التمهيد

دراسة في مصطلحات

١- الدراما .

٢- التراث .

٣- الجيل

الدراما لغة واصطلاحاً :

واكبت الدراما في أبسط صورها ، الإنسان البدائي أثناء محاكاته للطبيعة معتمدا في ذلك على الحركة التي يؤديها ، والأصوات التي يقلدها ، وموهبتهِ الخيالية التي امتاز بها عن سائر المخلوقات[١]. ومرَّ هذا التعبير عن الذات بأطوار متقلبة استغرقت قروناً طويلة حتى استقامت فناً ، تطور هذا الفن من خلال بعض الأشكال والدراسات والمواهب حتى اقترن بالمعنى الواسع للدراما أو الروح الدرامي بانطواء أي عمل فني ، رسماً وشعراً ونحتاً [٢] .

تكاملت الدراما فيما بعد فأخذت تبحث عن قدراتٍ فذة: "فالدراما اصطلاح أطلق على شكل من العمل الأدبي معد ، ليؤديه الممثلون أمام المشاهدين... تشارك في طبيعتها ، العمل الملحمي أو القصصي أو القصيدة ما دامت تكشف عن حدث ، أو الشعر الغنائي إذا كان بوحاً عاطفياً... وأصل الدراما مختلفة عن الفنون الاخرى قائم على تبادل الأفكار في الحوار ، والتمثيل ، وتطور الحدث" [٣].

والدراما كلمة إغريقية تفيد مصدر الفعل أو العمل أو الأداء [٤] ، "اشتقت من كلمة (درامنيون) اليونانية ومعناها عمل شيء على خشبة المسرح ، ومن هنا كان الحدث هو عصب الدراما" [٥].

وبمرور الوقت وقبل مئات السنين ، تطور الشعر تراجيدياً بسبب ما قدمته المواهب الشعرية العالمية.

"ويحتل الشعر الدرامي مكانة متميزة بين الأجناس الشعرية الأخرى . إنهُ أكمل أنواع الشعر ، يجمع بين العالمين الظاهر والباطن وتمثيل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر إلا في أرقى الشعوب حضارة" [٦].

---

[١] ينظر: مبادئ علم الدراما . د. سمير سرحان منشورات مركز الثقافة للإبداع الفكري ، ص ١٣ .

[٢] ينظر: الأصول الدرامية في الشعر العربي . د. جلال خياط ، الجمهورية العراقية منشورات وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨٢. دار الرشيد ، ص١١ .

[٣] ـ الأصول الدرامية في الشعر العربي ، د. جلال خياط ، ص ١١ .

[٤] ـ الدراما و الدرامي (موسوعة المصطلح النقدي) ، سي . دبليو . دوسن ، ت: عبد الواحد لؤلؤة بغداد دار الرشيد ١٩٨١، ص١٤٦ ، وينظر: المعجم المفصل في اللغة والأدب المجلد الاول ، د. إميل بديع يعقوب و د. مشيل عاصي بيروت ١٩٨٧ ، ص ٦٢٣-٦٢٥.

[٥] ـ مبادئ علم الدراما ، ص ٢٩ .

[٦] ـ بينلسكي والأجناس الأدبية ، حياة شرارة ، مجلة الثقافة الأجنبية، ع ١١-١٢ بغداد ١٩٧٩، ص٨٩.

في القرنين الخامس والسادس قبل الميلاد كانت البداية الحقيقية لفن الدراما على يد الاغريق ، وقد نشأت من خلال الطقوس الدينية ، بوصفها جزءاً مهماً من الاحتفالات الدينية الرسمية لا سيما احتفالات الإله (ديونيزيوس) رب الخصب والنماء و إله الخصب لدى اليونانيين [١].

وعدَّت الدراما في التاريخ الأدبي فرعاً من فروع الشعر [٢] ، "فهي جنس أدبي ولد من امتزاج نوعين من أنواع الأدب هما ، الشعر والملحمة ، إذ تقوم الدراما على التوفيق بين عناصرهما المتعارضة بين الموضوعية والقصصية الملحمية والذاتية الغنائية ، إلا أنها متميزة عنها ، إنها نوع ثالث جديد تماماً ومستقل" [٣].

وقد عرِّفت الدراما بتعريفات عدة منذ أرسطو إلى وقتنا الحاضر ، منها:

الدراما "إنشاء في النثر والشعر معد للتمثيل على خشبة المسرح ، فيه تسرد القصة بواسطة الحوار أو الفعل ويتم العرض عن طريق الإيماء والملابس و المشاهد كما هي الحال في الحياة الواقعية" [٤].

وتعرَّف ايضاً بأنها "اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على أي صراع ويتضمن تحليلاً لهذا الصراع – للأغراض المسرحية – عن طريق افتراض وجود شخصيات ، مثل هذه المواقف تتطلب تعاون اثنين في الأقل من الممثلين ، وقد تستعمل الكلمة بمفهوم أضيق في تعريف مسرحيات ذات مضمون عاطفي يعطينا في أحسن أشكاله روائع أدبية أو يعطينا في أردأ أشكاله ميلودراما" [٥].

---

[١] ـ ينظر: الدراما : أشلي ديوكس . ت: محمد خيري القاهرة : ص٥ . وينظر: المرشد إلى فن المسرح – الدراما : لويس فارجاس ت : أحمد سلامة ، مراجعة د. مرسي سعد الدين ، دار الشؤون الثقافية ، ص٧ . وينظر : مبادئ علم الدراما ، سمير سرحان ، ص ١٣.

[٢] ـ الإنسكلو بيديا (الموسوعة البريطانية) : تحرير وارن بريس ، لندن ١٩٧٤ ، ج٤، ص١٧٨٤.

[٣] ـ مجلة الثقافة الأجنبية (تقسيم الأدب إلى أنواع) مقال ق . ك. بيلنسكي ، ت د. جميل نصيف التكريتي: عدد ٤ لسنة ١٩٨٠ ، ص٢٩.

[٤] ١٠ـ معجم أكسفورد ، نقلاً عن الدراما بين النظرية والتطبيق : حسين رامز محمد ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ط ١/ ١٩٧٢ ، ص ٢٨ .

[٥] ـ معجم أكسفورد ، نقلا عن الدراما بين النظرية والتطبيق ، ص ٢٨ .

أما بيلينسكي فيرى أن الدراما هي "عبارة عن توفيق بين العناصر المتعارضة بين الموضوعية و الملحمية و الذاتية الغنائية ، غير أنها ليست بملحمة ولا شعر غنائي ، بل هي نوع ثالث جديد مستقل تماماً على الرغم من أنها تترتب عليها معاً" [١].

إذ تبتعد قليلاً عن الموضوعية و الغنائية ، فهي تأخذ من كل نوع بطرف من هذه الأنواع ، ينشأ النوع الثالث ويرى الأدباء العرب ، أن الدراما هي مزيج من الشعر الغنائي والملحمي وهذا ما تراه (حياة شرارة) ، من أن الشعر الدرامي قائم على اندماج ثالث [٢]. وهذا يعني أن شعر الدراما يحوي في طياته من الملحمية والغنائية ، وللدراما دور أساسي في تقوية الشعر الوجداني ، كما أنها توسع مجالاته وخصوبة الوجدانية في النص إذ تضفي عليه ليناً وبعداً إنسانياً [٣].

وهناك من يرى الدراما هي "نوع من أنواع الأدب من حيث كونها مجموعة من الكلمات لغرض العرض المسرحي" [٤].

بناءً على ما تقدم لم نلمس اختلافات واضحة في تعريف الدراما بين العرب والغرب ؛ فالدراما من أروع الفنون الأدبية لارتباطها الوثيق بالفنون الأخرى للأدب [٥].

وكما ذكرنا سالفاً أن الدراما هي اندماج ثالث من الشعر ، إذ أخذ مفهوم الدراما بالاتساع حتى بلغ ذروتهُ في التقدم والرقي ، ولم يكن له مثيل من قبل ، وسبب هذا التطور عائد إلى حاجة المجتمع إلى هكذا لون فأصبح قالباً مسرحياً لأنهُ "منهج من مناهج التوصيل" [٦].

وبما أن الدراما هي الصراع والحركة ، والصراع في الشعر الدرامي يقابل العاطفة في الشعر الغنائي ، ولكل عمل أساس يقوم أو يستند عليه ، فالعمل الأدبي له نصيب من هذا الأساس ، وأساس العمل الأدبي البنية لأنها المرتكز الذي يقوم عليه الأدب بصورة عامة ولا يحسب هذا العمل على الأدب إذا لم يكن له بنية يرتكز

---

[١] ـ موسوعة نظرية الأدب ، إضاءة تأريخيه على قضايا الشكل ، م . س كوركينيان ، ت: د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة دار الثقافة والإعلام ١٩٨٦ القسم الرابع الدراما ، ص١٠ .

[٢] ـ ينظر: الأصول الدرامية في الشعر العربي ، جلال خياط ، ص٥٧ .

[٣] ـ ينظر: من حديث القصة و المسرحية ، د. علي جواد الطاهر ، ص٣٨٠ .

[٤] ـ الدراما بين النظرية والتطبيق ، ص٢٩ .

[٥] ـ ينظر: موسوعة نظرية الأدب ، ص٧ .

[٦] ـ تشريح الدراما: مارتن أوسلن ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، الجمهورية العراقية ، وزارة الثقافة و الفنون ، دار الحرية للطباعة ١٩٧٨، ص٥١ .

عليها [١]. المقصود في بنية العمل الأدبي ، هي الشكل والمضمون. أما بنية الدراما فتتكون من الأحداث والشخصيات والصراع والحركة ، ولا يمكن معرفة البنية الدرامية إلا من خلال استقرائنا للنصوص الأدبية استقراءً جيداً ولاسيما النصوص الدرامية المكتوبة [٢].

وعند البحث عمَّا يميز المسرح عن الدراما ، نجد أن "كلمة مسرح يقصد بها هنا أنها ترجع إلى مركب ظاهرة تشارك في تعامل المؤدي – المشاهدون – أي في إنتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساساً له . [٣]

أما الدراما فتعني "ذلك الضرب من التخييل المصمم للتمثيل المسرحي والمبني على أساس اتفاقات درامية خاصة. فنعت (مسرحي) يقتصر بالتالي على ما يجري بين المؤدين والمشاهدين في الوقت الذي يشير معه نعت (درامي) إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالتخييل الممثل" [٤].

ومن أوجه الاختلاف الأخرى بين المصطلحين آنفي الذكر ، أن الفضاء المسرحي "يعد مرئياً و محسوساً في عملية الإخراج المسرحي ، بينما الفضاء الدرامي هو فضاء يضطر لبنائه القارئ أو المتفرج من أجل تحديد إطار وتطور أفعال الشخصيات ، إنه خاضع للنص الدرامي ، ولا يبدو للعيان إلا للمتفرج الذي يبنيه بدوره عن طريق الخيال ، فالفضاء الدرامي فضاء لغة النص ، فضاء مجرد غير محسوس" [٥].

وهذا ليس الفارق الوحيد بينهما ، لكنه أحد أنواع التمييز التي ترصد وجود مستويات متعددة ومختلفة لظاهرة ثقافية واحدة بالنسبة إلى أغراض التحليل ، إذاً هما لونان متباينان تماماً للمادة النصية على الرغم من كونهما متعالقين أساساً، اللون الذي جرى إنتاجه في المسرح ، واللون الذي جرى تأليفهُ من أجل المسرح ، أي نص العرض المكتوب أو نص الدراما [٦].

---

[١] ـ ينظر: تشريح الدراما ، ص٥٠ .

[٢] ـ ينظر: سيمياء المسرح والدراما : كير إيلام ، ترجمة: رئيفا كريم ، المركز الثقافي العربي ط ١ ، ١٩٩٢م ، ص١٥٢.

[٣] ــ ينظر: المصدر السابق: ص٧ .

[٤] ـ المصدر السابق: ص٧ .

[٥] ـ (الفضاء في المسرح) مقال باتريك بافيس ، ت : محمد يوسف ، مجلة الأقلام ، ع ٢ شباط ١٩٩٠م ، ص ٥٤ .

[٦] ـ ينظر: سيمياء المسرح و الدراما : كير إيلام ، ص٧- ٨ .

مما سبق وجدنا أن (الدراما) عالمٌ مصنوعٌ يعتمد في بنائهِ على الجدل لا المحاكاة ، الذي بدورهِ يحكم هذا النشاط (الدراما). فعند تقديم التجربة الإنسانية من خلال المسرح لا تصل المشاهد بوصفها محاكاة تسجيلية لحدث خاص ، بل بوصفها تصوراً مقنعاً لما يمكن أن يحدث أي أن عالم المسرح يعتمد كلياً على ترجمة التجربة من عالم الواقع المحسوس العشوائي إلى عالم الاحتمال المنطقي الخيالي ، ويتجلى عنصر الجدل في المسرح أوضح صورة في وسيلة الدراما الأساسية المسماة بالحوار الحركي أو اللغوي المباشر [١].

ويتكون التعبير الدرامي من أركان عدة هي: الحدث والحكاية والصراع واللوحات النامية ، أشخاصاً وأصواتاً متعددةً ، تشكل بمجموعها موضوع القصيدة المتطورة [٢].

فالحدث هو "الحركة الداخلية للأحداث"[٣] ، وهو ليس كباقي الأركان الأخرى للبناء الدرامي إذ عدَّهُ أرسطو البناء الدرامي نفسه [٤].

وقد أوضح أرسطو أن موضوع الدراما يتأتى من الفعل أو الحدث ، موضحاً في الوقت ذاته أن الشخصية أو الفكر لا يمكن أن تكون في ذاتها مادة الدراما ، بل إن كيانها الدرامي مرتبط ارتباطاً عضوياً بالحدث ، فعلى قدر ما يفصح الحدث أو الفعل عن الشخصية أو الفكر يكون اهتمام الكاتب بهاذين العنصرين اللذين هما في الواقع ضمن عناصر الحدث المكون له [٥].

أما عن تكوين الحدث في الدراما فإنه يتأتى عن طريق الحوار الذي يعد أهم وسيلة لدى الكاتب في التجديد ، كونه أحد أهم مكونات النص الدرامي "يعبر أصدق تعبير عن الشخصيات الدرامية ، فضلاً عن وظيفتهِ في صنع الصراع والتوتر الدراميين" [٦].

---

[١] ـ ينظر: المسرح بين الفن والفكر ، د. نهاد صليحة ، مشروع النشر المشترك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٢٠-٢١ .

[٢] ـ ينظر: دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) د . محسن إطيمش ، جمهورية العراق ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ ، ص ٥٧ .

[٣] ـ البناء الدرامي : عبد العزيز حمودة ، دار البشير عمان ١٩٨٨م ، ص٤٥ .

[٤] ـ ينظر: نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، د. رشاد رشدي ،مكتبة الانجلو المصرية ،القاهرة المطبعة الفنية الحديثة ، ص٢٣.

[٥] ـ ينظر: المصدر السابق ، ص٢٢ .

[٦] ـ معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، د. إبراهيم حمادة ، دار الشعب القاهرة ،١٩٧١، ص١٣٥.

ينعكس الحدث ويتطور من خلال الحبكة و الفعل ورد الفعل ، و تصارعه مع الإرادة فلا ينفصل عن الشخصية ، كونها هي التي تصنع الحدث ، لذلك يمكننا القول إنها والحدث شئيٌ واحدٌ [١].

ومن المكونات الجوهرية التي تحتويها الدراما "حكاية تصاغ في شكل حدثي لا سردي" [٢]. إذ استعمل الأسلوب القصصي في تجربة الشعر الجديدة ، وهو أسلوب مألوف في شعرنا القديم منذ أن استعمله امرؤ القيس. وهذا الاستعمال للقصة في القصيدة إنما هو وسيلة تعبيرية درامية ، لا على أنها قصة لها طرافتها وأهميتها في ذاتها لذا كان استعمالهم لها كلمسات موحية الدلالة [٣].

