

الشعرية الجديدة: أساليب ورؤى

قراءة في مجموعة شعرية للشاعر الدكتور علي حداد*

م.د. مصطفى ساجد مصطفى

كلية المعارف الجامعة

قسم اللغة العربية

١- مقدمة

لعل 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 نزواتها 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 (١) وهي أمارته الخاصة وتفردته وتميزه عن غيره من الشعراء، وهو فهم صحيح في أطار عصرها، لأنها إفرار زمنها، إذ تتوافق مع طبيعة الحياة التي رسختها ثقافة العصر، فالأدب مرآة العصر، والعصر يتحرك بخطى وثيدة نحو التطور، فكان لازاما 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

السرعة 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 وإفرازاتها، وإلا أصبح كمن يحث خطاه بعد انتهاء السباق.

فالدوران حول محور ثابت أصبح يسم الشاعر بالتخلف والانكماش إذ يصبح شعره خارج نطاق الأدب الحي، وهو على أحسن حال صياغات أدبية مكررة فقدت مشروعية وجودها فالتجانس بين أعمال الشاعر وشدته في دواوينه، والتفوق 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 موضوعته العميقة، فالنص الأصيل يخلق شعرية لا أن تفرض عليه على وفق معايير حددتها عصور أو أجيال سابقة، إذ ربما تنهض هذه الأدبية من موضوعته أو بنيته أو لغته أو حتى تقنياته التي أبتكرها أو أستعارها من فنون أو أجناس أخرى، فطورها لتصب في جنسه الأم وتغنيه.

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

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

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

٢- 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

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

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

فالتسمية قصيدة مكثفة تتألف من (١٥) مفردة بخمسة أسطر شعرية تختزن جوهر العلاقة بين الشاعر وقصيدته، ونظرة الشاعر لقصيدته. فما هي الدلالة التي زفها عنوان الديوان في هذه التسمية
 قصديتي وأنا
 نعدو في براري الروح
 خلف غزلان أحلامنا النافرة
 هي في وزنها
 وانا للعنا

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

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

تجئ القصيدة

ناثرة فتنتت الشكل

...

تدق على صمت أوراقى الذابلات

تقول

لقد جنئت مكسوة بالضلال

فهيت لك

كي تطارد قبرة من معانيك

تطرحها في شهى ثيابي / الديوان ص ٧-٨

عنوان الديوان (القصيدة) يسجل تناصاً في التجربة والعلاقة بين الشاعر ونصه وهو تناص نلمحه خفياً مع تجربة الشاعر بدر شاكر السياب وعلاقته بشعره، لا من حيث المضمون أو الأسلوب، بل من حيث العلاقة، فقصيدته السياب (ديوان شعر) (١٠) 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 تناص مصاحبة (١١) يعري إستراتيجية العلاقة الأولى (بين بدر وقصيدته) بينما يرسخ إستراتيجيته العلاقة الثانية.

بعد أن رسخ الشاعر علاقته بقصيدته وكشف حالة التضامن بينه وبينها ، ألفت إلى خاصية هذا التضامن فأدمج الذاتين بواسطة فعل ممتلئ الحركة (عدو) 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 دلالاتها في سياق شعري ثر الإيحاء بينه وبين القصيدة في مقولته (خلف غزلان أحلامنا النافرة) . فكلاهما نافر من واقعه، هي من حالة الجمود والتفوق والبحث عن الجديد وهو من واقعه نحو الحلم، لكن طبيعة (العدو) ومآله يشكلان بينهما حالة افتراق، لعله يكشف عن معاناة لذيذة وممتعة لحظة الكتابة

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

وتظهر الشفرات الكتابية في طريقة كتابة العنوان، فبداية الرحلة ونهايتها يختزلان هيئة التجربة، إذ كشفنا عن سرعة النهاية والبداية 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 يوحي بالتصحر والضبابية. 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 توشر فيه مهيمنة تفرض وجودها على القصيدة، فالعنوان في جميع القصائد يكتنز بدلالات فكرية أو حياتية، هي محركات القصيدة وبواعثها، فضلا عن أن ثمان من قصائد الديوان تتصدرها اهداءات، بعضها يحمل هموما جمعية وبعضها الآخر ذو طابع ذاتي، وهي نسبة مرتفعة توشر موضوعية الفكر المهيمنة، ولأن الشاعر يحرص على أن تظل قصيدته غنائية تبتث أوجاعه وأوجاع جيله، فقد حمل هذه العتبات طاقات دلالية بصيغها النثرية ليلفظ السردى المقحم - ما أستطاع - بعيدا عن جسد النص الشعري، ففي قصيدته (مدونة لاحقة لأوجاع مالك بن الربيع) تتواتر المفردات بأسمياتها التي تكتسب صفة الثبات والتحقق مشيرة إلى ما يستتبطه النص، فالاسم بتجرده عن الدلالة الزمنية يؤكد حالة الاستقرار لأنه (دلالة ثبوت وترسخ قيمى) (١٢) 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 ((٢١)) مرة مقابل ((١٦)) مرة لصيغة المضارع والمستقبل في المقطع الذي يتحدث عن رحيل محمود جابر عباس (١٣) فالفعل الماضى بدلالته الزمنية يؤازر مقولة الثبات التي أراد الشاعران 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 تفرد الحادثتين في خصيصة واحدة فقط، تجمع بينهما النهاية المأساوية بعيدا عن الأهل والأحبة، وهي نقطة الالتقاء الوحيدة بين الحادثتين، على أن تفصيلات كل من الحادثتين تختلف عن الأخرى، فموت

