

الشعرية الجديدة: أساليب ورؤى

قراءة في مجموعة شعرية للشاعر الدكتور علي حداد*

مصطفى ساجد مصطفى
كلية المعارف الجامعة
قسم اللغة العربية

1- مقدمة

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

هذه الأدبية التي نحن بصدها تختلف في نزوعاتها بين عصر وعصر، لا بين جيل وجيل، ففي الربع الخير من القرن العشرين ومستهل القرن الحالي ، حدثت تحولات جوهرية، عدلت من مستوى الأدبية التي عاشها الشاعر القديم لتتوافق مع معطيات العصر الذي نعيش فيه، فالمرآحة في ديوان الشعر القديم تعني الأصالة وقوة التجانس في إنتاجه الأدبي (1) وهي أمارته الخاصة وتفردته وتميزه عن غيره من الشعراء، وهو فهم صحيح في إطار عصرها، لأنها إفران زمنها، إذ تتوافق مع طبيعة الحياة التي رسختها ثقافة العصر، فالأدب مرآة العصر، والعصر يتحرك بخطى وثيقة نحو التطور، فكان لازماً على الأدب أن يماثل حركة التقدم والتطور من حيث سعتها

كان خروج أبي تمام على أعراف الأدبية السائدة خروجاً جزئياً - من وجهة نظرنا الحالية – لكنه زلزل عقول مثقفي عصره، فألفت حوله المؤلفات بين مؤيد له وناكر. هذا الوصف لم يعد صالحاً في العصر الحديث، بناءً على المرتكزات الأساسية لهذا الفهم وهي مساوقة الأدب للحياة أو التقدم عليها، فمعطيات العلوم الصرفة صارت من السرعة بمكان، حتى لم يعد بالإمكان استيعابها، وقد صنعت تقلبات وتبدلات اجتماعية – على المستوى العادات والذوق – لم يعد بإمكان الجيل الواحد أن يستقر على أمثلتها، وصار لازماً على الأدب أن يتوافق - أن لم يتقدم - مع هذه التقلبات، كي يعالج مشكلاتها وإفرانها، وإلا أصبح كمن يحث خطاه بعد انتهاء السباق. فالدوران حول محور ثابت أصبح يسم الشاعر بالتخلف والانكماش إذ يصبح شعره خارج نطاق الأدب الحي، وهو على أحسن حال صياغات أدبية مكررة فقدت مشروعية وجودها فالتجانس بين أعمال الشاعر وشدته في دواوينه، والتوقع في إطار لغة ثابتة الحدود والأساليب المستعادة عند أي مبدع ينظر إليها على إنها انغلاق وانكماش في التجربة الأدبية، إذ لا بد لأي مبدع أن يفتح على أفق واسع من التجديد والابتكار، لأن أتساع دائرة الرؤية هو بحد ذاته أتساع في حدود الدائرة الشعرية، أو الأدبية.

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

هذا الفهم لا يعني الأنفلتات، والخروج المطلق على الأسس والأعراف الأدبية السائدة لأن الإبداع الإنساني يبقى مرتبطاً بحيل سري يشده الى أصوله ومنابعه، التي تعد حاضنة صحية، هذا القانون الرحمي أثبتته الأجناس الأدبية والمبتكرة، فهي على الرغم من حداثتها تظل على اتصال حميم مع الاجناس الأدبية التي استقت منها بعض خصائصها أو عناصرها. فالرواية مثلا ارتكزت في بداية تأسيسها على بعض عناصر الملحمة وحكايات البيكارس(2).

لا ينظر إلى أدبية النص الحديث على أنها توافق مع الظاهرة السائدة في حقبة ما وضمن حيز مكاني محدد، ولا حتى في سياق ثقافة معينة وليست هي كذلك في نتاج الشاعر أو الأديب نفسه، فبين مرحلة وأخرى من حياة المبدع الأدبية يكتسب ما كان اكتسبه جيل بكامله في العصور السابقة، من معارف وأساليب، فرضتها الحياة المتطورة وقد انشغل النقد الحديث بظاهرة التطور الفني في إبداعات المبدع وعدها إحدى أمارات ثرائه وتميزه، هذا التطور الذي فرض نفسه على الأدب وألقى بتبعاته على النقد، جعل مهمة الناقد أكثر وعورة، فهو ملزم بالبحث عن الجديد ضمن أطار عام للأعراف والقوانين الأدبية التي اخترنتها ذاكرته الثقافية. وأصبح لزاما عليه أن يعقد صلة حميمة مع النص الجديد، فهي مفتاحه للوصول إلى أسرار النص التي تختزن شعرية جديدة ربما تكون غير مسبوقة، وقد أخذت تسمية الناقد صيغ جديدة تتماشى مع هذه الحقائق، فقد تحول في بعض طروحاته من ناقد إلى قارئ أو إلى دارس مقارب يدخل عالم النص فيكشف شيئا ويترك أشياء، وعلى هذا الوصف أصبحت القراءة عملية جزئية لا تقتل النص حيث تقتحم عوالمه، وإنما تفك بعضا من شفراته تمهيدا للوصول إلى شفرات أخرى، قد يصل إليها قارئ آخر بهدي القراءة الأولى... وإذا كان المشروع النقدي القديم مهتما بالعمل كله فإن المشروع القرائي الحديث قد لا يتوقف إلا عند جزئية يراها ذات قيمة ليبقى النص رقما صالحا للقراءة في زمنٍ آخر أو لقارئٍ آخر، لأن النص الحديث أصبح حسب تعبير الناقد ((جيولوجيا كتابات)).(3) لا يمكن لقارئ فك رموزه مرة واحدة، إذ لا يمكن لأي منقب مهما أوتي من معرفة وحرارة أن يفتض كل أسراره في معاينة واحدة.

2- عتبات الديوان ونصوصه الشعرية :

أ- ألفت التحولات الفكرية والثقافية بهطولها الدائم والثري في ذاكرة المبدع بأعبائها على النص، فصار كتلة من المعلومات والإشارات والخبرات والأساليب، يصعب على القارئ إدراكها وتفحصها، لأن أي فراغ في القراءة، قد يفقد النص ترابطه الذي هو سمة من سماته الأساسية، وعليه تنتفي عملية التواصل الذهني للوصول الى جوهره، وقد ادرك المبدع بحاسته الذوقية والنقدية هذه الحقيقة، فأستعان بمفاتيح، لفك المستغلق من النص (4) هذه المفاتيح أجتهد المبدع أن يتركها خارج نصه كي لا ترهق النص او تذهب بدفقه الشعوري والجمالي، اما لأنها لا تتساق مع طبيعته الأسلوبية، أو لأنها لا تنسجم مع طبيعة جنسه الذي يملك اعرافا محددة لكنها مع ذلك تبقى جزء من كيانه، ترسم مسالكه وتضيئ عتمته وتختزن بعضا من شعريته، هذه المفاتيح هي عتبات النص بشموليته وجزئياته، فالتسميات والأشعار والرسوم والألوان التي يحتويها المطبوع - سواء على غلافه او داخل متنه - ليست كيانا خارجيا، وأن كانت كذلك في بعض أوصافها، وكذا الحال مع العنوانات والأهداء والأشعار الطباعية والفراغات. وحتى حجم الحرف وشكله وطريقة طباعته. وعليه اصبح لزاما على القارئ أن يستنير بها، ليكشف شعريتها من جانب، ويوصلها بالنص من جانب آخر. لأن السلك الرابط بين النص وعتبته أصبح في كثير من النصوص لغزا لا يتأتى حله بسهولة وهو أمر لا بد للمبدع أن يلتفت إليه، فيعيده إلى وظيفته التي اصطنع من أجلها(5)، فهو مفتاح أو لا وقبل كل شيء، أما شعريته فينبغي ان تتحقق في المقام الثاني، وهو ما فات على كثير من المبدعين فأصبح النص في كثير من التجارب الأبداعية مفتاحا للعتبة، وهو امر يضعف مشروعية وجود التسمية أو العنوان أو أية عتبة موازية.

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

فالتسمية قصيدة مكثفة تتألف من (15) مفردة بخمسة أسطر شعرية تختزن جوهر العلاقة بين الشاعر وقصيدته، ونظرة الشاعر لقصيدته. فما هي الدلالة التي زفها عنوان الديوان في هذه التسمية
قصديتي وأنا
نعذو في براري الروح
خلف غزلان أحلامنا النافرة
هي في وزنها
وانا للعا

أن أول ملمح يترك صورته على باصرة القارئ، هو شعرية التسمية، وهي تسمية مخالفة لأعراف النصوص الأدبية التي يغلب عليها نثرية العنونة (6) المنبثقة عن وظيفتها في الأغلب، هذه المخالفة تؤشر شاعرية الروح التي انبثقت منها القصيدة، وفي الوقت نفسه تقدم دليلاً على ألفة المتون النصية وحميمتها التي تتراوح بين لغة الوجدان والعقل، وهي أغراء للقارئ كي يلج إلى عالم الديوان بروح يملؤها الشعر الصافي.

في المتن النصي للعنوان تتقدم القصيدة على ((الضمير العائد للشاعر، وهذه إحدى استحقاقات العشق والكتابة الملبية لندائاته الراضية لرسوم النظم وتقاليد المألوفة)) (7) وهي إشارة مغروسة عميقاً في ذات الشاعر ((دلالة العنوان)) الشعرية، لاسيما وأن الشاعر قدم القصيدة بأسمها الصريح في حين عرف نفسه بالضمير (أنا) والضمير يأتي في مرحلة لاحقة لتراتبية الأسماء في العرف النحوي، فالضمير ضرب من المجاز المخفي (8) وهو بديل حرفي لا يرقى إلى منزلة الاسم الصريح. لأنه لا يحمل إلا جزءاً من الدلالة على الذات التي تأتي بوساطة السياق، في حين يمتلك الاسم كامل الدلالة (9) هذا التقديم يؤشر تابعية الشاعر للقصيدة وليس العكس فهو متضامن معها، إذ تفرض وجودها، لا أن يستدعيها الشاعر، هذا التضامن ليس فيما تقوله القصيدة وتتفوه به، فهو ملك للشاعر، ولكن يأتي التضامن في لحظة أنبثاقها، فهي المحفز للمنطوق الشعري، وهذا ما صرح به الشاعر في أولى قصائد الديوان

تجئ القصيدة

ناثرة فتننتة الشكل

...