أما الحديث عن الصراع الدرامي ، فلا بد من القول أن الدراما هي "الصراع بأي شكل من أشكاله" [٤] ، إذ يستمد قوتهُ من الطبيعة التي تعكس فكرة الصراع بين الخير والشر ، بعد أن استمد جذورهُ من الفكر الديني للإنسان البدائي المتمثل بإدامة الطقوس والشعائر الدينية [٥].

الدراما هنا تدل على الصراع ، أي إنها "في الوقت نفسه تعني الحركة من موقف إلى موقف مقابل ، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور متقابلين ، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة" [٦].

أما الشخصيات فهي "الخامة التي يستعملها الكاتب" [٧] وتعرَّف الشخصية الدرامية بأنها "شبكة موحدة ومركبة على نحو ما من السمات النفسية والاجتماعية ، أي بكونها (وجوداً شخصياً) أكثر منها تابعة للبيئة الدرامية" [٨].

---

[١] ــ ينظر: البنية الدرامية في شعر ممدوح عدوان: لقاء نزهت سليمان (أطروحة دكتوراه) ، كلية التربية جامعة تكريت ٢٠٠٦ ، ص١٣.

[٢] ـ معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، د. إبراهيم حمادة ، ص١٤٣ .

[٣] ـ ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الثقافة لبنان ، ص٣٠٠ .

[٤] ـ المصدر السابق : ص٢٧٨.

[٥] ـ ينظر: البناء الدرامي ، ص ١٦-١٧.

[٦] ـ الشعر العربي المعاصر: ص٢٧٩.

[٧] ـ الدراما بين النظرية والتطبيق: ص٤٧١.

[٨] ـ سيماء المسرح و الدراما : كير ايلام ، ص٢٠٢.

إن اختلاف الآراء والإرادات بين الشخصيات ينتج عنه (الصراع) الذي هو أهم خصائص الدراما ، إنه ينهض على فكرة التصادم والتضاد التي تتبلور بوضوح من خلال الحوار الحاصل بين الشخصيات أو داخلها [١].

ينهض العمل الدرامي على وفق ما طرحه أرسطو على وحدات ثلاث هي:

وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان ، فهي تختص بالتراجيديا ، ويعدها أرسطو أساساً للفن الدرامي ، تعني وحدة الزمن في التراجيديا الإغريقية ، دورة شمس أي يوم واحد ، في حين وحدة المكان خشبة المسرح التي توفر المكان الضيق أو المحصور المناسب لنشوب الصراع بين الإرادات المختلفة [٢].

أما وحدة الفعل فتنشأ "من وحدة الموضوع أو الحكاية ، كذلك الخرافة لأنها محاكاة فعل ، ويجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً ، و أن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل جزء أو بتر انفرط عقد الكل و تزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل" [٣].

و للدراما أنواع عديدة أبرزها: التراجيديا ، والكوميديا ، والميلودراما ، ويعرف أرسطو التراجيديا بأنها "محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزّودة بألوان من التزين تختلف على وفق اختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص لا بواسطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات" [٤].

أما الكوميديا فهي عبارة عن مسرحيات مختلفة عن التراجيديا ، كونها تختم بنهاية سعيدة وتكتب بأسلوب خفيف ومرح ، وتتضمن أحداثاً وشخصيات مضحكة ، إلا أنها تختلف عن الفارس (المهزلة) في أنها تتطلب مهارة في الحبكة وفي تصوير الشخصيات [٥].

في حين أن الميلودراما تشير إلى نوع من المسرحيات تلقى في مصاحبة الموسيقى وحبكة هذا النوع من المسرحيات تتناول تقلبات الزمن التي يعاني منها

---

[١] ـ المسرح العربي ريادة وتأسيس د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص١٠٠.

[٢] ـ ينظر: نظرية الأنواع الأدبية ، م ، لا، بي ، جي ، فينسينت ، ت: د. حسين عون ، منشأة المعارف الإسكندرية ١٩٧٧، ص١٧١.

[٣] ـ فن الشعر أرسطو طاليس ت : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٣ ، ص٢٦.

[٤] ـ المصدر السابق: ص١٥٩.

[٥] ـ ينظر: الدراما بين النظرية والتطبيق ، ص٤٦.

الصالحون على أيدي الأشرار ، وهي تفتقر إلى التفاعل القوي بين الشخصيات والحدث ، فالشخصيات بها جامدة لا تتطور [١].

العلاقة بين الدراما و الشعر

يتفق معظم الباحثين على أن الفن الدرامي يعد من أقدم الفنون الأدائية التي عرفها الإنسان وأنبلها جميعاً[٢] ، وأن العلاقة بين الفن الدرامي والشعر علاقة قديمة قدم التأريخ ، إذ أن الإنسان عرف الدراما قبل معرفتهِ للشعر ، وأن الدراما فن سابق للشعر[٣].

ومن المسلم به أن "الدراما في نشأتها الأولى – عند اليونان – كان الشعر هو صورتها الوحيدة ، ولقد لُقِّب كتَّاب الدراما في ذلك الوقت بالشعراء ، حتى أن أول قواعد الدراما أُرْسِيَت على يد أرسطو تضمنها كتابهُ الذي سمي بفن الشعر ، وظل الشعر على مر التاريخ مدخلاً للأعمال الدرامية العظيمة ، ويمكن الإشارة في هذا المقام إلى كل من شكسبير و إبسن اللذين كان الشعر المدخل الرئيس لهما في عالم المسرح" [٤].

فالشعر بقيَّ مرافقاً للمادة الدرامية التي يعيشها الشاعر محققاً من خلالها رسالته الإبداعية ، وذلك لأن الشعر يعد تعبيراً عن الحياة بكل ما فيها من صور[٥].

ومن المعلوم أن أحداثاً عديدة شهدها الوطن العربي في القرن العشرين أفرزت تغيراتٍ نتيجة لانقلابات خطيرة في حياتهم ومجتمعاتهم ، انعكست على الواقع العربي بمختلف أصعدته – لاسيما الصعيد الفني – بعد أن واجه العربي السيل الجارف من الإبداع الغربي ، وقد أخذ الشعراء يبحثون عن أشكال جديدة تلبي حاجتهم في عكس مشكلات ومتغيرات الواقع الذي يعيشون ، فجربوا أشكالاً جديدة تتوافق وما يحتاجون ، وكان قمة ذلك تفجر الشعر الحر ، فهو أحد أنواع الاحتجاج والرغبة في التطوير الفني

---

[١] ـ ينظر: الدراما بين النظرية والتطبيق: ص٥٣.

[٢] ـ البناء الدرامي : ص٩.

[٣] ـ المصدر السابق: ص١٠.

[٤] ـ المونولوج بين الدراما والشعر ، أسامة فرحان ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ،١٩٩٧ ، ص١٩.

[٥] ـ ينظر: في دراما قصيدة الحرب ، باسم عبد الحميد حمودي ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط١ ، ١٩٨٨، ص٩.

العربي . فكانت القدرة واضحة للشعر الحر على احتواء النفس الدرامي ، كونه يحمل إمكانيات خصبة لقيام أعمال درامية [١].

من هنا اصبح الشعر العربي يمتلك حرية التكيف مع الشكل المناسب لتجربتهِ الشعرية وحساسيتها ، مما انتج تنوعات شكلية كثيرة ، أدت إلى زيادة في قابليتهِ على الاحتواء والتمثيل والتطور ووفرت للفنون الأخرى فرص تلاقح أنموذجية مع الفن الشعري ، مما زاد من فعاليتهِ على الأداء ، وكرّس فيه قيَماً أعلى للشاعرية [٢].

واكبت الدراما جميع عصور الشعر العربي بشكلها العفوي البسيط ، حتى عصرنا الحديث ، إذ اتجهت فيه القصيدة العربية اتجاهاً واضحاً نحو الدرامية وهذا ما ذكره الدكتور عز الدين اسماعيل من خلال رؤيتهِ لتطور الشعر العربي في القرن العشرين نحو المنهج الدرامي ، وهو لا يعني بذلك كتابة أعمال درامية كمسرحيات شوقي مثلاً ، لأن المسرحية عمل درامي بالضرورة سواء أكتبت شعراً أم نثراً . فهو يقصد بذلك التطور تحول القصيدة من الغنائية الصرف ومن ناحية التجديد إلى الغنائية الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدرامية [٣].

اتسعت الصورة الدرامية في الشعر العربي الحديث متأثرة بـ "شعر إليوت ومقولته عن المعادل الموضوعي بصورة خاصة ، إذ يلجأ الشاعر إلى نقل انفعالاتهِ إلى عقل القارئ عبر وسيط هو مجموعة من الموضوعات ضمن موقف وسلسلة من الأحداث" [٤] ، وقد وضّح إليوت كيفية التعبير عن المعادل الموضوعي بقولهِ: "إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة ، إنما تكون بالعثور على معادل موضوعي ، بعبارة أخرى ، العثور على مجموعة أشياء ، أو على موقف وعلى سلسلة من الأحداث تكون هي الصيغة التي توضح فيها العاطفة" [٥] ، وعلى الرغم مما أصاب القصيدة العربية الحديثة من

---

[١] ـ ينظر: الشعر المعاصر وقضايا المسرح ، طه وادي ، القاهرة ،١٩٨٢ ، ص٣٩.

[٢] ـ ينظر: تحولات الشكل في القصيدة العربية الحديثة: مقال د. محمد صابر عبيد ، مجلة (عمان) العدد ٤٤ لسنة ١٩٩٩، ص٣٢-٣٣.

[٣] ـ ينظر: الشعر العربي المعاصر ، عز الدين اسماعيل ، ص٢٨٢.

[٤] ـ السرد في القصيدة الغنائية الحديثة ، د. شجاع مسلم العاني ، مجلة الأقلام ، العدد ٤-٥ ،١٩٩٤ ، ص٢٢.

[٥] ـ ت . س. إليوت ، الشاعر الناقد: ق . أ . ماتشين ، ت: الدكتور إحسان عباس ، المكتبة العصرية ، بيروت ،١٩٦٥ ، ص١٣٢.

تنوع هائل في الأسلوب والقناعة والشكل والرؤية ، فهي تنتمي إلى جنسٍ أساس ، هو الشعر الغنائي [١].

إن استعمال النص الشعري لمكونات الدراما يعطي النص أهمية كبرى على مستويين: "مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها، فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي مقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنياً فحسب ، بل نعاين كذلك وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله مدى قدرتهِ على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها" [٢] ، من خلال التوازن بين الوعي الفكري والوعي الفني في شخصية المبدع ، ومستواها الإدراكي وثقافتها وإحاطتها بمستلزمات الإبداع إذ أنّ له أثر مهم في تطوير الشكل الشعري ، إذ أن مشكل الشاعر مشكل تشكيل وليس مشكل توصيل [٣].

إن تعدد مواهب الشاعر وإمكاناته وثقافته تعكس شخصيتهُ في فنهِ ، فليس بمقدورهِ "إلا كتابة ذلك النوع من الشعر الذي تسمح له بكتابتهِ ميول وجوده الخاص ، أي ذوقه في الحياة مميزاً عن ذوقه في الأخلاق والسياسة والأدب" [٤].

تعريف الموروث لغة واصطلاحاً:

الباحث عن المعنى اللغوي لمصطلح الموروث في المعاجم العربية القديمة يجد أنهُ مأخوذ من الفعل الثلاثي (وَرَث) ففي اللسان نقل ابن منظور قول ابن الأعرابي: "الوِرثُ والوَرثُ والإرث والوِرَاثُ والإِراثُ والتراثُ واحد" [٥].

وقول ابن سيده : " والوِرث والإرث والتراث والميراثُ : ما وُرِث" [٦] .

---

[١] ـ ينظر: شعرية الكتب والأمكنة ـ قراءات ومنتخبات- أ. د محمد صابر عبيد ، دار اليازوري ، عمان ، ٢٠٠٥، ص٢٥.

[٢] ـ الشعر العربي المعاصر ،عز الدين إسماعيل ، ص ٢٨٥.

[٣] ــ ينظر: جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ: فاتن عبد الجبار ،رسالة ماجستير ،كلية التربية للبنات جامعة تكريت لسنة١٩٩٩، ص١٠.

[٤] ـ الحياة والشاعر ، ستيفن سبندر ، ت: محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٠ ، ص١٦١.

[٥] ـ لسان العرب: أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور ، دار صادر بيروت ١٤١٠هـ ١٩٩٠م ، ١٩٩/٢.

[٦] ـ المصدر السابق : ١٩٩/٢.

ثم يقول – ابن منظور – معناها: "التراثُ: ما يخلقهُ الرجل لورثتهِ والتاء فيهِ بدل من الواو" [١].

وقد أثبت الخليل بن أحمد الفراهيدي أن "الإيراث: الإبقاء للشيء... يورث أي: يبقي ميراثاً. وتقول أورثهُ العشق هماً ، وأورثتهُ الحمى ضعفاً ، فورث يرث. والتراث: تاؤهُ واوٌ ولا يجمع كما يجمع الميراث. والإرث: ألفهُ واوٌ ، لكنها لما كسرت هُمِزَت بلغة من يهمز الوساد والوعاء وشبههُ كالوكاف والوشاح... وفلان في إرث مجدٍ. وتقول: إنما هو مالي من كسبي وإرث آبائي" [٢].

ومثلهُ قول ابن فارس: "والميراث أصله الواو. وهو أن يكون الشيء لقوم ثم يصير الى آخرين بنسب أو بسبب" [٣] .

ويذكر الجوهري أن "الارث: الميراث ، واصل الهمز فيه واو. يقال هو في إرث صدقٍ وهو على إرثٍ من كذا ، أي على أمر توارثهُ الآخر عن الاول" [٤].

أما عن مدلول لفظة (التراث) ومعناها في العصر الحديث فقد عرفه أحد علماء اللغة بقوله: "لا نجد للتراث مادة معيّنة في معاجم اللغة كبيرها وصغيرها ، فليس في اللغة العربية من المواد المبدوءة بالتاء ومختومة بالثاء إلا ثلاث مواد (تفث ، تلث ، توث)...

إذن من أين جاءت كلمة التراث؟ إنها مأخوذة من مادة (ورث) التي تدور معانيها حول حصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي ممن سبقهُ ، وأجمع اللغويون على أن التراث ما يخلفهُ الرجل لورثتهِ ، وأن تاؤه أصلها الواو : أي الوُارث" [٥].

ويختم حديثهُ عن بيان المعنى المعاصر للفظة (التراث) وما أصابها من تطور فيقول "كلمة التراث محدودة الاستعمال تنوب عنها أُختها(الميراث) في كثير من الأمر إلى أن أطل علينا العصر الحديث ، فوجدنا هذه الكلمة تشيع بشيوع البحث عن

---

[١] ــ لسان العرب ، ابن منظور: ١٩٩/٢ .

[٢] ـ كتاب العين الخليل بن أحمد الفراهيدي ، ت : د. مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي ، دار مكتبة الهلال بيروت ، ٢٣٤/٨.

[٣] ـ مقاييس اللغة ابي الحسين احمد بن فارس تحقيق و ضبط عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ط٢ ، ١٣٨ ٩هـ ، ١٠٥/٦.

[٤] ـ الصحاح : إسماعيل بن حماد الجوهري ، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار ، ط٢ ، ١٤٠٢هـ ، ٢٧٢/١.

[٥] ـ التراث العربي: عبد السلام هارون ، المركز العربي للثقافة و العلوم بيروت ، ص ٥-٦.

الماضي: ماضي التاريخ ، وماضي الحضارة ، والفن والآداب والعلم والقصص وكل ما يمت إلى القديم.

والذي يعنينا في هذا الذي قصدنا له هو التراث الفكري المتمثل في الآثار المكتوبة الموروثة التي حفظها التاريخ كاملة أو مبتورة ، فوصلت إلينا بأشخاصها. وليست هناك حدود معينة لتاريخ أي تراث كان ، فكل ما خلفهُ مؤلف من إنتاج فكري بعد حياته – طالت تلك الحياة أو قصرت – يعد تراثاً فكرياً" [١].