مالك : يحمل 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 الزبيري (الشاعر مضرجاً بعويل القصائد) إذ نلمح الانحراف اللغوي الذي يحمل دلالة مكنتزة وإيحاء ثراً، أما الاسمية التي تلبسته فهي تؤثت بنية الثبات (١٤) وقد أكتسب الثبات صفات طقوسية بما تتقدمه (مضرجا) من أشارات تلمح (للسهادة) والدماء التي هي علامتها، وكأن عويل القصائد أريه | أكفانا | تحتوي الشاعر وتسري به إلى حلمه الأبدي، والمتفحص لعنوانات القصائد يدرك العشق الذي يتلبس الشاعر تجاه قصيدته فهو عشق إبداعي يؤازر تحليلنا لمنظومة عنوان الديوان ، إذا تصدرت تفوهات الشاعر في عنواناته واهدائه نسبة ١٣١٦ من مجموع قصائد الديوان ، كلها تتجه نحو شخصيات إبداعية ، ومقولات تحتوي تفوهات لنصوص إبداعية وهي (شراك القصيدة - المعلقة العراقية - عفواً ماركيز ... هو ذا البطريق في خريفه - أقام حيث شاء من المعنى - مهداة إلى الشاعر عبد الوهاب البياتي - الشاعر مضرجاً بعويل القصائد مهداة إلى الزبيري - مدونة لاحقة لأوجاع مالك بن الريب) ، أما العنونات 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 التتكير (١٥) مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحجر الفلسطيني والطفولة ، بدلاً من حرف الجر (اللام) الذي يؤكد الملكية المطلقة ، وينفي عن غيرهما هذه الصفة ، وهو على هذا الوصف إقصاء تعمده الشاعر 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 خاصة 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 أردية الزيف والتخثر .

٣- هوية القصيدة :

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

أولى قصائد الشاعر تقدم هذه المدونة تحت عنوان منبئ (شراك القصيدة) ، هذه المقولة تدل على إن الشاعر واقع تحت تأثيرات عدة ، وفواعل مختلفة منها ما هو فني ، ومنها ما هو شعوري ، وما هو فكري ، إذ تأتي القصيد بأشكال ومسميات عدة . فبأية كيفية تصاغ ؟ وما العلاقة بين الشاعر وقصيدته ؟ ... القصيدة هذه الأنتى المراوغة (١٦) 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 تتجز محركاً يتلاءم مع منطوقها . شكلها على الورق، يفرضها عالمها الداخلي وما تحمله من دفق شعوري أو تقاطع فكري مع الواقع، لوحة فنية يتصارع في جوهرها المنجز (جبروت العالم المحيط) ورؤيا الشاعر وأحلامه كونها مزيج من لغات مخاتلة ، تقول وتومئ ، تفصح وتلغز ، وهي في كل ذلك خيال له قدرة الخالق المنفلت من سطوة الواقع ، الذي يرمي بثقله على الشاعر الإنسان ، فيستجيب لكل، الرؤى التي تنصيد 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

الديوان ص ٨,٧

تطرحها في شهو ثيابي

وفي نص آخر يصرح

أسميته (س)

لكي ألج الحكاية

دونما خوف على المعنى

من اللغة المبالغثة الشجون

لتختلج المعاني في المدى المجهول

والمجهول مشروع إلى أفق التأول

لكني أوغلت في حجبي

د. ص ٥٣

فطارت فاخات من لساني

يستحضر الشاعر في هذا الصدد مقولة الجاحظ (١٧) متضامناً معها

بصياغة شعرية تؤسس لرؤياه الفنية

تقول:

المعاني كابن السبيل

تنام على الطرقات

فمد أصابع فوضاك

د. ص ٩

تأتي اليك

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 ألقيمي، فيما يحمل الوجه الآخر الملمح الجمالي ، لكنهما متحدين إذ لا قيمة

لأحدهما من دون الآخر ، وإلا أصبحت العملة القصيدة ١ ، حضوراً مزيفاً

٤- محركات القصيدة وفواعلها :

تقف خلف كل قصيدة - أية قصيدة - محركات ١ فواعل ١ تلهمها مسلكاً فنياً نحو الغاية التي تسعى إلى تاطيرها في المنجز الشعري ، هذه المحركات تكتسب أهمية استثنائية في القصيدة الحديثة ، لاسيما إذا تضامن كيانها اللغوي الغنائي مع الحس السردي أو الدرامي، فقصيدة من هذا اللون ستحفل لا محالة باستضافات سردية أو درامية توجه مسارها ضمن سياق غنائيتها الأصلية، على أن تبقى هذه الاستضافات (توابع لانجاز شعرية القصيدة ... تعمق درامية القصيدة والأصوات المهيمنة داخلها) (١٨) .

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

في قصيدة (بلاد للطفولة والحجر) تنهض فواعل عدة ، منها صريحة ومنها مجازية ، تعد الثانية امتداداً للأولى ، أو صورة من صورها ، فالطفل الفلسطيني وحجارته ، وجهان متضامنان يمثلان دلالة وحدة ، يظهر احدهما ليختفي الآخر ، وربما تآزرا في لحظة واحدة على مستوى المنطوق النصي ، حينما يستغل وعي الشاعر في دفق 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 .

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

تترأى فاعليته الطفل | الحجر في مسرح الحدث معمدة برؤيا الشاعر التي استعارها منهما ليَقول 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 بقية الفواعل . فهئية 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 تتحسر عن الرصاص أية مؤازرة عاطفية أو أخلاقية، ذلك لان الرصاص هو آخر لغة يمكن أن ينطقها المحتل في عرف الصراع وهو الطرف الأقوى ، على هذه الوتيرة ينجز الشاعر لوحة الصراع بين فاعلين أساسيين يحركان لغة الشعر ولغة الدراما . فألى أي مدى بلغت المواجهة ؟ وما هي عدة كل منها في لوحة الصراع ؟ هذا ما يجيب عنه النص بدقة ودراية فنييتين

يتحرك النص عبر مسارين لينجز مقولته الأولى : الآثار الملموسة التي يخبر عنها الشاعر والأخرى الرؤية الفكرية التي يحملها صوت الشاعر ، مهمة الأولى تثبيت الحدث وتأسيس 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

وبعينييه

تصحو فراشات أزمنة

غير هذا الزمان المحنط كالمومياء ص ٣٥

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

الرصاص

يتكرر :

فأين يتكرر وكم مرة يتكرر ؟

مرة

عشر مرات

ألفا ص ٣٥

وفي كل حقبة تزداد فاعليته وعدديته المطردة

ليصبح جيلا نقيا من الكدر المتخثر

في مسامات أرواحنا ص ٣٥ - ٣٦

هذا التكرار يعتمد أدق مسامات الجسد . كي يستعصي على الترحيل وأي

مسامات يعتمد؟ 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 يتعزز الرصاص على واو العطف ، فهو

تابع .. ليصبح الحجر متبوعا (حجر ... ورصاص) .