تدق على صمت أوراقى الذابلات

تقول

لقد جئت مكسوة بالضلال

فهيت لك

كي تطارد قبيرة من معانيك

تطرحها في شهى ثيابي / الديوان ص 7-8

عنوان الديوان (القصيدة) يسجل تناسبا في التجربة والعلاقة بين الشاعر ونصه وهو تناسب نلمحه خفياً مع تجربة الشاعر بدر شاكر السياب وعلاقته بشعره، لا من حيث المضمون أو الأسلوب، بل من حيث العلاقة، فقصيدة السياب (ديوان شعر) (10) تطرح إشكالية الافتراق بين الشاعر وشعره عند المتلقي (المرأة) إذ يصبح الديوان أثيراً لديها بينما ينزوي الشاعر بعيداً عن أحلامها. على حين تكشف قصيدة الشاعر علي حداد حالة الوفاق بينه وبين القصيدة وهو تناسب مصاحبة (11) يعري إستراتيجية العلاقة الأولى (بين بدر وقصيدته) بينما يرسخ إستراتيجيته العلاقة الثانية.

بعد أن رسخ الشاعر علاقته بقصيدته وكشف حالة التضامن بينه وبينها، ألتفت إلى خاصية هذا التضامن فأدمج الذاتين بواسطة فعل ممتلئ الحركة (نعذو) لتأكيد التضامن من جانب، وترسيخ هويته المتلهفة من جانب آخر، في انفتاح فضائي متسع الأبعاد، ورحلة بحث عن

الجوهر (النادر والجميل) الذي تمثله الضبي في الصحراء ، وقد عقد موازنة متضامنة أيضاً مع دلالتها في سياق شعري ثر الإيحاء بينه وبين القصيد في مقولته (خلف غزلان أحلامنا النافرة) . فكلهما نافر من واقعه، هي من حالة الجمود والتوقوع والبحث عن الجديد وهو من واقعه نحو الحلم، لكن طبيعة (العدو) ومآله يشكلان بينهما حالة افتراق، لعله يكشف عن معاناة لذيدة وممتعة لحظة الكتابة

وتمثل نهاية القصيدة مآب الرحلة أو نهايتها، التي تقدمت فيها القصيدة - نصياً - على الشاعر مرة أخرى ، ممثلاً نفسه بالضمير (أنا) في حين ارتدت القصيدة الصورة الفنية (هي في وزنها) تتهادى، وأن ضيق الشاعر عليها الخناق فلم يسمح لها بالإبحار في أحد بحور الشعر العربي، ((بدلاً من الوزن)) بينما أرتكن ضميره(أنا) إلى المباشرة والتقرير (وأنا للعنا). وتظهر الشفرات الكتابية في طريقة كتابة العنوان، فبداية الرحلة ونهايتها يختزلان هيئة التجربة، إذ كشفت عن سرعة النهاية والبدائية في حين أخذ شكل الرحلة سعة كتابية مناظرة لسعة التجربة ومنعرجاتها الحركية والنفسية ولعل حروف العنوان التي طبعت باللون الأزرق توشر دلالة ما، ربما الانفتاح على عوالم أكثر رحابة (البحر - السماء) بزرقتهما المعلومة وثرائهما. لاسيما وأن لون الغلاف وهو مناظر للعالم المحيط يوحى بالتصحر والضبائية. سواء بلونه الصحراوي أو بالظلال التي تتخلله.

ج - تشير عنوانات القصائد والأهداءات التي تصدرها - وهي عتبات نصية - إلى سمات سردية تتحاور مع الغنائية التي هي هوية قصائد الديوان، في الوقت الذي تؤشر فيه مهيمنة تقرر وجودها على القصيدة، فالعنوان في جميع القصائد يكتنز بدلالات فكرية أو حياتية، هي محركات القصيدة وبواعثها، فضلاً عن أن ثمان من قصائد الديوان تتصدرها اهداءات، بعضها يحمل هموماً جمعية وبعضها الآخر ذو طابع ذاتي ، وهي نسبة مرتفعة تؤشر موضوعية الفكر المهيمنة، ولأن الشاعر يحرص على أن تظل قصيدته غنائية تبت أوجاعه وأوجاع جيله، فقد حمل هذه العتبات طاقات دلالية بصيغها النثرية ليلفظ السردى المقدم - ما أستطاع - بعيداً عن جسد النص الشعري، ففي قصيدته (مدونة لاحقة لأوجاع مالك بن الربيع) تتواتر المفردات بأسمياتها التي تكتسب صفة الثبات والتحقق مشيرة إلى ما يستنبطه النص، فالاسم بتجرده عن الدلالة الزمنية يؤكد حالة الاستقرار لأنه (دلالة ثبوت وترسخ قيمى) (12) هذا الاستقرار يشكل في حضوره طاقة مؤازرة لما يحمله النص من حركية منتهية يؤكدها الفعل (الماضى) الذي يستحوذ على معظم تفوهات النص إذ بلغ حضوره ((21)) مرة مقابل ((16)) مرة لصيغة المضارع والمستقبل في المقطع الذي يتحدث عن رحيل محمود جابر عباس (13) فالفعل الماضى بدلالته الزمنية يؤازر مقولة الثبات التي أراد الشاعر ان يعمماها على حياته وحياة جيله، في عنوانه الذي يستند إلى مخزون قيمى تؤثته قضية موت مالك بن الربيع المتفردة والعنوان على هذا الوصف وشفراته النصية يؤشر تفرّد الحادثتين في خصيصة واحدة فقط، تجمع بينهما النهاية المأساوية بعيداً عن الأهل والأحبة، وهي نقطة الالتقاء الوحيدة بين الحادثتين، على أن تفصيلات كل من الحادثتين تختلف عن الأخرى، فموت مالك : يحمل دلالاته الدرامية والعقائدية، وهي نهاية احتفالية عقائدية - على ما فيها من توجع - في حين لم توفر هذه الدلالة في نهاية محمود جابر.

هذا الافتراق يحول القصيدة إلى انعكاس مخطئ لولا إن الشاعر غرس مفردة (لاحقة) التي تحمل رؤية الشاعر في بنية العنوان ليشير إلى تلك الخصيصة التي توحد بين الحادثتين ... وعلى وفق هذا المسار يعتلي العنوان قصيدة أخرى مهداة إلى الزبيرى (الشاعر مضرراً بعويل القصائد) إذ نلمح الانحراف اللغوي الذي يحمل دلالة مكتنزة وإيحاء ثراً، أما الاسمية التي تلبسته فهي تؤثت بنية الثبات (14) وقد أكتسب الثبات صفات طقوسية بما تتقدمه (مضرراً) من أشارات تلمح (للشهادة) والدماء التي هي علامتها، وكان عويل القصائد أرويه | أكفانا| تحتوي الشاعر وتسري به إلى حلمه الأبدي، والمتفحص لعنوانات القصائد يدرك العشق الذي يتلبس الشاعر تجاه قصيدته فهو عشق إبداعى يؤازر تحليلنا لمنظومة عنوان الديوان ، إذا تصدرت تفوهات الشاعر

في عنواناته واهدائه نسبة 13\6 من مجموع قصائد الديوان ، كلها تتجه نحو شخصيات إبداعية ، ومقولات تحتوي تفوهات لنصوص إبداعية وهي (شراك القصيدة – المعلقة العراقية – عفواً ماركيز ... هو ذا البطريق في خريفه – أقام حيث شاء من المعنى – مهداة إلى الشاعر عبد الوهاب البياتي – الشاعر مضرراً بعويل القصائد مهداة إلى الزبيري – مدونة لاحقة لأوجاع مالك بن الريب) ، أما العنوانات الأخرى فتنهض شعريتها من أفق يرتبط بتفوهات القصيدة ومضمراتها الأدبية .

في قصيدة يتحدث فيها الشاعر عن الطفل الفلسطيني يعتلي العنوان (بلاد للطفولة والحجر) النص وهو عنوان يثري الحس الشعري الذي تؤكد القصيدة عبر نصها ، ويقصي من جانب آخر ملامح الصورة المضادة المرفوضة ، فبلاد بصيغتها الشمولية التي يؤشرها التذكير (15) مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحجر الفلسطيني والطفولة ، بدلاً من حرف الجر (اللام) الذي يؤكد الملكية المطلقة ، وينفي عن غيرهما هذه الصفة ، وهو على هذا الوصف إقصاء تعمدته الشاعر محملاً إياه رؤية مستقبلية . على إن كلا المشخصين (الطفولة – الحجر) في وجودهما الحالي لا يملك تلك الطاقة الفاعلة في الزمان والمكان ، لكنهما يحملان في الوقت نفسه خاصية الطهر والبراءة ، وهما في تحولاتهما البعيدة مفاتيح الآتي لأنهما الرصيد النهائي لمواجهة تبدو في شكلها الحالي غير متكافئة ، لكن تفاعلها مع الأحداث سيلفظ ما سواهما من أودية الزيف والتخثر .

3- هوية القصيدة :

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

أولى قصائد الشاعر تقدم هذه المدونة تحت عنوان منبئ (شراك القصيدة) ، هذه المقولة تدلل على إن الشاعر واقع تحت تأثيرات عدة ، وفواعل مختلفة منها ما هو فني ، ومنها ما هو شعوري ، وما هو فكري ، إذ تأتي القصيدة بأشكال ومسميات عدة . فبأية كيفية تصاغ ؟ وما العلاقة بين الشاعر وقصيدته ؟ ... القصيدة هذه الأنثى المراوغة (16) تحمل غوايتها معها ، إذ تأتي مرة وهي (نائرة فتنة الشكل) ومرة (أفعى تداعب صمت المرايا) وثالثة (قرنفلة) .. هذا التلون يؤشر الدوافع الكتابية لدى الشاعر ، فكل قصيدة تنجز محرراً يتلاءم مع منطوقها . شكلها على الورق، يفرضها عالمها الداخلي وما تحمله من دفق شعوري أو تقاطع فكري مع الواقع، لوحة فنية يتصارع في جوهرها المنجز (جبروت العالم المحيط) ورؤيا الشاعر وأحلامه كونها مزيج من لغات مخاتلة ، تقول وتومئ ، تفصح وتلغز ، وهي في كل ذلك خيال له قدرة الخالق المنفلت من سطوة الواقع ، الذي يرمي بثقله على الشاعر الإنسان ، فيستجيب لكل، الرؤى التي تتصيد في مياحه ما ترتضيه، كل ذلك في نسيج لغوي (موارد) يسلكه خيط دقيق من الوزن .

لقد جئت مكسوة بالظلال

ومثقلة بعطور الخيال

وكحل التأول

.....