وعند استعراض باقي تعريفات (التراث) لدى بعض المفكرين العرب المعاصرين فإننا نجدها متقاربة المعنى إذ يعرِّفه الدكتور حسين حنفي بأنه " كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة ، فهو إذن قضية موروث في نفس الوقت قضية معطى حاضر على العديد من المستويات" [٢].

كما عرَّف مجدي وهبة (التراث) بأنه: "ما خلفهُ الينا السلف من آثار علمية ، وفنية ، وأدبية ، مما يعد نفيساً بالنسبة إلى تقاليد العصر وروحهُ" [٣]. وأعطى جبور عبد النور تعريفاً أوسع إذ أنّ التراث هو "ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد ، وعادات ، وتجارب ، وخبرات ، وفنون ، وعلوم ، في شعب من الشعوب ، وهو جزء أساسي من قوامهُ الاجتماعي ، والإنساني ، والسياسي ، والتاريخي ، والخلقي ، ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائهِ" [٤] ، في حين نظر محمد الجابري إلى التراث على أنهُ "تمام ثقافة الماضي وكليتها: إنهُ العقيدة والشريعة ، واللغة ، والأدب ، والعقل ، والذهنية ، والحنين ، والتطلعات" [٥].

نخلص مما سبق بأن التراث متعدد المضامين ، فمنهُ الديني ، والأدبي ، والفكري ، والثقافي ، والفني ، والأخلاقي... "وهذا يعني أن التراث ليس نصوصاً جامدة تحفظ في أمهات الكتب القديمة ، وليس متحفاً للأفكار نفخر بها ، وننظر إليها بإعجاب

---

[١] ـ التراث العربي: ص ٨.

[٢] ـ التراث والتجديد و وقفتنا من التراث القديم ، د. حسين حنفي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع ، بيروت ، ط٤، ١٩٩٢، ص١٣.

[٣] ـ معجم المصطلحات العربية ، مجدي وهبة ، مكتبة لبنان بيروت ١٩٩٧، ص٥٣.

[٤] ـ المعجم الأدبي ، جبور عبد النور ، دار العلم للملايين ، بيروت ط١ ، ١٩٧٩ ، ص٦٣.

[٥] ـ التراث والحداثة ، د. محمد عابد الجابري ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩١، ص٢٤.

ونقف أمامها بانبهار وندعو العالم معنا للمشاهدة والسياحة الفكرية ، بل هو نظرية للعمل ، وموجّه للسلوك وذخيرة قومية" [١].

هذا التراث انتقل إلينا عن طريق الذاكرة من شخص إلى آخر أو بالممارسة ، وهذهِ الوسيلة نقلت إلينا التراث أكثر من وسيلة التدوين ، بوصفها شملت: العادات ، والتقاليد ، والعقائد ، والطقوس ، والرقص ، والأغاني ، والحكايات ، والظواهر التقليدية للنظام الاجتماعي [٢].

"ويعبر التراث عن الأمة وهويتها ، بل هو خير معبّر عنها ، لأنهُ جزء منها ، فكل تراث هو جزء من الأمة التي أنجزتهُ ، فلا يمكن أن تؤسس أية أُمة نهضتها على تراث آخر غير تراثها ، لأن التراث يختزن إمكانات النهوض والإبداع في حياة الأمة ، وهو زادها التاريخي ، فالنهضة يحتضنها تراث الأمة ويغنيها ، فالتراث ليس أمراً ساكناً ميتاً أفرزتهُ هزائم الأمة وانكساراتها التاريخية ، وإنما هو تلك الحيوية والفاعلية المتدفقة في وجدان الأمة" [٣].

أصبح توظيف التراث من الأساسيات المتميزة في شعرنا الحديث ، فعندما نتحدث عنهُ لا نتحدث عن عادات وتقاليد جامدة متوارثة ، بل يكون الحديث عن ذاكرة حيّة توقظ فينا الأصالة والإبداع ، فوظف الشعراء الموروث في أشعارهم ، كي يحافظوا على الماضي ويوقظوا جذوة الأمل في حاضرهم ، ويحافظوا أيضاً على الفكر والثقافة والهوية.

ويبدو أن علاقة الشاعر مع موروثه قديمة ، قدم الشعر ذاتهِ فعلى الرغم من اختلافها من عصر لآخر ، إذ لم يتخلَّ الشاعر العربي من استرفاد تراثهِ من أي عصرٍ كان ، واستلهامهِ في شعرهِ. إذ يوظف معطياتهِ ويستعملها استعمالاً فنياً إنمائياً ، ويوظفها توظيفاً رمزياً ، لحمل أبعاد الرؤية الشعرية المعاصرة [٤].

تشكل قضية التراث تحدياً حقيقياً على مستوى الموقف الفكري ، والتشكيل الجمالي ، أمام أُدباء كل جيل ، فالتراث أحد مصادر الإلهام الرئيسة التي لا يفلت منها

---

[١] ـ التراث و التجديد: ص١٣.

[٢] ـ ينظر: الفولكلور ما هو ؟ (دراسات في التراث الشعبي) فوزي العنتيل ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ١٩٨٧، ص٣٥.

[٣] ـ جدل التراث والعصر ، عبد الجبار الرفاعي ، دار الفكر ، ٢٠٠١م ، ص١٨-١٩.

[٤] ـ ينظر: توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر ، علي عشري زايد ، مجلة فصول : ع١ ، ١٩٨٠ ، ص٢٠٤.

أديب. ومن الأسباب المهمة لعودة الشاعر إلى التراث: الواقع الذي يفرضه عليه توظيف التراث لما تحملهُ تجاربه من مضامين. والسبب الثاني: التراث نفسهُ ، فالشاعر والأديب حلقتان في سلسلة تاريخيه مهما زاد شوقهما للتجديد ، وكسر التقاليد ، لا يفلتان من الماضي الذي ترسبت آثارهُ في الأذهان ، فمهما طال الباع مع التجديد لا بد من العودة إلى التراث والنهل من منابعهِ [١]. ولكي لا يكون شعر الشاعر مستغرقاً في الماضي ، عليه أن يفجر التراث مستخرجاً معاني جديدة ومعاصرة ، وهذا التفجير بحاجة إلى شاعر موسوعي الثقافة. وقد برزت قضية التراث في الواقع الثقافي العربي منذ أواخر الستينيات وأثارت إشكالية واسعة بين المثقفين ، مما جعلهم يربطون بينه وبين إشكاليات الواقع العربي في معظم ميادينهِ [٢]. فبذلك أصبح التراث من أهم المصادر التي اعتمدها الشعراء والأدباء في إغناء التجربة الشعرية من خلال صنع التوازن بين الماضي والحاضر ، وإرفاد النص بطاقات فنية ثرية. وذلك لأن الشاعر والأديب لا بد لهما أن يسندا أعمالهما على أسس ودعامات قوية ومتينة ، وتتمثل هذهِ القوة في التراث وما فيهِ من أصالة ، وعراقة تغني التجربة الشعرية ، فتعطيها القدرة على التأثير والبقاء ، كما أن النفس الانسانية ميالة بطبعها إلى القديم لأهميتهِ بالحفاظ على جذور الاجداد من الطمس.

إن "العمل على دراسة التراث العربي واستلهامه في الشعر ، هو إبقاء السمات القومية للشعب العربي ، وربط حاضرهِ بتراثهِ ، وإسهامه في معركة المصير التي تخوضها الأمة العربية ، والاهتمام بالتراث هو استجابة طبيعية لإحساس مجتمعنا بذاتهِ ، واستكمالاً لملامحهِ فإن قيمة دراسات التراث الشعبي وتوظيفهِ في الشعر دعامة من دعائم الثقافة ، فتراثنا العربي تراث ضخم تمتد جذورهُ عميقاً في ماضي أُمتنا" [٣]. فلابد أن تكون عيوننا مفتوحة على تراثنا القومي ، فكل ما يلهج به الشعب من أغانٍ وأمثال وحكايات تروي البطولات ، لا بد أن تبقى روافد تصب في لغتنا وتثريها [٤].

---

[١] ـ ينظر: جماليات القصيدة المعاصرة ، طه وادي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢، ص ٥٥ .

[٢] ـ ينظر: بحثاً عن التراث العربي ــ نظرية نقدية منهجية ــ دار الفارابي بيروت ١٩٨٩، ص١٥.

[٣] ـ وحدة التراث الشعبي في الوطن العربي ، لطفي الخوري ، مجلة التراث الشعبي ، ع ٩ ، ١٩٧٠ ، ص٦.

[٤] ـ ينظر: الأديب العربي بين التراث و المعاصرة ، عبد الكريم غلاّب ، مجلة الآداب ، ع ٢ ، مج ٢٠ ، ١٩٧٢ ، ص١٧.

الجيل :

تعود الأصول التاريخية لكلمة (جيل) إلى العصر الإغريقي ، كونها مَثَّلتْ أحد المصطلحات الأساسية في الفلسفة اليونانية ، إذ وردت لدى أفلاطون وأرسطو عند حديثهما عن الصراع ، كما وردت لدى هيرودوت في معرض حديثه عن القرن بوصفهِ مدة زمنية تشمل ثلاثة أجيال بشرية ، وقد سادت هذه الفكرة على هذا النحو حتى القرن التاسع عشر [١].

وفي المعاجم العربية جاءت كلمة (جيل) بمعنى صنف ، فصاحب الصحاح قال: إنها "جيل من الناس ، أي صنف ، الترك جيل... الروم جيل" [٢]. وغير بعيد عن هذا ما ذكره صاحب لسان العرب ، إذ جاءت هذه اللفظة بمعنى "الأمة ، وقيل: كل قوم يختصون بلغة ، جيل" [٣]. أما ابن خلدون فقد تناولها في مقدمتهِ ، حين أشار إلى استمرارية المجتمع الثلاثة بقولهِ: "إن الدولة في الغالب لا تعدو أعمار ثلاثة أجيال ، والجيل هو عمر شخص واحد... فيكون أربعين الذي هو انتهاء النمو والنشوء إلى الغاية" [٤].

وبجولة سريعة في المراجع الحديثة وجدنا أن لفظة (جيل) تمتلك الدلالات نفسها التي تدل عليها في المصادر القديمة ، سواء أكانت اليونانية منها أم العربية ففي كتاب المنجد نجد أنّ "الصنف من الناس ، القرن ، أهل الزمان الواحد" [٥]. وصَاحَبَهُ في ذلك مؤلف كتاب (محيط المحيط) [٦].

أما تعريف (الجيل) في الاصطلاح النقدي العربي ، والعراقي خاصة ، فإنه لم يخرج عن حدود التشكيل الجمعي العاكس لظروف حقبة زمنية ما. فقد عرفهُ الناقد محسن جاسم الموسوي بأنهُ "التجمع الحاصل جرّاء تغيرات ما ، وخلالها محققاً بعض

---

[١] ـ ينظر: الجيل الأدبي ، مقاربة مفاهيمية ، محمد حافظ دياب ، مجلة نزوى ، ع٥٩ ، ٢٠٠٩م ، ص ٣٠.

[٢] ـ الصحاح للجوهري: تاج اللغة و صحاح العربية ، إسماعيل بن حماد الجوهري ، دار العلم للملايين ، بيروت ،ط٤ ، ١٩٩٠، ٣٥٠/٤

[٣] ـ لسان العرب ابن منظور: ١٣٤/١١

[٤] ـ مقدمة ابن خلدون ، ابن خلدون ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ط٤ ، د. ت ، ص ٢٧٦.

[٥] ـ المنجد في اللغة و الادب والعلوم ، لويس معلوف اليسوعي المطبعة الكاثوليكية ١٩٦٦،مادة (جيل).

[٦] ـ ينظر: محيط المحيط ، بطرس البستاني ، مكتبة لبنان ناشرون ط١. د . ت ، مادة (جيل).

قيم التغيير" [٧] ، وكذلك تعريف الناقد علي الحلي "حركة نوعية جمعية للأفراد ضمن زمن ما ، وتأسيس جديد ، ومخاض متفجر لمجموعة من المفكرين أو الفنانين ، أو الأدباء ، أو الفلاسفة ، أو السياسيين ، تجمعهم رابطة ذهنية مشتركة بحدودها النسبية"[١] ، وغير بعيد عن هذا عرّفه الناقد سمير سعيد حجازي إذ يراه "جماعة من الكتّاب يعيشون ظروفاً موضوعية متشابهة ، يعالجون الآثار الادبية وفق مفاهيم و معايير شائعة في فترة حياتهم الثقافية والأدبية" [٢].

ومن الغريب أن المعاجم الأدبية العربية الحديثة لم تكن مهتمة بمصطلح (الجيل) رغم كثرة تداوله ، فبعد تصفح تلك المعاجم لم نجد تعريفاً لمصطلح (الجيل الأدبي) لا في معجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبة ولا في المعجم الأدبي لجبور عبد النور ولا في مصطلحات الأدب العربي لناصر الحاني ، ولا في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لسعيد علوش .

شكل مصطلح (الجيل) إشكالية شغلت المشهد الثقافي العربي لأكثر من خمسة عقود. فلا شك أن المصطلح الأدبي يعد أكبر هذهِ الإشكالات لدى النقاد ، لما يتخللهُ – المصطلح – من فوضى يعيشها بوصف أنه "أساس لكل ما نراه من خلل أو انحراف أو تخبط منهجي" [٣].

بقيَ المصطلح عصياً على التوضيح والتفسير على الرغم من تعدد محاولات النقاد والدارسين المستمر لفك مغاليقهِ ، وتحديد صيغة نهائية له ، أو شبه نهائية تتفق آراؤهم عندها. لذلك لم تتمكن من إخفاء قلقهِ المتمثل "في عدم استقرارهِ فضلاً عن عدم وضوحه في أذهان المستخدمين له ، واختلاف دلالتهِ و غموضها عندهم" [٤].

هذه الإشكالية في المصطلح الأدبي ومنها إشكالية (الجيل) ليست وليدة العصر الراهن ، بل هي إشكالية متبلورة قديماً مع النقد منذ أن أصبح نشاطاً إبداعياً واضحاً

---

[٧] ـ نزعة الحداثة في القصة العرقية ، د. محسن جاسم الموسوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر العراق ١٩٨٤، ص١١٠.

[١] ـ مصطلح (جيل الخمسينيات) ...لماذا ؟ جريدة الثورة ، ١٩٨٨/١١/٥م .

[٢] ـ مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية و التطبيق ، د. سمير سعيد حجازي ، دار الآفاق العربية القاهرة ، ط١، ٢٠٠٧ ، ص٢٦٣.

[٣] ـ المنهج والمصطلح ، مداخل إلى أدب الحداثة : خلدون الشمعة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٩م ، ص٤٩.

[٤] ـ لعبة النص ، مقاربات نقدية في الشعر و السرد ، د. صالح هويدي ، دائرة الثقافة و الإعلام ، الشارقة الامارات العربية المتحدة ،ط١ ، ٢٠٠٧ ، ص١٤١.

ومؤثراً في مسيرة الأدب ، واختلطت معه ، إذ أصبح اضطراب المصطلح الأدبي ، وقلقهِ من أبرز المشكلات النقدية قديماً وحديثاً [١].

وعلى الرغم من كون أي مصطلح أدبي يشير بصورته العامة إلى مجموعة من الأفكار والمذاهب التي تشكلت مع الزمن ، وأصبح لها محدداتها ومسوغاتها [٢]. إذ أصاب المصطلح تبعاً لذلك بعض من الاستقرار النسبي الذي لم يعطِه الكمال مما اعتلق به وأثقل كاهله خلال مسيرة تكوّنه ، كما ولم يحسم الجدال الدائر حوله بوصفهِ الإشكالية الأكثر تعقيداً إلى الآن [٣]. وقد تعددت المحاولات التي أرادت فك مغاليق هذه الإشكالية ، وها هي أكثر المصطلحات مسايرةً لواقعنا لا تزال مبهمة ، وعائمة ، مثل مصطلح "الحداثة الغامض... مع تسميات أكثر التباساً وغموضاً ، وتقديساً ، كمصطلح الجيل" [٤].

