وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

الجامعة المستنصرية

كلية التربية

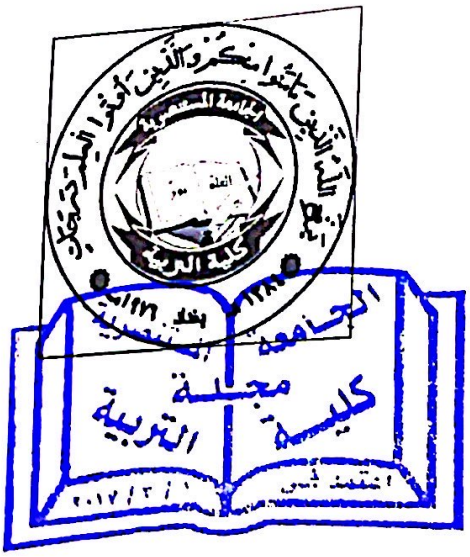
الترقيم الدولي: ISSN1812-0380

مجلة كلية التربية

مجلة علمية محكمة

العدد السادس المجلد الثاني - 2018

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
الجامعة المستنصرية
كلية التربية



مجلّــة كلّــيّة التربية

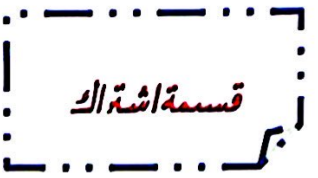
مجلة * علمية * محكمة

العدد السادس- المجلد الثاني

٢٠١٨/١٢/٣١

مجلة كلية التربية

مجلة – متخصصة – محكمة
تصدرها كلية التربية / الجامعة المستنصرية



سعر النسخة الواحدة

داخل البلد : (١٢,٥٠٠) اثنا عشر ألفا وخمسمئة دينار عراقي
خارج البلد : (٦٠ $) ستون دولاراً

الاشتراك السنوي

داخل البلد : (٨٥٠٠٠) خمسة وثمانون ألف دينار عراقي
خارج البلد : (٥٥٠$) خمسمئة وخمسون دولاراً

الاسم : -
العنوان :-
يكتب الصك باسم مجلة كلية التربية/ الجامعة المستنصرية

العنوان البريدي :- الجامعة المستنصرية / كلية التربية
مجلة كلية التربية
مكتب بريد الجامعة المستنصرية
ص.ب ٤٦٢١٩

كلمة العدد

تقدم لكم مجلتنا العدد السادس لهذا العام بكل ما جادت به أقلام الباحثين الكرام وتفتحت به افكارهم ،فقد تميزت البحوث الانسانية في هذا العدد بجدتها ومواكبتها للأفكار الحديثة التي ينشغل بها العالم من حولنا .

آحتوت مجلتنا على بحوث في إختصاصات الأدب واللغة والتاريخ والجغرافية والعلوم التربوية والنفسية وعلوم القرآن والإرشاد النفسي والتوجيه التربوي .

كلنا أمل بأن تكون البحوث المنشورة تصل إلى مستوى ملامسة الواقع العلمي والمعرفي والمكون العقلي لمجتمعنا وما نطمح إليه في النهوض بالواقع العلمي وإعادة صروح العلم إلى سابق عهدها ،ويقع هذا الحمل الثقيل على كاهل الاسرة التعليمية في المؤوسسات والجامعات العراقية.

مدير التحرير

د. فائز عبد الملك محسن

هيأة التحرير

رئيس التحرير: أ.د. فلاح حسن كاطع

مدير التحرير : م.د. فائز عبد الملك محسن

سكرتارية التحرير

م.م. سهى عدنان أبراهيم

الهيأة الاستشارية

أ.د. طارق عبد عون الجنابي — أ.د. عبد علي الطائي

أ.د. علي المياح — أ.د. فخر الدين قباوة /سوريا

أ.د.عبد العظيم محمد / سلطنة عمان / قسم الرياضيات

م.د. فيصل سلمان مناحي
رئيس قسم علوم القرآن

أ.م.د عدي حسين علي
رئيس قسم اللغة العربية

أ.م.د. رنا عبد المنعم كريم العباسي
رئيس قسم العلوم
التربوية والنفسية

م.د. محمود شاكر عبد الرزاق
رئيس قسم الارشاد النفسي
والتوجيه النفسي

أ.م.د جبار درويش الشمري
رئيس قسم التاريخ

م.د.علاء حسين شنيشل
رئيس قسم الفيزياء

أ أ.د. اقبال مطشر عبد الصاحب
رئيس قسم الجغرافية

أ.م.د. خالد علي حسين نعمة
رئيس قسم الحاسبات

أ.م.د صادق عبد العزيز مهدي
رئيس قسم الرياضيات

التنضيد م. محمد سليم سلمان

مجلة كلية التربية

مجلة علمية محكمة تصدرها كلية التربية بالجامعة المستنصرية

١) تنظر المجلة البحوث العلمية الأصيلة التي تتوافر فيها شرائط البحث في الإحاطة والاستقصاء ومنهج البحث العلمي وخطواته .

٢) يشترط ألا يكون قد قدم للنشر في أي مكان آخر .

٣) لا يجوز لصاحب البحث أو المقالة أو أية جهة أخرى إعادة نشر ما سبق من دراسات أو نشر ملخص عنه في أي كتاب أو صحيفة أو دورية إلا بعد مرور سنة أشهر على تاريخ نشره في مجلة كلية التربية وبموافقة خطية من رئيس التحرير .

٤) المجلة تحتفظ بحقها في أن تحذف الصياغة أو تتركها أو تعيدها بما يتناسب و الملاحظات العلمية التي يشير إليها المحكمون أو القواعد اللغوية السليمة .

٥) تتلقى المجلة البحوث للنشر من داخل الجامعة المستنصرية وخارجها مكتوبة باللغة العربية ، أو بلغة أجنبية، على أن يرافق مقدم البحث العلمي ملخصاً باللغة العربية في حدود (١٠٠-١٥٠) كلمة في كل من اللغتين العربية والانكليزية لبحثه وأن يكتب الاختصاص الدقيق على البحث .

٦) تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حالة قبولها مبدئياً على المحكمين من ذوي الاختصاص يُختارون بسرية تامة وذلك لبيان مدى أصالتها وجدتها وقيمة نتائجها وسلامة طريقة عرضها، ثم مدى صلاحيتها للنشر .

٧) إذا قدم باحث دراسة ثم عاد وسحبها أو إذا كان البحث لا يصلح للنشر فهو ملزم بدفع التكاليف التي يقدرها رئيس تحرير المجلة التي أنفقت على تقويم البحث أو المقالة .

٨) ترسل نسختان من البحث الى عنوان المجلة وذلك بالمواصفات الآتية : -

أ . أن تحمل اسم الكاتب باللغتين العربية والانكليزية .

ب . أن تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة بمسافات مزدوجة بين الأسطر .

ج . لا تزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم وغيرها عن عشرين صفحة .

د . تقدم البحوث منضدة على قرص ليزري ومرفقة بنسخة من البحث مطبوعة على الورق .

٩) إنّ هيأة تحرير المجلة تثبت قائمة المصادر والمراجع في نهاية البحث لذا يستحسن أن يتقيد مقدمو البحوث بشكليات أساليب العرض والتسميات والمصطلحات والمراجع والرموز بالطريقة الموضحة في أدناه-

أ. إثبات الهامش بالنسبة للمصادر وذلك عند ذكر المصدر لأول مرة على النحو الآتي :-

ذكر اسم المؤلف كاملاً مع تاريخ وفاته – الهجري موضوعاً بين قوسين .

ذكر اسم المصدر كاملاً مكتوباً بالحرف الغامق إذا كان عربياً وبحروف مائلة إذا كان باحدى اللغات الاوربية . ذكر عدد الاجزاء ، ذكر اسم المحقق ومكان الطبع ودار النشر وسنة النشر .

ب. ذكر المراجع :

ذكر اسم المؤلف كاملاً ثم اسم المرجع ورقم الطبعة ومكان الطبع واسم المطبعة وسنة النشر ويلي ذلك المجلد ورقم الصفحة .

ج. محاضر المؤتمرات

ذكر اسم المؤلف كاملاً ، ذكر اسم الدراسة او المقالة موضوعة بين علامتي اقتباس ، ذكر اسم الكاتب كاملاً، ذكر اسم المحررين ان كانوا غير واحد او الإشارة للأول وأردافه بكلمة (آخرون) ، ذكر اسم المطبعة والجهة الناشرة ومكان النشر وتاريخ النشر ثم الصفحة.

د . ذكر اسم صاحب المقالة كاملاً موضوعاً بين علامتي اقتباس " " ذكر اسم المجلة بالحرف الغامق للعربية ، وبالحروف المائلة للأوربية ورقم المجلد (السنة بين قوسين) ورقم الصفحة .

١٠) أ. عند ورود آية قرآنية كريمة يذكر رقمها واسم سورتها وذلك في الهامش.

ب. عند ورود حديث نبوي شريف يجب ذكر مظان ومصادر تخريجه مع ذكر الجزء أن وجد – ورقم الصفحة .

ج. عند الاستشهاد بمخطوط يذكر اسم المؤلف كاملاً وعنوان المخطوط كاملاً ، وذكر اسم المكان المحفوظ فيه هذا المخطوط ويشار الى تاريخ النسخة ، وعدد اوراقها ، ويذكر رقم الورقة مع بيان الوجه او الظهر المأخوذ منه الاقتباس . ويشار لوجه الورقة بالرمز (أ) كما يشار لظهرها بالرمز (ب) .

١١) عند ورود اسماء اعلام في متن البحث فأنها تكتب كاملة مع ذكر تاريخ الوفاة بالهجري والميلادي موضوعة بين قوسين إذا كانت من اعلام التراث العربي الاسلامي .

١٢) تكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين ، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند رقم (٤) فمعنى ذلك أن رقم التوثيق الصفحة الثانية سيبدأ بالرقم (٥) .

١٣) التقليل من الملاحظات الهامشية في صفحات البحث واعطاؤها رموزاً كنجمة مثلا .

١٤) أ . الأشكال والرسومات والبيانات والمواد التوضيحية الأخرى توضع في اماكن مناسبة مع ما يشير اليها في محتوى البحث وتكون مصورة على القرص الليزري .

ب . يراعى ان تكون صفحات البحث متسلسلة الترقيم بحيث يشمل ذلك صفحات البحث بما فيها الصور الفوتوغرافية والأشكال والرسوم والبيانات والمواد التوضيحية الأخرى .

١٥) يكون حجم حرف متن البحث (١٦) وحرف الهامش (١٤) .

١٦) ترسل البحوث وجميع المراسلات المتعلقة بالمجلة على العنوان الآتي : -

جمهورية العراق – بغداد

الجامعة المستنصرية – مكتب بريد الجامعة المستنصرية –

ص . ب . ٤٦٢١٩ ﴿عمادة كلية التربية﴾ .