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

حجر

تتكور حول ملامحه راحة غضة
فتأجج في لحمه المر ماء الخلاص
والآخر : رصاص

تخاطفه الرعب ، فأنسل نحو الفراغ
الذي لا يقيه من الدم ص ٣٧

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 لنقول 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 رائقة لا تفرط بدققها العاطفي جراء محاولة الإمساك بالمعاني العميقة والمخاتلة

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

حجر واثق

ص ٣٧

ورصاص هلوع

ثم يتحول الحجر إلى ذات مدركة واعية تكتسب قيمتها الإنسانية من حرفي (النداء والتعريف) ، بينما يبقى الرصاص في إطاره الشئني وتتكيره 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 ٠٠٠ الحجر

كيف ألغيت تلك المسافة

بين تضاريس وجهك والكتب المدرسية

كيف أقنعت هذا الصبي المسالم

أن يترجل حيث تقيم كواكبه

كيف أغرته ٠٠٠ ص ٣٨ - ٣٩

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

في خاتمة القصيدة يأبى الشاعر إلا أن يحمل كل منها ما يليق به . فالحجر يمتلك طاقة حلمية فاعلة في ملفوظ دال بينما يصبح الرصاص وهو المرموز الحسي للصهيونية تابعا . . . تظهره البنية الأسلوبية التي يحمله اسم الإشارة (كذلك) بملفوضه غير المفصح إلا من خلال السياق . وهو تهमيش كيدي محمل بطاقة تعبيرية دالة على التراخي والضمور من خلال الاغتيال اللساني . 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 ظهر من خلاله لان الترائي والتبادل بين الفواعل وممثليهما يحملان في مظمره

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

٥- شعرية الجملة النحوية :

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

يستطيع الكاتب أن يقصي الضمير من نصه ، وكذلك يستطيع الشاعر ، مستعينا كل منهما بالاسم الصريح ، هذه الإمكانية لا تتقل كاهل النثر ، لكنها في الشعر تبدو غير ذلك ، فقد تلقي 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 ، فالتقت لهذه الطاقة الكامنة في

الضمير فراح يعزف على قدراتها المتنوعة لإحداث أكبر اثر في المتلقي ، فضلا عما يكتسبه النص الأدبي من شعرية مضافة ، ربما لم تتوافر للنصوص التي سبقته في قصيدة (بلاد للطفولة والحجر) يستجمع الضمير فيها كل هذه الطاقات ، ويشغلها برؤيا فنية واعية ، لتتشتت شاعرية القصيدة ، التي توسلت على نحو مميز بتقنيات مختلفة في تآزر أسلوبية ودلالية متقن يشغل النص في حضوره اللساني على (الضمير) بصيغة الثلاث (أنا- أنت - هو) مع تمظهراتها الجمعية ، وهو بذلك يستحضر الفاعلية الأدبية في أجناسها المختلفة (الغنائي - الملحمي - الدرامي) (٢٥) إذ يفتح الضمير (هو) بفرديته معمار القصيدة فيؤكد ملحميته الباذخة في التناول ليس من خلال الحضور المنجز على سطح الورق فحسب وإنما بفاعليته التي تقترب من عالم الفعل الخارق (٢٦) لينجز فعله الوقعي الحركي ، على نحو مؤكد ، فهو الفاعل الأساسي في القصيدة ، مستدعيا صيغة الضمير الجمعي (نحن) الذي يضع الشاعر نفسه ضمن حدوده ، وهذا نوع من التخفي الأسلوبية (لانا) الشاعر التي لا يريد لها أدانه فردية - ليقوم 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 دمناء

يتكرر

ليصبح جبلاً من الكدر المتخثر

في مسامات ارواحنا ص ٣٦

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

يدلجون الى حيث نامت غواياتنا

ها هم ٠٠ ص ٣٦

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. ويفعل 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 يلمح إلى الفاعلية العالية التي يحتويها الضمير، في المقابل ينجز الضمير (نحن) حضوره المتخثر على مستويين الأول الحضور السلبي في منطوقات النص والآخر الحضور المفرغ من الفاعلية، إذ لم يقدم أي فعل يذكر، فهو حضور قسري ثبته الشاعر، وهو في جوهره حضور باهت الوجود امام فاعلية (هو - هم) الذي أستباح جغرافية القصيدة وقد مثل بحضوره (الساسة والمسوسين) وكان موقع الشاعر بين المسوسين، إذ تماهى مع حضورهم المتخثر ، لكن (نحن) لا يبقى على حاله .
 • اذ تبدأ عملية الانشطار والتحول فيتوزع على الضميرين الفاعلين (هو | أنت) إذ يصبح الشاعر جزء من الضمير (هو) فيتماهى معه ، ويصبح الشاعر حاملا للمنطوقين الفكري والنفسي ، كاشفا عن رؤيته ، على حين يتحول الشطر الثاني إلى منظومة (أنت | انتم) الذي يشير إلى طبقة الساسة ، ليمعن الشاعر في إدانته وتهميشه على المستوى النصي ، إذ تبدأ منظومة (هو | والشاعر) إدانة (انتم) السكن ، كون السلبية ما تزال تكبله .

ويتمثل فعل الإدانة من خلال محاولة الشاعر إقصاء (انتم) وإلغاء فاعليته

على المستوى (العملي) وهو ما تكشفه على نحو واضح الشفرة اللغوية الدالة

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

يعلو على خوفكم

.....