قبل منتصف القرن العشرين يبدو أن قضية (التجييل) لم تكن شائعة في العراق ، ولم يكن تداولها في الساحة الثقافية واسع النطاق ، من هنا فإنهُ لا يعرف بالضبط من الذي استعمل مصطلح (الأجيال الشعرية) ومتى! ولكن من المؤكد أن هذا المصطلح ليس "من نتاج الشعراء الرواد ، ولا من تنظيراتهم" [٥].

يقول مرشد الزبيدي: "إن التنظير لقضية الأجيال الشعرية بدأ تاريخها بظهور شعراء الستينيات" [٦] ، ومن بعدهم (السبعينيون) أطلقوا تسمية (جيل) على أنفسهم. وكذلك (الثمانينيون) متأثِّرَيْن بالستينيين. فأصبحنا أمام عرف جديد أشاع استعمال هذا المصطلح – (الجيل) – كل عقد من الزمان ، لذلك تداوله النقاد استعمالاً لثلاثة عقود متتالية [٧]. بدءًا من العقد السابع من القرن العشرين فصاعداً. وقد عزا الشاعر السبعيني

---

[١] ـ ينظر: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، د. يوسف وغليسي ، منشورات الاختلاف الجزائر الدار العربي للعلوم ناشرون ، بيروت لبنان ط١ ١٤٢٩هـ /٢٠٠٨م ، ص٤٩.

[٢] ــ ينظر: الشعر ومتغيرات المرحلة ، تيارات في نقد الشعر العربي المعاصر ، إشكالية المنهج ، د. عناد غزوان وآخرون ،ج٥، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط١، ١٩٨٦ ، ص٩٣.

[٣] ـ ينظر: بنية الخطاب النقدي ، د. حسين خمري ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ،١٩٨٣ ،ص١٠٥.

[٤] ـ أنطولوجيا شعرية .... الاختيار متاهة ، زعيم نصار ، شبكة الانترنت .

[٥] ـ إشكالية الشكل في الشعر العراقي المعاصر ، من جيل الرواد إلى جيل التسعينيات ، إبراهيم خليل عجيمي ، أطروحة دكتوراه كلية التربية للعلوم الانسانية جامعة الانبار ، ٢٠٠٩م ، ص ٢٩.

[٦] ـ اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في الصحافة العراقية (١٩٥٨-١٩٩٠) مرشد محمد ناصر الزبيدي ،أطروحة دكتوراه كلية الآداب ، جامعة بغداد ١٩٩٥م ، ص١١٧.

[٧] ـ ينظر: المصدر السابق ، ص١١٠.

حميد قاسم ، ولادة وشيوع هذا المصطلح في معرض حديثه عن جيل الستينيين قائلاً: "ومع هؤلاء الأدباء ولد مصطلح الأجيال الأدبية بالتقسيم الزمني العقدي لأول مرة حيث شاع مصطلح جيل الستينات تميزاً لهم عن الرواد والخمسينيين" [١].

ولد هذا الجيل الشعري بعد مخاضات عسيرة مضطربة سياسياً وفكرياً واجتماعياً على المستوى الوطني والقومي. وانكسار الشاعر الستيني في حلمه السياسي ، هزيمة ١٩٦٧ ، وما تلاها من اهتزازات عالمية كبرى سياسية وفكرية.

شكل بزوغ جيل الستينيات تحولات عميقة في الوعي وبناء الروح والتمرد على القيود والأغلال المقدسة لقرون طويلة ، لقد كان هذا الجيل ابناً باراً للتحولات والانكسارات الواسعة: الثورة الطلابية في فرنسا ، تمردات اليسار العالمي ، انهيار الامبراطورية الستالينية ، فكر سبينوزا ، وجيفارا ، وطارق علي ، وفرويد ، ويونغ ، فضلاً عن الوجودية من خلال كتابات سارتر [٢].

كان دافعهم في التجديد البحث عن أشكال أخرى للكتابة ، وميلهم إلى الغرابة والغموض مبتعدين عما هو واضح وبسيط ومألوف ، كما أن لهجتهم في الكتابة تنضح مرارة وغضباً ورفضاً وتمرداً [٣].

وإذا أردنا تحديد ملامح حركة شعرية في تأريخ الشعر العراقي الحديث ، فإن هناك حركة أحدثت تحولاً واضحاً في الشعر العراقي واضعةً إياه في إطار الحداثة الحقيقية ، فكان لعذوبة الحرف وكثرة المطبوعات ودساتير الأحزاب ونشيد الثورة السيطرة على الأجواء الثقافية في العراق مطلع الستينيات ، كما كان لتأثير الطبيعة المتميزة بأفكار تتفق أحياناً وتناقض أحايين أخرى ؛ على الرغم من التعاون في الموهبة والحيوية والثقافة [٤].

---

[١] ـ سفر النار ، دراسة نقدية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث ١٩٧٤ـ ١٩٩٤ حميد قاسم ، اصدارات دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة الإمارات العربية المتحدة ، ط١ ٢٠٠٠ ، ص ١٦.

[٢] ـ انفرادات الشعر العراقي الجديد ، اختيار وتوثيق و تقديم عبد القادر الجنابي ، (جزء أول خاص بشعراء الستينيات)، منشورات الجمل ألمانيا ١٩٩٣، ص ٤١٤.

[٣] ـ ينظر: الموجة الصاخبة ، شعر الستينات في العراق ، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٤م ، ص٢٢.

[٤] ـ ينظر: ملامح قصيدة الحداثة الثانية في الشعر العراقي ، الشبكة العنكبوتية .

فإنهم حققوا تحولاً ملموساً في الشعر العراقي على الصعيدين الموضوعي والذاتي فهو موضوعياً "غير الجيل الذي تشكل في ظل نظام ملكي شبه إقطاعي وتفتح وعيه في رحم الثقافة التقليدية وقيمها وإن تمرد عليها" [١].

أما من الناحية الذاتية فيكفي "شعورهِ بأنه جيل آخر ، ووعيه بأسباب هذا الشعور وتعبيره عن هذا الوعي لكي يكون جيلاً جديداً مختلف فعلاً ، ويبدأ حركة جديدة" [٢]. أنتج جيل الستينيات تحولاً شعرياً من خلال الكتابة بلغة جديدة ، إذ كتبوا أشعارهم "بلغة استعارية غير اللغة السياقية الواضحة التي كتب الرواد بها أشعارهم وأن يقيموا من هذه اللغة شبكة من العلاقات الداخلية تقضي إلى تشكيل استعاري أو كنائي يؤدي إلى معنى مفتوح قابل للتأويل ، لأكثر من تأويل" [٣].

جيل الستينيات لم يهبط من السماء ولم ينشأ اعتباطاً ، بل ولد نتيجة لظروف ذاتية وموضوعية خاصة ، لم تقتصر ولادة هذا الجيل على العراق فقط إذ ظهرت بدولٍ أخرى لسوريا ولبنان وتونس ومصر والمغرب والبحرين [٤].

وقد حدد (خالد علي مصطفى) الخصائص العامة التي امتاز بها شعر الستينات ، والتي تعطي لحركة الشعر العري الحديث مداً غنياً يضاف إلى ما أبدعه جيل الرواد ، ومن هذه الخصائص: مراجعة الشاعر نفسه ونتاجه لتكون لديه القدرة على مواصلة الخط تطوره ، ومحاولة إلغاء البعد الواحد في القصيدة لتكون قابلة للانفتاح على بصيرة القارئ ، وإن تركيب القصيدة الستينية ما عاد بسيطاً واضحاً وإنما أصبح مجالاً واسعا لاكتشاف الدلالات داخل القصيدة لمعرفة خصائصها من خلال تطورها الداخلي ، وأصبحت لغة شعر جيل الستينات غير خاضعة لمنطق البلاغة العربية القديمة ، بل أصبحت اللغة فعلاً ابداعياً لا ينفصل في نشاطه عن تجربة الشاعر كما بقت حركة الشعر في الستينات خاضعة لمنطق التجريبية وهذا يدل على أن الشاعر لا يخضع لقاعدة واضحة محددة سلفاً في ذهنه [٥].

---

[١] ـ الموجة الصاخبة: ص ٢٥ .

[٢] ـ المصدر السابق: ص ٢٥.

[٣] ـ المصدر السابق: ص٢٥٢-٢٥٣.

[٤] ـ ينظر: ذكريات الجيل الضائع ، د. غالي شكري ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، مصر ، ١٩٧٢ م ، ص ٢٢٥.

[٥] ـ ينظر: سبع ملاحظات في شعر الستينات: خالد علي مصطفى ، جريدة الثورة ، بغداد ، ١٩٧٠/٢/٦.

الفصل الأول

التوظيف الدرامي للقناع

القناع الأسطوري

القناع الديني

القناع التاريخي

القناع الأدبي

القناع :

عرَّفت معاجم اللغة القناع بأنه "ما تغطي به المرأة رأسها وغشاء القلب والشيب وما يستر به الوجه" [١] ، أما اصطلاحاً ، فهو أحد التقانات المستعملة في الأداء الدرامي ، يعتمد على استعارة شخصية يتحد بها الشاعر لتكون ناطقة بلسانهِ ، ومعبرة عن حالهِ ، ومجسدة لمواقفهِ ، ويقوم الشاعر بإضفاء بعض من ملامحهِ على هذه الشخصية ، ويستعير من ملامحها ، ليتكون من ذلك (القناع) الذي هو ليس الشخصية ، ولا الشاعر ، بل هو الشاعر والشخصية معاً ، وقد اختلف النقاد في ماهية الشخصية التي يتقنع بها ، فمنهم من حددها بالشخصيات الإنسانية التي تمتلك بعداً تاريخياً فقط ، ومنهم من وسَّعَها لتشمل ، أي شخصية ، سواء كائنات حية أو جمادات ، تماماً كما يطلق على اصطلاح الشخصيات في العمل القصصي ، ولكنهم يتفقون على البعد المحسوس لهذا القناع ، فلا يمكن أن يكون من معانٍ مجردة [٢]. والقناع تقانة جديدة دخلت مضمار القصيدة الحديثة ضمن عملية توظيف الرمز ، إذ القناع جزء من الرمز ، أو صورة من صور الترميز.

إن أصل القناع "مسرحي لم يدخل عالم الشعر إلا في مطلع القرن العشرين ليؤدي إلى وظيفة جديدة تختلف نسبياً عن الوظيفة التي كان يؤديها في مجال المسرح ، وفي الموروثات البدائية قبل ذلك" [٣].

وهو مرتبط بالإنسان البدائي ، معتقداتهِ و ممارساتهِ التعبيرية.[٤] وفي عصر النهضة الأوربية عاد القناع للظهور في المسرح لدى الشخصيات من أجل التنكر والإنشاد الغنائي "وربما كان أول من استعمله في الشعر بوعي ، الشاعر الايرلندي وليم

---

[١] ـ المعجم الوسيط: أحمد الزيات ، حامد عبد القادر ، محمد النجار، تحقيق مجمع اللغة العربية القاهرة ، دار الدعوة، ٢/ ٧٦٣.

[٢] ـ ينظر: استدعاء الشخصية التراثية: د. علي عشري زايد ، طرابلس ، الشركة العامة للنشر و التوزيع ،ط١، ١٩٧٨، ص ٢٤-٢٦ . وينظر: أقنعة الشعر المعاصر ، جابر عصفور ، مجلة الفصول ، ع٤، ١٩٨١ ، ص ١٢٣-١٢٤ . وينظر: واقع القصيدة العربية الحديثة ، د. محمد فتوح أحمد ، القاهرة دار المعارف ، ط١ ، ١٩٨٤م ، ص ٧٨ .

[٣] ـ مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع : فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ١٩٨٧، ص ٢٥٠. وينظر: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر ، عبد الرحمن بسيسو ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط١ ، ١٩٩٩ ، ص ١٤-٢٣ .

[٤] ـ ينظر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، ص ٢٥٠ .
وينظر: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٣- ٣٠ .

بتلر بيتس ، الذي استمد هذا المصطلح عبر استقصاء عميق لتقاليد طقوس المجتمعات البدائية" [١].

تعود النشأة الحديثة نسبياً لـ (القناع) لأنه "واحدٌ من بين العديد من المصطلحات التي استعارها النقاد العرب من مصطلحات غربية. وقد جاء ترجمة المصطلح الانكليزي: (mask) الذي تردد في دراسات (إليوت) وبحوثهِ النقدية... ، لم يبرز مصطلح القناع بإجماع العديد من النقاد إلا مع الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي وقف عنده طويلاً في كتابه (تجربتي الشعرية) ليثبت أنهُ ملمح هام من ملامح القصيدة الحديثة" [٢]. وكان أسلوب القناع قبل هذا يشار إليه بمصطلح الرمز ، إذ قام عبد الوهاب البياتي باستدعاء هذا المصطلح من النقد الغربي ، موضحاً أن القناع هو ذلك الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر "متجرداً من ذاتيتهِ ، أي إن الشاعر يعمد إلى صنع وجود مستقل عن ذاتهِ وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردّى أكثر الشعر العربي فيها. فالانفعالات الأولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها ، بل هي الوسيلة إلى الابتكار الفني المستقل. إن القصيدة في مثل هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر – وإن كان هو صانعها – لا تتحمل آثار التشويهات والصرخات والامراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي" [٣].

إن ظهور القناع – شرقاً و غرباً – مرتبط بالثورة على الرومانسية ، فيسمح للشاعر أن "يضفي على صوتهِ نبرة موضوعية ، شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر للذات" [٤]، في حين كانت الرومانسية تغوص في الذات الشاعرة حد الذوبان فيها و الانقطاع عما حولها.

إذن القناع تقانة جديدة معاصرة ، تعبر بإيحاء عن تجارب واقعية ، من خلال التمثل بشخصية من الشخصيات التاريخية – التراثية. فيحقق الشاعر من خلال المثول

---

[١] ـ مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، ص ٢٥٠ .
وينظر: قلعة أكسل ، دراسة في الأدب الإبداعي الذي ظهر بين عامي ١٨٧٠ـ ١٩٣٠ ، أدموند ولسون ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للنشر ، بيروت ط٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٧ـ٥٦ .
[٢] ـ الأقنعة في الشعر العربي المعاصر: محمد الغزي ، نقلاً عن القناع في الشعر العربي الحديث ،فوزية الشطي، الشبكة العنكبوتية ، تاريخ الزيارة ٢٠١٦/٨/٢.
[٣] ـ تجربتي الشعرية: عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ،١٩٧١م ، ص٣٥ .
[٤] ـ أقنعة الشعر المعاصر: جابر عصفور ، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو، ١٩٨١، ص ١٢٣ .

حالة من الاندماج والاتحاد بينهُ وبين القناع إذ يكونان معاً كياناً جديداً لا يمثل الشاعر ولا يمثل الشخصية. فـ "في بنية قصيدة القناع لا يسمع صوت الشاعر وصوت الشخصية التراثية مستقلين ، بل تبرز في النص أشكال المجاذبة الناتجة عن هذا التركيب الصوتي ، لأن الشاعر لا يستدعي شخصية صامتة ، بل يستدعي شخصية تحمل صوتاً يميزها ، ويكشف عن هويتها ، ويستعير شكلها ، ولا يتحدث بصوته فحسب ، بل بصوت الشخصية المستدعاة لذلك تخرج قصيدة القناع بصوت واحد مركب ، لا تستطيع معه معرفة إن كان صوتاً للشخصية التراثية أم للشاعر ، لأن كلا الصوتين يتزاحمان في أضيق مساحات النص التي تتضمنها في الصعود و الهبوط ، و يدخلان في سياق جديد يعيد إنتاجهما صوتاً واحداً ، ويخرج من صلبيهما" [١].