كي تطارد قبيرة من معانيك

تطرحها في شهو ثيابي

وفي نص آخر يصرح

أسميته (س)

لكي ألج الحكاية

دونما خوف على المعنى

من اللغة المباغثة الشجون

لتختلج المعاني في المدى المجهول

والمجهول مشروع إلى أفق التأول

الديوان ص 8,7

يستحضر الشاعر في هذا الصدد مقولة الجاحظ (17) متضامناً معها بصياغة شعرية
تؤسس لرؤياه الفنية
تقول:
المعاني كابن السبيل
تنام على الطرقات
فمد أصابع فوضاك
تأتي اليك د. ص 9

القصيدة كيان شفاف مليء بالمفاجأة ، تحمل معها أدواتها ، تتلبس دنيا الشاعر لتنتفتح
على رؤاه لتلد اللحظة الشعرية كياناً جديداً يحمل سمات أبدية المتناقضين \ التحول – الثبات \
ليستوي أمام القارئ عملة بوجهين يحمل احدهما الطابع القيمي، فيما يحمل الوجه الآخر الملمح
الجمالي، لكنهما متحدين إذ لا قيمة لأحدهما من دون الآخر ، وإلا أصبحت العملة
القصيدة \ ، حضوراً مزيفاً .
4- محركات القصيدة وفواعلها :

تقف خلف كل قصيدة - أية قصيدة - محركات \ فواعل \ تلهمها مسلكاً فنياً نحو الغاية
التي تسعى إلى تاطيرها في المنجز الشعري ، هذه المحركات تكتسب أهمية استثنائية في القصيدة
الحديثة ، لاسيما اذا تضامن كيانها اللغوي الغنائي مع الحس السردى أو الدرامي، فقصيدة من هذا
اللون ستحفل لا محالة باستضافات سردية أو درامية توجه مسارها ضمن سياق غنائيتها
الأصلية، على أن تبقى هذه الاستضافات (توابع لانجاز شعرية القصيدة ... تعمق درامية
القصيدة والأصوات المهيمنة داخلها) (18) .

ولما كانت الفواعل هي (القوة المولدة للاتجاه القيمي في النص) (19) فلا بد أن يتراءى
من خلالها مجموعة فواعل جزئية 0 (لغوية – نحوية) كي يتجسد الفاعل الأساسي على نحو
مرئي أو محسوس لانجاز مقولات النص ودلالاته ، وقد تبرز فواعل نحوية عدة مختلفة في
تشكيلها ، لكنها متضامنة في أهدافها ، تشكل في مجموعها الفاعل القيمي الأساسي مما يوجب
على الباحث ملاحقة أشكال عدة منها وتعقبها، ورصد اتجاهاتها لمعرفة الاتجاه القيمي الذي
تنتمي إليه 0 هذه الفواعل تحمل سماتها السردية والدرامية لتضفي على الغنائية شيئاً من نبض
الحياة وواقعيتها .

في قصيدة (بلاد للطفولة والحجر) تنهض فواعل عدة ، منها صريحة ومنها مجازية ،
تعد الثانية امتداداً للأولى ، أو صورة من صورها ، فالطفل الفلسطيني وحجارتها ، وجهان
متضامنان يمثلان دلالة وحدة ، يظهر احدهما ليختفي الآخر، وربما تأزرا في لحظة واحدة على
مستوى المنطوق النصي ، حينما يستغل وعي الشاعر في دفع غنائي محتدم ، فيما يقف فاعل
آخر في جهة المواجهة الأخرى (الرصاص) وحده بعد أن أقصى الشاعر صانعه ()
الصهيونية) ، كي لا يسقط في دائرة المباشرة واليه النسج ، او لان الرصاص هو ممثل من
الدرجة الاولى ، يفصح على نحو بليغ ، عن (جوهر الصهيونية) بكل مواصفاته الدموية ، فهي
على هذا النحو قد دفعت الى الواجهة خلاصة عدائيتها وتهورها 0

على هذين الفاعلين تتحرك طاقة القصيدة شعريا 0 ليبقى لكل من الفاعلين طاقته
التعبيرية التي تنهض بها لغة البوح ولغة الفعل المنجز بصيغته النهائية .

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

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

يتحرك النص عبر مسارين لينجز مقولته الأولى : الآثار الملموسة التي يخبر عنها الشاعر والأخرى الرؤية الفكرية التي يحملها صوت الشاعر ، مهمة الأولى تثبت الحدث وتأصيل دراميته فيما تعمد الثانية إلى تأطير الحدث وإكسابه مشروعية المواجهة ، فالصراع صراع وقائع ورؤى من جانب الطفل / الحجر في حين ظل صراع الآخر صراع وقائع فقط ، وهذا لون من الشعرية الأسلوبية ، تعمدها الشاعر ليفرغ فعل الآخر من محتواه الأيديولوجي . حضور المحرك / الفاعل الأول ظل على امتداد القصيدة حضورا حيا عبر تمفصلات عدة أولها تقريرية الشاعر السردية التي تحيط بالزمن الشمولي الممتد عبر قرون

وجهه

فلقة من نهار نظيف

وبعينيّه

تصحو فراشات أزمنة

غير هذا الزمان المحنط كالمومياء ص35

وثانية ، تكرر حضوره الدائم حتى بعد اختفائه الأخير بعد أن تعمده الرصاص

يتكرر :

فأين يتكرر وكم مرة يتكرر ؟

مرة

عشر مرات

ألفا ص35

وفي كل حقبة تزداد فاعليته وعدديته المطردة

ليصبح جيلا نقيًا من الكدر المتخثر

في مسامات أرواحنا ص35 - 36

هذا التكرار يتعمد أدق مسامات الجسد . كي يستعصي على الترحيل وأي مسامات يتعمد؟ إنها مسامات الروح .

هكذا بدا الشاعر حانيا على حلمه الذي يراه أنموذجه المفتقد في الحاضر، والمبتغى في الآتي . أما الصورة التي ظهر عليها كل من الرمزين / الحجر / الرصاص فهي ابلغ من أي حديث ، فالحجر يتقدم على الرصاص نصيا ، بخلاف الواقع ... والحجر ينجز حضوره في النص منفردا في حين يتعكز الرصاص على واو العطف ، فهو تابع .. ليصبح الحجر متبوعا (حجر ... ورصاص) .

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

:

حجر

تتكور حول ملامحه راحة غضة

فتأجج في لحمه مر ماء الخلاص

والآخر : رصاص

تخاطفه الرعب ، فأنسل نحو الفراغ

الذي لا يقيه من الدم ص37

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

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

فزعا من الدم الفلسطيني ، هكذا تتحول الأشياء بفعل الرؤية العميقة لتقول من داخلها الكثير ، فالعدو برغم شرسته ووحشيته يعرف ما معنى الدم الفلسطيني ، وكيف سيكون رده ، إن انقلاب الصورة ومدلولاتها تكسب القصيدة شعريتها النفسية والدلالية عبر لغة رانقة لا تفرط بدفقها العاطفي جراء محاولة الإمساك بالمعاني العميقة والمخاتلة وتنقلب المعادلة الطبيعية مرة أخرى ، لتتحول إلى معادلة إيحائية ، تشف عما تختزن النفوس لكلا الطرفين ، فيصبح كلا منها معادلا نفسيا لحال صاحبه

حجر واثق

ورصاص هلوع ص37

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

يا 000 الحجر

كيف أغيت تلك المسافة

بين تضاريس وجهك والكتب المدرسية

كيف أفتعت هذا الصبي المسالم

أن يترجل حيث تقيم كواكبه

كيف أغريته 000 ص38-39

أما الرصاص فقد ظل على حاله لم يتحول ، فهو في كل المعايير أداة تدمير لا يصح انسنته وقد اخذ كامل طاقته العدائية ، واكتفى بهذا التشخيص منذ البدء ، فلم تظهر من خلاله أية

فواعل نحوية أو أسلوبية لموازرة مظمره أقيمي ، ليبقى فقيرا على مستوى بنائه النصي 0

في خاتمة القصيدة يأبى الشاعر إلا أن يحمل كل منها ما يليق به 0 فالحجر يمتلك طاقة حلمية فاعلة في ملفوظ دال بينما يصبح الرصاص وهو المرموز الحسي للصهيونية تابعا 000 تظهره

البنية الأسلوبية التي يحمله اسم الإشارة (كذلك) بملفوضه غير المفصح إلا من خلال السياق 0 وهو تهميش كيدي محمل بطاقة تعبيرية دالة على التراخي والضمور من خلال الاغتيال اللساني

0 وان كان (كذلك) صورة من صور ، الترائي التي شغلت كينونة الرصاص ، لأنه ترائي ضمور لا ترائي ثراء ، لما يحمله اسم الإشارة من شمولية وعدم تحديد في السياق الشعري الذي

ضهر من خلاله لان الترائي والتبادل بين الفواعل وممثليهما يحملان في مضمرة الوجهين ، الايجابي والسلبى ، وهو ما يحدده سياق النص (20) وهذه كلها فواعل جزئية أسلوبية تصب في الاتجاهين الشعري والقيمي الذي يمثله الطفل \ الرصاص 0

5- شعرية الجملة النحوية :

تتيح ازدواجية (الضمير) المترابحة بين الوعي الكامن داخل الإنسان (21) والعلامة اللغوية الدالة على الذوات مساحة واسعة من قدرات التوظيف للمبدع ، كي يلعب دوراً قوياً في تأسيس شعرية النص ، لما لهذه الازدواجية من قدرة على التماهي بين طرفي المعادلة ، فضلاً عن إمكاناته المتعددة في التخفي والحضور ، وقدرة عالية على التلون في صيغته المختلفة فقد يأتي ظاهراً وقد يأتي مستتراً ، منفصلاً ومتصلاً 0 وهي سمات وقدرات قد لا تأتي لغيره من العناصر اللغوية 0 فالضمير بما يحتويه من طاقة رمزية ذات دلالات متعددة (22) في قدراته الاشارية والتعينية يشف عن لون من (المجاز اللغوي) (23) إن صح التعبير – يصلح أن يتماهى مع جميع الذوات والمسميات ، وعلى هذا يصلح أن ينوب عن الاسم الصريح في أحوال مختلفة، ولما كانت صورته مختلفة ، فقد اكتسب قدرات بلاغية ودلالية شكلت فعالية في الجملة الشعرية والأدبية ، فضلاً عما يقدمه للشاعر من قدرات للتخفي (24) خلف بنيته الاحتمالية وسعة الحدود ، ذات القدرة المرنة في التشكيل داخل البناء اللغوي فضلاً عما يقدمه من تخلق وما يختزنه من دلالات اشارية لها القدرة على المرور في المسالك الضيقة التي لا تسمح للاسم الصريح أحياناً بالمرور لإبلاغ الدلالة المطلوبة وهو على وفق هذا الوصف يمتلك حضوره الدائم في النص الأدبي ذو الكثافة والتركيز العالين .