سيركن هذا الصبي اختيارته عنده ٠٠٠ مثلكم ص ٤٠

ولعل الشفرة اللغوية الفعلية بينهما (انتحو ٠٠٠ اجلسوا ٠٠٠ القوا) تفصح
على نحو لا لبس فيه عن الهجائية التي تعمدتها الشاعر ، اذ لم يقل مثلاً (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 . امعناً في التهميش والادانة ، التي تفضي في
نهاية المقطع الى محاكمة يمارسها (هو) الملحمي :

انه رافع يديه

كي يهز عواصمكم

وجداول اعمالكم

والعطور التي تتفياً طيات اثوابكم

ليصيب بكم مقتلاً ص ٤٠

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 -

حجارتها

ثم يسقط مثل اليمام ص ٤٢

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 ؟ ص ٤١

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

هو ذا يركض الآن ص ٤١

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 توازر مضمونها وشاعريتها

تركض خلف عصافير كفيه ص ٤١

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

أيها الأبيون إلى خلب من بكاء

وقنكم متخم بالبرودة

.....

أيما زمن سوف

يأويكم من عيون الصغار ص ٤٣

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

يتأبط هذا الغبار لهاث الشوارع

ليسيل دماً

وصراخاً ص ٤٢

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 المذيعات

يمسح أوجاعنا بالبلادة ص ٤٤

وعلى هذه الشاكلة ، ويلمحات 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 تضنون

والرصاص كذلك ص ٤٤

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 اتخذه أداة لتجذير الرؤيا ، يصب عليه لعناته متى شاء ، فهو ليس أكثر من (شيء) . 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) .

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 تؤثر مسمياتها الصريحة على نحو لا لبس فيه . فهو يساوي طبيعة الأمة ممثلة بالطفل وحجارته في حين يشير (أنا - نحن) إلى الأمة القابعة تحت رحمة (أنت) السياسي الممهور بحب التسلط والحفاظ على منجزاته السلطوية . . . 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 بالآخر .

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 .

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 . مستقبلاً غيره من الضمائر .

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

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

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 اللاغنائي وغيره من الأجناس الشعرية (٢٨) وان تدخل السردى والدرامى في كيانها . فالشاعر يعكس رؤية الشخصيات من خلاله مع الاحتفاظ بخصوصيته اللغوية التي تبقى لغة القصيدة في حدود (الوظيفة الانفعالية) (٢٩) التي هي أساس الشعر الغنائي ، ومع ذلك تبقى لغة القصيدة مفتحة على كل الاحتمالات ، تستضيف ما يناسبها لتدمج في بنيتها الخالصة (المنغلقة تجاه خطابات الآخرين) (٣٠) .

هذا الوصف يقود إلى تساؤل مهم : من الأثبت في القصيدة ، الشاعر بلغته التي تحمل رؤيته ورؤية الشخصيات ، أم الشخصيات والذوات التي أنجزت الأحداث ؟ لاسيما وان القصيدة تتحاور مع هذه الأجناس ٠٠٠ فالتنازع يمسك بقوة بتلابيب القصيدة ، ويجعلها لا تتأرجح بين جنسين أدبيين متآزرين على مستوى إقامة معمارها الفني ، لكنهما متضادين على مستوى انتمائها للجنسين ، وهويتها الفنية .

فإذا كان الشعر ينهض بالرؤية ، فان الذوات تنهض بالفعل . والفعل في العمل الأدبي يعطي رجحانا لصاحبه ، فصيغة الفعل ارسخ في الوجود لما يتضمنه من زمنية ودلالية (فهو أوثق ارتباطا بالحياة نفسها) (٣١) من التجريد الذي يتسببه الاسم الذي لا يمتلك سوى الدلالة (٣٢) فهو الأثبت إذا من المنظورين الأدبي والحياتي ، إن هذه النظرة 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 تضحل 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 ٠٠٠ فإذا تعددت وجوه الرؤيا لم يعد ظاهر الأمر موضع التقدير حتى اتصل إلى مرحلة الحكم على الأشياء) (٣٣) . على وفق هذا الفهم تصبح الرؤية هي من تكسب الفعل دلالاته ، كما تكسب القصيدة هويتها التي عبر عنها الضمير الغنائي (أنا - نحن) .

٦- 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 ، اذ يترك آثاره عليها . (٣٤) 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) (٣٥) فالخارجي يتجلى في القص أكثر منه في الأجناس الأخرى في حين لا يخلو من الداخلي أي جنس أدبي ، والشعر الغنائي في جوهره إحساس داخلي ، نفسي ، يتمحور في ذات الشاعر الخفية حتى إذا ما بدت عملية البوح اطل برأسه عبر تفوهات لغوية تؤشر وجوده وفاعليته ، والشخصية الإنسانية في مجمل وجودها الحي هي (تراكم الزمن فيها) (٣٦) فالشاعر يعيش تجربة نفسية اتجاه وجوده وتجاه الآخرين ، فتطفو 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 لان (صلة اللغة بالمجتمع تثبت

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

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

إن دراسة الفعل وصيغته في سياق الجملة الأدبية يفصح عن دلالات التجربة كما يفصح عن أسرارها وحالة الشخصية أو الشاعر الذي ينهض الفعل موازيا له . في قصيدة (مدونة لاحقة لأوجاع مالك ابن الريب) المهداة إلى الراحل محمود جابر عباس ، يشف الفعل 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 تتماها الغربتين في لحن بكائي يتجذر في أعماق الشاعر ليقف 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 ((١٩)) مرة مقابل حضور المضارع ((١٢)) مرة ، مما يؤكد كثافة الزمن وتوقفه عند نقطة انتهى دفقها ، في حين تنقلب الكفة في المقطع الذي يتماثل فيه الشاعر مع حياه الفقد ، إذ يبلغ حضور الماضي ((١٢)) مرة مقابل ((٣٢)) مرة للحاضر وانحسار المستقبل تقريباً . هذه الحصيلة الرقمية تؤكد امتداد حياة الراحل ومكابداته في تجربة الشاعر وحاضره ، وهو تماثل غير واع وليس بمدرك على الأغلب لان التجربة الإبداعية تمتص من مفردات الحياة ما يتوافق مع تماثلاتها ، فأطلت في النص بكائية تحمل كل مبررات الشجن المتدفق عبر منظومة النهاية (الموت - الخراب - الكهولة - الوجع - الوحشة - الانكسار - التجاعيد)

نحن منكسرون
 كما الملح فوق تجاعيد صمت البحار
 نلم هشاشتنا
 من ثنانيا المساءات ذابلة
 من بقايا حنين تبتل في دمنا
 من غناء يطل
 حزينا ٠٠ حزينا
 فيبعثرنا

كالعصافير في ضجة من غبار ص ١٠٦

ولعل الجدول الآتي يبين على نحو جلي المفارقة الزمنية بين المقطعين

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

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

ولكي لا يبدو الأمر وكأنه ضرب من المصادفة ، نستقرئ مقطعا آخر من قصيده أخرى يحمل عنوانا فرعيا (بول يوث) فهو راحل أيضا مع الفرق بين رحيل محمود عباس وبول بوث لكن المهم إنهما شخصيتان ودعتا عالمنا إلى متواهما 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 ٠٠٠ كل هذه الأحوال تنهض بها لغة ذات فعالية إيحائية أما الفعل فقد نهض بأعباء هذه المنظومة الشاملة ، متوافقا إلى حد بعيد مع ما يريد الشاعر أن يرسخه .