"فلما يرتدي الإنسان القناع الذي يخفي وجهه والرداء الذي يغطي جسدهُ يريد أن يخرج من شخصيتهِ أمام ذاتهِ وأمام الآخرين ويدخل في ذات هوية أخرى" [٢]. بناءً على ذلك "يندمج في القصيدة صوتان: صوت الشاعر من خلال صوت الشخصية التي يعبّر الشاعر من خلالها" [٣]. كما أن الصلة بين الشاعر وقناعهِ رقيقة والحاجز بينهما شفاف ، صحيح أنهما وجهان ، و لكن أحدهما فوق الآخر. وصحيح أنهما صوتان لكنهما متناغمان متآلفان في سمفونية وعمل موحد. فالشاعر يرى في الشخصية التي يختارها قناعاً مناظراً له ، ويكتشف في ملامحه صورته ، ويرى في موقفهِ التاريخي انعكاساً لتجربتهِ فيجذبه إلى دنياه ، وكأن الشخصية التراثية شاشة بيضاء يعرض عليها الشاعر صورته وصوته من خلال التماثل بين الأصل والقناع في موقف من المواقف أو حدث من الأحداث [٤].

إن الشاعر العربي انتقل من الشعر الغنائي إلى قصيدة القناع و التعبير الدرامي وهذه الانتقالية لم تكن قفزة في فراغ ، بل نتيجة للتواصل والاطلاع على الشعر الأوربي ، إذ نرى بعض الشعراء يميلون بين الفينة والأخرى إلى السرد القصصي الشعري ،

---

[١] ـ تقنية القناع الشعري ١ ، أحمد ياسين السلماني ، مجلة غيمان ، العدد الثالث ، خريف ٢٠٠٧.

[٢] ـ أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، علي حداد ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٨٦ ،ص ١٤٩ .

[٣] ـ قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر ، محمد عزام ، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب دمشق ، العدد ٤١٢/٢٠٠٥ ، ص١١.

[٤] ـ ينظر: بنية القصيدة العربية المعاصرة ، خليل موسى ، اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص٢١٠ .

وكثرة استعمال الأسطورة والشخصيات التراثية ، في النصف الثاني من القرن الماضي ، بعد أن استعملت منذ بدايات القرن الماضي في بعض قصائد خليل مطران ، وجبران خليل جبران ، وإيليا أبي ماضي وغيرهم من الشعراء [١].

كما أنَّ لهذه الانتقالة جذوراً في التراث الأدبي العربي ، تتمثل بشخصيات أبطال المقامات ، فأبو الفتح الإسكندري بطل مقامات الهمذاني يتقنع في كل مقامة بقناع جديد ويتخذ شخصية مختلفة عن الشخصيات التي قام بها من قبل. ولابد لمستدعي التراث من الشعراء المعاصرين أن اطلع على شخصيات المقامات فنفذت إلى أعمالهم الشعرية عن قصدٍ منهم أو عن غير قصدٍ منهم [٢].

ومما لا يقبل الشك أن هناك عوامل متعددة دفعت الشاعر العربي المعاصر إلى استعمال تقانة القناع أهمها العامل السياسي والاجتماعي فقد عاش العراق – في القرن العشرين – أوضاعاً سياسية قلقة ظهرت آثارها في جميع تمفصلات الحياة ، إذ شغلت "السياسة والأحداث السياسية مكانة مهمة من حياة العراق بحيث يمكن القول أنها تمثل الوجه البارز للنشاط الفكري" [٣]. فاتجه الشاعر العراقي إلى رفض سياسات النظام الاستبدادي مبتعداً عن التصريح والمباشرة كي يدفع عن نفسهِ ألوانا من الأذى والاضطهاد ، مما دفعهُ إلى اللجوء إلى التراث متخفياً وراء الأقنعة التراثية [٤] ، فاستعمل الأسطورة ، والرمز وتقانة القناع التي تكون ستراً يحتمي به أصحاب الكلمة ويلجؤون وراءه من تنكيل السلطة ومن مواجهتها مباشرة بآرائهم. [٥]

وأتاح العامل الثقافي المجال أمام الشعراء المعاصرين لاستعمال القناع وذلك على أساس عاملين هما: "تأثير حركة أحياء التراث والدور الذي قام به رواد هذهِ الحركة في كشف كنوز التراث وتجلياتها وتوجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكرية وروحية و فنية صالحة للبقاء والاستمرار. وأما العامل الثاني من هذه العوامل الثقافية فهو تأثير

---

[١] ـ بنظر: بنية القصيدة العربية المعاصرة : خليل موسى ، ص ٢١٦ .

[٢] ـ بنظر: المصدر السابق، ص ٢١٥ .

[٣] ـ الشعر الحر في العراق منذ نشأتهُ حتى ١٩٥٨دراسة نقدية ، يوسف الصائغ ، جامعة بغداد ، مطبعة الأديب ، بغداد ١٩٧٨،ص ٧٣.

[٤] ـ ينظر: الرمزية في الأدب العربي ، درويش الجندي ، مطبعة نهضة مصر- القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٢ ، ص ٤٦٠.

[٥] ـ ينظر: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، محمد علي كندي ، دار الكتاب الجديد المتحدة لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٣، ص ١٣٣-١٣٤.

الشعراء العرب المعاصرين بالاتجاهات الداعية إلى الارتباط بالموروث في الآداب الاوربية الحديثة ، ولقد كان هذا العامل مكملاً للعامل الأول" [١].

وتعد الترجمة من العوامل التي أتاحت للشاعر العربي المعاصر الانفتاح و الاطلاع على الفكر الإنساني الذي يمثل حضارات الشعوب وعاداتها وتقاليدها وآدابها و عليه فإن عملية الابداع تتكون من منطلق التأثر والتأثير. من هنا يجد الشاعر العربي نفسهُ بين مجموعة من الأدباء والفلاسفة العرب الذين لهم أثر واضح في الشعر العربي المعاصر الذي "شهد في السنوات الماضية نوعاً من الانعطاف ببيئتهِ المتعارف عليها ، فانفجرت انفجاراً لا عهدَ لها بمثلهِ و قد جاء هذا الانعطاف في الحقيقة بمثابة الصدى المباشر للمفارقات التي هزت الذات و عجزت عن الصمود في وجه طاقتهِ الحضارية" [٢].

وهناك عامل آخر دفع الشعراء المعاصرين إلى استعمال القناع ، هو "دعوة الشاعر الناقد الانكليزي ت– س إليوت فيما يتعلق في تقنية القناع ، وإلى ضرورة ارتباط الشاعر بموروثهِ وإلى التقاليد الشعرية وضرورة إيجاد (المعادل الموضوعي) لعرض العواطف والمشاعر ، وقد انتشرت انتشاراً واسعاً بين الشعراء والنقاد العرب ، وقد تكون محاولة الشعراء العرب تحقيق (المعادل الموضوعي) في قصائدهم واستلهام نماذجه المحققة شعرياً في النتاجات الغربية من أهم الاسباب التي قادت إلى ظهور (تقنية القناع) في القصيدة العربية الحديثة" [٣].

وما فتىءَ الشعراء بحثاً عما يخفف الحدة الغنائية والذاتية في الشعر الحديث فحددوا عواملَ فنية ،أخذت منحىً موضوعياً ، من خلال ابتكار قصيدة ذات منحى درامي وقصيدة المنولوج والقصيدة المتعددة الاصوات ، فوجد الشعراء العرب ضالتهم في استعمال التقنيات الجديدة التي برزت في الشعر الغربي لإضفاء المزيد من الأبعاد الجمالية على اشعارهم ، ولا شك أنَّ القناع واحد من بين هذه التقنيات الجمالية التي استعملوها [١].

---

[١] ـ استدعاء الشخصية التراثية: د. علي عشري زايد ، ص ٢٥-٢٦.

[٢] ـ في بنية الشعر العربي المعاصر: محمد لطفي اليوسفي ، دار سراس ، ط٢ ، ١٩٩٢م ص١١ .

[٣] ـ الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث: محمد علي كندي ، ص ١٤٩ .

[١] ـ ينظر: القناع في الشعر العربي المعاصر (دراسة نقدية): خالد عمر يسير ، الجامعة الأردنية ، ١٩٩٢م ، ص ٩٣.

ونرى أن الدوافع التي سبقت والتي تؤدي إلى ابتكار أو استعمال القناع " تنبع من إدراك الشاعر للتناقضات الخفية في المجتمع ورغبتهِ في الكشف عن هذه التناقضات وفضحها عن طريق ابتكار كيان شعري يتم فيه تحرير أو تحريك هذه التناقضات وهو في ذلك يلجأ إلى عملية إسقاط هرباً من قهر السلطة" [٢].

ولنا هنا أن نميز العلاقة القائمة (الأنا) و (الهو) بين الدراما وقصيدة القناع كون الشخصية المسرحية تظل – خلافاً لما يحصل في قصيدة القناع – مستقلة عن المؤلف بمواقفها المتفردة (التي لا تطابق مواقف من كتبها بالضرورة) لأن أقوال الشخصية المسرحية وتصرفاتها تعكس ظروفها الخاصة بالحدث المسرحي ، وقد يطل المؤلف المسرحي أحياناً من خلال الشخصيات التي تبدو قريبة منه ، مجسدةً شيئاً من أفكارهِ ، لكن الغالب على شخوص المسرح أنهم ذوو وجود متكامل ومستقل عن المؤلف ، أما الشخصية التي تبتكر قصيدة القناع فإنها غير مستقلة عن الشاعر المعاصر ، لأنها تمثل اتحاد الشاعر برمزهِ اتحاداً تاماً ، لهذا يجب أن تتوفر في القناع مواقف وخصائص تشبه إلى حدٍ بعيد مواقف الأديب المعاصر، وأفكارهِ وأزماتهِ [٣].

ويبدو أن تعدد الأصوات في قصيدة القناع ناتجٌ عن "ابتكار شخصية درامية جديدة ، هي في الحقيقة أقرب إلى شخصية (البديل الموضوعي) منها إلى شخصية القناع يجتلبها الشاعر الحديث من التراث الإنساني ، ومن الاساطير والرموز ، أو يبتكرها من مخيلتهِ ، ويتخَّفى وراءها ويجعلها تهبط إلى العصر ، لتطرح قضايا مصيرية" [٤].

القناع الأسطوري

يوفر القناع للشاعر عملية تخطي أبعاد الزمن أو دمج حدوده ، فتتحول القصيدة إلى نبوءة ، أو رؤيا ، أو حلم ، إذ تتخطى الواقع إلى اللاواقع ، أو الواقع الراهن إلى

---

[٢] ـ المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) دكتور عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة ، الكويت ٢٠٠١ ، ص١١٢.

[٣] ـ ينظر: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط١، ١٩٨٩، ص٢١٢.

[٤] ـ قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث: محمد جميل شلش ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، ط١، ٢٠٠١، ص ٢٧.

واقع أفضل و أسمى أو أمثل ، فيه "يتعانق المرئي مع اللامرئي ، والمعروف مع المجهول ، والواقع المحسوس مع الحلم ، وهكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الأنا والآخر، الشخص والتاريخ ، الذات والموضوع ، الواقع وما وراء الواقع" [١]. كل هذه الأبعاد تقوم بالربط والتوصيل بين القناع والأسطورة ، وهي التي تدفع قصيدة القناع صوب ولوج عالم الأسطورة ، كون القيمة الحقيقية للأسطورة ، تتمثل في لا زمنيتها ، وتجددها ، و صيروريتها ، وقدرة احتوائها للماضي والحاضر والمستقبل في تعبيرها عن أحلام العقل البشري ، وعن لا شعورهِ الجمعي[٢]، "فهي قابلة للتكرار الدائم للشيء نفسهُ ، أو لوضع إنساني مشابه يمكن أن تعاش ثانية في دلالتها على وضع يدوم خارج المكان والزمان" [٣].

إن ولوج القناع لتجربة الشاعر يديم حركة تكوين القصيدة ، والمركز الذي تدور حوله أحداثها ، وكذلك يكون الرمز والرامز الذي يتواصل مع نماذج قديمة مشابهة له ، و يدخل القصيدة إلى عالم الأسطورة "فإذا ما كانت الأسطورة تدور حول رمز محوري ، فإن قصيدة القناع بدورانها حول القناع ذاته ستذهب محولة على تجربتهِ وعلى جدل علاقاتهِ مع ذاتهِ والعالم ، إلى عالم الأسطورة ، ذلك السحري الرمزي الذي لا يكف فيه أي رمز منها ولاسيما الرمز المحوري الذي هو قناع عن بناء نفسهِ بنفسه ، وعن هدم نفسهِ بنفسه ، متنقلاً بنا من عالم معنى إلى عالم معنى آخر ، في جدلية لا تنتهي" [٤].

الناتج الشعري لجيل الستينيات اتكأ على التراث الأسطوري ، واستفاد منه ، إذ وظّفهُ توظيفاً جمالياً وشفيفاً أحياناً وأحياناً رمزياً ومعقداً ، متداخلاً فيما بينهِ. إن اللجوء إلى الأسطورة في الخطاب الشعري المعاصر يعطي الشاعر مزيداً من الحرية والتخييل في استعمال المفردة الشعرية. فأصبحت الأسطورة إحدى المكونات التي تتكون منها الصورة الشعرية من جهة ومرجعاً اتكأ عليه الشاعر لرفض وإدانة واقع مجتمعهِ بطريقة رمزية وإيحائية من جهة أخرى. كما أدى استعمال الأسطورة إلى تحديد أفق الخطاب

---

[١] ـ مقدمة للشعر العربي ، أدونيس دار العودة بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩ ، ص ١٢٠-١٢١.

[٢] ـ ينظر: رمزية القناع في سربية سميح قاسم ، إحسان الديك ، مجلة جامعة الأزهر بغزة ، سلسلة العلوم الإنسانية ، ٢٠١١، المجلد ١٣، العدد ١، ص ٨٠٨ .

[٣] ـ الزمن في الأدب ، هانزميوهون ، ترجمة ، أسعد رزوق ، مؤسسة سجل العرب ، ١٩٧٢ ص ٩٠.

[٤] ـ قصيدة القناع في الشعر العربي ، عبد الرحمن بسيسو ، ص ٢٢٩.

الشعري ضمن مساحة ضيقة من أيديولوجيا آمن بها الشاعر الستيني ، أراد إقحامها في قصيدتهِ ، فأصبحت أشبه بتقرير سياسي ايديولوجي ، لكن هذه الايديولوجيا لم تكن طاغية وطامسه لفنيات الخطاب الشعري الأخرى.

بهذا تكون الأسطورة حاملةً "أكثر عناصر الشعر بروزاً ، الغنائية والصورة والشمول الدلالي ، وتقف كما يقف الشعر في منطقة إدراكية تمتزج فيها العواطف بالخيال بالوعي ، لتؤلف كلاً كاملاً لا يمكن أن يحمل على غيرهِ ، إنها تحيل إلى ذاتها دائماً كما هو الشعر. ولأن هذا هو الكون الذي تقيمهُ الأسطورة يمتلك مسبقاً مقومات البناء الفني الجاهز بأفكاره وأخيلتهِ ومغزاه الشامل ، وجد الشعراء في الأسطورة متكأً يحملون عليه قصائدهم" [١].

من هنا أصبح اللجوء إلى الأسطورة منفذاً لتغيير الواقع المؤلم إلى فرح وسرور، ومعادلاً موضوعياً بديلاً لنكبات الإنسان المعاصر ، إذ أنّ "كل فكر أسطوري هو فكر أزمة ، كما أنه فكر يشتمل على عالمين متمايزين يكون صانع الأسطورة بينهما منقسماً على ذاتهِ راغباً في التوحيد بينها ، وقد يكون هذان العالمان هما الواقع والحلم ، أو الداخل والخارج ، أو الأنا والآخر ، أو الإنسان والعالم أو غير ذلك من الثنائيات ، كذلك فإن أي شاعر أسطوري هو شاعر يقوم بإسقاط الكثير من الأفكار والأحداث والتفاصيل الخاصة بالآلهة والطبيعة والأنبياء والقديسين على ذاتهِ ، إنه يتصور نفسهُ إلهاً أو نبياً أو ذاتاً متعالية تنطق بالحكمة لكنها تعاني أيضاً كل ما يعانيهِ البشر بطريقتها الخاصة. يعاني الشاعر خلال هذا الحالة الكلية ، حالة من التأرجح بين الانقسام والتوحد ، كما أنه يمر خلال ذلك بحالات من الآلام الشديدة والمعاناة والمكابدة ، ثم العبور إلى قدس من الأقداس حيث الفهم الكلي ثم الحكمة المصفاة ، وخلال ذلك يستخدم الصور وغيرها من الوسائل الشعرية لتكثيف الأزمة ، كما يستعمل قراءاته فيقوم بعكسها أو قلبها بأشكال دالة كي تعبر عن ذلك الوعي الأسطوري ، خلال هذه العملية

---

[١] ـ في النقد والأدب: هيرمان نورث روب فراي ، ترجمة د. عبد الحميد شيحة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١، ١٩٨٩، ص٧.

