** من قابلية التصوير الجزئي للمعطيات التصوير المكاني وأجزائه مللماً بكل تفصيلاته الجزئية في صورة تدوير المعنى للمكان الواقعي " **بغداد**" فهي مرة تتضح في صورة أجزاء متناثرة ومرة في صورة تامة للواقع: "**مدينة بغداد** "، ثم في صورة كلية لواقع "**العراق**" المتشكل في رمزية الحضارة "**بغداد**"، ثم تتلاشى هذه الصورة تتشظى في صورة جزئية " **ساحة التحرير**" المتعالقة مع صورة " **العراق العظيم** "، مفيداً من قابلية التفاعل اللغوي بين الدوال الشعرية بعد إعطائها أفقاً إيحائياً متشظي الدلالة للمكان الواقعي حيث أقام تركيبة صورته المكانية على توزيع مرتكزات هذا الواقع عن طريق إيقاعٍ تناغمي بين المكان "**مسرح الأحداث**"، **والحدث، والمشهد، والصورة**"، يقول:

ملـــــلٌ ونمـــــلٌ وانفجـــــاراتٌ، ومـــــاءٌ لا يجيـــــد المـــــاء كـــــي نتناولـــــه
هـــذا الـــذي بغـــداد مـــرت مـــن خـــلال ثقوبـــه مـــــــرت! وهـــــــاهي باســـــــله
الغـــيم مشـــط فـــي مرايـــا وجهِهـــا الأبهـــى وأطلـــــــق للنخيـــــــل جدائلـــــــه
أفكلُمـــــا احتـــــاج الزمـــــانُ حضـــــارةً حمـــلَ العـــراقَ بتمـــر صـــبري بابلَـــه
بغـــدادُ صـــبحٌ لـــم يقمطـــه الظـــلامُ فمـــد اذرعـــه وفـــاح بلابلـــه
مـــن ســـاحة التحريـــر أذّن للخـــلاص مكـــبلاً .. حتـــــى يزيـــــل سلاســـــله

(القاصد، ٢٠٠٩، الصفحات ١١٦-١١٧)

تتجلى الصورة الشعرية من خلال **إبراز قوة شعرية المكان** ودلالته المأخوذة من الواقع المعيش، عن طريق التحليل الصوري الذي يجتاز الشكل الهندسي بوصفه مسرحاً للأحداث وصولاً الى الانبثاق الدرامي على المستوى البناء للدوال النصية الظاهرة : " **بغداد، العراقَ، ساحة التحرير**"، والمضمرة: "**النخيل، حضارةً، سلاسله**"، حيث تبدأ الدوال المكانية بالظهور بصورة موحية من خلال الألفاظ الموحية: "**مللٌ ونملٌ وانفجاراتٌ، وماءٌ، لا يجيد الماء كي نتناوله**"، ترسم قوتها الشعرية للأجواء النفسية المعيشة في المكان الشعري "**بغداد**" في صورة شرخ، ونخر ثقوب، والموت، والانفجار عن طريق الارتسامات الصورية للمكان التي عبرت عن تفاعله النفسي مع الواقع أي ما

يمكن تصوره من خرابٍ مغيب، عن العين, فوجود النمل في مكان ما يوحي بوجود مساكن مضمرة داخل الأرض وهذه المساكن متشعبة وعميقة، تحتوي على أسرار غير معلنة, فيكون الترميز بالنمل هو عين الإيحاء بوجود حالة النخر التي عاشها وطنه في حقبةٍ مرت من الزمن القاسي، والشاعر بهذا الالتفاف المكاني الواقعي يختزل قصة وطنه المكانية عبر الانتقالات المكانية الثلاثة، وكأنه يسمي كل حقبة من تأريخ وطنه بتسمية خاصة، موحية إلى حقيقة المكان الشعري، فتكون الدوال المضمرة: "**ملحٌ ونملٌ وانفجاراتٌ، وماءٌ**" ترسم الصورة المكانية المعبرة عن حقبة من زمنية مكانية توحي بالفراغ وعدم وجود الأمل والاستقرار والحلول المناسبة.