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

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

مع ملاحظة إن ثلاثة أفعال من صيغ المضارع تُرحّل إلى صيغة الماضي لارتباطها بأفعال الكينونة بصيغتها الماضية (كان يمد / كان كثيرا 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) (٤٠) وعليه تصبح الحصيلة النهائية على وفق الحقل الأخير من المرتسم البياني منحرفة باتجاه الماضي ، مع الانتباه إلى تكرار (كان) وتصدرها الجملة في النص على نحو قصدي يحمل دلالاته الفكرية والنفسية - وعليه فالموازنة تؤكد حضور د. محمود جابر عباس واستمراره في ذاكرة الشاعر وتفاعلاته الحياتية فهو لم يمت ، على حين تتحول حياة (بول بوث) إلى ضمور وموت حقيقتين في ذاكرة الشاعر ومجايليه .

وعلى وفق هذا الوصف يصبح محمود جابر عباس متجذراً في الحاضر برغم غيابه ، بينما يتوقع 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 البياتي (أقام حيث شاء من المعنى) وهي تجليات الشاعر في تجربة البياتي الحياتية والفكرية والأدبية

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

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 البياتي

ص ٩٠, ٩١, ٩٥

تسقط (عائشة) الآن

وبقليل من التبصر تتضح المعادلة الفعلية بين (كان) وبول بوث من جهة (وتأتي) وملحقاتها تجاه البياتي 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 ٠٠٠ فلفظ الذاكرة لبول بوث ينوء بحمله الفعل الماضي في حين يؤكد الفعل المضارع امتداد الشخصية في الحاضر
٧- السردى أداة إثراء للغنائي

يتم فصل الحضور السردي في القصيدة الغنائية ، ليغدو جزءاً منها ، إذ يتشرب 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 (٤١) ، وبخلاف هذه النظرة يصبح الحضور السردي والدرامي عاملي إرهاب للقصيدة ، وقد يخرجها من جنسها لتغدو في منجزها النهائي (قصصاً شعرية ذات هدف قصصي وخطة سردية) (٤٢) وهو لون آخر من الشعر يبتعد بمسافة عن القصيدة الغنائية .

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

على أن حضور السردي أو الدرامي في القصيدة الغنائية ينبغي أن يبقى في إطار الاستضافة المرغوب فيها ، لا أن يتحول الضيف الجديد إلى صاحب دار ، وقد أدرك الناقد الحديث حالة التنازع هذه ، فاشتراط أن يبقى (السرد وتقنياته توابع لانجاز شعرية القصيدة) (٤٦) 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 لالتصاقه بطبيعة التقنية ، لا ينظر له أن يوظف بنفس الكفاءة في الجنس الآخر) (٤٧).

إن الإكثار من الاستضافات خطر يهدد الجنس ، وربما يستل منه جوهره العاطفي والخيالي، اللذان هما عماده وممر 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 منطق الفاعلية الحركية والحياتية ، كي توظّر من خلالها الطابع الغنائي وبذلك ارتقت بالغنائي ليحتضن دفيّ الواقع ، ويخلص البوح الوجداني من انفلات الرؤية وتشظياتها المستمرة عبر مسار الزمن ، فالقصيدة وإن كانت غنائية تحرك مواجد الشاعر وانكساراته الروحية ، إلا أنها جاءت عبر مفاصل الصراع الذي تحوط جسد النص ، فأصبح خيطاً يلم حباته المتناثرة . فضلاً عما حققته الدراما من تواشج مع الحياة إذ انتقت القصيدة ما يمكن تنزيده 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 (٤٨) . تشير صياغاتها النثرية إلى منظومة موضوعية ففي (شمالاً نحو الجنوب) (نلاحظ المشاكسة اللغوية والدلالية) المهداة إلى أبطال المقاومة اللبنانية تتخذ الشخصية

الفاعلة في مسار البوح الشعري هويتها من نسق سردي يسمح للراوي بتأثير 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 سحقت الحربان الكونيتان وما عكسته الحضارة الجديدة من تهميش لدوره الإنساني فحولته إلى (شبح يطرق أسماعنا صوته وحسب) (٤٩) 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 بمختراته 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 تأريخاً شخصياً أو ملامح محددة ، حتى غدت في كثير من الأحيان وكأنها شبح من (دون اسم مميز) (٥٠) 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 الحج الحكاية

.....

اسميته (س)

لتختلج المعاني في المدى المجهول ص ٥٣

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 شأنًا من موت حيوانٍ لَديها ٠٠٠

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

لكنني أوغلت في حجبي

فطارت فاختات من لساني

أذنات باسمه المعلوم

فانتفض الكلام

وصاح ديك الفجر

ذا (عمار) يبتكر الحكاية ص ٥٤

واضح من النصين أن الشاعر في النص الأول أراد أن يكون راوياً للحكاية على أسس سردية لكن الغنائي المتعاطف مع الشخصية أبى إلا أن يتسلم زمام الأمور ليبوح (عمار بحكايته) هذا التآزر بين الغنائي والسردى وضع الشخصية المحورية في إطار ثنائي ، بين الواقعي والعاطفي ، لتبدأ حركتها الشعرية المتناوبة بين التمازج السردى والبوح الغنائي 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 بمحمولها الدلالي يومئ إلى جوهرها الذي خلقت من اجله ، وهو الخبرة التي تخترنها.