تكون كل كلمة هي قناع كما يقول نيتشه. وعلينا أن نحاول أن نبحث دائماً وراء كل كلمة ، عن المعاني الكامنة وراء قناعها الحرفي الظاهري الذي يواجهنا" [١].

مما سبق نرى أن الوعي الأسطوري هو وعي شعري في المحصلة النهائية ، يؤيد رؤية الشاعر انطلاقاً من المعطيات الشعرية الأسطورية ذاتها. وعند استعمال الشاعر للرمز الأسطوري في قصيدتهِ فإنه يكون نابعاً من مجال درامي أسطوري يعكس تجربة الشاعر المعاصرة كون هذا الاستعمال يتجاوز ذكر الرمز الأسطوري أو الحكاية الأسطورية إلى "مستوى الاستلهام والاستيحاء والتوظيف من خلال ابتكار سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية" [٢]، ما يسمح للتناص معها ، ويعيد بناؤها ويكثف دلالتها الموحية ، ويطور دراميتها بما يجعلها تذوب مع التجربة الشعرية للقصيدة. يستمد الشاعر فوزي كريم قناعه في قصيدة (عودة يوليوس) من الأسطورة المكثفة إذ يقول:

"يسبقني على طريق عودتي ،
لزوجتي ،
لعرش مجد لم تعد ذاكرتي اليه ،
يسبقني منتصراً كأنه الفاتح .
لا تستربْ بي أيها السائب من كلابي ،
أنا ، كما عهدتني ،
أثمر في الصيف كما ينجبُ زوجان تقيان ،
وفي الشتاءْ
يطمرني الثلج .
أنا خبير وحدة الفصولْ
في نفيها ،
وخفة الملك عند غفلة العقولْ" [٣] .

يستدعي الشاعر فوزي كريم شخصية (يوليوس) في مأساة (الالياذة) ويضع نفسه بوعي منه أو بغير وعي موضوع البطل ، في محنته وهو يبحث عن وطنهِ الضائع ، إذ تذكر الملحمة تكالب الحاشية الحاكمة على زوجته وطلبهم الزواج منها ، لكنها كانت قد وضعت شرطاً لقبول الزواج منهم ، وبعد أن أنهى يوليوس (أسطورة

---

[١] ـ لغة الحلم والأسطورة في شعر السبعينيات في مصر ، د. شاكر عبد الحميد (الف مجلة البلاغة المقارنة) ، منشورات الجامعة الأميركية ، القاهرة ، العدد ١١ ، ١٩٩١ ، ص ٥٥.

[٢] ـ الإبهام في شعر الحداثة ، د. عبد الرحمن العقود ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للعلوم والثقافة ، العدد ٢٧٩ الكويت ، ص٦١.

[٣] ـ الأعمال الشعرية فوزي كريم: دار المدى ، ٢٠٠١ ، ج١، ص ١٠١- ١٠٢ .

الرحيل) وصل إلى زوجته ووطنه بعد أن خاض الأهوال والمخاطر. ليجعلها معادلاً موضوعياً عن الحصار الاقتصادي الجائر الذي فرضتهُ قوى الشعر والعدوان على بلدهِ العراق مطلع العقد الأخير من القرن العشرين . إذ تجرد من تكالب على العراق من أدنى صور الإنسانية ، إذ أراد الشاعر العودة إلى وطنهِ لكن حال بينه وبين وطنهِ الحصار ، خاصة وأنه قد مضى سنوات على فرضهِ. كان يريد العودة إلى بلدهِ لا ليحتفل بالنصر على هذا الحصار ، بل يريد العيش كأبناء بلدهِ المحاصرين. إذ كان يشعر أن جميع مفاصل الحياة قد توقفت بسبب هذا الحصار الجائر.

ويقول فاضل العزاوي في قصيدته (غربة يوليوس) :

"البحر كقلبِ الناس حزين ، والامواج
تنأى ، وسفينتهم دون ظلال
تتكسر والربان تشد يداه حبالَ الليل
حيث الامواج تمر وتعقبها الظلمة
وسفينتهم تنأى ، تنأى والآمال تموت
والحوريات أَلَفْنَ العقم والزرقاء
يُلهِبْن الذكرى :
يا ضائع لا تنس الحب ، فزوجتك السمراء
ما زالت تجلس في العتمة
تحلم في وحدتها بالعطر العابقِ يأتيها منك وأنت وحيد
تقضم أغصان الصبير يؤلمك النسيان
ما زالت تغزل والجيران
ما زالوا تخدعهم بسمة
من ثغر بنيلوب الحالم
قمر الافراح ، رسول الوحدة يخبو دون ضياء
والقمح الاصفر في البيداء
يتحرقُ حزناً للمجهولِ القادم" [1].

---

[1] ـ الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: منشورات الجمل ، كولونيا ـ المانيا ، بغداد ٢٠٠٧ ، ج١، ص ١٣١-١٣٢ .

الراجح أن الشاعر فاضل العزاوي كان يعيش غربة نفسيَّه في بلدهِ الذي لم يتركهُ بعد ويرحل إلى الخارج ، سيما وأن تاريخ كتابة هذه القصيدة مذيل بنهايتها ويعود إلى (٤-٥ نيسان ١٩٦٠) ، هذا يعني أنه كتبها بعد أحداث ثورة (١٤ تموز ١٩٥٨) عندما انتهى الحكم الملكي بالعراق .

اعتمد الشاعر فاضل العزاوي على التخيل في تجسيد إحساسه بغربتهِ ، إذ أنه يمنح قوة معنوية ، ترمز تارة للشموخ والرفعة والإباء [١]. وتارة أخرى يرمز للعراق بلد الشاعر بالنخل "لشهرته به وقد يستعمل هذا اللفظ للدلالة على السمو والشموخ والكبرياء" [٢]. فتنوعت الدلالة الرمزية لمفردة (النخيل) على وفق السياق الذي ترد فيه. ويفيد التفسير الأسطوري بأن النخلة صورة من صور الأُمومة والخصوبة ، ورمزاً للخير والعطاء ، ورمزاً من رموز الأرض والماء والشجر [٣]. استثمر فاضل العزاوي هذا الرمز في قصيدته وتفتن في تصويرها ، واتخذها رمزاً لتمسكه بالأرض والوطن وكانت بمثابة (بنيلوب) الشاعر تطعمهُ من ثمرها حناناً يزيده ارتباطاً ببلدهِ. وعلى العكس من هذه الصورة كانت صورة البحر الذي وقف حائلاً دون عودة يوليوس إلى روما. إذ استمرت رحلة العودة قرابة عشر سنين والذي يشدهُ للعودة زوجتَه ؛ (بنيلوب) التي كانت رمزاً للصبر والوفاء لزوجها ، بعدم زواجها من غيرهِ بعد ان تكالبوا عليها طالبين يدها. استطاع الشاعر من خلال ارتدائهِ لقناع يوليوس وتوظيفهِ لقصة عودتهِ إلى روما أن يُهيئ جواً دراماياً تسودهُ الحركة من أول النص إلى نهايتهِ. والذي أسهم بهذه الحركة هو إيرادُه لثنائية رمزية تمثلت بالنخلة والبحر الأولى كانت دافعاً لتمسكهِ بأرضه في حين كان البحر حائلاً دون وصول يوليوس إلى أرضهِ.

في قصيدة (ومضات) للشاعر صلاح فائق منها هذا المقطع:

"انكيدو كان معي في تلك البلادِ

اشترينا قرونَ ثيرانٍ

نسيناها عند بوابة بابل

---

[١] ــ ينظر: التصوير الشعري : التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٩٨٠، ص ١٣٨ .

[٢] ـ تجليات الحنين في تكريم الشاعر يحيى السماوي ، ماجد الغرباوي ، دار الينابيع دمشق سوريا ، ط١ ، ٢٠١٠، ص ٩٦ .

[٣] ـ ينظر: بلاغة النص ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، جميل عبد المجيد ، والرغيب للطباعة والنشر ، ١٩٩٩، ص ٦٧ .

خرجتُ هذا الصباح لأمشي في الحديقةِ
مرَّ زلزالٌ ، مسَّني
لم يَعتَذِرْ" [1].

عادة ما يتم استدعاء شخصيتي كلكامش وأنكيدو متلازمين. ليمثلا فكرة الموت ورحلتهما في البحث عن الخلود ، ويردف الشاعر قصيدتهُ بأسطورة ارتكاز الأرض على قرني ثور ، والتي تربط بها ظاهرة الزلزال التي تحدث على الأرض ، إذ يقوم بنقلها من قرن لآخر عندما يتعب. لكن الذي أرادهُ الشاعر في هذا التقنع وصف أرض بابل بأنها مكان قرن الثور. رابطاً ما دار من أحداث مضطربة في بلاد الرافدين على مر التاريخ على أنه أشبه بالزلزال الذي يحدث في سطح الأرض ، وقد أكد الشاعر على أن ما يدور من أحداث واضطرابات أشبه ما يكون بالزلزال ، فنجده عندما يتمشى في الحديقة يعترضه ذلك الزلزال دون أن يتجاوزه أو يعتذر منه [2].

ويقول سركون بولص في قصيدة (ملاحظات إلى سندباد من شيخ البحر):

"هل تعبت إذاً
ونحن لم نكد نبدأ المسيرة
انس البحر لا تفكر بالمراكب ، قل وداعاً للتجارة ؟
أنا آخر رحلاتك وكنتُ أنا
أُولاها .
كل طريق سرت عليها
عبدتها من أجلك بيدي .
كل سبيل أوصلك إليَّ .
وها أنت ذا تشكو .
ثقيلٌ على كتفيك يا سندباد ؟
هذا لأن لي وزني
زائداً وزن الأبدية وأحتاج إلى رجليك لتحملاني
في طوافي

---

[1] ـ ومضات: صلاح فائق ، منشورات الجمل ، بيروت ـ بغداد ، ٢٠١٤ ،ص ٦٠ـ ٦١ .
[2] ـ للاطلاع أكثر حول قضية قرني الثور ، ينظر: الدر المنثور في التفسير بالمأثور للسيوطي ، دار الفكر بيروت ، ١٩٩٣ ، ج٥ ، ص ٥٢٣ .

بين الليل و النهار .
انا الذي اعرف كيف أقرأ صمتك وأدري
أنك تنوي أن تهرب مني
وتحلم في كل ليلة
بأنك تلقي صخرة على رأسي
وترقص سكران على أشلائي ..
لكنك
إذا أدلجت في الأجمة من دوني
واستحلك الليل حولك
وكنتَ وحدك
ستسمع في كل همسةٍ ، همسةً أفعى
وترى العدو في عين الصديقِ
وتلاقي أينما حللت
سوى السم في شرابك
وتحت رجليك
المصيدة
لا تحاول أن تهرب مني
وانس البحر ، قل وداعاً للتجارة .
لقد قطعت اليوم حبل انتظاري
ومنذ الآن يا سندباد
سوف تحملني على ظهرك القوي كأننا واحد
أنا وأنت ، أنتنا ، أنَتْتَ
لنستكشف هذهِ الجزيرة" [1].

يستدعي الشاعر سركون بولص في هذا النص شخصيتين تراثيتين يتخذ كلٌ منهما قناعاً الأول هو شخصية شيخ البحر وهي شخصية أسطورية معروفة في حكايات

---

[1] - حامل الفانوس في ليل الذئاب: سركون بولص ، منشورات الجمل ، بغداد بيروت ، ط٢، ٢٠١٣، ص ٢٤- ٢٦ .

السندباد ، ليرتديها قناعاً يجري من خلاله حواراً مع شخصية السندباد وهو القناع الثاني الذي يتقنع به الشاعر، تلك الشخصية المكافحة الدؤوبة في عملها من أجل أن تحصل على المال ليتخلص من حالة الفقر والفاقة التي تلازمهُ .

وقد حاول الشاعر التمويه عبر هذا الاستعمال القناعي المزدوج أن يربك المتلقي ويشده إلى النص فالقناع الذي ينهض بالمحاورة هو قناع شيخ البحر الذي يحاول أن يثني من عزيمة السندباد في مغامرتهِ وخوضه للمخاطر من أجل كسب لقمة عيشهِ ظناً منه أن السندباد سيتسلم لرغباتهِ ويقضي باقي حياتهِ خادماً لهذا الشيخ [١].

والشيخ هنا ينهض بدور الراوي العليم الذي يرصد كل ما تقوم به شخصية السندباد من أفعال وما تؤول إليه هذه الأفعال من نتائج على النحو الذي ينعكس فيه انشطار الذات الشاعرة على نفسها وتقنّع كل شطر فيها بقناع يتناسب مع خصائص كل شطر من أشطر الذات بما ينعكس فيه عمق الصراع الداخلي الذي تخضع له الذات ، واضطرابها العميق. فاستدعى الشاعر هاتين الشخصيتين لما تجسدهُ كلٌ منها من معانٍ للتجربة التي يريد الشاعر التعبير عنها ، فبدلاً من أن يكون الحديث عن الشخصية الأسطورية ، نجد خطاب الشاعر اتخذ بعداً آخر ،توجه فيه إلى القارئ ، لأن "الشاعر ينطق في تكوين قصيدته الشخصية من منظور الشاعر الدرامي الكامن في الشعر الغنائي انطلاقاً من رؤية موضوعية ، ومن درامية خارجية... ذلك لأن الذات إنسانية ومبدعة ليس هو صاحب الموقف الدرامي أو التجربة ، وإنما الشخصية التي استدعاها لتكون موضوعاً يتبصر فيه ، ويتأمله ، ويبني قصيدتهُ عليه" [٢].

القناع التاريخي

مما لا شك فيه أن الموروث التاريخي له أهمية في أدبنا العربي الحديث ، إذ "يعد التاريخ – بصفة عامة – منبعاً ثراً من منابع الإلهام الشعري الذي يعكس الشاعر من خلال الارتداد إليه ، روح العصر ، ويعيد بناء الماضي ، وفق رؤية إنسانية

---

[١] ـ ينظر: الف ليلة وليلة ، الحكاية الخامسة من حكايات السندباد ، طبعت على نفقة سعيد علي الحضوصي وأولاده ، بجوار الازهر الشريف بمصر ، ج٣، ص ١٠٣- ١١٠ .

[٢] ـ قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر: ص ٤٣ .

معاصرة ، تكشف عن هموم الانسان ومعاناتهِ وطموحاتهِ وأحلامهِ ، تعتمد على التأثير والتأثر" [١].

وهذا التأثر يبدو بديهياً لدى شعرائنا في العصر الحديث ، إذ إن استدعاء الشخصية التاريخية "يجعل النص ذا قيمة توثيقية ، يكتسب بحضورها دليلاً محكماً ، وبرهاناً مفحماً على كبرياء الأمة التليد وحاضرها المجيد ، أو حالات انكسارها الحضاري ، ومدى انعكاسه على الواقع المعاصر ، أو بمعنى آخر يستلهم الشاعر أوجه التشابه بين أحداث الماضي ، ووقائع العصر وظروفه ، إن سلباً أو إيجاباً وهو في هذا كلهِ يطلق العنان لخيالهِ لكي يكشف عن صدى صوت الجماعة ، وصدى نفسه ، في إطار الحقيقة التاريخية العامة التي يبحث عنها ، أو الموضوعات التاريخية الكبرى التي تشكل حضوراً بارزاً في تاريخ الأمة دون الخوض في جزيئات صغيرة" [٢].