ثم بعدها تأتي الحقبة الواقعية الأقرب إلى زمن الشاعر في تأريخ العراق وبغداد المرهونة بتراكيب الصورة المكانية المتولدة من الدوال المضمرة لتتصل بشكل متوازي مع الدوال الظاهرة: "**هذا الذي بغداد مرت من خلال ثقوبه...**"، فيجعل منها مفارقة "**بغداد**"، لكن كيف اتضحت؟ أثناء اجتياز المحنة، بقوله: "**مرت!! وها هي باسلة**"، في فسحة مكانية مغايرةٍ لما بدأ به النص مقدماً بعد هذا الإشعار صورةً تفي بجعل تغيير انقياد المتلقي أكثر ترسيخاً واتحاداً مع النص الشعري: "**الغيم مشط في مرايا وجهها الأبهى... وأطلق للنخيل جدائله**"، "**أفكلُما احتاج الزمانُ حضارةً... حملَ العراقَ بتمر صبري بابلَه**"، "**بغداد صبح لم يقمطه الظلام..**"، فقد كانت عين الشاعر تنقل صورة بصرية لما هو واقعي في هذا المكان "**بغداد** "،حيث يبدأ النص بتقليب صفحات تاريخ هذه المدينة الذي حمل عناوين البطولة والانتصار والتضحية، ومقاومة الأعداء حتى أصبحت هذه عادة من عادات أهلها، ثم يتفحص الشاعر صفحات العلم و الأدب و يجدها مدينة العلماء و الشعراء على مر الأجيال، ثم تنتقل الكاميرا إلى تصوير المكاني للواقع من خلال تكرمها بأفضل الأشجار وهو النخيل الذي يزيدها جمالاً و شباباً بالاندماج الواضح مع صيغة الشعر لهذه الأرض. إذ حوت الانساق المعلنة "**بغداد، العراق**" أشارة مكانية لواقعٍ لا يمكنها أن تشيخ يوما بعد أن أصبحت صبحاً لا يقمطه الظلام، فكان موفقاً في اختيار مفردة " **القماط**" التي ترتسم فيها صباح بغداد الرمزي في "**الطفولة**" التي لا تعرف "**الشيخوخة**"، ومن رمزية ظلام الليل الذي لا يتمكن من إخفاء معالم الصباح، ويختم الشاعر صورته المكانية: "**من ساحة التحرير أذّن للخلاص مكبلاً..... حتى يزيل سلاسله**"، بوصفه ثيمة نصية للواقع الثورة والخلاص فهو مكان التحرير والثورة لدى العراقيين، فالقصيدة قد انشغلت بتوصيف هذا المكان لكل ما هو واقعي وحسي، وهو الأمر الذي زاد النص الشعري جمالاً وفرادةً.

٤-المكان العجائبي "الأسطوري":

إن هذا المكان يقف بالضدية من المكان الواقعي في تفصيلاته وتحديداته فهو مكان لا يمكن أن نتصور له وجود واقعي بالفعل، إذ يأخذ وجوده النصي في عدة علاقات تتمثل في مرجعيته النصية المنبثقة عن ذات الشاعر "**الذكريات الخلاقة**"، وبُعّد التجربة وشموليتها وخيالها الجامح.

فتبدو هذه العلاقات الشعرية تتكون في ولادة جديدة للمكان الذي يعتمد في تمظهرِهِ على الحدس المستقبلي، لتجسيد ما يرّد في ذهن الشاعر من صور وأحاسيس تنهض بمهمة التوجه نحو مكان عجائبي ينسج من عدة أمكنة؛ قد يكون بعضها واقعياً، أو لا نجد له تصور في الواقع فهو مكان لا تحدّ حدوده وتفصيلاته وكيفية صياغته وطريقة بنائه الفني داخل السياق النصي، وعليه نجد أن هذا المكان يسمو ويعلو في الارتقاء عن المكان الواقعي الذي له وجود فعلي في الواقع المعيش، فهو في حركة دائبة تتجه نحو الانفتاح والشمول والتشبث بالحياة.