رقم الأيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ٥٩٩ لعام ١٩٩٧

ت	العنوان	الصفحة
١.	الخلط في الحديث الشريف و أنواعه عند الشيعة الأمامية أ.م.د. حيدر سلمان الانباري مسلم زامل هادي	١
٢.	شعر ابن الخالة الواسطي (ت٤٦٢ هـ) " جمع ودراسة " أ.م.د.بلقيس خلف رويح	١٣
٣.	الخطاب الوطني والقومي والإنساني في شعر زهير أحمد القيسي م.د محمد حسون نهاي	٥١
٤.	موسيقى الموشحات الاندلسية بين البنية الإيقاعية ودوائر الخليل العروضية د . رعد جلوب البصري	٧١
٥.	البنى الأسلوبية في شعر التسعينيات " الشعر العراقي الحديث_ الجيل التسعيني أنموذجاً " م .د. عقيل رحيم كريم	٨٩
٦.	التحوّلات الخبرية في خطبة التوحيد للإمام الرضا (A) (دراسة بلاغية) م.م. نازك كاظم محسن	١١٥
٧.	برنامج تدريبي مقترح لتطوير الاداء المهني لمديرات رياض الاطفال أ.م.د. منتهى عبد الزهرة محسن صفاء عبد الحسين هدهود	١٣١

جامعة كلية مجلة التربية
اعتمد في ١/١٢/٢٠٠٧

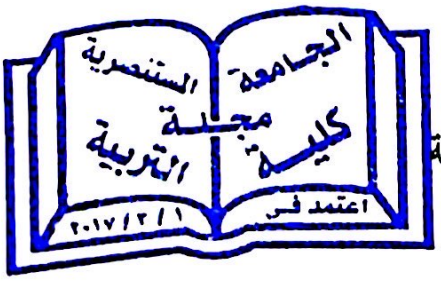
٨.	أثر تصميم تعليمي على وفق استراتيجية الإشكال التوضيحية في تحصيل مادة الكهربائية العملي والذكاء الاجتماعي لطلبة المرحلة الثانية بقسم الفيزياء أ.م. د هدى كريم حسين	١٥٧
٩.	القيادة التشاركية من منظور القيم الاسلامية م. م . مظهر علي محمد	١٨٣
١٠.	الوعي بالابداع لدى طلبة المدارس الثانوية للمتميزين واقرانهم في المدارس العادية (دراسة مقارنة) أ.م.د خديجة حسين سلمان محمد ناجي حسن	١٩٩
١١.	العلاقة السببية بين الذكاء الأخلاقي والتوافق الدراسي لدى تلامذة المرحلة الابتدائية م. محمد سليم سلمان	٢٢٧
١٢.	القيم التربوية السائدة في خطبة الوسيلة للإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) أ.م.د. نهاية جبر خلف المحمداوي	٢٥١
١٣.	نظرة في الاستعارة المكنية للاميات الطغرائي (ت515هـ) (دراسة تحليلية فنية) د. سلمى كاظم نمر	٢٧٩
١٤.	الجذور التاريخية لنشأة الافكارالشيوعية في الصين الى عام ١٩٢١ أ.د.صفاء كريم شكر انتصار علي حسين	٢٩٣

١٥.	التنافس الإستراتيجي الصيني – الامريكي في الشرق الأوسط م.د. ظفر عبد مطر التميمي	٣١٧
١٦.	التباين المكاني للأثار البيئية للنفايات الصلبة في محافظة ذي قار أ.د. حسين عليوي ناصر الزيادي م.د. أسيل ابراهيم طالب القيسي	٣٣٧
١٧.	تقييم كفاءة مصنع اسمنت كركوك وسبل تنميتها أ.م.د.شبيب احمد علي م.د.ماهية محسن حسن	٣٥٧
١٨.	اثر إستراتيجية لوحة الخيارات في إكتساب المفاهيم الجغرافية وتنمية التفكير الإبداعي لدى طلاب الصف الخامس الأدبي م.د محمد صادج محمد أبو دكّة	٣٧٥
١٩.	الهوية الثقافية بين التاريخ والحكاية الشعبية (الهوية الثقافية، ، الحكاية الشعبية، التاريخ، اجتماع المعرفة) د.شاكر سعيد ياسين	٤٠١
٢٠.	الاستعارة في تفسير المحرّر الوجيز لابن عطيّة الأندلسي دراسة بلاغيّة سياقيّة في نصوص قرآنيّة مختارة د. ياسر محمود حمادي العبيدي د. سلام علي حمادي الفلاحي	٤٢١
٢١.	المخالفات الصرفية عند الشعراء المولدين ميسون عبدالجبار داود أ. د. علي ناصر محمد	٤٤٣

٢٢.	التَّناص في الأحاديث الأربعين النَّووية دراسة نصيّة م. م. فهد رشـيد حسـن	٤٦٣
٢٣.	التصور المستقبلي للمهنة وعلاقته بالدافعية للتعلم عند طلبة المرحلة الإعدادية م.د. قيس حميد فرحان	٤٨١

البنى الأسلوبية في شعر التسعينيات

" الشعر العراقي الحديث_ الجيل التسعيني أنموذجاً _"



م .د. عقيل رحيم كريم

الجامعة العراقية / كلية الآداب / قسم اللغة العربية

الخلاصة :

يشكل النتاج الشعري لجيل التسعينيات إيقونة مميّزة في الشعر العراقي الحديث على مستوى التنوع والتجديد والمغايرة في الكتابة الشعرية فهو منفتح على حاضر،تتهشم ملامحه على بنى أسلوبية صورية تماثل الواقع المتلبس ،وماضٍ محاصر بالكبح والقلق والهواجس المغايرة التي تتشكل في خصوصية التجربة التسعينية بوسائل تعبيرية أسلوبية تستقطب الواقع والماضي في تماهي مغاير عن الأجيال الشعرية السابقة عليه نحو خطاب شعري يستقبل خصوصية التجربة الشعرية، ويحتفي بالانتماء لمشروع قصيدة شعر متجدد الملامح الأسلوبية.

وانطلاقاً مما تقدم حاولنا أولاً أن نحدد عنوان البحث بدقة ، فكان **البنى الأسلوبية في شعر التسعينيات" الشعر العراقي الحديث_ الجيل التسعيني أنموذجاً _"** ، كما حاولنا أن نحصر البحث في أنموذجات نصية مختارة تمثل هذا الجيل ضمن أطر التجديد الحداثويّ وما بعده، لذا كان اختيارنا لنخبة من الشعر التسعيني لأنه شعر يندرج تحت سقف الزمن المخصوص بالأجيال ويمثل ضرباً من الأدب في مدة زمنية متقاربة، تندرج ضمن الحدود المرصودة للبحث، إذ تأتي فيها المعطيات مناسبة لتثبيت خصوصية البحث والدراسة ، ومن هذا المنطلق الفني كان هدف البحث هو تسليط الضوء على المنجز الشعري للجيل التسعيني، 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، ثم كان علينا أنّ نحدد الطريقة الناجعة في تناول الموضوع فوجدنا أن الطريقة المثلى هي دراسة النصوص دراسة وصفية تأويلية تحليلية تنحى منحاً أسلوبيا في تقصي الأنساق النصية المعلنة والمضمرة ، وترصد تطور شعريتها ودلالتها البنائية ، وحركتها الصورية التي آزرتها في النص الشعري.

abstract

The poetic output of the ٩٠'s generation is a distinctive icon in the modern Iraqi poetry on the level of diversity, novelty and contrast in poetic writing. It is open to the present. Its features smash on stylistic structures similar to reality, and a past besieged by oppression, anxiety and other obsessions. The reality and the past in a different contrast to the previous poetic generations towards a poetry speech that receives the special experience of poetry, and celebrates belonging to the draft poetry poem renewed stereotypes.

The aim of the research was to highlight the poetic achievement of the ٩٠th generation, and to monitor its output and poetic experience, which is rich in many artistic and literary codes, which can make it a focus of inquiry and research. One of the reasons for choosing the ٩٠th generation of this study is that previous generations We found that the best way to study the texts is a descriptive, analytic, descriptive study that gives methodological grants to investigate the textual and explicit texts, and monitors the evolution of its poetry and its structural significance. The image of her image in the poetic text.

المدخل الأسلوبي :

تتفق الآراء النقدية أنّ الشعرَ هو فن لغوي ينضوي ضمن البعد اللساني، أي أنه يقارب لسانياً بالوصف اللساني للوقائع اللغوية التي يتألف منها، وهنا نكون بأزاء مشكل ينبغي التنبه إليه عند المقاربة الأسلوبية إذ لا يمكن عدّ جميع الوقائع اللسانية وقائع أسلوبية فـ(الوقائع الأسلوبية، من جهة لا يمكن ضبطها إلّا داخل اللغة ما دامت هي حاملتها، وينبغي من جهة أخرى، أن يكون لهذه الوقائع طابع خاص، وإلّا لا يمكن تمييزها عن الوقائع اللسانية)[١] ، وهذا يوضّح أنّ العناصر اللسانية ذات دور مزدوج فهي عناصر النسق اللساني المحايد مثلما هي عناصر النسق الأسلوبي المميز ما يحتم فرز العناصر اللسانية ذات القيمة الأسلوبية عن تلك المحايدة الخالية من القيمة الأسلوبية [٢]، والسياق الريفاتيري هو الوسيلة التي اتخذها الباحث للتعرف على العناصر اللسانية ذات القيمة الأسلوبية في نصوص الجيل التسعيني، وبذلك ننفي الإشكاليات التي يفرضها المعيار العام بالاستناد إلى السياق الذي يمثل خلفية محددة دائمة وهو الذي يقوم بدور القاعدة وهو كما قلنا سابقاً نموذج لغوي ينقطع بعنصر غير متوقع، والتضاد الناتج عن ذلك القطع أو الكسر هو المثير الأسلوبي، كما أنه يتفرّع على مبدأ التضاد هذا عند"ريفاتير" إمكانية وضع تفرقة واضحة بين الأسلوب الشخصي واللغة الأدبية، فاللغة الأدبية في القصيدة لا تقتضي أي تضاد بل هي نموذج متوقع لا تكتسب عناصره اللغوية أية قيمة أسلوبية لمجرد انتمائها للغة الأدبية أما لو ظهرت نفس

هذه العناصر في سياق لا تتوقع فيه فإنها حينئذٍ تصبح إجراءات أسلوبية [٣]، وهو ما سيعمل البحث على تجليته وتوضيحه انتقالاً من مستوى لغة الوضعية مألوفة إلى مستوى آخر تمثّله لغة أدبية غير مألوفة تكون هي السياق الذي يتغير باستمرار من نصٍّ إلى آخر أو في أثناء النّص الواحد نفسه. ومن ثم ينصبّ التركيز على المتتاليات اللسانية ذات القيمة الأسلوبية المميزة وكشف جماليات التشكيل والتركيب فيها وصياغة الجمل والعبارات، التي دفعت الباحث إلى معاينة بنية التكرار والاستفهام والنداء بوصفها خصائص ومهيمنات أسلوبية في نسيج الشعري، وقبل ذلك ارتأى الباحث وانسجاماً مع فرضية المنهج وضرورات اختصّت بها تجربة شعر التفعيلة والتجربة الحداثية على وجه العموم، أن يبتدئ بدراسة المستوى التركيبي تحت أنموذج **بنية التكرار والاستفهام والنداء** الذي يعود بنا إلى البدايات الأولى لنشأة اللغة من خلال الصورة ، وما يتولّد عن هذه الآلية التي برزت عند الجيل التسعيني على وجه الخصوص من دور في إثارة انتباه المتلقي وإشراكه في عملية إنتاج الدلالة النصّيّة؛ ولأنّ أول ما يطالعُ المتلقي هو هذا التشكيل الصوري الذي يستند إلى حرية مطلقة للشاعر تماشياً مع رؤيته الشعرية وتجربته الخاصة، آثر الباحث أن تكون دراسته في المبحث الثاني، والملاحظة أن المستوى الموسيقي ينبغي دراسته في دراسة منفردة لما لهذا الجيل من منحى موسيقي منفرد على المستوى الشكل الخارجي والداخلي التي طرأت على بنية القصيدة التسعينية .

المبحث الأول : المستوى التركيبي

ارتأى الباحث أن يبتدئ دراسته للنتاج التسعيني من هذا المستوى كونه يشكل محور الإبداع الشعري ، إذ ينتقل فيه "**المبدع**" من مستوى اللغة العادية إلى مستوى اللغة الفنية الإبداعية من دون إغفال الجانب الصوتي والجانب الدلالي اللذين يتواشجان معه ، فضلاً عن أن فاعلية التركيب هي مدار خصوصية اللغة الشعرية ، وما يتولّد عن هذه الآلية التي برزت عند الشعراء الجيل التسعيني على وجه الخصوص من دور في إثارة انتباه المتلقي وإشراكه في عملية إنتاج الدلالة النصّيّة؛ لأنّ ما يشده هو التشكيل الأسلوبي الذي يستند إلى الحرية المطلقة للشاعر التي تتماشى مع رؤيته الشعرية وتجربته المنضوية تحت **بنية التكرار** أو الاستفهام أو النداء ، وهذه البنيات التركيبة ستكون محور البحث في هذا الجانب لما لها من علاقة بالعملية الإبداعية التي تستند إلى بنية رئيسة ومبدأ أساس يتشكّل من خلاله الخلق الشعري خصوصاً ،إنّ استثمار الجيل التسعيني للمستوى التركيبي المنفتح على طاقات دلالية وصوتية موحية ومولّدة لتصادمات تنبني على التضاد والتقابل بين الأنساق المعلنة والمضمرة عملتْ على خلق الحركية والتموّج المستمر في جسد النصوص الشعرية وكسرت حسّ الرتابة والنمطية باتّكائها على زيادة فاعلية الثابت ، تصدم المتلقي

وتكرار [illegible] وإعادتها وتحويله إلى الإسناد نحو النص، والوزن وتحمله ملحوظاً وهذا التوحش المتحقق من طبيعة اللغة .