فالاستلهام ليس هنا فقط لضرورة فنية ، بل هو لإحياء الوجدان العربي القومي ، إذ أن إلقاء الضوء على التراث العربي والإسلامي ضمن الحدود الجغرافية للشرق الأوسط بأكمله ، يُنَمّي لدى المتلقي روح الانتماء القومي ، وروح الإحساس بأنه ينتمي إلى حضارة لا تقل عراقة وعمقاً ، إن لم تزد عن الحضارة الرومانية أو اليونانية ، ومن هنا أدرك الشاعر أنّ بإمكانه أن يحيي القيم التاريخية لدى المتلقي العربي ومستنهضاً للقيم التاريخية في نفوس الناس ، فارتبطت "رؤيا الشاعر المعاصر إلى التاريخ بتحولات سوسيو تاريخية عميقة ، لذلك لم تكن الاستجابة ممارسة شعرية ، بل إن الاستجابة كانت تحدث بطريقة تحويلية ، لا بطريقة تطابقية" [٣]. فأصبحت العلاقة بين الشعر والتاريخ "موصوفة بالتساكن ، أي أن أحدهما يسكن الآخر وموصوفة كذلك بالسعي المشترك للإمساك بتجربة الكون ، التاريخ بجدله الإنساني والشعر بمحاولته أن يوظف هذا الجدل في ابتكار شعرية تتصف بملامح جدلية على مستوى البنية والدلالة" [٤].

وقد سعى بعض الشعراء المحدثين إلى اتخاذ بعض الشخصيات التاريخية أقنعة تنأى بهم عن المشاعر الذاتية وتوجد معادلاً موضوعياً يسمح للشاعر بإحكام

---

[١] ـ توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، موسى نمر ،مجلة عالم الفكر ،مج٣٣، ع٢، ٢٠٠٤، اكتوبر وديسمبر ، ص ١١٧.

[٢] ـ المصدر السابق ، ص ١١٧ .

[٣] ـ الشعر والتاريخ: شعرية التناص ، ناظم عودة ، مجلة الاقلام ، ع ٧ـ٨ ، ١٩٩٢، ص١٣٢ .

[٤] ــ المصدر السابق، ص ١٣٢.

السيطرة على موضوعه ، فيختار الشاعر من شخصيات التاريخ ، ما ينسجم وأفكارهِ وقضاياه التي يريد التعبير عنها ، وعليه فإن تقانة (القناع) أعطت إفادتها للشعر العربي ، فعندما يتقنع الشاعر بشخصية ما فإنه ينطق من خلالها ، ويجعلها تنطق بما يريد ، يقتضي ذلك منه موقفاً متشابهاً بين القناع والشاعر.

فالشعراء عند بحثهم عن أبطال تاريخيين كأنهم يبحثون – بطريقة غير مباشرة – عن أبطال عصريين ليحملوا الراية من أيدي أولئك التاريخيين ، ومن هنا فإن "اعتماد أبطال التاريخ كأقنعة شعرية هو العملية الحقيقية المقصودة بإحياء التراث" [١]. ولم يعد الشاعر العربي يبتغي الحرية من معطيات واقعية بل راح يبتغيها عبر التاريخ لتوسيع أفق الرؤيا الشعرية فهو حين يستحضر صوت الشخصية التاريخية لا يهتم كثيراً بمعانيها التاريخية بقدر اهتمامه بالشعور بها ، وبقدر أن تصبح الشخصية صوتاً من خلال البعد التاريخي ، لهذا يعمد الشاعر إلى تأكيد الصمود تجاه الانسحاق والهزيمة بعد تناوله لما يمكن أن يعكس أزمة الصراع بين الفرد والجماعة من خلال البعد التاريخي [٢].

وعادة ما يلجأ الشعراء المحدثين إلى التقنع بشخصية تاريخية "الأمر الذي يتيح تمازجاً ويصنع تداخلاً بين الحركة الزمانية حيث ينسكب الماضي بكل إثارتهِ وتحفزاتهِ وأحداثهِ على الحاضر بكل ما له من طَزَاجَة اللحظة الحاضرة ، فيما يشبه تواكباً تاريخياً يومئ الحاضر فيه إلى الماضي ، وكأن هذا الاستلهام ، يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي" [٣]. فيتجاوز الشاعر الحديث حدود مدونات التاريخ ، وسرديتهِ ، فيختار المناطق المشعة و المضيئة التي تنبض بالحيوية ، فيعيد صياغتها وخلقتها بهيأة جديدة تنسجم مع تجربتهِ المعاصرة.

ومن النصوص الشعرية التي استقى منها الشعراء أقنعتهم من التاريخ قول الشاعر فاضل العزاوي من قصيدته (في غابة بدائية قبل مليون عام):

---

[١] ـ دير الملاك: د. محسن اطيمش ، ص١٠٤.

[٢] ـ ينظر: لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية ، د. السعيد الورقي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٤٩.

[٣] ـ لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث ، رجاء عيد ، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر ، ١٩٨٥ ، ص ٢٠١.

"في غابة بدائية قبل مليون عام
شمس تتألق في عشب مائت
يرتجف الماموث الصامت
تحت سماء الزمن الماضي
فأكون هناك
أنظر في العصفور يغني لي
أرحل ، تأتي أجيال أخرى
تتعقب آثاري
يرجع خنزير الماء إلى النهر ،
أفكر في امرأة اتنفسها
وأموت .
في الليل نعود
أبدأ نحو الافقِ المظلمِ عبر الغابة" [١].

يرتدي الشاعر فاضل العزاوي قناع التاريخ ليعود بنا إلى اليوم الثالث من أيام التكوين وهو إنبات الأرض ، وقد ذكر الدكتور يوسف رياض بعض المعلومات عن بدء الخلق: "قال موسى إن النباتات ظهرت أولاً على شكل نباتات بسيطة وهي العشب ، ثم تدرجت الحياة إلى ما هو أكثر تعقيداً وهو البقل ، ثم الشجر ، وبعد ذلك ظهر الحيوانات ، وواضح أن الحيوانات المائية ظهرت قبل الطيور وهذه ظهرت قبل الانسان"[٢] ، وما أن يدخل إلى العالم من الغابة المظلمة حتى يرى الواقع الذي يعيش ، من خوف وقلق وجوع ، يتمثل بالعشب المائت ، والماموث وهو أحد أنواع الفيلة التي انقرضت ، يمتاز بكبر حجمه ، وثقل حركته وقد رمز به إلى الشعب الذي انهكتهُ الثورات وكثرة الانقلابات ، وجور الحكام.

لكن البأس يتقهقر في نفسية الشاعر بعد أن يرى بصيص الحرية وهي تتقدم صوب الشعب المنهك ، عندما رأى العصافير فرحة تغني لكنه سرعان ما يهم بالمغادرة ليفسح المجال لمن يأتي من بعدهِ بمواصلة النضال من أجل الحرية للجميع.

---

[١] - الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج١، ص ٧٨ .

[٢] - تفسير سفر التكوين – القس تادرس يعقوب ملطي / الشبكة العنكبوتية ، تاريخ الزيارة ٢٠١٧/٥/١١.

وفي قصيدة (اعتراف) يقول حميد سعيد:

" **بروتس**

هذا صدري غابات من لحمٍ عار

مدن تضحك للطعنات .. اتيتك أحمل

أوراق المنتصرين

اتيتك ارسم فوق جبين السيف المتداعي

لغة يعرفها امثالي

خذ صدري ساحاً .. وتحرك خلف الاضلاع

تعارفنا منذ سنين

وأن المرحلة الآتية قد انفجرت قبل الآن

*** * ***

حلم يأتي لكن القلب

تداركهُ التعب

لست الآتي من مدن الخوف ولكن القلب

تداركه التعب

في عام الهجرة في التاريخ القادم

أو في عام الفيل

سأخط على صفحات اليم المشتعل .. المرحلة الاولى

من مرحلة التدوير

سأقول لكم أن وراء الافق الشاحب شيئاً يأتي

انساناً مجروح القلب

اوراقاً تتعرى عند جموع المتنبي

فاكهة النار .. تطهرُ اشعار الحب

تفتح نافذة للآتينْ

وتساوي بين السلم والحرب." [1].

---

[1] - ديوان حميد سعيد : مطبعة الأديب البغدادية المحدودة ، ط١ ، ١٩٨٤، ج١، ص ٢٢٧- ٢٣٠ .

يتخذ حميد سعيد (يوليوس قيصر) قناعاً في قصيدته (اعتراف) إذ يوجه حديثه إلى (بروتس) صديقه المقرب جداً ، لكنه كان أحد المتآمرين على قتل (يوليوس) ، هذا البطل الذي أحدث تغييراً واضحاً في تأريخ روما. استطاع أن يخضع مساحات واسعة لحكم الرومان ، كان يوليوس يتمتع بشجاعة قلَّ نظيرها ، هذه الشجاعة مكنتهُ من أن يقلب الحكم الروماني من جمهوري إلى ملكي ليورث الحكم لأبنه ، لكن مجلس الشيوخ تنبَّه لهذا الأمر وأعدَّ مؤامرة لقتل (يوليوس)، كان (بروتس) آخر مَن طعن (يوليوس) ، نظر في عيني صديقهِ وقال له (حتى أنت يا بروتس) فأجابهُ (أني أحبك لكني أحب روما أكثر) فكان جواب قيصر له (إذاً فليمت قيصر) [1].

مما سبق يمكننا القول بأن حميد سعيد قد عاش الأحداث التي سبق ذكرها نفسها إذ قُتِلَ كثير من أبناء وطنهِ بحجة خيانتهم لوطنهم ، خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين وما شهد من أحداث متقلبهِ وثورات وانقلابات دموية ، قدِّمَ من خلالها قرابين كثيرة ، على مذبح حب الوطن.

وفي قصيدة (عيّار من بغداد) يستقدم الشاعر حميد سعيد شخصية المحدث أحمد بن علي بن المثنى بن يحيى بن عيسى بن هلال الموصلي التميمي (أبو يعلى) [2]، ليرتديها قناعاً يفصح من خلاله عن أفكارهِ . إذ يقول فيها:

" اسمي أبو يعلى الموصلي
من عيَّاري بغداد
قاتلت رجال الحاكم باسم الله
وهزمت الشرطة في سوق الكرخ .. خرجتُ
على ظل الله بارضهْ
الأرض تباركُ وجهي بالفقراء .. زماني
اردیةٌ من فضَّهْ
أحسادٌ بَضَّهْ
الايماء إلى مدن الغلمان.
أبادر أن ألقي بالعينينِ

---

[1] - ينظر: يوليوس قيصر ، وليم شكسبير ، ترجمة حسين أحمد أمين ، دار الشروق المصرية ،ص ٧١ .
[2] - معجم المؤلفين – تراجم مصنفي الكتب العربية ، عمر رضا كحالة ، مكتبة المثنى بيروت ، دار احياء التراث العربي بيروت ، ج٢ ، ص ١٧ .

إلى العلم الساقط في أرض الموت الأفريقي
اقابل سِحرَ الديلم .. طعم نساء الفرس المسبيات
أغراس الورد المكيِّ .. سبايا
والأطفالْ
ملصوقاتٌ
والجدران ". [١]

إذ اتاحت فكرة القناع للشاعر أن يغوص في أعماق التاريخ ليختار الأحداث الإيجابية فيه فيوظفها بما يتلاءم ومواقفهِ المعاصرة ، فتكسب القصيدة أبعاداً شمولية وترحيب إنساني عام ، إذ يكون الاعتماد على هذهِ الشخصيات كأقنعة شعرية يُعد "العملية الحقيقية المقصودة بإحياء التراث" [٢].

فالعودة إلى الماضي لا تعد انتكاسة في مسيرة الحياة ، بل هي كما يذكر بورا ، تعبير آخر عن الاهتمام بها ، وطريق آخر لرؤية القضايا الدائمة بكل أبعادها وأهميتها [٣]. اتخذ الشاعر هنا شخصية (أبو يعلى الموصلي) وهو من العيَّارين وهم جماعة من الفقراء يبيتون في المساجد والخرائب وعلى الأرصفة ، لا يكرهون شيئاً بقدر ما يكرهون الأغنياء والسلطة ، ولهذا نجدهم يتحينون ثورتهم عندما يدب الضعف في السلطة ، وقد ثاروا في القرن الثالث للهجرة على الخلافة العباسية في بغداد ، وكان أبو يعلى يتخذ وجماعته من مسجد (براثا) الذي يعد "مكاناً لتجمع الخارجين على الدولة وقد كُبس في زمن المقتدر فعوقب وحبس من كان فيه" [٤].

وتم تحديد هذا المكان في القصيدة التي بدأت في التعريف بصاحب القناع والإفصاح عن الهوية الثورية التي تمثلت في النهوض ضد الحاكم ومقاومة التسلط والاضطهاد ، وبعد أن يتحد الشاعر بقناعه ويصبح كلاهما واحداً ، ينعكس عن هذا الاتحاد الاشتراك في الموقف الثوري الرافض للظلم والاستبداد نفسه ، والذي يتجسد في طبقة الفقراء بما تمثله من معاناة ونضال ، ويعد هذا الاتحاد في الموقف الثوري منطلقاً

---

[١] ـ ديوان حميد سعيد: ج١، ص ١٤٨ .
[٢] ـ دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، محمد مبارك ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ص ١٥٠ .
[٣] ـ ينظر: التجربة الخلاقة ، س ، م ، بورا ، ترجمة سلافة حجاوي ، دار الحرية للطباعة بغداد ، ١٩٧٧ ، ص ٦٨ .
[٤] ـ الثورة في شعر حميد سعيد ، محمود جابر عباس ، مطبعة الغربي الحديثة ، ط١ ، ١٩٧٣ ، ص ١١٥ .

لسمو الفوارق والطبقيَّة والفواصل الزمنية في التاريخ الانساني ، إذ يتقاطع ما هو معاصر بما هو قديم ، بسبب تشابه الأسباب التي دعت للرفض والثورة [١].

وينهض قناع سركون بولص في قصيدة (هولاكو) التي جاء فيها:

"خيولي
أخف من الريح
سنابكها تقدح الشرارات
إذ ندخل المدن
الحرب تستلقي
كالعروس راضخة بانتظاري
والحتف يتكلم باسمي
فانا هولاكو
سيف في غمدهِ لا يستريح .
ظله أينما ارتمى
يستنسل غيمة من العقبان الجائعة
تطفو فوق البيوت
حيث يراني
اللاجئون في
كوابيسهم بين الخرائب
ويتخذ الاسرى
حفنة قش من حصاني" . [٢]

على مفارقة موقف ، إذ غالباً ما يتخذ الشعراء من هولاكو بوصفه أسطورة من أساطير التاريخ استطاع بحقبة زمنية أن يهدد أمن جميع حضارات العالم ويخضعها لأمرهِ. فأصبح يمثل رمزاً للشر الذي غالباً ما يتجنب الشعراء اتخاذه قناعاً بسبب ما يشتمل

---

[١] ـ ينظر: اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٧ ، ص٢١٢-٢١٣ .

[٢] ـ عظمة أخرى لكلب القبيلة ، سركون بولص ، منشورات الجمل ، ألمانيا بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٨ ، ص ١١٩-١٢٠ .

عليه من إيحاءات غير مرغوبة لدى المتلقي على الرغم من استعماله رمزاً أو إشارة تاريخية لظرف تاريخي بعينه.

إذ تقنعّ الشاعر سركون بولص بقناع هولاكو بعد الأحداث التي جرت إبان سقوط بغداد عام ٢٠٠٣ ، راصداً آلة الدمار والخراب بما قدمته للعراقيين بدعوى الحرية والديمقراطية ، وقد صرح الشاعر عن اسم الشخصية التي تقنع بها بعد أن مهد لها بشيء من التعريف لكنه لم يكتف بذلك بل عمد إلى التصريح باسمه ، أراد الشاعر في قصيدته هذه أن يعيد للأذهان ما حصل من دمار كبير لبغداد إبان احتلالها سنة (٦٥٦هـ) على أيدي المغول .