فالشاعر يسعى إلى بث (ما يعد غريباً و بعيداً، عن الواقع بطرق فذة، غير متوقعه تجتمع فيها المواقف، أو الأجواء بنسيج شعري ذي علاقات تصويرية من طراز خاص) (جعفر، ١٩٩٧م، صفحة ٢٨٠)، و عليه نجد أن هذا المكان لا يمكن إخضاعه للمقياس الواقعي؛ لأنه يتجه نحو عالم سحري ممزوج بصيغة الخيال والفضاء الواسع في سبيل أيجاد عالم جديد يبحث فيه الشاعر عن حل للواقع الذي أصبح كابوساً يثقل أحلامه و تطلعاته حين يريد الهروب منه، فيعمد إلى عالم غريب عن واقعه ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، وبذلك يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله بشكل تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه و واقعه (مجموعة باحثين (مشترك)، ١٩٨٨م، صفحة ٢٣)، ولعل الجيل التسعيني من أوفر الأجيال الشعرية حظاً باستخدامه الأمكنة الشعرية، نتيجة الاتساع الثقافي والمعرفي، إذ تشبعت لغتهم الشعرية بإيقاع رمزي كان له أثره البالغ في البناء الصوري للأمكنة؛ ليشكل نقطة التمركز الذهني للمتلقي، وذلك لكون الدلالة الرمزية أصبحت متشظية الأبعاد ومتنقلة في الدلالة والتنويع في المعاني التي لا تقف عند حدود المشابهة والمفارقة، ولا تعتمد مبدأ التناظر والتماثل؛ بوصفها إشارات صورية منصهرة في نظام لغوي يدفع بالمتلقي لإعادة خلق ترابط فكري محتدم بغية القبض على أبعاده الدلالية والإيحائية، فمن المعلوم أن هناك مسافة دلالية مسكوتاً عنها نصياً لا يمكن الكشف عنها إلا بعد معرفة البنية العميقة المكونة للقيمة المهيمنة للنسيج اللغوي للنص.

ومن هنا أصبح المكان تقنية مهمة في بلورة وسائل انفتاح النص الشعري الحديث لتحقيق الوظيفة الشعرية المهيمنة التي يروم النص تحقيقها (لا بطريقة المطابقة التامة، و أنما بالإيحاء وجود علاقة عرضية أو متعارف عليها) (وهبة، ١٩٨٣م، صفحة ٥٢٥)، في صورة صهر مباشر أو غير مباشر يبتكره الشاعر ابتكاراً محضاً أو يقتلعه من حائطه الأول أو منبته الأساس ليفرغه جزئياً أو كلياً من شحنته أو المغزى ذاتي مستمد من تجربته الخاصة (العلاق، ٢٠٠٣م، صفحة ٤٧).

ومن هنا تبدو الدوال المكانية أصبحت مكوناً رئيساً للنص الشعري العربي الحديث، وذلك لفاعلية التجديد والتحديث التي لا تنشأ من فراغ، وإنما تتشكل أسلوبياً في لغة القصيدة، ومكوناتها الرئيسة، إذ تتداخل فيها مكونات

أدبية، وثقافية متنوعة، وهذا ما ظهر جلياً في لغة الشعر العراقي الحديث التي استدعت جوانب الثقافة العربية والغربية كلها، وأذابتها في نصها الجديد بفاعلية دلالية فائقة نحو مناطق القراءة والتأويل ضمن فاعلية اللغة الضاغطة ودلالتها الشعرية، وبدت أهمية الأمكنة الشعرية في ثرائها الدلالي إذ انسحبت من فضائها الخاص نحو فضاء التشظي الذي كونته الوظيفة الجمالية للغة الشعرية بوصفها لغة مقصودة عبر الدلالة والتأويل. ومن المعلوم أن للشاعر خصوصيته التي تميزه عن الإنسان العادي فهو يستقي مادته من فكرهِ، ومن مخزونه الثقافي الذي احتوته الذاكرة عبر مراحل زمنية متعاقبة، وهذا ما يثبت هيمنة الجيل الشعري على الجيل الشعري السابق عليه، لذا نال التراث حضوراً وافياً في كتابة القصيدة الحديثة التي برع من خلالهما الشاعر التسعيني بإيجاد مناطق الانزياح الوافية في الدلالة والرؤى تتجه نحو رسوخ الصورة لدى المتلقي.

والشاعر **أجود مجبل** تناص مع حكايات ألف ليلة وليلة وأمكنتها الشعرية العجائبية؛ ليجعل منها مرتكزاً لوحدة الموضوع في نصه الشعري، يقول:

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 اليوم 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

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 والسلام

فلم يبق شيءٌ هنا كي يباع

قريباً سيأتيكم الزنج

مؤتزرين بحرمانهم من وراء التلال (مجبل، ٢٠٠٩، الصفحات ١٣٦-١٣٩).