يستطيع الكاتب أن يقصي الضمير من نصه ، وكذلك يستطيع الشاعر ، مستعينا كل منهما بالاسم الصريح ، هذه الإمكانية لا تثقل كاهل النثر ، لكنها في الشعر تبدو غير ذلك ، فقد تلقى بتبعاتها على النص الشعري فتتحو به صوب الترهل والحشو ، أو التكرار غير الفني .
وقد فطن المبدع لإمكانية الضمير في التخلص من هذه الإشكالات ، لاسيما وهو يبحث عن جديد يثري به عالمه الشعري ، فالتفت لهذه الطاقة الكامنة في الضمير فراح يعزف على قدراتها المتنوعة لإحداث أكبر اثر في المتلقي ، فضلاً عما يكتسبه النص الأدبي من شعرية مضافة 0 ربما لم تتوافر للنصوص التي سبقته في قصيدة (بلاد للطفولة والحجر) يستجمع الضمير فيها كل هذه الطاقات ، ويشغلها برؤيا فنية واعية ، لتنشيط شاعرية القصيدة ، التي توسلت على نحو مميز بتقنيات مختلفة في تآزر أسلوبية ودلالية متفنن يشتغل النص في حضوره اللساني على (الضمير) بصيغة الثلاث (أنا- أنت – هو) مع تمظهراتها الجمعية ، وهو بذلك يستحضر الفاعلية الأدبية في أجناسها المختلفة (الغنائي – الملحمي- الدرامي) (25) إذ يفتح الضمير (هو) بفرديته معمار القصيدة فيؤكد ملحميته الباذخة في التطاول ليس من خلال الحضور المنجز على سطح الورق فحسب وإنما بفاعليته التي تقترب من عالم الفعل الخارق (26) لينجز فعله الوقعي \ الحركي ، على نحو مؤكد ، فهو الفاعل الأساسي في القصيدة ، مستديعا صيغة الضمير الجمعي (نحن) الذي يضع الشاعر نفسه ضمن حدوده ، وهذا نوع من التخفي الأسلوبية (لانا) الشاعر التي لا يريد لها أدانه فردية – ليقيم معه حواراً غير مسموع ، لكنه مدرك .

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

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

ص 36

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

يدلجون الى حيث نامت غواياتنا

ها هم 00 ص 36

فالضمير (هو) متحول بفعل الحركة والمواجهة المستمرتين إلى صور شتى، عبر زمنية المواجهة، لكنه يظل محافظا على جوهره، بل يزداد رسوخا من خلال نموه المستمر في المجموع. وبفعل هذه التحولات والتكرار والثراء العددي يصبح علامة راسخة من علامات القصيدة ليناوب حضوره بصيغته الفردية حضور الصيغة الجمعية، مدلا على وحدة الموقف وثباته إذ سرعان ما يعود الشاعر إلى صيغته الفردية (هو) لما لهذه الصيغة من خصوصية وتميز على مستوى الملفوظ. هذا التناوب يلح إلى الفاعلية العالية التي يحتويها الضمير، في المقابل ينجز الضمير (نحن) حضوره المتخثر على مستويين الأول الحضور السلبي في منطوقات النص والآخر الحضور المفرغ من الفاعلية، إذ لم يقدم أي فعل يذكر، فهو حضور قسري ثبته الشاعر، وهو في جوهره حضور باهت الوجود امام فاعلية (هو - هم) الذي أستباح جغرافية القصيدة وقد مثل بحضوره (الساسة والمسوسين) وكان موقع الشاعر بين المسوسين، إذ تماهى مع حضورهم المتخثر، لكن (نحن) لا يبقى على حاله 0 إذ تبدأ عملية الانشطار والتحول فيتوزع على الضميرين الفاعلين (هو \ أنت) إذ يصبح الشاعر جزء من الضمير (هو) فيتماهى معه، ويصبح الشاعر حاملا للمنطوقين الفكري والنفسي، كاشفا عن رؤيته، على حين يتحول الشطر الثاني إلى منظومة (أنت \ انتم) الذي يشير إلى طبقة الساسة، ليمعن الشاعر في إدانته وتهميشه على المستوى النصي، إذ تبدأ منظومة (هو \ والشاعر) إدانة (انتم) السكن، كون السلبية ما تزال تكبله.

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

لا عليكم

فقط انتحو جانبا

واجلسوا في مساحة ما تحمل الكامرات

ثم القوا بأصابعكم نحوه

وهو يركض

يعلو على خوفكم

000000

سيركن هذا الصبي اختيارته عنده 000 مثلكم ص 40

ولعل الشفرة اللغوية الفعلية بينهما (انتحو 000 اجلسوا 000 القوا) تفصح على نحو لا لبس فيه عن الهجائية التي تعمدها الشاعر، إذ لم يقل مثلا (مدو بأبصاركم) مع استقامة الوزن- ليمعن في الادانة، فقد استل من الفعل (القوا) قدراته الحيوية، وبذلك يصر على تهجير الفعل من ساحة الفعلية، ذلك لان مفردة القاء فيها الكثير من التكاثر والحذر والا ابالية، وعلى الرغم من ان صيغة الضمير (انتم) الدرامية قد تلبست مساحة واسعة من النص الا انها لم تنجز أية قدرات ذات فاعلية درامية، ولم توجج المواجهة 0 امعناً في التهميش والادانة، التي تقضي في نهاية المقطع الى محاكمة يمارسها (هو) الملحمي:

انه رافع يديه

كي يهز عواصمكم

وجداول اعمالكم
والعطور التي تتفياً طيات اثوابكم
ليصيب بكم مقتلاً ص40
لقد اكتسب الضمير (هو/ هم) ملحميته على مستويين ، الأول : صموده أمام عدوه
المباشر ، (الصهيونية)، وهو محمل بطاقة التوالد والانتشار (ليصبح جيلاً) فضلاً عن
الوضعية الباذخة في الحس الملحمي

وطفلاً يشاكس قامته
فيسدد نحو المتاريس
- وهي مدججة بالذئاب -
حجارتة

ثم يسقط مثل اليمام ص42
أما الآخر : فهو تلك القدرة العالية من الفرز بين السالب والموجب من المواقف إذ صوب
فعله نحو (نحن) ليشطرها إلى خندقين (الشاعر والشعب) من جهة والحكام من جهة أخرى ،
فينحرف الطرف الأول نحوه بينما يبقى الحاكم في الخندق الآخر .
في المقطع اللاحق من القصيدة تستمر إدانة الشاعر المنتمي إلى الضمير (هو / هم)
بعد إن حمل رؤية الطفولة والحجر ، تستمر إدانته ل (انتم) المنشطرة عن (نحن) من خلال
الفعل المنتمي قيمياً إلى (الايقين)

ايما موضع
سوف تجلده لسعة الموت فيه ؟
رأسه ؟
صدره ؟

في الذراع ؟ ص41
مواجهات متنافرة الفاعلية ، تؤازره لغة محملة بطاقة من الشجن الممتد بين الوقعة
المأساوية والحلم (27) ليصل إلى مبتغاه المعلق بينهما ، كل ذلك يتحقق عبر لغة شعرية غاية في
الدقة والاقتصاد المكثف للغة والمثري للدلالة

هو ذا يركض الآن ص41
إذ تكسب هذه الجملة شاعريتها من خلال فعلها الحركي (يركض) المحمول بواسطة
اسم الإشارة (ذا) الدال على الاستغراق في الحالية المنبجسة بواسطة جملة شعرية أخرى تؤازر
مضمونها وشاعريتها

تركض خلف عصافير كفيه ص41
على حين تبقى منظومة (انتم) جامدة ، لا بل تنحو صوب الهجاء المأساوي الذي
يشف عن النهاية الفاجعة لهذا الضمير
أيها الأيبون إلى خلب من بكاء
وقتكمتخ بالبرودة

0000

أيما زمن سوف
يأويكم من عيون الصغار ص43

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

يتأبط هذا الغبار لهات الشوارع

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

لا عليكم
أعدو لصولته القادمة
ما استطعتم من الاجتماعات
والأغنيات
ولغو المديعات
يمسح أوجاعنا بالبلادة ص44

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

أجلو دمعكم
ليظهر فاعلية الحجارة في نسق أسلوبى مكاييد ، يشي ولا يصرح
فالحجارة أكثر مما تضمنون
والرصاص كذلك ص44

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

على الرغم من إن الضمير (أنت / انتم) هو الأقرب إلى (نحن) إلا انه ظل ضميراً مخصياً على مستوى البوح الشعري ، وهو ضامر الفاعلية ، إذ أصبح خصائه مزدوجاً ، فلم يكن وجوده إلا شبحاً مسخاً ، لا فعل له ولا صوت ، فهو مسلوب الإرادة فاقد للفاعلية ، انه حاضر غائب حاضر في الهيئة المدانة ، مغيب على مستوى الحركة والصوت ، وهو على وفق هذا الوصف صنم أبكم لا حول له ، فهو أداة ليس إلا ، استثمره الشاعر على وفق رؤية فنية فاعلة في جسد النص ، ليزاوج من خلاله بين الشكل والفاعلية ، إذ اتخذته أداة لتجذير الرؤيا ، يصب عليه لعناته متى شاء ، فهو ليس أكثر من (شيء) 0 هذا الوصف يجعل قيمته على المستوى النصي = صفراً

إن إقصاء (أنت) إقصاء كيدياً ، يأخذ دلالاته من تآزر منظومتي الفعل / الرؤيا ، ألتان استحوذ عليهما الضمير (هو) 0

أما على المستوى النحوي فالإقصاء يبدو أكثر بلاغة ، لان (أنت) تعد حلقة الوصل بين (نحن) و (هم) في تراتيبها اللغوية ، وإقصائه على النحو الذي تقدم يتيح للضمير (هو) التواصل الأسرع مع (نحن) ، فمنظومة الضمير في القصيدة تؤشر مسمياتها الصريحة على نحو لا لبس فيه 0 فهو يساوي طليعة الأمة ممثلة بالطفل وحجارتة في حين يشير (أنا – نحن) إلى الأمة القابعة تحت رحمة (أنت) السياسي الممهور بحب التسلط والحفاظ على منجزاته السلطوية 000 هذا التحليل لهوية الضمائر يستند إلى تقولات النص وإشارته التي تعين الأطراف بوضوح على إن مستوى حضور هذه الضمائر في النص هو ما يشكل تآزراً فنياً بين شكل النص وتقولاته ، فالضميران (هو – أنت) تقاسما المساحة النصية ، إذ استحوذ كل منهما على

أربعة مقاطع أما الضمير (نحن) فلم ينل من مساحة النص إلا جزء يسيراً فضلاً عن انشطاره السريع وتماهيه في الضميرين (هو - أنت) إلا إن اللافت للنظر إن المقاطع النصية التي استحوذ عليها الضمير (هو) كانت خالصة من تداخلات (أنت) في حين لم يسلم أي من مقاطع الضمير (أنت) من حضور (هو) على نحو بارز ، وربما استأثر بحضور أوسع من (أنت) في المقاطع الخاصة بالأخير 0

أما المقطع الأخير فكان من نصيب الشاعر الذي انتزع نفسه من تماهيه في (هو) لينجز ذاتيته الشعرية عبر الضمير الفردي (أنا) المستتر فيلقي بحكمته التي استخلصها من رحلة القصيدة 0

إن فاعلية أي من الضمائر تتضح في تحولاتها نحو غيرها ، فأنا الشاعر تعبر نحو (هو) وليس العكس ، بعد إن مهد (هو) بقدرته الملحمية الطريق أمام الشاعر ، وعلى وفق هذا الوصف يقف الضمير (هو) بتفرده الحركي لينجز مشروعه - حلمه المستقبلي 0 مستقبلاً غيره من الضمائر.