على هذا الوصف من التمحوّر بين السردى والغنائى تتجزّ الشخصيّة وجودها في منظومة (الاستهلال) الذي يعد مفصلاً أولياً وحاضناً لتفاعلات الحياة في الزمان والمكان كما انه يمنح الهوية لجميع عناصر النص .

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

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

فأريته يمشي على الق التفرّد

فائضاً بالسوسن البري

ليفضح وجهه لغتي ص ٥٤

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

(في كل مرة تكسب لمحة مضافة أو تفقد صفة كانت موجودة) (٥٣) .
 في المقطع الثاني يظهر (عمار) من خلال وجهتي نظر مختلفتين ، الأولى
 : وجهة نظر الشاعر اذ وجده (فتى حلواً ٠٠) والأخرى وجهة نظر السياسة العربية
 التي استمدها بوصفه مادة دعائية لتزوير هويتها ، إذ
 نهضت إذاعات مفزعة
 لتسكب في الحليب نشيده
 ص ٥٥

إزاء هذا الاستلاب يعلن الشاعر رفضه لصورة (عمار) التي استغلتها
 المؤسسة السياسية فيخطبه بحسه الغنائي المؤدلج والمحمول في منظومة خطابية
 هي بعض منظومة الرفض التي تحتشد بها القصيدة
 اخرج من الشاشات كي تأتي إلينا
 اخرج من الألوان
 من سطر على شفة المذبة
 . . .
 اخرج من البث المباشر
 من ضجيج الكاميرات
 اخرج من الباب الحكومي المعبأ بالتقارير
 البكيئة
 اخرج من العرب الذين استأمنوك على قوافلهم
 وناموا
 دع قضهم وقضيضهم
 ص ٥٦

وهنا نلاحظ تكرار التقسيم (٥٤) لمفردة (اخرج) التي تستحوذ على النص ،
 فهي احتجاج على الاستغلال الدعائي المتعدد الوجوه . . .
 بعود الشاعر بعد ذلك لمواصلة البناء العام للشخصية عبر منظومة سردية تتخذ من
 صيغ الماضي أساساً لها
 كأن الفتى عمار
 ص ٦٢

كان الفتى عمار ص ٦٣

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

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

كان الفتى (عمار) يعلو وهدة الأشياء

من دون انتباه للغبار

يطير مبتهجا

ليمسك ضله المعسول

.....

ليعبر حاجز الكلمات

.....

كان الفتى (عمار) يعبر كوة المعنى

.....

حتى اعتلى الموت المخبأ في الحجارة

فتناثرت

أشياؤه

وغناؤه

ودماؤه ص ٦٢، ٦٣

بعد هذه النهاية المأساوية - من وجهة النظر الحسية البسيطة - يتدفق
شريان الشاعر في تفوهات غنائية تضع عمار في عمق التجربة الإنسانية ، فيتلاقح
في النص الخطابي الغاضب ، بالمأساوية الشغيفة ليثور سكونية الأشياء وحياديتها
على هذا الوصف تشكالت القصيدة برؤيتها الغنائية الحاضنة لبعض
خصائص السرد والدراما . فأنجزت مهمتها في ترحيل الفعل من محطة إلى أخرى

منبثقة عنها تقنيات سردية حولت غير المرئي إلى مرئي ، ولمت أطراف البوح حول بؤرة مركزية تشمخ فيها (٥٧) الشخصية لتبدو متوافقة إلى حد بعيد مع طروحات ويلبرس سكوت الذي يرى (إن الشخصية في القصيدة الغنائية لا تقرر بمقدار مشاركتها في الفعل) (٥٨) لتمنح الغنائي الساكن حركة الحياة الذي يعجز الغنائي أن يوفرها إذا ما تقم 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 موعلة في الحزن والألم .

الصبية

بنت المسافة ما بين حزن ٠٠ وحزن

لم تكن وحدها

.....

كان صحبتها

نجمة عطرته بماء التائق

....

هكذا استكملت نكهة الأرض

ص ٦٧

في دمها

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

فهي مشغولة

بالذي يتناهى إلى قلبها

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

ليعلن الراوي / الشاعر عن قرارها عبر إرادة لا تعرف التردد

كانت وليدة أحلامها
تعبير الحاجز العسكري ص ٧٢

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 للبنى
لا تدعي الأغنيات تطير بعيداً
قالت الأغنيات
- أدخليني
أوشوشك عن قمر
بانظارك بين المواويل
قالت فل ألمساء
دعي الغد يأتي ص ٦٩

على إن هذه المعوقات في المنظور السردى أو الحكائى يمكن تأويلها على إنها فواعل مساندة دافعة باتجاه تفعيل إرادة الشخصية ، وفي كلتا الحالتين تصبح فواعل دافعة في الاتجاه،سواءً 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 ، يتزواج من خلالها السرد الوقائعي بالبوح الغنائى ، 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 تكثرث

فهي مشغولة

بالذي يتناهى إلى قلبها

من جراح أبيها الشهيد ص ٦٩

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

حين قالت معلمة اللغة العربية

وهنا يتضح اثر السرد على اللغة التي حادت بها عن شعريتها

من تقرئ الدرس

قالت :

أنا

.....

ثم قامت لتكتب

ص ٧١ إن الشهادة قوس ضياء

.....