النص يجتر حكاية شهرزاد عبر أمكنتها الشعرية: "**ساحةِ الزنجِ، المزاد، الشبابيكَ، السوقِ، البلاد، بغداد، ارض كافور، المسرّة، التلال**"، قصة الشاعر الحاضرة بهدوء متنامٍ مع البنية الزمنية ضمن فترة الغروب عبر الألفاظ: "**مساء**"، "**القناديل**"، ليدخل المتلقي إلى أجواء الحكاية، بالإضاءة الكافية في ورود رمز الحكاية" **شهرزاد**"، لتنزاح الرؤى نحو البنى المكانية العجائبية الملفوظة بلسان شهرزاد عبر تفاصيل الأحداث صورها في جذب خيوط الماضي الى الحاضر: " **تقول: سمعتُ المنادي في ساحةِ الزنجِ،...، سيفتح اليوم هذا المزاد، إلى أن تجمّع من حولهِ المشترون/ وهم مفلسون نيام، تقول لنا شهرزاد، رأيت الشبابيكَ في السوقِ معروضةً والبلاد..**"، في استرسال مصاحب لهذه الشبابيك المعروضة للبيع تأتي رموز أخرى تنسج الإيحاءات المناسبة التي تتسق مع وحدة الموضوع" نزول المثل والقيم التاريخية إلى السوق الرخيص لبيعها": **وسجادة الأصمعي وفيها بقايا صلاة/ وخفّين**

كانا لعمرو بن بحرٍ مشى بهما نحو بغداد ذات نهارٍ وعاد" تشكل أحداثاً جديدة تتجه نحو السفر إلى بغداد القديمة دون بغداد في الوقت الحاضرة التي بيعت.

ثم يأتي نداء صوت المنادي الذي يحمل الشواهد التاريخية التي تصرّح برحيل علامات السلام "**رحيل الحمام**" عن بلاده، ثم يقرن هذا الرحيل برحيله عن البلاد بقرنها ببعض الدوال المكانية التي تسعف النص وتثريه في الحكاية بعد بيع نفائس البلاد: "**لقد بعتُ كلَّ أواني البلاغة والنحو والتوريات**"، ليعطي في صورة دعوته إلى الاقتراب منه ومعرفة ما تم بيعه لديه صورةً ترسم دلالة جديدة للمتلقي، وكأنه يخبئ تلك النفائس ضمن الدوال المكانية العجائبية ويظهرها في وقت متأخر من الحدث الشعري، ليضيف لها قيمة جمالية ومعنوية، تاركاً لديه: " **وأبقيت لي فرس المتنبي، لأهرب ليلاً عليها إلى أرض كافور حيث المسرّة دائمة والسلام** " راكباً فرس **المتنبي،** متجهاً إلى أرض ينعم فيها بالسلامة بعد فقده السلام في بلاده برحيل الحمام عنها، ليترك لنفسه مجالاً للهرب تحت جنح الليل بوصفه رمزية عالية للستر كونتها الكلمات، جاعلاً منها طريقاً إلى أرض كافور" **الملاذ الأمن** "، حيث المتنبي" **شخصية الرجل المثقف في الوقت الحاضر**" وكل أدوات حضوره مرحبٌ بها. ويبرر بعدها رحيله أنه لم يكن من رحيل السلام فقط عن بلاده، بل بتنبئه بقدوم الزنج القادمين من خلف التلال بوصفها دالة مكانية ظاهرة للرمزية طبقة الفقراء والمستضعفين والثوار في البلاد " **قريباً سيأتيكم الزنج، مؤتزرين بحرمانهم من وراء التلال**".

ومن هنا أصبح التناص عاملاً مهماً و وسيلة إجرائية في إنعاش النص التسعيني، لذا بدت هذه الأمكنة الشعرية تتعالق مع بعضها البعض للتعبير عن التجربة الإنسانية؛ لتقديم رؤية مستقبلية جديدة تسلتهم من رموز، وأقنعة الماضي بعد أن وجد فيه الشاعر بؤرة الانطلاق والمغايرة الشعرية التي أصبح الحاضر الشعري فاقداً لها في قيمتها **الفنية، والتاريخية، والأيديولوجية،** ليأتي هذا الراكم حافزاً فعلياً في صورة إعادة وخلق تكرار متنامي لأسلوب الشاعر ضمن طرائق متعددة، تأتي رمزاً كلياً متنامياً في نص واحد أو قناعاً محورياً يهيمن على هيكل القصيدة، مما يجعل لهذه النصوص أهمية بالغة للوقوف والتحليل؛ لكونها استجابة فعلية، استطاع من خلالها أن يعكس إمكانيته الشعرية في استدعاء الأمكنة **الرمزية والدينية والتراثية والواقعية والأسطورية** وتجلياتها بشكل واضح، فتعامل الشاعر معها تعاملاً شعرياً جديداً في صورة تعالق نصي واضح المعالم يتخذ صورة محاورة رمزية جزئية أو كلية تستدعي صورة المكان؛ لترفد بنية النص ودلالته في تماس محوري مهمين على النص؛ ليصبح هذا الاستدعاء لبنة أساسية من لبنات النص الشعري التسعيني على وجه الخصوص.