التكرار

يتفق العلماء القراء أن أساس التكرار هو الترجيع والترديد اللذان لا يوجدان العالم في النفس ، بل يجدان وجوده حسوي في جسد الأصوات الإيقاعية الداخلية ، والخارجية ، والدلالية والذي يدرك أثرها الجمالي هو تفاعلها مع عناصر النظام اللغوي الكلي في القصيدة ، إذ إنها لا تتوهض مستقلة بذاتها عن غيرها ، وبمعنى آخر أن ترديد اللفظ ما وترجيعه يحقق إضافات معنوية ودلالة مقصدية للنص ، فهو يصبح في أحيانا مفتاحاً لفكرة الشاعر بوصفها جزءا من الهندسة اللفظية للعبارة التي تنتظم بكليته[1] ، حيث يستوعبه السياق النفسي والعاطفي والجمالي والشكلي معاً . وتتنوع معاني التكرار ودلالاته عند القدماء والمحدثين ، فمرة للتوكيد وزيادة التنبيه ، والتحسر ، ، أو المدح ، أو التلذذ والتشوق والاستعذاب ، والتهديد والوعيد ، والتقرير ، والتوبيخ ، وحب التراخ ، والتفخيم ...الخ[2] ، كما أن الدواعث على التكرار متنوعة بحسب الطبيعة الإنسانية ، واللغة ، وطبيعة الشعر ، والأثر النفسي ، فضلاً عن المقصدية[3] ، ومتى ما يؤدي التكرار وظيفته الشعرية داخل النص وأثره الإيقاعي والنفسي في المتلقي فهو " التكرار المفيد" ومثل هذا النوع من التكرار لا يمكن انتزاعه من جسد القصيدة لاختلال التوازن الهندسي فيها ، بوصفه مفتاحاً لموضوعات وقضايا وأفكار وثيقة الارتباط بالمعنى العام ، فهي تتيح إمكانية التنوع بضربات موسيقية متوازية ، لأنها ترتكز الصوتي الأبرز لاعتماد النص على موقعها في إيجاد النغمة الصوتية الثابتة على الرغم من تضمنها السمة بالتكون المقصدي إلى التكرار غير العمل داخل التأطير القالبي للقصيدة .

والتكرار عنصر من عناصر البناء الفني لموسيقى القصيدة ، فهو متنوع ، ويشتمل على أنواع يتكررها النقاد منها : تكرار الحروف ، الألفاظ ، الجمل ، إلا أن ما يهمنا هو التكرار المقصدي لما له من معنوية تساهم في بناء قصدية معالم القصيدة ، فما أقرته الناقدة نازك الملائكة لنجاحه يتحقق في قضيتين : الأولى أن تكون للتكرار دلالة نفسية ، والثانية أن يستند إلى هندسة تقوم على التوازن في العبارة ، ومن ثم فلا يمكن انتزاعه من مكانه بسبب اختلال ذلك التوازن الهندسي ، بما يضمن للنص وضيفته النصية ، إذ إن تكرار اللفظ أو العبارة أو الجملة باللفظ نفسه ، أو بالترادف يحقق أغراضاً كثيرة أهمها تحقيق التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة[4] ، فتصبح سمة أسلوبية ترتيبية يعتني بها الشاعر في أغلب نتاجه الشعري،(فالتكرار إنما هو نوع من التأكيد أو التكرير سواء أكان على مستوى البنية اللسانية أم التمثيل الدلالي الذي يتمخض عنها)[5]، ويتجلى ذلك واضحاً في النصوص المختارة ، فالشاعر بتجربته الشعرية حامل للمتناقضات، وتكرارها يضفي صفة عنتية إلى جانب الروح الخطابية على الأنساق الشعرية في القصيدة وهو

أمر نتلمس حضوره في قصيدة " مسيحُ الماءِ والذّهب" للشاعر حازم التميمي ، ففي كل مقطع تكرر المفردة " يوماً "، فكل مقطع ينوب عن الآخر، ويوحي بالدلالة نفسها ، أو بدلالات مضافة إليها عن طريق تكرار اللازمة " يوماً " ، جاعلاً منها صورة متكاملة ومفتاح شعري لفهم النص ، يقول:

يوماً سيكبرُ طفلُ النّجمِ في القَصَبِ ... ويسنكبُ الماءَ ضوءاً في فَمِ الرُّطَبِ
يوماً سَيَتْلو عليكم ما تَيَسّرَ من ... آيِ الجراحِ ويخطو في ثِيابِ نبي
يوماً سيذبحُ (عبدَ الشطِّ) تحرسُهُ ... حمّالةُ الضيمِ لا حمّالةُ الحطبِ
يوماً سيحفرُ بئراً ليت أخوتَهُ ... يستبدلونَ حمامَ اللهِ بالذّنبِ
يوماً سينزِعُ كفّاً من عباءتِهِ ... بيضاء ، سيرتُها الأولى بلا ندَبِ
يوماً سيصنعُ من جرّيدِ ديرتِنا ... نطّاحةَ القهرِ لا نطّاحةَ السّحُبِ
أقولُ : يوماً ولي عرّافةٌ صدقَتْ ... بعضُ النّبوءاتِ في جيبـــــــي، وفي الكُتُبِ
نبوءةٌ سلّمتْنا يومَ غربتنا ... كبشاً ذبحناهُ قرباناً لمغتربِ(٩)

تكرر مفردة " يوم" سبع مرات وتحتل صدارة الأبيات الشعرية بشكل رمزي :" يوماً سيكبرُ طفلُ ... يوماً سَيَتْلو عليكم ... يوماً سيذبحُ (عبدَ الشطِّ) ... يوماً سيحفرُ بئراً ... يوماً سينزِعُ كفّاً... يوماً سيصنعُ ... يوماً ولي ... " ، إذ يتكرر ويتمازج حرف السين بدلالته الاستباقية والانفتاحية مع تكرار متتاليات الأفعال المضارعة وهذه التكرارات لها دلالات مقصدية تفضي إلى الجزم ، والتأكيد ، واليقين ، أو دلالة التقسيم في قلب المتلقي لتقوده نحو تماهي الدلالة وتشظيها بصورة حوار تناصي لماهية الأحداث القصصية التي ستؤول مستقبلاً بشكل نبوءة و وعود وأحلام تحذيرية تفد من أسلوب الأغراء والترهيب لما ستؤول له الحياة المستقبلية نحو ولادة الطفل النجم ونمو الرطب في استباق زمني اخذ مقصديتها من نسق تكرار حرف السين وتكرار متتاليات الأفعال المضارعة ومفردة يوم لانبثاق حاملاً أول حتميات تحقيق هذه الأمنية في الثورة : " يوماً سيكبرُ طفلُ النّجمِ في القَصَبِ / ويسنكبُ الماءَ ضوءاً في فَمِ الرُّطَبِ / يوماً سَيَتْلو عليكم ما تَيَسّرَ من / آيِ الجراحِ ويخطو في ثِيابِ نبي "، بعدها تنفتح مقصدية أسلوب تكرار الحرفي واللفظي لما سيحدث بشكل رمزي في فجر ثورة وهي ذبح عبد الشط : " يوما سيذبح عبد الشط... تحرسه حمالة الضيم لا حمالة الحطب"، فعبد الشط من الشخصيات الخرافية التي تضمنتها الحكايات في الموروث الشعبي ، فهو يرمز إلى أن الانتظار الذي تضمنته الأمنية سوف يفيد بذبح الخوف الذي هيمن على عوالم الطفولة وفجر الثورة في فترة زمنية متماهية.

ويستمر أسلوب التكرار الحرفي واللفظي والمقصدي للأفعال المضارعة عبر تناص حواري لقصة النبي يوسف"ع":" يوما سيحفر بئرا ليت أخوته ... يستبدلون حمام الله بالذئب"، مستمداً الشاعر

من هذا الرمز استمرار أمانيه، إذ إنه يترقب إذا أعيد الزمن أن يستبدل "الذئب" رمز الوحشية بما هو رمز المحبة و السلام "طفلُ النّجمِ"، فثمة ارتباط دلالي بين استخدام الرموز:" **يوما سيذبح عبد الشط** "، " **يوماً سيحفرُ بئراً** " فالأول هو انعكاس لمقصدية دلالة الطفولة والأحلام للشاعر وقصة النبي يوسف "ع" في طفولته، أي أن الرمز الأول والثاني هما تشظي زمني لتوقيت اللاشعور لدى الشاعر لما يختلج في ذاته، وهذا يتناسب عكسياً مع مقياس التشبع ، فتوافر قيمة الظواهر الأسلوبية تتناسب مع عنصر المفاجأة التي تحدثها في النص لاسيما النص الذي تتنوع فيه لأكثر من ظاهرة أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً [١٠] . وتستمر دلالة التكرار نحو تماهي المقصدي للتحدي والصبر والأيمان مع قصة النبي موسى"ع" وقصة النبي إسماعيل "ع" في استبدال الواقع الراهن بواقع آخر، فالواقع لدى الشاعر غير كفيل بتوفير الأمل، وتحقيق الأمنية من:" **يوما سينزع كفاً من عباءته ... بيضاء سيرتها الأولى بلا ندب** " ، " **نبوءةٌ سلّمتنا يومَ غربتنا ... كبشاً ذبحناهُ قرياناً لمغتربِ** "،لتستمر صيرورة التكرار للمفردة " يوم "باتجاه طولي للسياق الشعري:" **أقول: يوماً ولي عرافة صدقت ... بعض النبوءات في جيبي وفي الكتب**"، فالعرافة تستخدم " التنجيم" لغرض التنبؤ بالمستقبل وهو يتوافق دلالياً مع تجربة الشاعر ومقصدية أسلوب التكرار وتعدد الاستخدام الرمزي ليوصله إلى المتلقي بصورة متوهجة على مسار السياق الشعري ، لاسيما إن هذا الرصد الكمي لتكرار الصيغة وتماثلها وتوازيها هو الذي يرشح الوظيفة الجمالية للأسلوب ، فيكشف عن مبدأ جمالي ينتظم بنى النص الشعري وهو عنصر استلاب الزمن[١١]، فهذه التكرارات مذرورة على سطح النصي بمقصدية من الشاعر لدلالات متعددة يفيضها التعالق النغمي المستمر لدى المتلقي بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات. وتأخذ مفردة " **مشغول** " حيزاً دلاليا في قصيدة " **مشغول** " للشاعر **عارف الساعدي** بعداً بشكل تصاعدي من عنوان القصيدة حتى نهايتها ليخرجها من دائرة الاشتقاق بصيغة المفعولية إلى دائرة أوسع عبر بصمته الشعرية بهوج شعري مغاير لما هو مألوف :

مشغول / مشغول / دائماً اريدها / فأنا مشغول جداً / مشغول بإيصال أطفالي إلى المدرسة / مشغول بعودتهم إلى البيت / مشغول بالبيت / مشغول بزوجتي / وثرثرتها اليومية / بقائمة البيت الطويلة / مشغول بالتسوق / مشغول بالعمل / مشغول بالسفر/ مشغول بالأصدقاء/ مشغول بالركض / الركض خلف النساء طبعاً / مشغول حتى بالريموت / حين أدير القنوات إلى أطفالي / هم يحتاجون لي كل لحظة /يحتاجون صدري ليلعبوا عليه / ويحتاجونه ثانية ليبكوا فوقه / مشغول بطلب الماء منتصف الليل / وبشراء الحلوى كل مساء/ مشغول بالحمى / التي تدور عليهم واحداً بعد آخر / مشغول بكماداتهم /وأطبائهم / وأدويتهم / مشغول جداً / يا الله / كم إنا مزدحم بهذه الحياة / ..../ مشغول جداً / أقولها متعباً /لكل الوجوه التي تسألني / أين أنت / فيشفقون عليّ / لا ننى مشغول /ولكنني متلذذاً أقولها / مشغول / مشغول

/ مشغول / .../ كيف لهذا مشغول جداً /أن يستيقظ في يوم من الأيام /وهو بلا شغل / المشغول جداً / لم يعد يحتاجه أولاده لشراء الحلوى / ولم يعودوا يبكون على صدره / ولم يطلبوا الماء منتصف الليل / لأنهم في غرف بعيدة عنه /لم يعكروا ليله مع زوجته / وها هو ليليه صاف بلا أطفال /.../ أين ذاك المشغول يا رب /أين ذاك الذي يتسلى بالوقت / حين يكون مشغولاً / ها هو الوقت يتسلى به الآن كما يشتهي / لم يعد يردد كلمة مشغول/لان هاتفه النقال / بدأ يخلو شيئاً فشيئاً / من الأصدقاء / هو يحتفظ بأرقام أصدقائه الموتى فقط/ يتصل عليهم كل وحشة /فيردون عليه / بأنهم مشغولون / ... [١٢] .

وردت مفردة مشغول (٢٨) مرة بدءاً من العنوان بوصفه عتبة نصية أولى لبث دلالة التجربة الشعرية المعلنة والمضمرة ، فدلالتها المقصدية توحي بالانشغال وضيق الوقت لدى الشخص عن الآخرين ، والحياة اليومية ، أو الانشغال عن التفاعل الاجتماعي معهم على اعتبار أن وقعها في الآذان يرتكز على متراكمات فونيمية ، فضلاً عن كونها عاملاً من عوامل البروز الصوتي والنغمي ، فالأصوات التي تتكاثف بشكل غير مألوف في السياق الداخلي الخاص كفيلة بإثارة الانتباه والدهشة بكميتها المتوافرة ، ولذلك يلعب الإحصاء الداخلي لها أثرا مهما في التحليل من خلال اختبار نتائجه ، فهو لا يعطي أحكاماً مطلقة ، بل قراءة جديدة في ضوء المعطيات السياقية[١٣] .