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

تكشف الرؤية الشعرية في القصيدة عمق المأساة الفلسطينية ، فالمشكلة الحقيقية ليست في مواجهة الصهيونية 000 فمواجهتها أمر مؤجل ، ولن تتم على نحو حاسم ، حتى تتم مواجهة الذات المتشردمة والمتضامنة في نشرذمها مع الصهيونية ، وان كان على نحو غير مباشر ، فالإنسان الفلسطيني يواجه معركتين في آن واحد ، معركة الذات العربية التي لم ترسخ ، ومعركة الآخر المحتل ، ولا بد من حسم معركة الذات وتطهير الخنادق قبل الدخول في المواجهة الكبرى 0 ولنا أن نتساءل عن قيمة الصوت الذي ظل الشعر متفوهاً به من دون أن يسمح لأي من أصحابه أن يعبر به عن نفسه .

إن تمسك الشاعر بمهمة بث الرؤى عبر صياغته اللسانية أبقّت القصيدة في محيطها الغنائي ، فهي إحدى وسائل التميز بين اللغائين وغيره من الأجناس الشعرية (28) وان تدخل السردية والدرامي في كيانها 0 فالشاعر يعكس رؤية الشخصيات من خلاله مع الاحتفاظ بخصوصيته اللغوية التي تبقى لغة القصيدة في حدود (الوظيفة الانفعالية) (29) التي هي أساس الشعر الغنائي ، ومع ذلك تبقى لغة القصيدة مفتوحة على كل الاحتمالات ، تستضيف ما يناسبها لتدمج في بنيتها الخالصة (المنغلقة تجاه خطابات الآخرين) (30) .

هذا الوصف يقود إلى تساؤل مهم : من الأثبت في القصيدة ، الشاعر بلغته التي تحمل رؤيته ورؤية الشخصيات ، أم الشخصيات والذوات التي أنجزت الأحداث ؟ لاسيما وان القصيدة تتحاور مع هذه الأجناس 000 فالتنازع يمسك بقوة بتلابيب القصيدة ، ويجعلها لا تتأرجح بين جنسين أدبيين متآزرين على مستوى إقامة معمارها الفني ، لكنهما متضادين على مستوى انتمائهما للجنسين ، وهويتها الفنية 0 فإذا كان الشعر ينهض بالرؤية ، فان الذوات تنهض بالفعل 0 والفعل في العمل الأدبي يعطي رجحاناً لصاحبه ، فصيغة الفعل ارسخ في الوجود لما يتضمنه من زمنية ودلالية (فهو أوثق ارتباطاً بالحياة نفسها) (31) من التجريد الذي يتسيده الاسم الذي لا يمتلك سوى الدلالة (32) فهو الأثبت إذا من المنظورين الأدبي والحياتي ، إن هذه النضرة تبدو قاصرة أمام معطيات كل منهما على المستوى النصي في الأقل . صحيح إن للفعل إمكانات اظهر على المدى الزمني تجاه القول والرؤيا ، لكن هذه الحقيقة تضمحل أمام ضبابية الفعل المجرد ، كونه يحمل ازدواجية الكيفية التي يأتي من خلالها ، فالفعل (أنجز) على سبيل المثال فعل محايد أهم ما يحمل دلالة الانتهاء من عمل ما ، ومن يدري اهو انجاز السلب أم الإيجاب . فالرؤيا التي تتلبسه هي التي تفصح عن مضمرة ، وهي التي تكسبه هويته وتجعله مشروعاً أو العكس ، ولهذا تبدو الرؤيا مفتاح لهوية الفعل ، فما أدرانا بطبيعة الفعل الذي قام به الطفل الفلسطيني لولا الرؤيا التي رافقته ، لربما يكون الجنون الذي قاد إلى المواجهة ، أم وعي البراءة والقهر ؟

إنها الرؤيا ولاشيء غيرها من يترجم لغز التجريد ، يقول د. عز الدين إسماعيل (بين الرؤيا الغائمة والإدراك الناصع يتراوح الوجود 000 فإذا تعددت وجوه الرؤيا لم يعد ظاهر الأمر موضع التقدير حتى اتصل إلى مرحلة الحكم على الأشياء) (33) . على وفق هذا الفهم تصبح الرؤية هي من تكسب الفعل دلالاته ، كما تكسب القصيدة هويتها التي عبر عنها الضمير الغنائي (أنا - نحن) .

6- الزمن ودلالاته

تستمد بعض النصوص فاعليتها من حركة الزمن الذي يكتنفها ، فهو نسغ سري يجري في عروق النص ليمنحه حياته وديمومته ، وهو شبح لا مرئي تتكشف فاعليته على الأشياء ، إذ يترك آثاره عليها . (34) وقد لا تبرز فاعلية الزمن في النص الشعري كما تبرز في الأجناس الأخرى لخواص في الشعر ، منها التكتيف والتجريد ، لكنها تلمح هنا وهناك على إنها آثار زمنية لاسيما إذ تحاور النص الشعري مع الخواص السردية أو الدرامية ، على أن الزمن يظهر على شكلين رئيسيين (داخلي وخارجي) (35) فالخارجي يتجلى في القصة أكثر منه في الأجناس الأخرى في حين لا يخلو من الداخلي أي جنس أدبي ، والشعر الغنائي في جوهره إحساس داخلي ، نفسي ، يتمحور في ذات الشاعر الخفية حتى إذا ما بدت عملية البوح اطل برأسه عبر تفوهات لغوية تؤشر وجوده وفاعليته ، والشخصية الإنسانية في مجمل وجودها الحي هي (تراكم الزمن فيها) (36) فالشاعر يعيش تجربة نفسية اتجاه وجوده وتجاه الآخرين ، فتطفو نضرتة له ولهم من خلال اللغة التي هي في بعض خصائصها أداة ، والفعل جزء من هذه الأداة ، ولا أدل منه في تجسيد التجربة النفسية التي تعتمل داخل الشاعر لأن (صلة اللغة بالمجتمع تثبت بالملمسوس إن الفعل للإنسان ، وماهية الفعل اجتماعية ، لأنها إنسانية وزمانية) (37)

والزمن على ضيابيته منتشر في مفاصل عدة من اللغة ، لكن أوضحها اثراً ذلك الاقتران بالفعل اللغوي الذي يكشف أهميته وهويته (38) فالفعل بصيغته الزمنية معادلاً فنياً لحالة الشاعر وشخصياته لتي تعيش أجواء القصيدة ، فالماضي في بعض وجوهه تقوقع أو إثبات للحالة كما انه يشف عن نهاية التجربة ، أما المضارع فهو في كينونته (تكشيف للوجود الحي) (39) والمستمر ، في حين ينهض فعل الاستقبال بطاقات الحلم المبتغى .

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

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

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

في المقطع الأول الذي يكشف غربة الراحل تتوالى الأفعال بصيغتها (الماضي - المضارع) مع ضمور بين فعل الاستقبال ، إذ يبلغ حضور الماضي ((19)) مرة مقابل حضور المضارع ((12)) مرة ، مما يؤكد كثافة الزمن وتوقفه عند نقطة انتهى دققها ، في حين تنقلب الكفة في المقطع الذي يتماثل فيه الشاعر مع حياه الفقيده ، إذ يبلغ حضور الماضي ((12)) مرة مقابل ((32)) مرة للحاضر وانحسار المستقبل تقريباً . هذه الحصيلة الرقمية تؤكد امتداد حياة الراحل ومكابداته في تجربة الشاعر وحاضره ، وهو تماثل غير واع وليس بمدرک على الأغلب لان التجربة الإبداعية تمتص من مفردات الحياة ما يتوافق مع تماثلاتها ، فأطلت في النص بكائية تحمل كل مبررات الشجن المتدفق عبر منظومة النهاية (الموت - الخراب - الكهولة - الوجع - الوحشة - الانكسار - التجاعيد)

نحن منكسرون

كما الملح فوق تجاعيد صمت البحار

نلم هشاشتنا

من ثنايا المساءات ذابلة

من بقايا حنين تبتل في دمنا

من غناء يطل

حزينا 00 حزينا

فبيعثرنا

كالعصافير في ضجة من غبار

ص 106

ولعل الجدول الآتي يبين على نحو جلي المفارقة الزمنية بين المقطعين

	المستقبل	الحاضر	الماضي	صيغة مقطعية الفعل
حياة الراحل	2	12	19	المقطع الاول
مواقع الشاعر	1	32	12	المقطع الثاني
	3	44	31	المجموع
	2,5%	58% تقريباً	39% تقريباً	النسبة

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

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

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

يظهر (بول بوث) في عمق اللوحة الشعرية ، وتتمثل صورته في علاقته مع شعبه ، ومنظومته الفكرية ثم صورته بعد رحيله 000 كل هذه الأحوال تنهض بها لغة ذات فعالية إيحائية أما الفعل فقد نهض بأعباء هذه المنظومة الشاملة ، متوافقا إلى حد بعيد مع ما يريد الشاعر أن يرسخه .

تشتمل القصيدة على (18) فعلاً وقد جاءت صيغته على النحو الآتي :

أمر	مضارع	ماضي
1	3 -9	3+8
1	6	11
4%	36%	60%

مع ملاحظة إن ثلاثة أفعال من صيغ المضارع تُرَحَّل إلى صيغة الماضي لارتباطها بأفعال الكينونة بصيغتها الماضوية (كان يمد / كان كثيراً ما يجمع / خجولاً كان - كما يبدو في الصورة) لأن البنية الزمنية العامة تصبح منصرفة بفعل انتقال الفعل الحاضر إلى بنية الماضي و (عندما يدخل الزمن الحاضر في جوف الماضي ، تستحيل المضارعات إلى جزء من بنية الماضيات) (40) وعليه تصبح الحصيلة النهائية على وفق الحقل الأخير من المرتسم البياني منحرفة باتجاه الماضي ، مع الانتباه إلى تكرار (كان) وتصدرها الجملة في النص على نحو قصدي يحمل دلالاته الفكرية والنفسية - وعليه فالموازنة تؤكد حضور د. محمود جابر عباس واستمراره في ذاكرة الشاعر وتفاعلاته الحياتية فهو لم يمّت ، على حين تتحول حياة (بول بوث) إلى ضمور وموت حقيقتين في ذاكرة الشاعر ومجايليه . وعلى وفق هذا الوصف يصبح محمود جابر عباس متجذراً في الحاضر برغم غيابه ، بينما يتفوق بول بوث إلى دهاليز الماضي ليبتلعه النسيان مع مدارج الزمن.