في المساء

وحيث ينام الرصاص المسجي

على جسد الورد

كانت رصيده أحلامها

ص ٧٢ تعبر الحجز العسكري

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

تكتب ٠٠٠ فوق برودته - بدم دافئ -

كال من عرفتهم من الشهداء

وتنسى اسمها ص ٧٢

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

وغادرت البيت

ايبة نحو حكمتها

كي تهيئ مائدة للشهادة

ص ٧٤ من دمها

على هذا الوصف من التمثيل بين السردى والدرامى تتشكل القصيدة وقبلها الشخصية الفلسطينية ، ليطل الشاعر برؤياه التي خلقتها هذه الملحمة الإنسانية ذات

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

الصبية بنت المسافة ما بين حزن ٠٠٠ وحزن ص ٦٧

٠٠٠ والنشيد المعبأ في حلمها

منذ عشرين عاماً ص ٦٨

ثم ألقى على قلق الوقت

ماء الأمان ص ٦٨

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

٠٠٠ تحدثها عن بلاد معلقة

بين خيط ضياء ٠٠٠ وخيط دماء

٠٠٠٠

لتضيء إليه

عبر خارطة للبلاد

التي ارتسمت بين قامته والسماء

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

سيأتي غداً

من تراه إذن يشتهي الموت ؟

من؟؟

ولكنها حرقه

تجعل الموت

أهون من رمي ثوب قديم ص ٧٤

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

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

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

الشخوص (٦٠)

أسميته (س)

ص ٣٥

لكي ألج الحكاية

طرقات

تتوالى إلى صاحبة

في قرع الروح ٠٠٠ وصمت الباب

ما أن افتح مرتبكاً

حتى يندلق القرن الحادي والعشرون

لهائاً من ضوء

(يضبطني) ص ٨٥

في اليوم الثالث

من الشهر الثامن

في العام الأقل من قرن ص ٩٠

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 فاخات من لساني

أذنات باسمه المعلوم

فانتفض الكلام ص ٥٤

إن حضور السردى والدرامى خلال محمولين بمنظومة غنائية تنأى بالنص عن الإغراق فى الصفات الواقعية ، فالحملى ينهض بالسردى والخيالى يجنح بالدرامى إلى صور هى مزيج متكامل ، وعلى هذه الوتيرة تاخذ الصورة الفنية بأهاب الشظايا الدرامية السردية لتحيلها إلى عالم خيالى حلمى مؤطر برؤية خارقة أما المقطع الأخير فى معظم القصائد ذات الحس السردى فيستثمره الشاعر ليضمه محموله الغنائى فيشف عن رؤياه ، وربما تعمدها 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 ذهني أو صراع (وقائع منجزة) على طريقه تناظر المشاهد - اجتث منها الشاعر حركيتها النامية ، ليبقى على مشهديتها (٦١) وهذا اللون من الصراع يعد الأنسب في الشعر الغنائي إذ لا يحيل العمل إلى ضرب من التنازع بين الجنسين . وهو في معظم القصائد الديوان صراع فكري أو نفسي ، فالفكري تحمله منظومة القصائد الموضوعية ، في حين يشغل النفسي معظم القصائد الذاتية على قلتها . لان الهم الذاتي الذي يعيشه الشاعر الدكتور علي حداد يتمرأ في محيطه العام ليصبح همأ قومياً وإنسانياً عاماً .

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

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

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

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

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

٨- نتائج وانطباعات

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

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

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

ولعل اخطر ما حفلت به القصيدة الحديثة ذلك التلاقح المثري بين بوحها الغنائي - المنفلة 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 وأنا ...) حلقة اصيلة وفاعلة في ترسيخ رؤية شعرية جديدة نابغة من الاعماق لا يكتنفها الغموض المجاني وهي تتطلع الى عالمها الروحي والواقعي .

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

المصادر

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

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

- / دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة / د. صلاح فضل / عين / للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية / القاهرة ط ٢ / ١٩٩٥ ص ٥٣ .
- ٢- ينظر : رواية الأصول وصول الرواية - مارت روبير - ترجمة وجيهة اسعد - منشورات اتحاد الكتاب العرب - ١٩٨٧ ص ٢٩ وينظر : ظهور الرواية الانكليزية - ايان وات - ترجمة يوئيل يوسف عزيز - الموسوعة الصغيرة (٨٧) بغداد - ١٩٨٠ ص ١٣٣ والأمثلة كثيرة كالموشح والزجل والشعر الحر .
- ٣- في اصول الخطاب النقدي الجديد /تزفينا تودورون وآخرون ترجمة و تقديم احمد المدني / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد / ط ١ / ١٩٨٧ ص ١٠٥ .
- ٤- يضطر المبدع في كثير من النصوص إلى تثبيت الهوامش والإشارات ليدل القارئ على مسالك النص وخفاياه .
- ٥- ينظر : عشبه أزال / قراءات في الشعر اليمني المعاصر - د. علي حداد - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق / ٢٠٠٢ ص ١٠٧ - ١٢٠ إذ افرد فصلاً لقضايا العنوان ووظائفه وشعرتيه وينظر ترويض النص / حاتم الصكر / الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ ص ١٩٤ إذ تحدثت عن الفضاء النصي ووظائفه .
- ٦- ينظر : عشبة أزال ص ١١٩ .
- ٧- قصيدتي وأنا ٠٠٠٠ د. حاتم صكر ٠٠٠ صفحة الغلاف الخلفية وسنشير بعد ذلك إلى الديوان بهذا النص المتقطع من اسم الديوان أو بكلمة الديوان توخياً للاختصار .
- ٨- ينظر : شفرات النص ٠٠٠٠ ص ٧٩-٨٠ .
- ٩- من دلالات الاسم الصريح تحديده للذوات وربط الذات بالواقع وعدم قياس الملفوظ مع ذوات أخرى ، لان استعماله محدد بشخص أو ذات معينين . في حين يدل الضمير على جميع المسميات التي تصلح له، كي ينوب عنها ، فهو ملك مشاع لكل الذوات يمكن للمبدع إبداله عنها .
- ١٠- ينظر : ديوان بدر شاكر السياب ، المجلد الأول / دار العودة / بيروت / ط ١ / ١٩٧١ ص ١٠٨ .