فالمكان أصبح بنية تشع بالعديد من المشاعر والرؤى والأفكار المُحتملة، يُعبّر من خلالها الشاعر عن إحساسه الشقي بالعالم " **الحاضر**". ورغبته في بناء عالم موازٍ للعالم القديم "**الماضي**" حيث البراءة والأمن والدفء

والطمأنينة (الكبيسي، ١٩٩٦م، صفحة ١٣). فالشاعر في نصه الشعري، يستند على أرضية مكانية عجائبية، تتجمع فيها عدة أمكنة عن طريق التشاكل ما بين المكان الواقعي والمكان المؤسطر "**ملاذهُ الأمن**" في بينة زمنية واحدة هي بنية زمن المنفى. حيث يقدم المكان رؤية داخلية ينفتح عليها النص في مونولوج داخلي، يدخل فيه الشاعر إلى عالمه العجائبي "**الملاذ الأمن** " هارباً فيه من واقعه المُعيش.

وهكذا نجد الشاعر عندما كان متمرداً في منفاه، أصبح الآن إنساناً محباً في عالمه الجديد "**المكان العجائبي**"، وعليه كانت أمثلة هذه المكان قريبة من أمكنة الحكايات الشعبية وحكايات إلف ليلة وليلة والحكايات الخرافية والأسطورية التي يتشكل فيها عالم خيالي ينبض بتدفقات سحرية حالمة يرغب الشاعر العيش فيها وأخذت تتشكل في صورة "**يوتوبيا**" حلمية تنسجم مع نفسية الشاعر واتجاهاتها، إذ هي يوتوبيا روحية زرعها الشاعر في أرض الواقع، بعد اجتلابها من فنون مختلفة، وعصور مختلفة وأجواء مناهضة للواقع بعد هروبه منه.

ولغرض أكساء المضمون دلالة ومعنى فأننا نقف عند قصـــيدة: "**صعود**"، يتحول المكان الى ثيمة نصية تتشظى فيها دلالات الصراع في التجربة الإنسانية بشكل عجائبي يسهم في تشكيل إيقاع بصري للقعر" **البياض والسواد** "، فسواد القعر يشكل هرماً مقلوباً، بدأ من القاعدة ثم انتهى بالقمة، وهي رأس الهرم، بينما البياض شكّل هرمين على جانبي السواد يصل الفضاء المرئي أحيانا إلى رسوم صورية لأشكال هندسية عدائية تشارك في أداء المعنى الكلّي للقصيدة:

القعر هو بداية الطريق المخضر بالمعاناة نحو القمة

القمة هي نهاية مصير الخارج من

قعره

الخروج هو بداية التغير المتأثر بالضوء

الضوء خط وهمي بين وجهتيك

ما ترنو إليه ليس أفضل مما لديك

الراحة القلقة بقاؤك دائما كما أنت

القلق المريح أن لا تغدو أنت

الكثير الذي قطعته قليل

القليل المتبقي كثير

القمة بين حاجبيك

أتعود للقعر

في يديك

الوهم

القمة (القاصد، ٢٠٠٩، صفحة ١٥).

تبدأ التجربة الشعرية من مكانها الواقعي الذي ينماز عن بقية الأماكن بالغموض والدنو، فالقعر يتمثل مكانياً من أعمق نقطة مكانية في: "**البئر، النهر، المستنقع**"، يشوبها الغموض والظلام وتمازج اللوني بين الماء والطين، في حين انه يتحول شعرياً الى مكان عجائبي غريب يمثل نقطة التحول في الحياة الإنسانية ومتطلباتها وأهدافها، فيتحول نسبياً الى ثيمة نصية معلنة تتمازج مع بقية الدوال الشعرية عبر دلالتها الشعرية المتحولة بشكل تكرار متنامي يتجه بشكل تصاعدي وصولاً للذروة الشعرية فصيح هو القمة نفسها بقوله: "**القعر هو بداية الطريق المخضر بالمعاناة نحو القمة**"، فعنوان القصيدة "**صعود**" يمثل عملية صعود مكان ما، فإن القارئ يمكنه أن يبدأ بالقراءة من قمة الهرم صعوداً إلى قاعدته، وسينتهي حينئذٍ بالقاعدة، وقارئ آخر يجد أن الصعود يبدأ من القاعدة وصولا إلى الرأس، لكنه سيُدهش بقمة الهرم التي جعلها الشاعر في الأسفل، وإذا اتفقا على أن يُقرأ النص بحسب دلالته:" **القعر هو بداية الطريق المخضر بالمعاناة نحو القمة**"، "**القمة هي نهاية مصير الخارج من قعره، الخروج هو بداية التغير المتأثر بالضوء،...، القمة بين حاجبيك، أتعود للقعر، في يديك، الوهم، القمة**"، فإنها عجائبية ورمزية في آن واحد يجوز فيها أن تبدأ من النهاية أو العكس، فالقعر والقمة يتماثلان شعرياً في تشكيل مكان عجائبي من خلال تعدد القراءة، والتأويل، والتقويض لحالة الاعلان والإضمار بينهما الذي يبدأ من الأعلى إلى الأسفل أو الأسفل نحو الأعلى يصل إلى حد فاعلية التلقي والتأويل في أداء المعنى وتوجيهه؛ إذ (يكشف البعد المكاني في الصورة الشعرية، (...) عن توجه بصري حسي، ينحو نحو التجسيد والتشكيل المرئي، وعلى هذا النحو، تفسر معالجة الزمن عنده معالجة المكان أي تحويل الزمان إلى صورة مكانية محسوسة بالرؤية البصرية)