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

الماضي	الحاضر	المستقبل
17	44	2
%27	%70	%3

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

عائشة

تهبط (عائشة) الأزلية

تأتي

في يقظة قيثار فرعوني

تأتي (عائشة) من كل عصور الوجد ألبياتي

ص 90,91,95

تسقط (عائشة) الآن

وبقليل من التبصر تتضح المعادلة الفعلية بين (كان) وبول بوث من جهة (وتأتي) وملحقاتها تجاه ألبياتي من جهة أخرى ، وهما معادلتان متضادتان في قوامهما المنجز ، أما في بنيتها الداخلية فكل منهما يشكل معادلة حسابية طرفيها الفعل والشخصية ، إذ يتوافق طرفي المعادلة 000 فلفظ الذاكرة لبول بوث ينوء بحمله الفعل الماضي في حين يؤكد الفعل المضارع امتداد الشخصية في الحاضر

7- السردية أداة إثراء للغنائي

يتمفصل الحضور السردية في القصيدة الغنائية ، ليغدو جزءاً منها ، إذ ينتشر في اشتراطاتها البنائية وسياقاتها التعبيرية ، فيصبح أداة فاعلة لثراء النص وانتشاله من رتبة البوح الحر المتواصل ، فتكتسب القصيدة موضوعية هي أحوج ما تكون إليها في منظور الثقافة الحديثة (41) ، وبخلاف هذه النظرة يصبح الحضور السردية والدرامي عاملي إرهاب للقصيدة ،

وقد يخرجها من جنسها لتغدو في منجزها النهائي (قصصاً شعرية ذات هدف قصصي وخطة سردية) (42) وهو لون آخر من الشعر يبتعد بمسافة عن القصيدة الغنائية .
لم يعد بإمكان النص الغنائي أن يكتفي بخواصه التي جبل عليها بعد أن تشابكت العلاقات الإنسانية وتداخلت منجزات العلوم بشقيها الإنساني والصرفة - التي شكلت تحدياً حقيقياً للغة ، ولم (يعد من الممكن العودة الخالصة للبوح الرائق المفعم باليقين إلا في لحظة ذاهلة لا تلبث أن تدهمها رائحة التاريخ) (43) فتعيدها إلى أسرتها التي تؤمن بالمعايشة السلمية بين الأجناس ، فالسردي والدرامي بما يمتلكاه من خواص حياتية وملحمية قادران على تقريب المسافة الغنائية المكتفية بأنثيالاتها وواقع الحياة ، الذي يفرض وجوده وفضائيته (44) ويدفع بذلك التجريد إلى الامتلاء بالعام والحياتي الذي فرض وجوده على الأدب والفن ، أما الدراما فهي أداة الشاعر في خلق التوتر المطلوب الذي يشد أطراف القصيدة المنفلت ، ويوفر لها الحركية ، فتبعدها عن السكون (45) لتدخل الحياة إلى كل مفاصلها ، فتغدو بنية ممثلة يتحاور في مفاصلها الخيالي والواقعي.

على أن حضور السردي أو الدرامي في القصيدة الغنائية ينبغي أن يبقى في إطار الاستضافة المرغوب فيها ، لا أن يتحول الضيف الجديد إلى صاحب دار ، وقد أدرك الناقد الحديث حالة التنازع هذه ، فاشتراط أن يبقى (السرد وتقنياته تابع لانجاز شعرية القصيدة) (46) التي

لا تتفصل عن خصائصها الأساسية التي جبلت عليها ، ولذا أصبح لزاماً على الناقد أن ينظر إلى السردي والدرامي في النص الغنائي نظرة منفتحة تأخذ منهما بالممكن المطور مع الاعتراف للغنائية بأحقية التطويع ، كي يتوافق المتضامن مع خصائصها النوعية لأن ما (ينجح في إحداها لا لتصاقه بطبيعة التقنية ، لا ينظر له أن يوظف بنفس الكفاءة في الجنس الآخر) (47).
إن الإكثار من الاستضافات خطر يهدد الجنس ، وربما يستل منه جوهره العاطفي والخيالي، اللذان هما عماده ومر تكزه الأساسيان ، فإذا ما استلا تحول الغنائي إلى جنس نثري لا يحمل من الشعر إلا موسيقاه المفرغة .

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

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

إن أولى علامات السردية تعيش في الإهداءات ، وهي علامات نصية ليرفد حركة الصراع الحي الذي تمر به معظم القصائد ، وعلى وفق هذا الوصف امتلئ الغنائي بالحياتي الذي قاد إلى التوتر المستمر بين مستويات التعبير الشعري (48) . تشير صياغاتها النثرية إلى منظومة موضوعية ففي (شمالاً نحو الجنوب) (نلاحظ المشاكسة اللغوية والدلالية) المهداة إلى أبطال المقاومة اللبنانية تتخذ الشخصية الفاعلة في مسار البوح الشعري هويتها من نسق سردي يسمح للراوي بتأنيث عالمها في واقعها الاجتماعي ، فيمنحها وجودها المتشكل عبر منظومة

وصفية مهمتها تثبيت الشخصية في الزمان والمكان وقد استعان الشاعر بتقنيات (الرواية الجديدة) فجعلها أسلوباً بنائياً لتثبيت حضور الشخصية ، معتمداً رؤية فكرية ترى إنسان هذا العصر مجرد رقم في التاريخ البشري ، بعد أن سحقته الحربان الكونيتان وما عكسته الحضارة الجديدة من تهميش لدوره الإنساني فحولته إلى (شبح يطرق أسماعنا صوته وحسب) (49) أن التميز الذي حضى به الإنسان عبر العصور المتعاقبة لم يعد له ما يبرره على مستوى الواقع الميعش بعد أن غزت الآلة الفعالية الإنسانية ، وجعلتها تابعة ذليلة لها ، فالشخصيات التي أنجزت حضورها في العصور القديمة وعصر النهضة ، أصبحت من الكثرة ، حتى ان فقدان أي منها لا يعطل عمل الآلة ، فأدسن على سبيل المثال غير مجرى الحياة الاجتماعية باختراعه المصباح ، فهو اسم وعلامة فارقة في تاريخ البشرية ، لكن عالم اليوم بمختبراته العلمية يستطيع أن يوفر أكثر من بديل لو فقد احد علماء مختبر (الهندسة الوراثية) مثلاً ولهذا فقدت الشخصية تفرداً وأهميتها التي كانت تحضى بها في عالم الأمس فأصبحت الشخصيات أدوات روائية لا تمتلك تاريخاً شخصياً أو ملامح محددة ، حتى غدت في كثير من الأحيان وكأنها شبح من (دون اسم مميز) (50) يمنحها تفرداً الاشاري فكان حضور الشخصية في بداية القصيدة وكأنه إشارة رامزة للإنسان المسحوق، إذ ابتعد الشاعر عن التصريح بأسمه مستعيضاً عنه بالرمز (س) .

اسميته (س)

لكي الج الحكاية

0000

اسميته (س)

لتختلج المعاني في المدى المجهول ص53

فالانسحاق على المستوى الحياتي ناظره الشاعر باستلاب على المستوى النصي ، على هذه المفارقة اشتغلت المنظومة السردية في بداية القصيدة ، مع تحوير يتوافق مع واقع الإنسان اللبناني الذي سحقته آلة الحرب الصهيونية ، فجعلت من موت طفل اقل شأناً من موت حيوانٍ ٍ لديها 000

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

لكنني أو غلت في حججي

فطارت فاختات من لساني

أذنات باسمه المعلوم

فانتفض الكلام

وصاح ديك الفجر

ذا (عمار) بيتكر الحكاية ص54

واضح من النصين أن الشاعر في النص الأول أراد أن يكون راوياً للحكاية على أسس سردية لكن الغنائى المتعاطف مع الشخصية أبى إلا أن يتسلم زمام الأمور ليبوح (عمار بحكايته) هذا التآزر بين الغنائى والسردى وضع الشخصية المحورية في إطار ثنائى ، بين الواقعي والعاطفي ، لتبدأ حركتها الشعرية المتناوبة بين التمثيل السردى والبوح الغنائى العاطفي فواقعها السردى تؤديه مجموعة شفرات نصية ، أولها إشارة الشاعر إلى علامة مرجعية تربطها بجنسها الأصيل ، ممثلة بحكايات شهرزاد التي جعلت من ديك الصباح فاعلاً في نهاية سرد القصص لشهريار ، فضلاً عما يصرح به الشاعر من إن القصيدة هي (حكاية)

والحكاية بمحملها الدلالي يَوْمى إلى جوهرها الذي خلقت من أجله ، وهو الخبرة التي تختزنها .
على هذا الوصف من التمحور بين السردى والغنائى تنجز الشخصية وجودها في
منظومة (الاستهلال) الذي يعد مفصلاً أولياً وحاضناً لتفاعلات الحياة في الزمان والمكان كما
انه يمنح الهوية لجميع عناصر النص .

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

يرتكز الشاعر في انجاز نصه على مرتكزين أساسيين ، الأول حركة الفعل التي تبني
الحدث الشعري في الوقت الذي يجذر المرتكز الثاني وهو البوح الغنائى الرؤية الشعرية التي
يفتقر إليها الحدث في كينونته المجردة ، لقد أطلق الشاعر لرؤيته زخمها كي يعلن (عمار) عن
هويته عبر مخيلة الشاعر ، وهذا الأسلوب هو ما تقترحه الاستضافة السردية فـ (لغة القصيدة
الغنائية منغلقة إزاء خطابات الآخرين) (51) فالشاعر الذي يسمح للشخصيات التي تبث رؤيتها
بتخلى عن دوره ويحيل النص إلى جنس آخر غير الغنائى

فأرأيته يمشي على الق الفرد

فائضاً بالسوسن البري

ليفضح وجهه لغتي ص 54

بعد هذا التدفق الشعوري تجاه (عمار) يعاود الشاعر استكمال صورته عبر مفاصل
القصيدة إذ يتمظهر السردى بين مقاطع القصيدة ممتزجاً بالغنائى على نحو أليف 000 فنتكامل
صورة (عمار) على نحو متواصل عبر مقاطع القصيدة ، حتى إذا ما انتهت القصيدة ، استوت
صورته النهائية . وهذه تقنية سردية بالغة الأهمية ، إذ لا تنجز الصورة النهائية للشخصية إلا في
نهاية القصة ، لان تثبت صورة نهائية للشخص منذ البدء يحيل الشخصية إلى صنم لا أثر فيه
للحياة وتعد الشخصية في مثل هذه الحالة ، شخصية مسطحة لا تتجاوب مع الأحداث (52)
فالشخصية الحية روائياً يصيبها التطور عبر مسارها الحياتي الذي تفرضه الأحداث فهي
(في كل مرة تكسب لمحة مضافة أو تفقد صفة كانت موجودة) (53) .