فالشاعر أفاد من البني السردية ووظفها بصغية شعرية عالية باستخدام تقنية الرواي العليم من خلال التوصيف الشعري للشخصية التي تأخذ نسقين نسق معلن يتمثل في الرعاية الأبوية التي تنطلق من مبدأ المسؤولية الأسرية ، والأخرى القيادة السياسية والاجتماعية للمجتمع التي تتحمل المسؤولية المطلقة في تولي القيادة ، فالشاعر حاول من البداية أن يضمر دلالة النسق الثاني فجعله مضمراً واكتفى بالإشارة الخفية إليه من خلال عملية التلقي والتأويل بشكل تصعيد تكرار تراكمي تصاعدي دلالي من العنوان حتى الخاتمة :" مشغول / مشغول / مشغول / دائماً اردده / فأنا مشغول جداً / مشغول بإيصال أطفالي إلى المدرسة ...../ مشغول جداً / يا الله / كم إنا مزدحم بهذه الحياة / ...../ مشغول جداً "، نلحظ أن الشاعر يعلن مقصدية التجربة بشكل مباشر وغير مباشر في مباغته شعرية يحاول فيها إدخال المتلقي إلى دلالة المفردة فهو يؤكد هذه الدلالة بصوت عالٍ ويردد هذه الدلالة دائماً بدءاً من منطلق الواجبات المنزلية المتعلقة بوصفه أب ورب أسرة ،فضلاً عن متطلبات الحياة الاجتماعية ، وكذلك يشر إشارات خفية للشخصية السياسية الحاكمة التي فهي شخصية أبوية لديها مسؤوليات وواجبات اجتماعية اتجاه شعبها وتلبية احتياجاته ، وكذلك مراقبة التطور السياسي والاجتماعي المحيط بها ، ثم يكرر هذه المقصدية بصورة خفية :" لكل الوجوه التي تسألني / أين أنت / فيشفقون عليّ / لا ننني مشغول "، فالوجوه التي تسأله هي إشارة رمزية لصوت الشعب ومتطلباته وكذلك الصوت الدولي المتعلق بالأمور السياسية

والاقتصادية :" ولكنني متلذذاً أقولها / مشغول / مشغول / مشغول ... "، فالسياق الشعري هنا يصرح بجمالية الشخصية الأبوية " شخصية الأب الملتزم بمسؤوليتيه الأسرية / شخصية القائد الملتزم بمسؤوليتيه اتجاه وطنه وشعبه " في صورة تلذذ وعشق أناني لتوفير متطلبات الحياة لكل من يرعاهم ، ثم يقوم الشاعر بعكس التجربة الشعرية بالإشارة خفية من خلال الإفادة من بنى الاستفهام والنفي ، وكذلك صورة التبئير الخارجي واستخدام الكاميرا الخارجية لبدئ عملية التوصيف الخارجي، ، وتوجيه مسار فاعلية القراءة الفاحصة كي يتسنى للقارئ وضع يده على الفراغات والفجوات في بنى السياق النصي ويكشف مقصديتها المضمرة :" كيف لهذا مشغول جداً /أن يستيقظ في يوم من الأيام /وهو بلا شغل / المشغول جداً / لم يعد يحتاجه أولاده لشراء الحلوى / ولم يعودوا يبكون على صدره / ولم يطلبوا الماء منتصف الليل / لأنهم في غرف بعيدة عنه /لم يعكروا ليله مع زوجته / وها هو ليليه صافٍ بلا أطفال /.../ أين ذاك المشغول يا رب "، الشاعر يفد من خلال بنى الاستفهام والنفي لتصوير قرب تنحي وسقوط سلطة القيادة من بين يديه فهو بعيد عن شعبه ولا يسمع صوتهم فهو مشغول بملذات الحياة وكرسي الحكم وكيفية البقاء فيه لأطول فترة ممكنة فقد شغله كثيراً حتى وصل إلى درجة الإهمال واللامبالاة بمن حوله بدلالة قوله :" أين ذاك المشغول يا رب " ، فصوت الشعب بدئ يغلي ويعلو وينادي بسقوطه من سلطة ، والمسؤولية التي كان يتلذذ بها بالانشغال ، واخذ الوقت يسرق من بين يديه ولم يعد مشغول كما كان سابقاً لأنه ترك كل وسائل التواصل والحياة والحاشية السياسة والدول التي أبعدته عن الشعب :" ها هو الوقت يتسلى به الآن كما يشتهي / لم يعد يردد كلمة مشغول/لان هاتفه انتقال / بدأ يخلو شيئاً فشيئاً / من الأصدقاء / هو يحتفظ بأرقام أصدقائه الموتى فقط/ " ربما سقطوا معه كما هو حاصل في فترة الربيع العربي الذي نعيش به حتى الآن : " هو يحتفظ بأرقام أصدقائه الموتى فقط ...يتصل عليهم كل وحشة /فيردون عليه / بأنهم مشغولون" ، فهم مشغولون الآن عنه نظراً للظروف الطارئة التي يمرون بها ،أو لأنهم سقطوا عن كرسي الحكم وأصبحوا في عداد الأموات وانتظار الحكم الخاص بهم وهو حكم الشعب بترك هذه السلطة .

ومن الملاحظ أن تكرار مفردة "مشغول" وصيغها ، يدخل ضمن بنية تكرار المجاورة وهي بنية تعتمد على التردد الصياغي مع غياب المساحة الصياغية التي تفصل بين الدالين ، على المعنى فضلاً عن أن البعد المكاني يتمثل في تجاور الدوال المكررة "مشغول، شغل ، المشغول ، مشغولون " ، وبالرغم من (أن الصياغة في هذه البنية تأخذ شكلا أفقياً فإن المستوى العمودي يأخذ شكلا رأسيا ، فيسمح للتراكم الدلالي بفاعلية التردد التجاوري الذي يحيل المعنى إلى طبقات بعضها فوق بعض)[١٤] في موقعها من القصيدة ؛ لتوحي بنظرة تفاؤلية مستقبلية للحياة ، وترد أحيانا متعلقة لحوادث ذات النظرة السوداوية " فقدان الأمل ، التغير ، الضياع ، الحقوق الضائعة

، الشعور بالهزيمة ، الموت ، السقوط" ، فتبعث الأمل متجدداً عند المتلقي ، لذا نلحظ تغير موقعها إلى نهاية المقاطع داخل القصيدة نفسها . وفي قصيدة "شامة في وجه القرية " للشاعر بسام صالح مهدي يتصدر الضمير " هو" بوصفه ثمية رمزية مهيمنة ، مشكلاً نسقاً معلناً مكرراً باستخدام تقنية تكرار تراكمي يقول:

جدّي هو النهرُ المعطر بالسحابَةْ/هو كل من أخفى بضحكتهِ عذابَهْ.. كلُ اليشاميغِ التي أسمَيتُها صبحاً وغابَةْ/ هو شامَةٌ في وجهِ قريتهِ/ وعنوانُ الجنوبِ/ هو نصفُ حزنٍ/ نصفُ أغنيةٍ، وموّالٌ على قصبٍ بعيدْ/ يبكي إذا بكت الربابةْ (١٥) .

يتجلى الضمير بوصفه رمزاً مكرراً مضافاً فالشاعر أفاد من تكرار الضمير لتشكيل التسلسل الصوري:" **جدّي هو النهرُ... هو كل ... هو شامَةٌ ... هو نصفُ حزنٍ** " ، للتأكيد رمزية "الجد " المضمرة " ، التي سيكشفها تكرار الضمير "هو" بوصفه نسقاً ظاهراً معلناً فلا يخفى على المتلقي أن شخصية "الجد" بدت تتراكم وتتشظى لترمز للتاريخ والمجد العراقي في الجنوب : " **جدّي هو النهرُ المعطر بالسحابَةْ ... هو كل من أخفى بضحكتهِ عذابَهْ...**"، معطياً للرمز دلالته جديدة من خلال أضافته" **النهر**، **كل** "، للعموم والشمول للحياة بما يومئ إلى ماهية هذه الشخصية التي ارتقت لتكون رمزاً مكراراً لرمزية العزة والإباء، ثم يتبع هذا الإيماء بتعريف يفضي إلى دلالة العزة والإباء:" **كل اليشاميغ** "، لتكتمل رمزية للشموخ العربي ،ثم يستمر التكرار بعدها بوصفه نسقاً معلناً لحيثيات وترميز " **الجد** " نحو رمزية الجمال العربي :" **هو شامة في وجه قريته... وعنوان الجنوب ...** "، والشامة في العربية علامة جمالية لحُسْنِ الوجه العربي الذي طالما تميز به عن غيره ، ثم يرتقي بتكرار التوصيف والتوسع نحو الخارج :" **في وجه قريته / وعنوان الجنوب**". فمن خلال أسلوب العطف والوصل تتسع مقصدية دلالة الشمول والاتساع في الإزاحة الصورية بقصد تنامي الحدث الشعري الذي يتماهى نحو الحزن والصبر : "**هو نصف حزن ...نصفُ أغنيةٍ ، وموّالٌ على قصبٍ بعيدْ... يبكي إذا بكت الربابةْ** ". ليكمل دلالة السياق الشعري نحو معنى التصبر والمكابرة اللذين أشار إليهما في بداية النص.

بنية الاستفهام :

تأتي أهمية البنى الاستفهامية بوصفها تشكل ظاهرة أسلوبية واضحة في شعر التسعيني على وجه العموم نتيجةً لما طرأ على المجتمع والإنسان من تطوّرات أفرزتها الإنجازات العلمية في العصر الحديث التي أجّجتْ مواطن السؤال عنده ، فهي تقنية شكليّة تتكئ على فاعلية نصيّة تعمل على احتوائه وتنسيقه ضمن علاقات داخلية، فالسؤال هو توجه إلى الآخر، وفن الكتابة استحضار لذلك التوجه، وهذا التوجه ليس مجرد سمات شكلية بل هو استحضار وإنتاج للمعنى الشعري،

والأسئلة الشعرية قد يكون مبعثُها القلق أو الخوف المكبوت في ذات الشاعر تجيء على شكل بنى استفهامية تحمل دلالة الشك وعدم اليقين[١٦]،كما أنّ الأسئلة التي يطرحها الشاعر ليست من النوع المعتاد بل هي أسئلة مهمة وفاعلة وجداناً وفكراً للذات المنفعلة بها، وبذلك تغدو(أخطر الأسئلة وأشدّها تملّكاً للوجدان، وأكثرها إثارة للجدل، إذ يذهب بالرؤية إلى حيث تتأمل مساحات غير مستنفذة من المواقف والانفعالات والتجارب)[١٧].

والجيل التسعيني جيل تساؤلي بامتياز، لذلك فقد جاء الاستفهام في النصوص كثيمة نصية مهيمنةً واضحةً وبنيةً شعريةً مميزةً في القصائد استثمرها في الإفصاح عمّا يعتمل في صدره من هموم وأحزان وينطلق من المستوى **النحوي/التركيبي** للاستفهام نحو فضاءات دلالية واسعة ليفتح أمام المتلقي عوالم مجهولة من التساؤلات، بمعنى آخر؛ إنّ النهايات التي يصنعها ويوجدها التساؤل تكون مفتوحةً على فضاءات دلالية ولا تكون مغلقةً على أمدٍ **النحوي/التركيبي** تؤصدها على دلالة معينة، فتصبح التساؤلات مولّدة لتساؤلات أخرى وتتناسل هذه الأخيرة إلى غيرها تأويلياً، أما أسلوبياً فيتسع المجال لمعاينة الاستفهام ضمن المستوى التركيبي بمواشجة دلالية تأخذ بنظر الاعتبار وظيفته الأدبية والفنية فالعلاقات النحوية ليست كافية ، بل لا بدّ من اعتبار وظيفتها الأدبية والفنية[١٨].