(مجموعة باحثين (مشترك)، ١٩٨٨م، صفحة ٣٧). ومن بين هذه النماذج الشعرية التي تمثل ذلك "**نصوص الظلام**"، وهي أربعة نصوص اشتركت في محور إيقاعي تأسس على إيقاع فكرة الظلام المكاني، ولاسيما في النص الثاني:

ثمة مدن

لا تقيم صلة مع الشمس

ولا تتفقد النجوم

مدن

تطرد المصابيح

ولا تدخر شمعة لليل

مدن

تغلق فمها كزنزانة

على سجينٍ اسمه اللسان

مدن

يسودها الصمت

وتتشابه فيها الأشياء

فالوجوه بلا ملامح

والملامح بلا معنى

وأهلها في أحسن الأحوال

أشباحٌ يتناسلون

في مدن الظلام (الروسم، ٢٠١٤م، الصفحات ٣٦-٤١).

يرتكز النص على تكرار دلالة المكان: "**مدن**" خمس مرات بشكل تكرار تصاعدي ويجعلها بؤرة لانبعاث دلالات عجائبية في النص، فهي مدن مظلمة: "**لا تقيم صلة مع الشمس، ولا تتفقد النجوم، ولا تدخر شمعة لليل**"، ثم يضفي على هذه المدن العجائبية في آخر سطر من النص دلالة الظلام لتعود على دلالة المكانية :"**مدن**" المكررة" **في مدن الظلام**"، بعد تمهيده لإيقاع فكرة الظلام عن طريق الأخبار العائدة إلى المدن، فهي: "**تطرد المصابيح، ولا تدخر شمعة لليل، تغلق فمها كزنزانة، على سجينٍ اسمه اللسان، يسودها الصمت، وتتشابه فيها الأشياء، فالوجوه بلا ملامح، والملامح بلا معنى، وأهلها في أحسن الأحوال، أشباحٌ يتناسلون**"، كل ذلك أعطى للنص فكرة المدن العجيبة المظلمة، إذ تكاد تكون موحّدةً بعد أن أطبقَ على الأمكنة إيقاعُ الظلامِ من البداية إلى النهاية.

الخاتمة :

بدت دراسة شعرية الامكنة في الشعر العراقي الحديث "**جيل التسعينات أنموذجاً**"، دراسة مزدوجة فهي من جانب تعنى بأهمية شعرية الامكنة في التشكيل الشعري والإبداعي ، وتعنى من جانب آخر بارتباط لغة الشعر بتطورات الحداثة وما بعد الحداثة ودلالتها النقدية؛ لإنتاج نصٍ إبداعي يتناول اللغة الشعرية تمثل روح العصر ، وترتبط بالحاضنة الدينية ، والتراثية ،والتاريخية ، والثقافية ؛ وتوصلت الى الدراسة الى تحديد معرفي نقدي بتعلق بأهمية الدراسة منها:

١- منها ما يتعلق بعدم وجود مقاييس ثابتة تحدد شعرية المكان تحديداً نهائياً، فلكل تجربة إنسانية لها بعدها المكاني الخاص بها ، ومن ثم يبقى مفهوم شعرية الأمكنة في الشعر مفهوماً نسبياً مغايراً باختلاف المنطلقات والتصورات الأدبية والنقدية ، وأطر التجديد الحداثويّ وما بعد الحداثوي فلكل عصر خصوصيتهُ الزمنية المحملة بسمات تخصه و تنفرد به.