في المقطع الثاني يظهر (عمار) من خلال وجهتي نظر مختلفتين ، الأولى : وجهة نظر
الشاعر إذ وجده (فتى حلواً 00) والأخرى وجهة نظر السياسة العربية التي استمدتها بوصفه مادة
دعائية لتزوير هويتها ، إذ

نهضت إذاعات مفزعة

لتسكب في الحليب نشيده

ص 55

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

أخرج من الشاشات كي تأتي إلينا

أخرج من الألوان

من سطر على شفة المذبة

000

أخرج من البث المباشر

من ضجيج الكاميرات

أخرج من الباب الحكومي المعبأ بالتقارير

البكينة

أخرج من العرب الذين استأمنوك على قوافلهم

وناموا

دع قضيم وقضيضهم

ص56

وهنا نلاحظ تكرار التقسيم (54) لمفردة (اخرج) التي تستحوذ على النص ، فهي

احتجاج على الاستغلال الدعائي المتعدد الوجوه 000

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

الماضي أساسا لها

كان الفتى عمار ص62

كان الفتى عمار ص63

حتى إذا ما استكملت صورته دفع به إلى مرحلة البناء الأخير للشخصية ، مرحلة الفعل

الحياتي التي تعد من وجهة نظر الدراسات النفسية ، المختبر الحقيقي لهوية الشخصية وهي نظره

قصصية تجعل من الفعل أداة تماسك الشخصية أو انقسامها تجاه أوصافها وتفوهاتها التي تسبق

الفعل (56) .

ثم يأتي المشهد ليرصن البناء السردى ، إذ يختزن حرارة التجربة لأنه (الطريقة المثلى

التي يتجلى من خلالها الفعل) (57)

كان الفتى (عمار) يعلو وهدة الأشياء

من دون انتباه للغبار

يطير مبتهجا

ليمسك ضله المعسول

00000

ليعبر حاجز الكلمات

0000

كان الفتى (عمار) يعبر كوة المعنى

0000

حتى اعتلى الموت المخبأ في الحجارة

فتناثرت

أشياؤه

و غناؤه

ودماؤه

ص62,63

بعد هذه النهاية المأساوية - من وجهة النظر الحسية البسيطة - يتدفق شريان الشاعر في

تفوهات غنائية تضع عمار في عمق التجربة الإنسانية ، فيتلاقح في النص الخطابى الغاضب ،

بالمأساوية الشغيفة ليثور سكونية الأشياء وحياديته

على هذا الوصف تشكلت القصيدة برويتها الغنائية الحاضنة لبعض خصائص السرد

والدراما . فأنجزت مهمتها في ترحيل الفعل من محطة إلى أخرى منبثقة عنها تقنيات سردية

حولت غير المرئي إلى مرئي ، ولمت أطراف البوح حول بؤرة مركزية تشمخ فيها (57)

الشخصية لتبدو متوافقة إلى حد بعيد مع طروحات ويلبرس سكوت الذي يرى (إن الشخصية في

القصيدة الغنائية لا تقرر بمقدار مشاركتها في الفعل) (58) لتمنح الغنائي الساكن حركة الحياة

الذي يعجز الغنائي أن يوفرها إذا ما تقحم النص لوحده وعلى وفق هذا المخطط المدروس تسير

معظم قصائد الديوان ذات المنحى السردى أو الدرامى مع تحويرات تقنية وفنية يفرضهما الشاعر

ليتوافق الحس السردى بملحميته ودراميته مع اشتراطات القصيدة الغنائية .

في قصيدة (الصبايا حاملات جرارهن نحو مياه بعيدة) تتحول الشخصية من حال إلى حال

إذ يستدرجها الشاعر عبر بناء حدثى متنامي ، فتتكامل صورتها عبر محطات تبدأ باستهلال

سردى يضعها في عمق المشهد الذي يؤشر هويتها المنتمية إلى عالم حلمي ترسخه إشارة زمنية

موغلة في الحزن والألم .

الصبيبة
بنت المسافة مابين حزن 00 وحزن
لم تكن وحدها
0000
كان صحبتها
نجمة عطرته بماء التأنق
000
هكذا استكملت نكهة الأرض
في دمه 67ص

لتصل بعد منظومة الاستهلال إلى مرحلة إدراك الهوية التي تعد في العرف النفسي أولى
مراحل التكوين الفكري ، إذ تواجه الشخصية ذاتها ، لتدرك موقعها في فضاءها الاجتماعي(59) .

فهي مشغولة
بالذي يتناهي إلى قلبها
من جراح أبيها الشهيد
تحدثها عن بلاد معلقة
بين خيط ضياء 000 وخيط دماء
ثم حين استبد بها شوقها
أن تراه
عبر خارطة للبلاد 70 ص

ليعلن الراوي / الشاعر عن قرارها عبر إرادة لا تعرف التردد

كانت وليدة أحلامها
تعبر الحاجز العسكري 72ص

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

قالت الشمس للبنت
لا تدعي الأغنيات تطير بعيداً
قالت الأغنيات
- أدخليني
أوشوشك عن قمر
بانظارك بين المواويل
قالت فل المساء
دعي الغد يأتي 69ص

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

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

غير إن الصبية لم تكثر
فهي مشغولة

بالذي يتناهى إلى قلبها

من جراح أبيها الشهيد ص69

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

حين قالت معلمة اللغة العربية

وهنا يتضح اثر السرد على اللغة التي حادت بها عن شعريتها

من تقرئ الدرس

قالت :

أنا

0000

ثم قامت لتكتب

ص71 إن أالشهادة قوس ضياء

00000

في المساء

وحيث ينام الرصاص المسجى

على جسد الورد

كانت رصيده أحلامها

ص72 تعبر الحجز العسكري

ولكي ينأى الشاعر عن تكراره السردى عمد إلى المفارقة الدرامية ليمنح الشخصية تفرداً فظلاً عن نكران الذات الذي يصبو إليه الشاعر بوصفه النموذج المفقود

تكتب 000 فوق برودته – بدم دافئ –

كال من عرفتهم من الشهداء

وتنسى اسمها ص72

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

هكذا حدثت أهلها

ثم لمت أواني الفطور

و غادرت البيت

ابية نحو حكمتها

كي تهيب مائدة للشهادة

ص74 من دمها

على هذا الوصف من التمهيد بين السردى والدرامى تتشكل القصيدة وقبلها الشخصية الفلسطينية ، ليطل الشاعر برؤياه التى خلقتها هذه الملحة الإنسانية ذات الإحساس الفاجع ، كل ذلك يأتى عبر منظومة زمنية مكثفة ، تستجلب الماضى لتغرسه فى شبكة الحاضر بوصفه أباً شريعياً يفرض خصائصه .

الصبية بنت المسافة ما بين حزن 000 وحزن ص 67

000 والنشيد المعبأ فى حلمها

منذ عشرين عاماً ص 68

ثم ألقى على قلق الوقت

ص 68 ماء الأمان

هذا التمهيد عبر محطات الزمن اكسب الصبية تكاملها ألقمى والرؤىوى لتؤسس كينونتها الشاملة وهى تعي موقعها على خارطة المكان الذى لم يظفر بها على الأرض ، بعد أن زورت ، لكنها - الخريطة - ضلت حاضرة فى منطقة لا يمكن أن تطالها يد عابثة .

000 تحدثها عن بلاد معلقة

بين خيط ضياء 000 وخيط دماء

0000

لتضئ إليه

عبر خارطة للبلاد

التى ارتسمت بين قامته والسماء

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

سيأتى غداً

من تراه إذن يشتهي الموت ؟

من؟؟

ولكنها حرقه

تجعل الموت

أهون من رمى ثوب قديم ص 74

يقود التداخل بين الغنائى والسردى إلى الحديث عن موقع المتفوه نصياً . أهو الشاعر أم الراوى وهل كان الحضور غنائياً بيته الشاعر أم سردياً يحمل أوزاره الراوى ؟

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

لقد حد الشاعر من سلطة الراوي ووظائفه إلى أدنا ما يمكن فصار راوياً شاهداً من الدرجة الثانية - إن صح هذا التعبير - اقتصر دوره على تقديم الشخصية في الزمان والمكان واختيار المشاهد الدرامية التي تشكل أهمية في حياة الشخص (60)

أسميته (س)

لكي ألج الحكاية ص 35

طرقات

تتوالى إلى صاحبة

في قرع الروح 000 وصمت الباب

ما أن افتح مرتبكاً

حتى يندلق القرن الحادي والعشرون

لهائاً من ضوء

(يضبطني) ص 85

في اليوم الثالث

من الشهر الثامن

في العام الأقل من قرن ص 90

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

فطارت فاختات من لساني

أذنات باسمه المعلوم

فانتفض الكلام ص 54

إن حضور السردى والدرامى خلال محمولين بمنظومة غنائية تنأى بالنص عن الإغراق فى الصفات الواقعية ، فالحلمى ينهض بالسردى والخيالى يجنح بالدرامى إلى صور هى مزيج متكامل ، وعلى هذه الوتيرة تأخذ الصورة الفنية بأهbab الشطايا الدرامية السردية لتحيلها إلى عالم خيالى حلمى مؤطر برؤية خارقة

أما المقطع الأخير فى معظم القصائد ذات الحس السردى فيستثمره الشاعر ليضمفه محموله الغنائى فيشف عن رؤياه ، وربما تعدها الشاعر ليؤكد هوية القصيدة ، مستعيناً فى كل المقاطع بطاقة حلميه هى ركيزة أساسية فى القصيدة الغنائية .

تنشغل معظم قصائد الديوان بصراعات تؤطر عالم القصيدة فتدنو به نحو الواقع ، فى صورته النابضة بالحركة والحياة ، ومع ذلك يبقى الصراع فى إطاره الشعري ، انه صراع رؤى وأفكار ، لا صراع وقائع وأحداث تحيلان الأثر الشعري إلى دراما الحياة ، فهو صراع ذهنى أو صراع (وقائع منجزة) على طريقته تناظر المشاهد - اجتث منها الشاعر حركيتها النامية ، لبقى على مشهديتها (61) وهذا اللون من الصراع يعد الأنسب فى الشعر الغنائى إذ لا يحيل العمل إلى ضرب من التنازع بين الجنسين . وهو فى معظم القصائد الديوان صراع فكري أو نفسى ، فالفكري تحمله منظومة القصائد الموضوعية ، فى حين يشغل النفسى معظم القصائد الذاتية على قلتها . لان الهم الذاتى الذى يعيشه الشاعر الدكتور على حداد يتمرأى فى محيطه العام ليصبح همأ قومياً وإنسانياً عاماً .

طبيعة الصراع فى القصيدة طبيعة مرنة ، إذ يتحلل الشاعر من قانون الدراما الصارمة ، التى تفرض وضوحه ودوافعه فى الواقعة قبل تأجيجه (62) فهذه الخصائص من مستلزمات العمل المسرحى ، وهى ضرورية فيه ، لكنها لاتلتزم الشعرية الغنائية ، فالغنائى يستضيف ما يحلو له بعيداً عن اشتراطاته ، وعليه فالصراع يبرز فى منطقة الأزمة وقد يواصل تقدمه ، وهذا ما تتبناه القصة القصيرة ، وقد تمثله الشاعر .