ومن المعلوم إن البحث عن بنيات لغوية تركيبية " **مقطعية** " تتجلى عبرها البنيات الكبرى " **الكلية**" للنص الشعري الذي يشكل رد فعل لدى القارئ من عدم قبوله لمتتالية ما ؛ لأنه يفتقر إلى بنية كلية تجمع شتاته ، فمجموعة المتتاليات التي ليست لديها بنية كلية تعد غير مقبولة في السياقات التواصلية[١٩] ، لاسيما في الأساليب الشعرية التي يمثل الجزء فيها شكل المقطع صورة متكاملة لبنية القصيدة ، إلا أن الشاعر يطيلها مقطعيا لاستيعاب التجربة الشعرية فوجود مقاطع معبرة ، أو جمل متعددة معلنة أو مضمرة تعبر بشكل مباشر عن قضايا كلية بشكل نسقي معلن في بنية الجملة الاستفهامية ، فينتقل من المطلع إلى أحد المقاطع التي يبرز فيها نوعان من الخطاب الاستفهامي ، فالأول خطاب المونولوج الداخلي " **الذات تحاور نفسها**" ، والثاني خطاب المجموع " **المخاطب مباشرة** "، وتظهر جمالية التركيب في طريقة تشكيل الأبيات ومتوالية الاستفهام فيها أفقيا ، لاسيما في المقطع لتهيئة البنية الكلية في النص لمقطع آخر وهكذا ، وهي تظهر بشكل نمطي في بداية القصيدة أو منتصفها، فتتعدد أدوات الاستفهام في الخطاب الشعري ودلالاتها التأكيدية ، والملمح الأسلوبي الأبرز في تناول أسلوب الاستفهام لدى الجيل التسعيني يتجلّى بالسمة التراكميّة إذ يراكم الشاعر أدوات الاستفهام بإلحاح شديد ورغبة أكيدة لإثارة انتباه المتلقي لهذه التراكمات، ويمكن وصف ذلك لسانياً ضمن منظور تراكم أدوات الاستفهام في بدء النصّ أو نهايته أو تراكمها في مجمل النصّ ، واستحواذها عليه من بدئه وحتى منتهاهُ ، وكذلك

إمكانية حضور الجواب حينما ينهض النصّ على الأسلوب الحواري/ الحكائي بين اثنين "سائل ومجيب". وتتدرج هذه الانعطافات ضمن السمة التراكمية؛ لان إشاعة الاستفهام بتراكم في بداية النصّ الشعري يثير انتباه المتلقي ما يشكّل منبّهاً أسلوبياً ضاغطاً على ذهنه، خالقاً بذلك مشاعر التشويق والرغبة والبحث الدؤوب عن الإجابات التي تكون نادرة في الغالب ،ويتجلى حضوره في قصيدة :" أرض السواد" للشاعر مجاهد أبو الهيل، ذلك:

تُسائلُني الحبيبةُ عن بلادي ... تقولُ الحزنُ في عينيكَ بادي
فهل حقاً تعيشُ بلا بلادٍ ... وهل في الأرضِ حقٌ كالبلادِ
فهذي الارضُ لم تبخلْ بشبرٍ ... على احدٍ ولا ضاقتْ كوادي
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 وقلبي ... يجوبُ الكونَ مجنوناً ينادي
تعلمتُ الهوى من كل شبرٍ ... بلا وطن غريباً في الوهادِ
يُسلمني الظلامُ إلى ظلامٍ ... ويرسلني السوادُ إلى سوادِ(٢٠).

تتثال الأصوات التساؤلية" تُسائلُني " وحرف الاستفهام "هل" بصورة تراكمية في بنية القصيدة المشهدية بشكل استفهام تصديقي يتضح في :" السؤال : صوت الحبيبة ، الجواب : صوت الفؤاد "، التي تأتي تباعاً لتشكل لوحته الفنية مبتدئاً بالحبيبة التي يأتي صوتها حاملاً سؤالاً يرتكز عليه تفاصيل الصورة المشهدية، فهي تسأل عن بلاد الشاعر، معللة سؤالها لرؤيتها الحزن في عيني الشاعر، فترتسم أول تشكيلات التصوير والمشهد بشكل مسرح صوري عن طريق استمرار التساؤل بشكل تراكمي ينفتح نحو بنية التلاشي الصوري، فالسؤال يشد ذهن للمتلقي ويدعوه إلى انتظار الإجابة:" تُسائلُني الحبيبةُ عن بلادي... فهل حقاً تعيشُ بلا بلادٍ ... وهل في الأرضِ حقٌ كالبلادِ ... تسائلني وتجهل أن قلبي ... ، تسائلني الم تعشق سواها؟ ... يجاوبها الفؤاد هي اعتقادي" ،فالبنية الاستفهامية ساعدت على خلق التوازن بين السؤال و الجواب، لاسيما أن المشهد يسفر عن صمت إحدى الشخصيات – شخصية الشاعر – فهو لم يقمْ بجوابها مباشرة داخل المشهد، بل قام بجعل فؤاده من يقوم بالإجابة، جاعلاً من صمته ثيمة أسلوبية تضج بالحركة الدرامية التي يقوم بها الشاعر بالانتقال الدلالي بين المعاني نحو تماهي الدوال الحاملة لمقصدية الحوار.

وكثيراً ما زاوج الشاعر بين معنى التساؤل و الاستخبار في ظاهر التراكيب المكونة للجملة الشعرية، وذلك لان المستفهم غالبا ما يكونُ مفقود ، أو غير معين ، أو عنصر جامد ، وأما القسم الآخر منها فالمستفهم موجود ، مما يزيد من فاعلية الحركة والنشاط داخل بنية القصيدة ، لاسيما في أسلوب الاستفهام التصديقي والتصويري الذي إنماز به الشعر التسعيني ، وهو الأمر يستدعي التأمل في الأسلوب ، وتداعيات تماهيه مع صيغ الجملة الفعلية بوصفه نوعاً من التلاعب الفني ، الذي يضفي دينامية حيوية على النص ، ويبعث التجدد فيه نحو التشظي والتماهي مع حالات الشاعر ، وانفعالاته فتشكل فاعلية أسلوبية ظاهرة ، فضلا عن وروده عنصرا مهما في المقصدية الاستهلالية ؛ لأنه يعطي الشرارة الأولى لمدلوله في عملية التلقي ، بوصفه إشارة أولى لما سيكون عليه الحال في القصيدة ، وضرورة العناية به تتأتى من كون (الانطباع الأولي للنفس يكون أقوى وأكثر فعالية من غيره ، ولأنه من ثم سيسحب آثاره على ما يليه ، فان كان حسنا انجذبت النفس إلى النص الذي ينقل التجربة ، وتفاعلت معه ، وبهذا يكون عاملاً مهما في إثارة التخيلات)[٢١] ، إذا ما علمنا آلية صياغة المتتالية اللسانية الاستفهامية في بنية النص التسعيني ، والانزياحات الدلالية التي يخترقها النص ، وان كانت في صورتها التقريرية المباشرة في التعبير، لذا أصبحت ظاهرة تكرار أسلوب الاستفهام في صدور الأبيات عبر الأدوات الاستفهامية المتعددة التي تعمل على تماسك النص ، واتحاد شكل الأبيات الشعرية إلى بعضها (فالتكرار إنما هو نوع من التأكيد أو التكريس سواء أكان على مستوى البنية اللسانية أم التمثيل الدلالي الذي يتمخض عنها)[٢٢] ، ومثل هذا يتضح في قصيدة الشاعر محمد البغدادي تناص الشاعر مع قصة النبي نوح "ع" :

أحتارُ في : هلْ لَمْ تزلْ مُستنْفرا تَغْلي بآلامِ الحياةِ جَهَنَّمكْ ؟
أمْ هَلْ تركْتَ الأرضَ تُغْرِقُ نفسَها وَظَنَنْتَ أنَّ جبالَ صَمتِكَ تَعصِمُكْ؟ [٢٣]

يشكل السؤال التصديقي بنية نسقيه معلنة مستمرة على مسار الخط الشعري في القصيدة لتشكيل دلالة الحيرة والشك إلا إنه لم يستنفد الجواب إذ إنه قد توقف مندهشاً من الاستمرار في الاستنفار" أحتارُ في : هلْ لَمْ تزلْ مُستنْفرا " ، فيتعدى إلى البيت الثاني لتشكيل نسق معلن آخر لبنية الحيرة والظن ، فيعزز مكانة السؤال لديه، بعد أن يتناص بفعل آلية الامتصاص مع قصة النبي نوح "ع" داخل السؤال التصوري باستخدام "أم" المعادلة التي عملت في هذا النص على التخيير،ومن ثم التعديد والتقسيم بالصفات:"أمْ هَلْ تركْتَ الأرضَ تُغْرِقُ نفسَها"، ويعود بعد حيرته وسؤاله إلى وضع تبريرات تسهم في حل عقدة الدهشة من استمرار الاستنفار بشكل تأويلي . فأفاد الشاعر من بنية الاستفهام بتشكيلة الرمزي المضمر" أمْ هَلْ تركْتَ الأرضَ تُغْرِقُ نفسَها " إلى أن الاعتماد في البقاء على حال الاستنفار لا يكون مجدياً، إذا كان العاصم هو جبل الصمت مهما بلغ ارتفاعه" وَظَنَنْتَ أنَّ جبالَ صَمتِكَ تَعصِمُكْ "، لتكوين نسق خطابي مضمر يكمن من امتصاص قصة النبي نوح

"ع" بجعلها إجابة مضمر للنسق التساؤلي المعلن في البيت الأول" أحتارُ في : هلْ لمْ تزلْ مُستنْفرا تَغلي بآلامِ الحياةِ جَهنَّمكْ؟ "، فبنية الاستفهامية شكلت معلماً أسلوبياً لدلالة الاستفار والشك والحيرة في هذه الحياة الموجه للمتلقي فالشاعر يفصح للمتلقي ينهي الاستفار، فجبل الصمت، لا يمكنه أن يعصمك من الغرق كما هي النتيجة التي انتهى إليها ابن نوح. وفي نص للشاعر حمد دوخي بقصيدته " مواويل لسيدة الماء" يقول:

تغفو أجرامُ القطن على كتفيها / يستيقظُ شحرورُ يديها / ليؤمّ ما تحتَ قميصي من أغصانِ الشوقِ /- ماذا تكتب ؟ / - اكتب عينيك / وشحوبي وأنا اهرب من صبحِ نيساتيْ / يترِيْصُ ظلمةَ وجهي../- لم افهمْ ؟ / - وأنا أيضاً !![٢٤]

تتجلى البنية الاستفهامية بوصفها نسق معلن يتشكل في دراما مختزلة تبلورت في تكوين انبثاق الصورة المشهدية "الحبيبة/الشاعر"، إذ يتمكن الحبيب من فعل الكتابة " ماذا تكتب ؟ .... أكتب عينيك" ؛ ليوحي بعدم إرادة التصديق ، أو مخاطبة الآخر ، ومحاولة تفريغ هذه الشحنات العاطفية لجعل الآخر يتألم ، فتشكيل الأسلوبي الكتابي للقصيدة ساعد على رسم ملامح الصورة لا سيما انه لو قال " ماذا تصف ؟"، لكان فعل التوصيف فعل ممكن أن يقوم به الإنسان في أي هيأة، لذا كان السؤال " ماذا تكتب؟" فهي إشارة نسقيه معلنة راسخة عند الشخصيتين في وضع الجلوس ؛ إذ كللها بالحوار حين " سألته الحبيبة عن ماذا يكتب؟ وجاء جوابه اكتب عينيك"، تاركاً للمتلقي مساحة أوفر من التأويل الذي يواكب فتح مفردات الحيز المحصورة بالسؤال والجواب؛ ليخرج الشاعر من هذه اللوحة الخاطفة بإيقاع دلالي منفتح لكل الدوال القابلة للتأويل والمقصدية " لم افهمْ ؟ وأنا أيضاً !!"، فضلاً عن ذلك فقد أثار الاستفهام دلالات سياقية جديدة ترتبط كتابياً بدوال متعارف عليها كالتعجب والاندهاش والمفاجأة ، فقد تعالق الاستفهام وظيفياً بالعلامة " التعجبية !" التي تمارس أثرها من خلال علاقتها بغيرها من العلامات كالاستفهام ، فضلا عن إشارتها الكتابية " اكتب عينيك ... لم افهمْ ؟ ... وأنا أيضاً !!" ، وهو دلالة سطحية للتعجب والذهول ، وهو دلالة عميقة ومضاعفة تتآزر مع الصورة الشعرية .