٢-بدت شعرية المكان داخل بنية النص الشعري، تمثل فضاءاً نصياً ومسرحاً شعرياً للأحداث التي تترتب ترتيباً زمنياً وفقاً لمقتضيات السرد الشعري "سيمائية المكان" الذي أخذ يتوزع ويتنوع بين الواقعي والأسطوري والمعادي والأليف، لإضفاء الوظيفة الجمالية للنص الشعري بشكل عام.

٣-أخذ المكان الشعري يسهم في تقريب المسافة بين المبدع "الشاعر" والمتلقي؛ ليسهم أسهماً فعالاً في تشكيل الصورة والرؤيا الشعرية من أجل تقريب النص الشعري إلى عالم المتلقي، بعد أن اخذ المكان يظلل القواسم المشتركة بين الأدب وما يحيل إليه؛ بوصفه عنصراً شعرياً، دراميا، سردياً لا يمكن عزله أو فصله عن بقية العناصر :"الشعرية ــ السردية" ؛ لفرض الاستمرارية الزمنية بوصفه محوراً موضوعياً في التجربة الإبداعية داخل السياق الشعري .

٤-ومن المعلوم أن الأبعاد المكانية تذوب في الحقيقة عند دخولها عالم النص الأدبي؛ لذلك كان المكان قد حظي باهتمام واسع في الأدب الحديث من خلال كونه محوراً موضوعياً في التجربة الإبداعية داخل السياق الشعري.

٥-اخذت الامكنة تتشكل أسلوبياً في لغة القصيدة، ومكوناتها الرئيسة، إذ تتداخل فيها مكونات أدبية، وثقافية متنوعة، وهذا ما ظهر جلياً في لغة الشعر العراقي الحديث التي استدعت جوانب الثقافة العربية والغربية كلها، وأذابتها في نصها الجديد بفاعلية دلالية فائقة نحو مناطق القراءة والتأويل ضمن فاعلية اللغة الضاغطة ودلالتها الشعرية، وبدت أهمية الأمكنة الشعرية في ثرائها الدلالي إذ انسحبت من فضائها الخاص نحو فضاء التشظي الذي كونته الوظيفة الجمالية للغة الشعرية بوصفها لغة مقصودة عبر انساق الدلالة والتأويل.

٦-استطاع الشاعر من خلال تعدد الامكنة أن يعكس إمكانيته الشعرية في استدعاء الأمكنة الرمزية والدينية والتراثية والواقعية والأسطورية وتجلياتها بشكل واضح، فتعامل الشاعر معها تعاملاً شعرياً جديداً في صورة تعالق نصي واضح المعالم يتخذ صورة محاورة رمزية جزئية أو كلية تستدعي صورة المكان؛ لترفد بنية النص ودلالته في تماس محوري مهمين على النص؛ ليصبح هذا الاستدعاء لبنة أساسية من لبنات النص الشعري التسعيني على وجه الخصوص.

٧- اصبح المكان بؤرة مركزية شاملة تحتضن تجربة الشخصية في أعماق المبدع التي ينقلها إلى المتلقي مرتكزاً في ذلك على صدق تجربته التجربة الشعرية ، وعمق رؤيته ودقتها، وقدرته على التعبير والتأثير بما يمكنه من تجسيد تجربته وإخراجها من إطارها الخاص والضيق إلى إطار عام والواسع؛ لما يمتلكه من طاقات تعبيرية وإمكانيات فنية تُتيح للمؤلف أن يحقق فيها بلورة غاياتهِ الدلالية، والجمالية، والفنية، والفلسفية داخل مساحة نصية .

ومجموعة الأمكنة التي تظهر في شعر التسعينات تتجه نحو التوسع والشمول في تكوين فضاء شعري واسع التي تضفي الى تعدد الامكنة ؛ ومنها :

أ-المكان الأليف: يعد المكان الأليف مصدر الهام للشاعر ؛ لما له من علاقة نفسية ترتبط بالأمان والآلفة بوصفه مكان الأنس الحاف الباحث عن ولادة جديدة تسد فجوات الأزمة النفسية الحاضرة التي تتجسد من خلال العودة إلى مركزية القطب المكاني الأليف.

ب-المكان المعادي: يتمظهر هذا المكان بوصفه بعداً فنياً للتجربة الشعرية وبعدها النفسي، وتعبيراً عن روح العزلة، واليأس، والغربة، والهزيمة، والانكسار في تحقيق الأهداف؛ نتيجة ضغوطات خارجية تتمثل في الواقع، أو السلطة الحاكمة ، أو تقاليد المجتمع، فضلاً عن ضغوطات الداخلية تتمثل في سلطة " الأنا" العليا على الذات، والتجربة الشخصية .