- ١١- ينظر : تداخل النصوص في الرواية العربية / حسن محمد حماد / الهيئة المصرية للكتاب / القاهرة / ب ت ص ٣١,٣٠ .
- ١٢- النص وأسراره / د. علي حداد / مركز عبادي للدراسات والنشر / صنعاء / ط١ / ٢٠٠٢ / ص ١١٥ .
- ١٣- 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 .
- ١٤- ينظر: النص وأسراره ص ١١٥ .
- ١٥- ينظر: المتخيل الشعري/ أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث / د. محمد صابر عبيد / منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق / ط١ / ٢٠٠٠ ص ٩٦ .
- ١٦- قصيدتي وأنا ٠٠٠ صفحة الغلاف الخلفية .
- ١٧- ينظر : الحيوان / الجاحظ / تحقيق عبد السلام محمد هارون / القاهرة ١٩٤٧ ص ١٣١ .
- ١٨- ما لا تؤديه الصفة / المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية / حاتم الصكر / دار الكتاب / بيروت ط١ ١٩٩٣ ص ١١١ .
- ١٩- شفرات النص ص ٧.
- ٢٠- ينظر: المصدر نفسه ص ٧٧ .
- ٢١- ينظر: المصدر نفسه ص ٨٢ .
- ٢٢- ينظر: كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر / حاتم الصكر / دار الشروق - بيروت / ١١٩٤ ص ٢٤٨ .
- ٢٣- شفرات النص ص ٧.
- ٢٤- ينظر : ما لا تؤديه الصفة ص ١١٣ .
- ٢٥- ينظر: قراءات في الأدب والنقد ص ٤٤ / الجدول الخاص ب جان كوهين في ارتباطات الضمير بالجنس الأدبي .

- ٢٦- ينظر: قضايا الشعرية / رومان ياكسون / ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون / دار توبيقال للنشر ١٩٨٨ ص ١٠٨ .
- ٢٧- أساليب الشعرية العاصرة ص ٧٥ .
- ٢٨- ينظر: قراءات في الأدب والنقد ص ٤٨ .
- ٢٩- قضايا الشعرية ص ١٠٨ .
- ٣٠- الخطاب الروائي -ميخائيل باختين - ترجمة محمد برادة - دار الفكر للنشر والتوزيع - ب ت ص ١٦ .
- ٣١- قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة / دار العلم للملايين - بيروت ط ٥ / ١٩٧٨ ص ٣٣٩ .
- ٣٢- ينظر: بنية الخطاب الشعري - دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية - عبد الملك مرتاض/ بيروت ١٩٨٦ ص ٤٠ .
- ٣٣- الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية - د. عز الدين إسماعيل / دار العرب / بيروت ط ٥ / ١٩٨٨ ص ٣٥٠ .
- ٣٤- ينظر : بناء الشخصية في الرواية - الرواية العراقية أنموذجاً . د. مصطفى ساجد الراوي - مركز عبادي / صنعاء ٢٠٠٣ ص ٢٦ .
- ٣٥- بناء الرواية / سيزا قاسم / دار التنوير للطباعة والنشر / ط ١ بيروت / ١٩٨٥ ص ٣٨ .
- ٣٦- الفن والحلم والفعل - جبرا إبراهيم جبرا - دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٨٦ ص ٤٨٣ .
- ٣٧- الفعل والزمن - عصام نور الدين - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - والتوزيع / بيروت ط ١ / ١٩٨٤ ص ١٥ .
- ٣٨- ينظر: بناء الشخصية في الرواية ص ٥٣ .
- ٣٩- ينظر: المصدر نفسه ص ٥٣ .
- ٤٠- شفرات النص ص ٩١ وأساليب الشعرية المعاصرة ص ١٦٠ .
- ٤١- ينظر: المتخيل الشعري ص ٣٨ .

- ٤٢- مرايا نرسييس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة - د. حاتم الصكر - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط ١ / ١٩٩٩ ص ٢٦ .
- ٤٣- أساليب الشعرية المعاصرة ص ٨٦ .
- ٤٤- مرايا نرسييس ص ٥٩ .
- ٤٥- ينظر : قراءات في الأدب والنقد ص ٤٥ .
- ٤٦- ما لا تؤديه الصفة ص ١١١ .
- ٤٧- شفرات النص ص ٢٢٧ .
- ٤٨- ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة ص ٨٦ .
- ٤٩- الرواية الحديثة / مجلة الثقافة الأجنبية عدد ١ / ١٩٩٠ ص ٧ .
- ٥٠- الرواية الفرنسية المعاصرة - سامية احمد اسعد / مجلة عالم الفكر / أكتوبر ١٩٧٢ ص ١٤٦ .
- ٥١- قراءات في الأدب والنقد ص ٤٩ .
- ٥٢- ينظر: أركان القصة / أ . م فورستر . ترجمة كمال عياد جياذ - مراجعة حسن محمود - سلسلة الألف كتاب (٣٠٦) دار الكرنك - القاهرة / ١٩٦٠ ص ٨٢ - ٨٣ .
- ٥٣- بناء الشخصية في الرواية ص ١٤٦ .
- ٥٤- ينظر: قضايا الشعر المعاصر ص ٨٥ .
- ٥٥- ينظر : الشخصية في ضوء عالم النفس / محمد محمود عبد الجبار / دار الحكمة / بغداد / ١٩٩٠ ص ٢٠ .
- ٥٦- ينظر: بناء الشخصية في الرواية ص ٢٠١ .
- ٥٧- بناء المشهد / الثقافة الأجنبية / بغداد / ع ٣ / ١٩٨٧ ص ٧٨ .
- ٥٨- خمسة مداخل في النقد الأدبي - مقالات معاصرة في النقد - تصنيف ويلبرس سكوت ترجمة - د. عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي - ب ت ص ٢٣٢ .
- ٥٩- ينظر: مبادئ علم النفس العام - د. يوسف مراد- دار المعارف بمصر ، ط ٥ ١٩٦٦ ص ٧٢ .

-
- ٦٠- ينظر: تاريخ الرواية الحديثة - ر- م - البيريس - ترجمة جوج سالم - منشورات عويدات ط ١ - بيروت / ١٩٦٧ ص ٣١٩ .
- ٦١- ينظر: الشعر العربي المعاصر ص ٢٨٣ .
- ٦٢- ينظر: الشعر المسرحي في العراق - مصطفى ساجد - رسالة ماجستير - الجامعة المستنصرية ١٩٩١ - ص ١٧٢ .
- ٦٣- الشعر العربي المعاصر ص ٢٨٣ .
- ٦٤- ينظر: بويطيقيا العمل المفتوح/ د. سيزا قاسم - مجلة فصول / القاهرة - ١٩٨٤ ص ٢٣٢ .