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

ولما كان الصراع في القصيدة الغنائية ذا اشتراطات غنائية أيضا ، متمثلة في (اختيار ما هو جوهرى) (63) يحمل دلالة نفسية او شعورية من دون الدخول في تفصيلات ، فقد استعان الشاعر ب (الفعل) المكثف ، وبقفزات واسعة ليبرر نمو الصراع وتطوره المستمرين ، والفعل في مستوى الأنواع الأدبية يميل إلى (السرد والدراما) أكثر من ميله إلى الغنائية (64) وعلى هذا الوصف تتأزر البنى السردية والدرامية لتضفي على الغنائية طاقة جوهرها من دون أن ترهق بحضورها طاقة الشعر واندفاعاته الحلمية والخيالية .

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

8- نتائج وانطباعات

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

لعل اول ملمح يثبته الباحث ، ذلك اللاحاح في تحميل العنوانات والعتبات ما يمكن تحميلة من طاقة دلالية ، تتوافق مع متن النص الشعري لتصبح جزءاً من عالم القصيدة او المجموعة ، اذ اصبح النص الحديث كتلة مترابطة لا يمكن فصم أي جزء منها او اهماله . في الجانب الحركي راحت القصيدة تبني ذاتها عبر محركات اصيلة وفواعل مستديمة الحركة ، اذ لم يعد النص الشعري رؤى وافكار تثب على وفق ما تتوارد الى ذهن الشاعر ، بل اصبح النص - ان جاز التعبير - آلة تشغيل ، لها قانونها الحركي المتكامل فكل جزء من القصيدة له دوره في رفا الاجزاء الاخرى وتشغيلها ، فاللغة تعتمد في دققها العاطفي والخيالي على الصورة ، والموسيقى ، وحركية الزمن ، وفاعلية المكان .

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

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

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

المصادر

* الشاعر الدكتور علي حداد من مواليد واسط 1955 / حاصل على شهادة الدكتوراه من جامعة بغداد في الادب الحديث ونقده ، له العديد من المؤلفات الادبية والدراسات والبحوث منها (اثر التراث في الشعر العراقي الحديث - 1986) ، (بدر اكر السياب - قراءة اخرى - عمان - 1998) ، (عشبة أزال - دمشق ، 2002) ، (النص وأساراه - صنعاء ، 2002) ، (الشاعر العراقي الحديث ناقداً - وهي رسالة دكتوراه تم طبعاها في كتاب) ، وله مجموعتين شعريتين ،

- شجر الكلمات – عمان ، 1998 ، وقصيدتي وأنا ... التي تعد من وجهة نظري انتقالاً فنية طموحة في لغتها واخيلتها واساليبها الشعرية .
- 1- عدد الدكتور صلاح فضل مساوئ هذه النظرة وبين أضرارها على الإبداع وأجلها (تقارب الألوان التصويرية ، وتشابه الحالات الشعرية ، والانكفاء على المعجم الخاص) بحيث لا تتسع الدائرة الشعرية لدى المبدع : ينظر شفرات النص / دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة / د. صلاح فضل / عين/ للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية / القاهرة ط2 / 1995 ص53 .
- 2- ينظر : رواية الأصول وصول الرواية – مارت روبير – ترجمة وجيهة اسعد – منشورات اتحاد الكتاب العرب – 1987 ص29 وينظر : ظهور الرواية الانكليزية – ايان وات – ترجمة يوثيل يوسف عزيز – الموسوعة الصغيرة (87) بغداد – 1980 ص133 والأمثلة كثيرة كالموشح والزجل والشعر الحر .
- 3- في اصول الخطاب النقدي الجديد /تزفنان تودورون وآخرون ترجمة و تقديم احمد المدني / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد / ط1 1987 ص105 .
- 4- يضطر المبدع في كثير من النصوص إلى تثبيت الهوامش والإشارات ليدل القارئ على مسالك النص وخفاياه .
- 5- ينظر : عشبه أزال / قراءات في الشعر اليمني المعاصر – د. علي حداد – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق / 2002 ص107 – 120 إذ افرد فصلاً لقضايا العنوان ووظائفه وشعريته وينظر ترويض النص / حاتم الصكر / الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1998 ص194 إذ تحدثت عن الفضاء النصي ووظائفه .
- 6- ينظر : عشبة أزال ص119 .
- 7- قصيدتي وأنا 0000 د. حاتم صكر 000 صفحة الغلاف الخلفية وسنشير بعد ذلك إلى الديوان بهذا النص المتقطع من اسم الديوان أو بكلمة الديوان توخياً للاختصار .
- 8- ينظر : شفرات النص 0000 ص79-80 .
- 9- من دلالات الاسم الصريح تحديده للذوات وربط الذات بالواقع وعدم قياس الملفوظ مع ذوات أخرى ، لان استعماله محدد بشخص أو ذات معينين . في حين يدل الضمير على جميع المسميات التي تصلح له، كي ينوب عنها ، فهو ملك مشاع لكل الذوات يمكن للمبدع إبداله عنها .
- 10- ينظر : ديوان بدر شاكر السياب ، المجلد الأول / دار العودة / بيروت / ط1 / 1971 ص108 .
- 11 – ينظر : تداخل النصوص في الرواية العربية / حسن محمد حماد / الهيئة المصرية للكتاب / القاهرة / ب ت ص30,31 .
- 12- النص وأسراره / د. علي حداد / مركز عبادي للدراسات والنشر / صنعاء / ط1 / 2002 / ص115 .
- 13- يدعم هذا التحليل ما تستحوذ عليه المقاطع الأخرى التي يبث الشاعر من خلالها مواجده محاولاً من خلالها حياة د. محمود جابر عباس حيث تتقلب المعادلة لتصبح السيادة للفعل .
- 14- ينظر: النص وأسراره ص115 .
- 15- ينظر: المتخيل الشعري/ أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث / د. محمد صابر عبيد / منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق / ط1 / 2000 ص96 .
- 16- قصيدتي وأنا 000 صفحة الغلاف الخلفية .
- 17- ينظر : الحيوان / الجاحظ / تحقيق عبد السلام محمد هارون / القاهرة 1947 ص131 .
- 18- ما لا تؤديه الصفة / المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية / حاتم الصكر / دار الكتاب / بيروت ط1 1993 ص111 .
- 19- شفرات النص ص7 .
- 20- ينظر: المصدر نفسه ص77 .

- 21- ينظر: المصدر نفسه ص 82 .
- 22- ينظر: كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر / حاتم الصكر / دار الشروق – بيروت / 1194 ص 248 .
- 23- شفرات النص ص 7.
- 24- ينظر : ما لا تؤديه الصفة ص 113 .
- 25- ينظر: قراءات في الأدب والنقد ص 44 / الجدول الخاص ب جان كوهين في ارتباطات الضمير بالجنس الأدبي .
- 26- ينظر: قطايا الشعرية / رومان ياكبسون / ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون / دار توبيقال للنشر 1988 ص 108 .
- 27- أساليب الشعرية العاصرة ص 75 .
- 28- ينظر: قراءات في الأدب والنقد ص 48 .
- 29- قضايا الشعرية ص 108 .
- 30- الخطاب الروائي – ميخائيل باختين - ترجمة محمد برادة – دار الفكر للنشر والتوزيع – ب ت ص 16 .
- 31- قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة / دار العلم للملايين – بيروت ط 5 / 1978 ص 339 .
- 32- ينظر: بنية الخطاب الشعري – دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية – عبد الملك مرتاض/ بيروت 1986 ص 40 .
- 33- الشعر العربي المعاصر – قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية – د. عز الدين إسماعيل / دار العرب / بيروت ط 5 / 1988 ص 350 .
- 34- ينظر : بناء الشخصية في الرواية – الرواية العراقية أنموذجاً . د. مصطفى ساجد الراوي – مركز عبادي / صنعاء 2003 ص 26 .
- 35- بناء الرواية / سيزا قاسم / دار التنوير للطباعة والنشر / ط1 بيروت / 1985 ص 38.
- 36- الفن والحلم والفعل - جبرا إبراهيم جبرا – دار الشؤون الثقافية - بغداد 1986 ص 483 .
- 37- الفعل والزمن – عصام نور الدين – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- والتوزيع / بيروت ط 1 / 1984 ص 15.
- 38- ينظر: بناء الشخصية في الرواية ص 53 .
- 39- ينظر: المصدر نفسه ص 53 .
- 40- شفرات النص ص 91 وأساليب الشعرية المعاصرة ص 160 .
- 41- ينظر: المتخيل الشعري ص 38 .
- 42- مرايا نرسييس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة – د. حاتم الصكر – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – ط 1 / 1999 ص 26 .
- 43- أساليب الشعرية المعاصرة ص 86 .
- 44- مرايا نرسييس ص 59.
- 45- ينظر : قراءات في الأدب والنقد ص 45.
- 46- ما لا تؤديه الصفة ص 111 .
- 47- شفرات النص ص 227 .
- 48- ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة ص 86 .
- 49- الرواية الحديثة / مجلة الثقافة الأجنبية عدد 1 / 1990 ص 7 .
- 50- الرواية الفرنسية المعاصرة – سامية احمد اسعد / مجلة عالم الفكر / أكتوبر 1972 ص 146 .
- 51- قراءات في الأدب والنقد ص 49 .

- 52- ينظر: أركان القصة / أ . م فورستر . ترجمة كمال عياد جياذ – مراجعة حسن محمود – سلسلة الألف كتاب (306) دار الكرنك –القاهرة / 1960 ص82-83 .
- 53- بناء الشخصية في الرواية ص146 .
- 54- ينظر: قضايا الشعر المعاصر ص85 .
- 55- ينظر : الشخصية في ضوء عالم النفس / محمد محمود عبد الجبار / دار الحكمة / بغداد / 1990 ص20 .
- 56- ينظر: بناء الشخصية في الرواية ص201 .
- 57- بناء المشهد /الثقافة الأجنبية / بغداد / ع 3 / 1987 ص78 .
- 58- خمسة مداخل في النقد الأدبي – مقالات معاصرة في النقد – تصنيف ويلبرس سكوت ترجمة – د. عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي - ب ت ص232 .
- 59- ينظر: مبادئ علم النفس العام – د.يوسف مراد– دار المعارف بمصر ، ط5 1966 ص72.
- 60- ينظر: تاريخ الرواية الحديثة – ر- م – البيريس – ترجمة جوج سالم – منشورات عويدات ط1 – بيروت / 1967 ص319 .
- 61- ينظر: الشعر العربي المعاصر ص283 .
- 62- ينظر: الشعر المسرحي في العراق - مصطفى ساجد – رسالة ماجستير – الجامعة المستنصرية 1991 – ص172 .
- 63- الشعر العربي المعاصر ص283 .
- 64- ينظر: بوطيقا العمل المفتوح/ د. سيزا قاسم – مجلة فصول / القاهرة – 1984 ص232.