بنية النداء

تتجلى أسلوبية النداء بصورة مكثفة في الخطاب التسعيني ، لنبرته الخطابية الموجهة في بث رسالة التواصل الارسالي بين الشاعر والمتلقي ، وهي ملفوظة على سطح التركيب ، أو مضمرة خبيئة في عمقه ، ولها قيمتها الصوتية في مناسبتها للموضوع ، فالحرفان ، أو الصوتان المختزلان " أ ، أيُ " ينادى بهما المخاطب القريب لقصر المسافة المكانية الفاصلة بين الشاعر والمنادى ، وها للتنبيه ، أما الحروف الأخرى " يا ، أيا ، هيا ، وا " فهي للمنادى البعيد لطول المسافة المكانية الفاصلة بين الشاعر والمنادى فيمتد بها الصوت ويستطيل ، ويغلب استعمال الأداة " يا" في الشعر لحملها دلالات متعددة في نداء القريب والبعيد ، وقد يكون البعد حسياً ، أو معنوياً ، فيجوز التبادل بين الأدوات أو استعمال الأنسب منها[٢٥]. ويبرز النداء بوصفه مرتكزاً نحوياً وصوتياً ودلالياً في اغلب القصائد الجيل ، فأصبح أيقونة شعرية لازمة مهيمنة تتكرر بصورة "أفقية وعمودية" في قصائد الاغتراب النفسي والغربة المكانية ، ويرد في بين ثنايا القصيدة ، فيحاور الشاعر عارف الساعدي رمزية شخصية النبي آدم (ع) في قصيدته بقوله :

أبتي يا أبتي آدم / ماذا أحسست / وأنت تفتح عينيك لأول يومٍ

كي تكتشف العالم / وبماذا كنت تفكر يا أبتي / ..../ كيف خرجت إذاً يا أبتي ؟ [٢٦]

يفد الشاعر من أسلوب النداء لتمرير رمزه التناصي " آدم " الذي يوحي بدلالته الاشارية لمكون الجنس الإنساني ، وبدايته الأولى الباحثة عن سر الوجود بشكل حواري معلن يبدأ بندائه بتقريب الدلالة الزمنية : " **أبتي يا أبتي آدم / ماذا أحسست / وأنت تفتح عينيك لأول يومٍ / كي تكتشف العالم** "، ليشق دلالته الذكورية الباحثة : **كيف خرجت إذاً يا أبتي ؟**

حيث العالم يخرج من بيضته مغسولاً / يخرج مندهشاً وقليلاً / كيف خرجت إذاً يا أبتي ؟ [٢٧]

فسر الوجود الإنساني وبدايته الأولى الباحثة عن الحياة كانت مع النبي آدم" ع" ، ثم توارت من جديد جيلاً بعد جيل بدلالة الدهشة الزمنية المتعاقبة وأطوارها التي تعود من جديد مع قصة أكل النبي آدم(ع) للتفاحة : " **حين أكلت التفاحة يا أبتي** " [٢٨] . ولنوفل أبو رغيف انعطافة خاصة في استخدامه لأسلوب النداء في القصائد وجعلها مرتكزاً بنائياً دلالياً في قصيدة "بلاد بباب الجواهري ":

يا حاملاً قلق التاريخ في دمــه نذراً ، أأنعاك ؟ لا . يا نعم من نــذروا

يا هيبة السفر المهموم يا مدناً مهيبة ،يشتهيـــــها الهم والســـفر [٢٩]

النص يرتكز على قاعدة النداء ويتكئا عليها أسلوبياً لتمرير تجربة الشاعر في مخاطبة م العراق والتحسر عليه ، فهو يحمل القلق والدماء منذ الأزل ، ثم يسعف هذا النداء بوجع وتحسر يتاطر شعرياً بهمزة النداء " **أأنعاك** " لتقريب الصورة ،فالشاعر يريد اظهار حالة التوجع والبكاء لجرح

العراق الطويل على مر الأزمان ثم يشدد هذه الدلالة بقوله : يا نعم من نذروا ... يا هيبة السفر ... يا مدناً مهيبة " التي ترافق مدن العراق ، فالقلق والهم ، والسفر ، والجزع ، والمصاب أصبح لازمة لكل عراقي لأنه يعيش في العراق . إن تماسك النصّ التسعيني مثّل ملمحاً أسلوبياً متلاحماً على وفق الرؤية الشعرية التي يمتلكها لذلك فقد جاءت نصوص الشعراء شديدة الالتحام والترابط والانسجام، يمسك بعضها برقاب البعض الآخر ويعانق بعضها بعضاً عناقاً يتآلف فيه الصوت والتركيب والدلالة لخلق وإيجاد نصوص تكون هي الغاية والمنتهى بوصفها لغةً شعرية خاصة بنتاج شعري منفرد.

المبحث الثاني : المستوى التصويري

عدّ الشعراء والنقاد الدلالة التصويرية إحدى أهم الثيمات الدلالية بوصفها مرتكز أسلوبي يشكل ظاهرة فنية قابلة لاستنباط قيمها الثرائية الناجعة عن خلق الفجوة النصية بين مستويين من التعبير الفني هما " المستوى السطحي الحقيقي ، والمستوى العميق المجازي" ، ليتشظى النص إلى المرجعيات الخارجية والمستويات النفسية والاجتماعية ، والقضايا الجمالية والفنية ، أو أسلوبية وطرق التصوير المجازي ، فبعد (عملية فك البنية الذي يقوم به الشكل البلاغي تحدث عملية إعادة بنية أخرى في نظام جديد)[٣٠] ، بوصفها (حركة تقوم، في أحيان كثيرة، على مشاكسة السائد ومراوغته والتملص منه لترتقي إلى مستوى من الأداء يغذي فاعلية القصيدة وينعشها بالكثير من المفاجآت والتنويعات في أساليب القول الشعري)[٣١] .

ويرى الباحث أن الدخول في معترك تعريفات الصورة ليس من مهمات البحث فقد أشبعت بالدراسات المستفيضة التي عاينت الأسس الفلسفية والنفسية والتصورات الذهنية التي قادت إلى تعريفات متباينة ومتداخلة بين المذاهب الأدبية المختلفة سواء الغربية أو بعض الحركات التجديدية العربية[٣٢]، وما يهمّ الباحث هو معاينة " الصورة " بوصفها دالاً أكيداً على فرادة الشاعر وتميّزه ما يدخل ضمن نطاق البحث الأسلوبي، إذ تبين الصورة الشعرية(الملامح المميزة لأسلوب الشاعر التي يتحقق فيها الاعتماد الكبير على انعكاسات الخبرة الفنية لديه صياغةً ، ونظام التفكير القائم على وعي التجربة بأبعادها المختلفة وما يرصده من خبرات متميزة يستوحيها من الحياة ومن المعرفة الثقافية محتوىً ومضموناً، فالصورة هي التركيبة الفنية التي تحقق هذا التوازن بين المستوى المطلوب، والمنجز المتاح، تفاوتاً بين التقريرية والإيحاء الفني)[٣٣] ، وعليه فإنّ الصورة هي أهم ما يميّز فرادة الأسلوب عند الشاعر، الأسلوب الذي يصاغ ويتشكّل وينبني باللغة ، وقد لامس اللسانيون قضيّة غائية اللغة وحاولوا حلّها من خلال مبدأ "طاقة الشحن" فـ (الدلالة الذاتية ليست إلا حافزاً للدلالة الحافّة، وانعدام الوظيفة المرجعية يحدث في المتقبل صدمة وخيبة الانتظار، وهذا التذبذب بين لذّة التقبل وخيبة الانتظار هو جوهر الأسلوب)[٣٤] ، وهذا التصور للأسلوب هو أحد

متبنيات هذه الدراسة،وذلك لما يحاول صهره الجيل التسعيني في تجربته الشعرية ، إذ يعطي للدوال مدلولات تغاير وتخالف دلالاتها المألوفة، ولعل السمة الأسلوبية الأبرز في شعره هي الاندفاع نحو المجاز إلى آفاق فسيحة وواسعة، فهو جيل لا يسلمه المجاز إلا إلى المجاز، ومن هنا ركزت دراستنا في هذا المبحث بالاهتمام في بالتحليل الجمالي الصوري المجازي لأسلوبية **المشابهة** ، **والمجاورة** بمنظورها الواسع ، إذ ينسجم الشاعر مع الأشياء حتى يكون في قلب الإدراك المجازي للكشف عن عمق الدلالة الكلية المتحولة في النصوص الشعرية، وهذا الإجراء يكتنه معاني ودلالات طرق التصوير التشبيهي والاستعاري ومستويات المجاورة، التي تعج بالتوتر الدرامي الذي تنبثق عنه الصور الحسية المفعمة بالتوترات التعبيرية ، فتنتهي من المستوى التقريري النثري إلى المستوى الشعرية الكونية الاجتماعية عن طريق ضبط الغنائية الذاتية ووضعها في بوتقة الموضوعية ، أي في صورة المجتمع الكلية التي توازن بين عالمي الداخل والخارج ، ومن ثم الذات والموضوع ، وقد حاولنا صهر المجازات البليغة في بوتقة تضمنت مهيمنات تجلي أسلوبية التشبيه والاستعارة تحت مسمى "**علاقات المشابهة**" ، والمفارقة والكناية والرمز تحت مسمى " **علاقات المجاورة** "، ومن ثم اكتناه جمالياتها الدلالية ، وتحولاتها الوصفية الصورية ، فضلا عن التوظيف الرمزي والأسطوري ، وما تحمله كل منها من شحنات دلالية متضادة على المستوى العميق لدلالة النص الكبرى والرمزية ، فالشاعر التسعيني اخذ يفجر طاقات اللغة في مفرداته المنتقاة لصناعة نسيجه الشعري الغني بالدلالات التي منحتها تلك المفردات بما ينسجم مع المنحيين الفكري والشعوري.

وتعد **علاقات المشابهة** من المقتنيات المستخدمة بوفرة عالية في النصوص الشعرية، لكونها أداة توصيل سريعة يتمكن فيها المتلقي من التقاط مقصدية الصورة الشعرية ، وقد برزت الصورة التشبيهية في قصائد الجيل التسعيني بشكل موسع ومنفتح، كما جاء في قصيدة الشاعر مضر الالوسي بشكل تكرار صوري متنامي عند الشاعر ، يقول:

فأسرجتُ خيلَ الشعرِ دهماً سبوحةً سنابكها للسائحين عواصمُ
فكنتُ دليلَ الزائرين حضارتي قصائدهم عندي ضيوف وحاتمُ
أسرّ بها مقطوفةً من حدائقي وأشقى كما يشقى بحواء آدمُ
أتتني تستجدي ولم أكُ ناهراً فآذانها كفّ، وشعري دراهمُ
أطوف بها قبراً ، وحزني مواكبٌ وقلبي أعشاشٌ ، وجرحي حمائمُ
عراقيّ نواعيرٌ ومائي أميةٌ منابرها الحجاج والصوت هاشمُ(٣٥)

فعجز البيت يبتدئ بصورة التشبيه الترحال للمواطن العراقي: " **سنابكها للسائحين عواصمُ**"،فقد رمز إلى احتواء تفاصيله على ما يستحق السفر والمشاهدة والتوثيق من مفردات

التاريخ والحضارة ، ثم التشبيه الأخر في صدر البيت الثاني:" **فكنت .. دليل الزائرين حضارتي. قصائدهم عندي ضيوف وحاتمُ..**"، مشيراً إلى ما ينتج عن هذا التناغم، أي ما يكتب من قصائد توثق عمق حضارته، بعدها يتناص مع قصة النبي ادم وحواء ليمهد للتعبير على جدلية سر الحياة والإنسان وتاريخيها في صور التشبيه المركب: "**أسر بها مقطوفة من حدائقي ... واشقي كما يشقى بحواء ادم** "، فيشبه القصائد، والعطايا منه بمنزلة " **حواء من آدم** " ، تاركاً مقصدية القطف في القصة تنزاح عن موضعها ألانزياحي للعيش في جدلية الشقاء في الأرض كما في القصة، فالشاعر أفاد من صور التشبيه ودلالته لتشكيل الصورة الشعرية؛ كونه بؤرة جمالية وصولاً لتشبيه دقيق آخر يمثل علو همته ومكابرته، وصموده: "**أطوف بها قبراً، وحزني مواكب**"، ثم اتبع هذا التشبيه بتشبيه آخر يرتبط مع التشبيه الأول في دالته المقصودة ارتباطاً وثيقاً:" **وحزني مواكبٌ**"، "**وقلبي أعشاش، وجرحي حمائم**"،"**منابرها الحجاج، والصمت هاشم**"، تاركاً الشاعر حرية التخيل في نسيج هذه الصورة التشبيهية للمتلقي،فقد اكتملت الأنساق الشعرية ودوالها "**المعلنة والمضمرة**" وصورها لرسم إيقاع دلالي متقارب يكون فيه : "**الطواف ، القبر ، الحزن ، المواكب**" متفقاً مع تشبيهات تلت هذه حركية الصورية :" **عراقٌ نواعيري / ومائي أمية / ومنابرها الحجاج / والصوت هاشم** ". وينسج التداخل الصوري في التعامل اللغوي مع الصورة انطباعاً مفاجئاً للمتلقي ؛ إذ لا يترك أدنى فرصة للتأخير بين الصور الشعرية في قصيدة " **فرصة للثلج**" للشاعر **نجاح العرسان**:

غضّي حمامك فالعيون منازلُ ... ويكل ما يعني الهديل تغازلُ

وعلى ضفافِك يستريحُ فمٌ وتلهو كالصغارِ على رباكِ أناملُ

مابين كأسك وانفعال زجاجتي ... خمرٌ بريديُّ الخطى ورسائلُ

لا شيء يشبهُ كالمناجلِ أذرعي ... حين اختمرْتِ وهيأتك سنابلُ

أنا لن أعيشَ ولن أموتَ كشاعرٍ ... في الليلِ يقتلهُ السريرُ الذابلُ(٣٦)

القصيدة تمتلئ بحضور صورة مفارقة عن طريق التغريب في التعامل اللغوي مع الصورة، إذ يخاطب الحبيبة :"**غضي حمامك فالعيون منازل، لا شيء يشبهُ كالمناجلِ أذرعي ، حين اختمرْتِ وهيأتك سنابلُ** "، فتبدو صورة التشبيه واضحة في " **أناملِ ـ اذرعي** "، بوصفها انساق معلنة تؤدي دلالة إيحائية واضحة في معنى الإمساك بالشيء بمعنى قوة الوصول للهدف باستخدام التغريب اللغوي لها ؛ لكون فاعلية القراءة الضاغطة عند المتلقي تتدرج فيها الصور واحدة تلو الأخرى :" **وعلى ضفافِك يستريحُ فمٌ وتلهو كالصغارِ على رباكِ أناملُ، مابين كأسك وانفعال زجاجتي، خمرٌ بريديُّ الخطى ورسائلُ** "، فيستغل الشاعر هذا الاشتباك "**الصوري/الدلالي**" المفعم بالمعاني بملاحقة الصور والأنساق المضمرة تحت ضغوطات العزلة والوحدة :" **أنا لن أعيش ولن أموت كشاعر .. في الليل يقتله السرير الذابل**". تاركاً للمتلقي

جمالية التشبيه وقوته الفنية في تشكيل القرار المناسب للإعلان ذلك في اللقطات الصورية التي تتشكل عند المتلقي.

وقد اجتمعت الصور الاستعارية والتشبيهية ضمن مرتكزات البناء الكلي في قصيدة للشاعر **عارف الساعدي**، لتشكل صورة متشابكة بدقة متناهية؛ إذ مزج منذ أول انبثاق لصورته الكلية بين " **صورة استعارية مكنية** ،**وصورة لونية** " ، ولاسيما أنها ابلغ من التشبيه، إذ لا تتوقف عند إيجاد الصلة أو التشابه بين شيئين، بل تسعى إلى صهرهما وجعلهما وحدة متماسكة [٣٧]، لما لها من تأثير في النفس [٣٨]، فضلاً عن كونها خرق لقانون اللغة [٣٩]، ترفد معطيات الدلالة وتتيح قابلية التوسع في الأنساق الشعرية ، يقول الشاعر:

فكّوا ثيابَ القرى السوداءَ / فارتجفتْ / تلكَ القرى / إنَّ ثوباً غيره بدلُ لم تقترخ أيَّ لونٍ / عندما لبستْ / لونَ الحياةِ / مشى في خدِّها خجلُ /ومشطت خصلاً / في القمحِ نائمةً / فلم تُمشطْ زماناً / هذه الخُصَلُ / وأيقظتْ خصرَها / من نومهِ / فإذا / بالخصرِ نهرٌ/ على أشجارِها ثَمِلُ[٤٠] .

تشكلت الحركة الصورية ضمن علاقة المشابهة "**صورة استعارية مكنية** ،**وصورة لونية** " ، للولوج مع معطيات الانزياح الدرامي في المشهد : " **فكوا ثياب القرى السوداء فارتجفت** "، " **تلك القرى إن ثويا غيره بدل**"، فوجود الصورة الاستعارية الثانية قد أتم المعنى المقصود، بعدها جاء انفتاح المجال التصوري نحو الصورة لونية " **لم تقترح أي لون عندما لبست، ثوب الحياة مشى في خدها خجل**" ، ثم يكمل الشاعر الاسترسال الاستعاري الصوري :" **ومشطت خصلاً في القمح نائمة**" ، ليلحقها بصورتين في البيت التالي يتكون من صورة استعارية يكتمل وضميها بتشبيه بليغ في عجز البيت :" **وأيقظت خصرها من نومه فإذا ، بالخصر نهر على أشجارها ثمل**"، للمحافظة على استرسال الإيقاع الصوري والدلالي للصور المتعددة في تناغم دلالي متنامي للحدث الشعري. وتنسج الاستعارة بنى موحية الدلالة لمعنى الانتظار في قصيدة " **الموت لا يستحي**" للشاعر **نجاح العرسان** :

فكم غرّدت في ليلِ يأسيَ دمعةٌ ... وما صَّححَ الفجرَ الملفقَ بلبلُ
ولا نجمةٌ رفت على باب وحشتي ... لتشرح أسباب المسافة أرجلُ
صلبت احتمالاتي على ذيل سعفةٍ ... لأرعى عراقاً كلما اخضر يهملُ
سقيت مزاج النهر لطف حمامةٍ ... فكلُّ الذي من حوله اليوم يهدلُ
ويملأ عينَ الدارِ دمع انتظارنا ... على لقمةٍ في الغيب واليأس يأكلُ[٤١] .

تصور لنا الدوال المعلنة استعارة مكثفة للانتظار: " **تغريد البلبل، ليل اليأس، الفجر الملفق ، النتائج الذابلة غير المجدية**"، فتغريد البلبل توحي برسم الأمل المقاتل في الخروج من السجن و

اليأس، فتشكل الاستعارة في تسلسل رسم الصور الاستعارية:" **ولا نجمة رفت على باب وحشتي ، لتشرح أسباب المسافة أرجل**"،فالمسافة والأرجل هما دالتان في النص وسائلَ للهداية والاستدلال من الناحية الصورية للاستعارات اللاحقة المفتوحة للمتلقي:" **صلبت احتمالاتي على ذيل سعفة .. لأرعى عراقاً كلما اخضر يهمل** "،فالاستعارة فتحت أفق الاتساع والشمول لرسم الصور الحركية ، بيد أن الشاعر لم يبارح هذا البوح من دون ترسيخ:" **ويملأ عين الدار دمع انتظارنا .. على لقمة في الغيب واليأس يأكل**". فهم ينتظرون والاستعارة المستخدمة في "**عين الدار**" ترسم دلالة معاني الانتظار، ملحقاً هذه الصورة الاستعارية بصورة أخرى تعود على الحال الذي هم فيه، إن لم يتبدل مزاج النهر، ويفرج الغيب عن ومضة الأمل في التغيير: " **واليأس يأكل**"، وتأخذ الصورة الاستعارية منحى جمالياً خاصاً لدى الشاعر نوفل أبو رغيف في قصيدة "**بقايا إنسان**":

جلسَ الحزنُ ووحدي في مفترقِ الروحِ / والموتُ إلهٌ من وجعٍ يغدو ويروح / أوجاعي شجرٌ يكبرُ في لغتي / ينزفُ طلعاً تأكُلهُ السنوات / منذ الألفِ الأولى للنسيانِ / ووجوهٌ أخرى تلبسني / والتابوتُ الفجرُ يراود ليلي / والمدنُ المائيةُ تطفو فوقي(٤٢) .

يفد الشاعر من تقنية التجسيد الحسي في الصورة الاستعارية :" **جلسَ الحزنُ ووحدي في مفترقِ الروحِ** "، في محاولة استنطاق قوى الدمار التي تلم بروحه، جاعلاً من " **ووحدي** " رفيق هذه الهدأة المحتومة: " **في مفترق الروح** "، ليرفد النص بمديات مضمرة تتشظى في شمولية التعبير، بعد جعل الموت إلهاً مراقباً يتسيد هذه الجلسة التي تجمع بينه وبين الحزن، معطياً لهذا الإله سلطة قريبة:" **والموت إله من وجع يغدو ، ويروح أوجاعي شجرٌ يكبرُ في لغتي، ينزفُ طلعاً تأكُلهُ السنوات** "، فتنمو الصورة الاستعارية ضمن خطها البياني الحركي: "**من صفة الجلوس عند مفترق الروح ، حراسة آلهة الوجع، نمو الأوجاع كالشجر**"، بعد إغراقها زمنياً: "**منذ الألف الأولى للنسيان**"، فتتقطع دلالة الأمل وتحقيق الأماني في انتهاء جلوس الحزن، وتخييم الموت في صورة تماهي ثبات الحزن ورسوخه: " **ووجوه أخرى تلبسني**"، إذ إنه يصرّح بوجوه أخرى غير وجهه تلبسه وتخرجه بصورة على غير ما يرتضيه بصور جديدة : "**والتابوت الفجر يراود ليلي**"، ويتبع هذا التوثيق بصورة استعارية :" **والمدن المائية تطفو فوقي** "، بوصفها مدن زاخرة بالحياة ،لكنها بعيدة عنه وتطفو فوقه غير قادر على مسك إشارة التوصل إلى ممارسة هذه الحياتية أو إمكانية الولوج إليها بأي طريقة كانت .

علاقات المجاورة

تعد اللغة الشعرية هي لغة خارقة للقانون اللغوي وهذا الخرق لا يتأتى من فراغ فثمة أساليب وأدوات شعرية، تعطي النصَّ جمالية، وتجعله أكثر إيقاعاً وتناغماً عند المتلقي ، وبنية المجاورة هي واحدة من أهم التقنات الجمالية المكثفة في بث كمية الصور الذهنية التي يستحضرها المتلقي

تباعاً لتحقيق الاستجابة الفنية القائمة على أساس البناء التصويري، الذي يستند إلى التقابل بين الأشياء والعناصر تبعاً للعلاقات التي تتأسس عليها صور الانزياحات التي تسمى علاقة المجاورة[٤٣]، فثمة ارتباط دلالي في الرمز وبين مخزون المعرفي له القدرة على ولوج عالم اللاوعي عند المتلقي[٤٤]، ليستطيع أن يحمّله أبعاد تجربته، وقد تصدر الجيل التسعيني من بين الأجيال الشعرية باستعماله الرمزي الحداثوي في النصوص الشعرية وهذا التموضع الخاص بمكان صورة المفارقة يؤثر في الإيقاع الاستقبالي لذهن المتلقي فهو يمثل ذلك الاشتعال المفاجئ في حيز المعنى المقروء خلف سطور القصد ضمن حدود النص حتى يصل الشاعر إلى اختزال نتيجة نهائية للقصد المنشود عن طريق هذا التصعيد الدلالي وهو أمر نتلمس حضوره الفني في نص الشاعر **فائز الشرع** :

أشجارنا لا تعبد الفصول/لا تدمن المبيت في الحقول
أشجارنا تبني على أجنحة الطيور أعشاشها/ وتمتطي جذورها أعنة السماء،
وليلنا يفرك من سنابل النجوم، ما يطعم السمار/ نهارنا يطبخ قرص الشمس بالثلوج، يدمس السحاب بالتوابل[٤٥] .

تتضح رمزية "**الشجرة** "ودلالتها بوصفها نسقاً معلناً يمثل ترميزاً للعمر، بعد إضافة رمزية "**الفصول** " ، يستخدمها الشاعر دالةً لمفهوم ومعنى ضمني باستخدام مفارقة "**عدم انتماء الشجر للفصول**، ثم يعطي دلالة أخرى:" **لا تدمن المبيت في الحقول** "، والحقول هنا دالة على البيت الذي لا يوفر الأمان والمأوى ، ثم تتسع دائرة القلق الذي يشوب مدار الحياة ويصرح بأقصى مديات القلق ألا وهي الهجرة:" **أشجارنا تبني على أجنحة الطيور... أعشاشها**"، فالعش هو رمز للسكن والمأوى فوق أجنحة الطيور، ولا يمكن أن يخال استخدام أجنحة الطيور هنا لغير الهجرة، بعد ترسيخ دلالتها في توكيد صوري بشكل مفارقة أخرى :" **وتمتطي جذورها أعنة السماء**"، فالجذر يعرف كونه متوارياً تحت الأرض، وهنا يمتطي عنان السماء، حتى يصل إلى مفارقة تؤرخ الحال الذي هو عكس الحال الأول، عندما أشار إلى الليل عن طريق " **المبيت**"، فيكون" **الليل** " هو الحال الأول: " **نهارنا يطبخ قرص الشمس بالثلوج** "، فيكون النهار"الحال الثاني " وبهذا يجمع الشاعر طرفي الحياة" **النهار والليل**" ؛ ليصل إلى أن نتيجة العمر هو خارج الحدود الطبيعية بل وجامع لكل النقائض .وبات من معلوم أن قصائد الجيل التسعيني انمازت باحتوائها على أشكال صور المفارقة التي تثري النص فالشاعر **محمد البغدادي** يقول :

وَجْهي انتِماءٌ إلى الموتى.. دَمِي مَرَضُ / لا بالحياةِ .. ولا بالموتِ لي غَرَضُ
لَمْ اعترِضْ، وأنا حيٌّ على أحَدٍ / وَمِتُّ... فانْتَفَضَ الأمْواتُ واعتَرضُوا !![٤٦] .