ج-المكان الواقعي : ظهر هذا المكان بصورة مقاربة نصية تحاكي الواقع وتقترب منه ؛ بوصفه محوراً موضوعياً للتجربة الشعرية يصل فيها الشاعر إلى فضاء واسع وشامل وفق الاستمرارية الزمنية من خلال إبراز قوة شعرية المكان ودلالته وصولاً الى الانبثاق الدرامي .

د_ المكان العجائبي "الأسطوري": أصبح بنية تشع بالعديد من المشاعر والرؤى، والأفكار المُحتملة، يُعبّر من خلالها عن إحساس الشاعر الشقي بالعالم "الحاضر". ورغبته في بناء عالم موازٍ للعالم القديم "الماضي " حيث البراءة والأمن والدفء والطمأنينة وتحقيق الاهداف .

المصادر والمراجع

أجود مجبل. (٢٠٠٩). محتشد بالوطن القليل (المجلد الاولى). سلسلة نخيل عراقي.

آمنة يوسف. (١٩٩٧م). تقنيات السرد في النظرية والتطبيق (المجلد الاولى). اللاذقية، سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

بسام صالح مهدي. (٢٠٠١). التفاتة القمر الأسمر (المجلد د.ط). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

جاستون باشلار. (١٩٨٠م). جماليات المكان. (غالب هلسا، المترجمون) بغداد، العراق: دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة.

جميلة عماد النتشة. (٢٠١١). المكان في روايات سحر خليفة. كلية الدراسات العليا، جامعة الخليل.

حسين القاصد. (٢٠٠٩). تفاحة في يدي الثالثة (المجلد الاولى). سلسلة نخيل عراقي.

حمد بن سعود البليهد. (٢٠٠٥). جماليات المكان في الرواية السعودية من ١٣٩٠ حتى ١٤٢٣هـ. كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

حميد الحمداني. (١٩٩٣م). بنية النص السردي- من منظور النقد الأدبي- (المجلد الثانية). بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء.

رعد زامل الروسم. (٢٠١٤م). خسوف الضمير (المجلد الاولى).

سمير المرزوقي، و جميل شاكر. (١٩٨٦م). مدخل إلى نظرية القصة – تحليلاً وتطبيقاً (المجلد د.ط). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، الدار التونسية للنشر.

سيزا قاسم. (١٩٨٤م). بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. الهيأة المصرية العامة للكتاب.

شجاع مسلم العاني. (٢٠٠٠م). البناء الفني في الرواية العربية في العراق الوصف وبناء المكان (المجلد الاولى). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.

طراد الكبيسي. (١٩٩٦م). المنطقة الأصلية بين المؤلف – النص -. مجلة الأقلام.

عبد الكريم راضي جعفر. (١٩٩٧م). رماد الشعر – دراسة في البنية الموضوعية و الفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق – (المجلد الاولى). دار الشؤون الثقافية العامة.

عدنان خالد عبد الله. (١٩٨٦م). النقد التطبيقي التحليلي- مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة-. بغداد: دار الشؤون الثقافية.

علي جعفر العلاق. (٢٠٠٣م). في حداثة النص الشعري (المجلد الاولى). عمان، الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع.

فائز الشرع. (١٩٩٩). الوقائع لا تجيد رسم الكتابة (المجلد د.ط). بغداد: دار اليمامة.

مجاهد أبو الهيل. (٢٠٠٥). مرايا العمياء (المجلد الاولى). بغداد: شركة الساقي للإنتاج الفني والثقافي، توزيع دار الكتب العلمية.

مجدي وهبة. (١٩٨٣م). معجم المصطلحات الأدب. بيروت.

مجموعة باحثين (مشترك). (١٩٨٨م). جماليات المكان (المجلد الثانية). عيون المقالات، مطبعة دار قرطبة.

محمد البغدادي. (٢٠٠٤). ما لم يكن ممكناً (المجلد د.ط). دمشق: مطبعة اتحاد الكتاب العرب.

ميّادة عبد الأمير كريم العامري. (٢٠١١م). البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني. كلية التربية، جامعة ذي قار.

نجاح العرسان. (٢٠١٢). فرصة للثلج (المجلد الاولى). سلسلة دواوين شعراء، أمير الشعراء، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أكاديمية الشعر.

هيثم الزبيدي. (٢٠٠٠). بكاء الطاولة وقصائد أخرى (المجلد د.ط). العراق: دائرة الإعلام.