تشكل رمزية الوجه دالة معلنة ترمز للحياة، والدم رمز الوجود الحياتي على الأرض فترتسم الصورة الشعرية بشكل مفارقة رمزية معلنة: " **انتماء إلى الموتى**"، فهو توكيد لانتماء وجهه إلى الموتى، إذ إن دمه عبارة عن مرضٍ، لتتدرج من هاتين الحقيقتين حقيقة اهتمامه بتفاصيل الحياة، فيكون " **لا بالحياة ولا بالموت لي غرض**"، لقد جمع الشاعر بين متناقضات الحياة **الوجه** " هويته التواجدية في الحياة "، وبين " **الموت**"، وكذلك بين "**الدم، والمرض**"، لإنتاج مفارقة :" **لا بالحياة ولا بالموت لي غرض** "، ثم يسترسل في جمع المتضادات اللسانية ليتشظى المعنى:" **لم اعترض وأنا حي على احد ... ومت فانتفض الأموات واعترضوا** "، تاركاً المتلقي يفسر صور المفارقة المتضادة تتشظى فيما بينها في أنساقها المعلنة والمضمرة .

والملاحظ أن الجيل التسعيني أفاد من استخدام الكناية مقتفياً منها أثر التجلي في اختزال صور المفارقة ، فالصورة الكنائية ومقصديتها الدلالية ساعدت في رسم بنى المجاورة التي أعطت الدوال صور حركية عملت على إبراز الدلالة المرومة المعلنة عند المتلقي لترسم صورة الوطن تضعه في دائرة مستمرة للموت تتسع مراراً وتكراراً ولا أملَ في توقفها فهي (تذهن الصورة لتجعل الدال بمساحة المدلول مما يقرب ذلك من فعل المعادل الموضوعي ؛ لأنها تدخل المعاني المتشتتة في إطار الغاية لتبوح بها ، وبهذا النحو تكون الدوال في حال من اللاتماثل مع المداليل ، فتحاول الصورة تخبئه العلية السببية بين الدال والمدلول)[٤٧]، ومن ثم يصبح كل بيت دلالة رامزة عن طريق تركيبها ، الذي يتفاعل بمن سبقه ومن لحقه من الأبيات في محاولة كشف كنهها فنجدها

بعدها تضيق دلالة التصوير الكنائي ضمن علاقات المجاورة الصورية بفقدان الأمل المنتظر في الواقع :"**فيا وطنا لا طريق إليه ... سوى ما تخيله الشعراء**" ،إلا إنه يعلن انه موجود في مخلية الشعراء ضمن علاقات التصوير المجازي والفني المعلن في انساق الصور الكنائية: " **يتاماه أكثر من نخله ... وكل رصيف به كربلاء**" ، فالأنساق الشعرية للجمل توضح كثرة الموت والقتل ، فالجملة الأولى تشير لمقصدية الموت واستطالته لتفاصيل الحياة، والثانية تشير إلى أن كل رصيف عراقي يحتوي على صور متعددة للقتل، وصولاً لكثرة صور اليتامى التي أصبحت أكثر من صور النخيل فيه.

ويفد **حسين القاصد** من قوانين التناص بشكلها الحواري لإضفاء صورة تناصية تعبر عن دلالات وشعارات القادة والمتسترين بخطابات الوطنية الرنانة في الواقع في قصيدة "**تبي الطف** ":

الماءُ أسودُ سيدي وقرابهم .. / مثقوبة .. ودموعهم تتكلمُ

فرشوا سجاجيدَ الصلاةِ إمامهم / شيطانهم إنّ الرجيمَ معممُ (٤٩) .

تتشغل المساحة الشعرية في تناص حواري يرسم لنا صورة معركة الطف وقضية **الأمام الحسين** "ع" وقضية العطش ومنع الماء له جاعلاً رمزاً ونسقاً معلناً تتجلى فيه مقصدية الصورة عبر علاقات المجاورة و تجلياتها القصدية بوصفها انعاكساً انزياحي يمثل الحياة في التباس صوري متجاور: " **الماءُ أسودُ سيدي ..وقرابهم مثقوبة .. ودموعهم تتكلمُ** " يعزز الصورة بعد هذا بتثبيت لازدواجيتهم المقيتة حين يقول: " **فرشوا سجاجيدَ الصلاةِ إمامهم** "؟، فتعزز الإزاحة الصورية التي تستند إلى مخزون صوري لدى المتلقي المطلع على تأريخ معركة الطف، ليكون مفاداً لرؤيته الخاصة ؛ لتكون هذه أهم نقطة يرتكز التجاور الصوري القائم بالصراع الوجودي المعلن بأن المعسكر المتمثل بالإمام وأصحابه هو الذي على حق عن طريق صورة شعرية: " **إمامهم شيطانهم .. إن الرجيم معمم** "، تشكل صورة كنائية توضح الازدواجية وزيف القيادات في معسكرات الدكتاتورية ضد سلطة الشعب .

الهوامش :

١- معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ١٧ .

٢- ينظر: م. ن: ١٧ .

٣- ينظر : علم الأسلوب، صلاح فضل، ١٩٣ .

٤- ينظر : قضايا الشعر المعاصر : ٢٤٢ ، ٢٤٣ .

٥- ينظر : المثل السائر : ٣/٧ . ٤٤ .

٦- ينظر : منهاج البلغاء : ٤٤_ ٤٥،والتكرار في شعر محمود درويش ، فهد ناصر عاشور : ٣١ .

٧- ينظر : علم اللغة النصي ، د. صبحي إبراهيم الفقي : ٢٠/٢ .

٨- البنى الأسلوبية ، دراسة في أنشودة المطر للسياب : ١٤٧ .

٩- ما رواه الهدهد: ٧ – ١٣.

١٠- ينظر : الأسلوبية والأسلوب ، عبد السلام المسدي: ٨٢ .

١١- ينظر : البنى الأسلوبية ، دراسة في أنشودة المطر للسياب ، د. حسن ناظم : ١٤٦ .

١٢- مدونات : عارف الساعدي ، ٥٣_ ٦١ .

١٣- ينظر : تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر: ٩٩ .

١٤- البلاغة العربية قراءة أخرى ، محمد عبد المطلب: ٣٦٩ .

١٥- الماء يكذب:١٨.

١٦- ينظر: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر : عبدالله حمادي، الباحثة سامية راجح ساعد، ١٥٤ .

١٧- منطق النخل/ استدعاءات قرائية في الشعر العراقي الحديث، د. علي حداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨م، ١٨٣ .

١٨- ينظر :نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، ٣٢٤ .

١٩- ينظر : لسانيات النص ، محمد خطابي : ٤٥ . ٤٦ .

٢٠- مرايا العمياء: ٥٣-٥٤.

٢١- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، د. محمد عبد الحميد ناجي : ٩١ .

٢٢- البنى الأسلوبية ، دراسة في أنشودة المطر للسياب : ١٤٧ .

٢٣- مالم يكن ممكنا: ٢٦.

٢٤- مفاتيح لأبواب مرسومة: ٧٨.

٢٥- ينظر : مباحث في علم المعاني ، د. احمد طاهر الحمصي : ٢٠٨ . ٢٠٩ .

٢٦- جرة أسئلة: عارف الساعدي ، ٨.

٢٧- المصدر نفسه : ٨.

٢٨- المصدر نفسه : ٩.

٢٩- مطر أيقظته الحروب :نوفل ابو رغيف ، ٢٠.

٣٠- بلاغة الخطاب وعلم النص ، د. صلاح فضل : ٥٨ .

٣١- ينظر: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر العلاق، ١١.

٣٢- ينظر: المصدر نفسه ٣١.

٣٣- الصورة الشعرية: د. بشرى موسى صالح ، ٧.

٣٤- ينظر: دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم، ٣٧ ، الصورة الشعرية، د. بشرى موسى صالح : ٨٣ .

٣٥- لون آخر للرماد: ٦٠.

٣٦- فرصة للثلج: ٥٤ – ٥٥ .

٣٧- ينظر: العقل في الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز، إيليا الحاوي، الآداب، ع ١٢، ك ١، ١٩٦٢: ٥٧.

٣٨- ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها، د.فضل حسن عباس: ٢/ ٢٣٠.

٣٩- ينظر: بنية اللغة الشعرية: ١٠٩.

٤٠- جرة أسئلة ١٠٠– ١٠١.

٤١- فرصة للثلج :١١ – ١٢ .

٤٢- ضيوف في ذاكرة الجفاف، نوفل أبو رغيف ٣٤: – ٣٥ .

٤٣- ينظر: ينظر: النقد والحداثة، د.عبد السلام المسدي:٤٠، علوم البلاغة، د.محمد أحمد قاسم، و د. محي الدين ديب: ٢٥١.

٤٤- ينظر:الرمزية والأدب العربي الحديث، أنطوان كرم: ١٢، وينظر: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض : ١٦ .

٤٥- الوقائع لا تجيد رسم الكتابة: ٣٦.

٤٦- ما لم يكن ممكنا : ٩.

٤٧- الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية : ١١٤ .

٤٨- محتشد بالوطن القليل :٦٦.

٤٩- أهزوجة الليمون: ١١٢.

المجاميع الشعرية :

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

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

٣- ضيوف في ذاكرة الجفاف، نوفل أبو رغيف، المكتبة الوطنية، بغداد، ط٢، ١٩٩٩.
٤- فرصة للثلج، نجاح العرسان، سلسلة دواوين شعراء، أمير الشعراء، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أكاديمية الشعر، ط١، ٢٠١٢ .
٥- لون آخر للرماد، مضر الآلوسي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠١١ .
٦-ما رواه الهدهد، حازم التميمي، دار الإرشاد للنشر، سوريا- حمص، ط١، ٢٠٠٩.
٧- ما لم يكن ممكناً، محمد البغدادي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٤ .
٨- محتشد بالوطن القليل، أجود مجبل، سلسلة نخيل عراقي، ط١، ٢٠٠٩.
٩- مدونات،عارف الساعدي ،منشورات ضفاف ، مكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥.
١٠- مرايا العمياء، مجاهد أبو الهيل، شركة الساقي للإنتاج الفني والثقافي، توزيع دار الكتب العلمية، بغداد شارع المتنبي، ط١، ٢٠٠٥.
١١- مطر أيقظته الحروب، نوفل أبو رغيف، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠٠٥.
١٢- مفاتيح لأبواب مرسومة، حمد محمود الدوخي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.
١٣- الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، فائز الشرع، دار اليمامة، بغداد، د.ط، ١٩٩٩.

المصادر :

١- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، د . مجيد عبد الحميد ناجي ، بيروت ،ط١، ١٩٨٤ .
٢- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط

١٢-الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية . الحداثة وتحليل النص . ، د . عبد الإله الصائغ ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٩ .
١٣- الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٢م.
١٤- دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤م .
١٥- الرمزية والأدب العربي الحديث، د. أنطوان غطاس كرم، دار الكشاف، بيروت، ط١٩٤٩،١.
١٦- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٤.
١٧- علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، من دون طبعة، ١٩٩٢م .
١٨- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، د . صبحي إبراهيم الفقي ، ج١ ، ج٢ ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٠ .
١٩- علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط١، ٢٠٠٣.
٢٠- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٦٥ .
٢١- لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطابي ،المركز الثقافي العربي، بيروت ، ١٩٩١
٢٢- مباحث في علم المعاني ، محمد طاهر الحمصي ، منشورات جامعة البعث ، سوريا ، ١٩٩٦ .
٢٣- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) تحقيق وتعليق د . احمد الحوفي ، د . بدري طبانة ، ق١ ، ق٢ ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
٢٤- معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة وتقديم وتعليقات: د. حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ط١، ١٩٩٣م.
٢٥- منطق النخل/ استدعاءات قرائية في الشعر العراقي الحديث، د. علي حداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨م، .
٢٦- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، لأبي الحسن حازم القرطاجني (٦٨٤ هـ) ، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، تونس ١٩٦٦ .
٢٧- نظرية البنائية في النقد الأدبي ـ د٠ صلاح فضل ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط٣ ـ ١٩٨٧.
٢٨- النقد والحداثة، د.عبد السلام المسدي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

الدوريات :

١- مجلة الاداب العقل في الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز، إيليا الحاوي، الآداب، ع ١٢، ك ١، ١٩٦٢.

College Of Education Journal

No.6 2018