وهنا حاول الشاعر تسليط الضوء على طبيعة العدو من خلال استنطاقه والغوص في أعماقه عبر استعماله للقناع لصنع نوع من الإدهاش والمفارقة لدى المتلقي على النحو الذي يعمق من فاعلية القناع ويغني النص شكلاً ومضموناً.

القناع الديني :

للرموز الدينية دورٌ بارزٌ في بناء النص الشعري الحديث ، وذلك لما يرتبط بها من أحداث مهمة ومواقف معهودة ، إذ أن استدعاء الشخصية الدينية أمرٌ يثير المضمون الشعري ، ويكشف الكثير من المعاني التي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة [١]. والشاعر العربي الحديث عند استدعائه للموروث الديني ، لا يعني نقلهُ كما هو ، وإنما عليه أن يستعمله استعمالاً فنياً ايجابياً وتوظيفهِ رمزياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤيا الشعرية ، من خلال توافق حالة الشاعر ، وحالة الشخصية المستدعاة على وفق الظروف الخاصة التي مرت بها ، فهي تحمل مدلولات ورؤى تسهم في خصوبة النص وإثرائهِ.

ويسعى الشاعر العربي المعاصر إلى توظيف الشخصيات الدينية في أشعارهِ تلميحاً لإثراء نصوصه الشعرية ، ونقل موضوعه للمتلقي مشحوناً بروح معنوية ، وتقوم الطاقة الإبداعية للشاعر بتوظيف تلك الشخصيات بما يتناسب وحاجة الشاعر ، فكانت هذه الشخصيات روافد سخية وخصبة ينهل منها ما يحتاج إليه من صور وتراكيب

---

[١] - ينظر: الفرق بين الأسطورة والخرافة و التاريخ ، نبيل أبو علي ، مجلة كلية الآداب ، جامعة حلوان العدد الخامس ١٩٩٩، ص٢٠١-٢٠٢ .

ورموز ، ولا يزال التراث الديني من أغنى مصادر الإلهام الشعري ، إذ يستمد منه الشعراء موضوعاتهم.

يعود القناع الديني بأصله إلى الديانات السماوية الثلاث اليهودية والمسيحية والإسلام. ويعد القرآن الكريم أكبر مظاهر التأثر في المضمون الديني الإسلامي ، فيوظف الشعراء بعض الأفكار الدينية أو الصور القرآنية فضلاً عن القصة القرآنية ، وما ذكر من إشارات جزئية لحياة الأنبياء ، وبعضاً من إشارات التاريخ القديم ، لهذا لا يكون القرآن الكريم نصاً تراثياً قديماً ، بل هو نص حي حاضر في كل زمان ومكان منذ نزوله إلى قيام الساعة ، فتأثر به معظم شعراء العربية قديمهم ومعاصرهم وحديثهم.

يمتلك القناع الديني مرجعيات دلالية تعزز وجوده في الشعر العربي المعاصر وتعطيه القدرة على النهوض بانفعالات المبدع وتجاربه ، لأن المرجعيات الدينية "تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة ، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون وتفسير سحري لظواهرِهِ المتنوعة" [1]. لذلك لمسنا أن الشاعر العربي المعاصر يعمل على توظيف الدلالات الدينية من خلال محاوراته للشخصيات الدينية ، واستثمار القصص الديني ، وإعادة صياغتها بشكل جديد في نتاجاته الفنية ، لتعبر عن قضاياهُ ورؤاه المعاصرة .

وعند استحضار الشاعر موضوعاً دينياً ، فإنه لا يجعلهُ موضوعاً شعرياً يسقط عليه مشاعرهُ ، وإنما هي إشارات في غالبيتها ، محورة لصور قرآنية معينة أو مولودة منها ، وتكون هذه الإشارة متناسبة مع تجربهِ الشعرية وحالته النفسية ، كما هو ملحوظ في قصيدة (إبراهيم في حديقة النار) للشاعر فاضل العزاوي إذ يقول:

"**حراس المعبد سكروا والكهنة ناموا ، رئيس الآلهة قرفص على الدكة ، منتظراً وصولي ، لأسلمه المعول الذي سيهدم به كل آلهة صغيرة . لم يعد ثمة نفع في أحد . فلتسقط الآلهة . كان يمكن الأمر أن يمرُّ بسلام ، لو لا هينون ، عين الشيطان الذي اعترف عليَّ أمام نمروذ صباحاً فأشار بحرقي في النار .**

من وراء قضبان سجني في القلعة المعنية رأيتهم يجمعون الحطب ، اليوم بعد الآخر ، للنار التي سيكون ووقودها جسدي الناحل . ثم جاء نمروذ

---

[1] ـ الرمز الشعري عند الصوفية ، عاطف جودة نصر ، دار الأندلس ودار الكندي ، بيروت ط١ ، ١٩٨٧، ص٣٥.

وشدني مقيداً مغلولاً إلى منجنيقٍ قَذَفَني به وسط النار الملتهبة . لم آبه كثيراً بالأمر ، فقد كنت أعرف أنّ الله سيهب إلى نجدتي في آخر لحظة ، كما يفعل دائماً ، حتى أني رفضت عرض ملك المياه بأن يفتح لي صنبور غيومهِ ، مطفِئاً بأمطارهِ ناري المتقدة ، وعاد خازن الريح كسيفاً مخذولاً ، يجر وراءه عواصفهُ وزوابعه . هناك وقبل أن تطأ قدماي الجحيم ، سابحاً في الفضاء ،سمعت النداء الامر ، آتياً من آخر الكون : يا نارُ كوني برداً على ابراهيم ! فتنفست الصعداء واثقاً من نجاتي . النار الصاعدة حتى عنان السماء وصارت عين ماء في روضة من ورد أحمر ونرجس ، رحت أتنزه في جنباتها سبعة أيام بلياليها ، تظللني أشجارها الوارفة ، وفي صحبتي ملك الظل ، شبيهي الذي جاء مسرعاً ليسليني في وحدتي ، راوياً لي أجمل حكايات حياتي .

آهٍ ما ضرّني لو مكثتُ ألف سنةٍ هنا في هذه الحديقة !

ما ضرني لو جمعوا كل حطب العالم لحرقي !" [1].

إن شعر فاضل العزاوي قد امتلأ بالأقنعة ذات الخلفية السياسية والاجتماعية ، مستعيراً أصوات أخرى اتخذها أبواقاً يطلق من خلالها آراءه التي رفضت الواقع الأليم الذي يعيشه الشعب بسبب الظلم الحاكم ، فقد تقنع بشخصية سيدنا إبراهيم (عليه السلام) بعد أن تمرد على الواقع الفاسد في عصره ليمارس رفضَهُ ومقاومته للطغيان والتخلف. إذ يختفي الشاعر وراء قناع إبراهيم (عليه السلام) ليقول ما يريد ضد الطغاة من الحكام ، ويقينُه بأن الثورة وحدها هي التي تمنح الحرية المسلوبة ، ولا فائدة من الصمت والتلكؤ لأنهما يُفْقدان كل شيء ، يموت الأمل بالنصر ، وتحيط بهم ليالي البؤس الحالكة .

اعتمد فاضل العزاوي على أركان قصة سيدنا إبراهيم (عليه السلام) فاستدعاها بعد أن تقنع بشخصيته بوصفه مرادفاً لصوت الحق المجلجل عبر العصور ، وقد مثَّل فساد الحكم والسلطة بشخصية النمرود ، وبطانة الحاكم جسدتها الشخصية التي وشت بسيدنا إبراهيم بعد تهشيمه للأصنام ، من هنا يتضح لنا أن الشاعر قد امتص الثراء الدلالي للموروث الديني بوساطة الحوار بين الشخصيات الإسلامية ، واستثمار كافة

---

[1] ـ الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢، ص ٢١٧-٢١٨ .

معطيات قصة سيدنا إبراهيم ، وما تخللها من مواقف نفسية وإنسانية ، فأعاد كتابتها من جديد في أعماله الفنية ، بصورة عبرّت عن قضاياه ورؤاه المعاصرة .

يلجأ الشاعر العراقي المعاصر إلى المرجعيات القرآنية الهامة ، لما تحتويه من معانٍ إنسانية متنوعة تثري النص ، فيتم استعمالها بدلالات عصرية مطابقة لازمة الحاضر ، فها هو الشاعر حميد سعيد في قصيدة (ولادة في ساحة التحرير وأخرى في مخدع امرأة العزيز) يتقنع بشخصية سيدنا يوسف عليه السلام ، موظفاً قصيته مع امرأة العزيز، لكن بأساليبٍ جديدةٍ مغايرةٍ عن أسلوب القرآن الكريم إذ كان فعل الغواية مناطاً بامرأة العزيز كما ذكر القرآن الكريم ، لكن الشاعر هنا تلاعب بالنص من خلال قلْبِهِ لفعل الإغواء وما نتج عنه من قلب للصورة المرجعية التي علقت بأذهانها عن فعل الإغواء لامرأة العزيز ، فأصبح فعل الإغواء مناطاً بيوسف عليه السلام في النص الشعري (تستقبلين سارق الوردة) .

"يا امرأة العزيز بين الرملِ والمنوليا ...

مملكة الرب

وبين الرمل والمنوليا ... مملكتي
تستقبلين سارق الوردة ...
في منامه رآك غرَّةً ، رأى النيل الذي سَمَّمتِ
طفلةً
رأى الحراس يسجدون .. تسجدين تلعبين
لعبة قديمة
يحرسك اللصوص .. يحرسون ليلكِ .. الفحيح
ووجهكِ القديم
في فنادق السياحة .. الاجانب المدججون
بالمحبة الزائفة
استقبلهم بعلك
حين سألوا عني أرتدى عباءتي
أهداهم شاهدةً ...خط عليها اسميَّ .
ان الموت لن يقربني ..

أواجهُ الموت واستردُ طفلةَ المياهِ .. النيلَ
و العباءة .. الوردة ،
مزَّقْتُ الصحيفة .. الانباء لا تتركني ..
تمد لي لسانها
المحرر المسكون بالمحبةْ ،
يقول :
من جراحه تتصاعدُ النبوة الجديدة .. الوردةَ
يذكر المعلقون :
ان امرأة العزيز تستقبل في مخدعها الليالـيِّ
سارق الوردة
في غيابة السجن دمي .. النيلُ
وبين الرمل والمنوليا وقفتُ
استغرقُ في الحب .. في الفرائض ..
النيلُ دمي ،
استشارني ..
اعطيتهُ تميمة .. ونشرةً يكتبها المقاتلونَ ..
وردةً وبندقيه" [1]

إذ تظهر امرأة العزيز ، بأنها شابة حديثة لم تجرب الأمور ولم تتعلم ما يعلم النساء من الحب .

وتبدو ثقافة الشاعر حميد سعيد جليَّة من خلال تأثرِهِ بكتابات عميد الأدب الواقعي الروسي (ليو تولستوي) ولاسيما في كتابه (مملكة الرب داخلك) وقد تأثر بهذا العمل مشاهير القرن العشرين ، كما أنه اختار زهرة (المنوليا) بما تمتاز به من قدرة على الذود عن نفسها أمام أعتى الظروف لتتموسق بعطرها الأخاذ وزهرها الأبيض نحو السماء بزهوٍ وعلوٍ واحياناً بأنانية مطلقة العنان للحرية ، لكن الشاعر هنا يختم هذا الصراع بمرافقة وردة الحرية لبندقية الدم .

وفي قصيدة (موعظة النار) يقول الشاعر فاضل العزاوي :

---

[1] - ديوان حميد سعيد : ج١، ص ٢٩٤-٢٩٦.

"من فوق صليبي شاهدت بوذا
مخفوراً يمضي بين الحراس يجرُ الخطوَ كسيفٍ
في كفهِ صرتهُ الفضة
في قلبهِ كل رماد العالم." [١].

يتجلى في هذا المقطع عمق الثقافة التي امتلكها الشاعر وسعتها ، إذ مكَّنتهُ من توظيف شخصية سيدنا المسيح بعد أن أعتلى الصليب بسبب تواطئ يهوذا الإسخريوطي وهو من تلاميذ المسيح الاثني عشر مع أحبار اليهود ، من أجل تسليم المسيح لهم لقاء مبلغ من المال قدّر بثلاثين قطعة من الفضة ، وقد عدّتْ خيانة يهوذا واحدة من أشهر الخيانات في التاريخ البشري ، بعد أن سلم سيِّدهُ إلى الرومان ، كما سلم الكثير من الثوار ضد روما [٢].

إذ وظّف الشاعر هذه الشخصيات ليعبر عن قضية الخيانة ويربطها بحكايات الخيانة المتجددة على مدى العصور، وليبين لنا أنه ضحية الخونة الذين باعوا الوطن بحفنة من الدولارات.

تقنع الشاعر فاضل العزاوي بشخصية سيدنا المسيح ليجعل منها معادلاً موضوعياً قام بإسقاطه على ما يدور من أحداث سياسية مرّ بها العراق وما صاحبها من خيانات أدت إلى إعدام كثير من الشخصيات الوطنية المخلصة لبلدها ، كان الشاعر قد عاصرها ورأى أحداثها رأيَ العين. وقد جعل من السيد المسيح رمزاً لمنقذ البشرية مما تعانيه من قهر سياسي واجتماعي ، إذ تناول فكرة التضحية والفداء لأجل الجماعة مضحياً بنفسهِ من أجل سموها الروحي و الوجودي.

القناع الأدبي

يمثل استدعاء الشخصيات الأدبية في الشعر العربي الحديث ارتداداً فنياً عبر الرجوع إلى الماضي لرفد نصوصهم بدلالات متعددة تتأتى من هذه التقانة الفنية التي تقوم باستنطاق الشخصية الأدبية ومحاورتها أحياناً لنقد الواقع أو الشخصية من أحداثه المتناقضة ، فتكون الشخصية المستحضرة أشبه بالمرآة الحفية التي تعكس وجهين في

---

[١] - الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢،ص ٢٦.

[٢] - ينظر: التغير التطبيقي للعهد الجديد ، لجنة من اللاهيتين ، دار تندل للنشر بريطانيا العظمى ، ط١ ، ص ١٨١.

الوقت عينه ، وجه الماضي بإشراقاتهِ ونظراتهِ ، ووجه الحاضر بتناقضاته وسلبيتهِ ، وبذلك يكون "الموروث الأدبي أثرى المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين ، ومن الطبيعي أيضاً أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم ، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها ، وكانت هي ضمير عصرها وصوته ، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر... فلا غرابة – إذن– أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعاً في شعرنا المعاصر ، وفي ذات الوقت من أكثرها طواعية للشاعر المعاصر ، وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة" [١]. ويبدو أن أكثر الشخصيات الأدبية استحضاراً لدى الشعراء العصر الحديث هي تلك التي ارتبطت بقضايا معينة ، وشكلت رمزاً تراثياً لتلك القضايا.

ويبدو أن النص الأدبي كائن حي ومركب فإن نصوصيتهِ لا تقوم على "عزل النص عن سياقاتهِ الأدبية والذهنية ، وذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري ، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ ، إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقهُ من موروث أدبي ، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه" [٢].

وقد حفل الشعر العربي الحديث بالحوار مع النصوص الأدبية القديمة والحديثة التي أرفدت الأدب و الفكر العربيين بالكثير من الأفكار والصور التي ترجمت موضوعات الواقع ، وبذلك استمد الشعر المعاصر ما يغنيه ، من نصوص غائبة قدمت إليه من بيئات مختلفة وأزمنة متنوعة.

وقد يرى البعض "أن علاقتنا بالأدب العربي القديم يمكن أن تتعرض للبلى من أثر الشيخوخة وطول البقاء ، وتصور الجميع أن الفردي الذي يبحثون عنه لا يصلح له وجود دون أن يكون له مقومات الحوار مع الماضي" [٣].

---

[١] ـ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، علي عشري زايد ، دار الفكر العربي مصر ، ١٩٩٧، ص ١٣٨.

[٢] ـ ثقافة الاسئلة ، مقالات في النقد والنظرية ، عبد الله الغذامي ، دار سعاد الصباح ،ط٢، ١٩٩٣ ص ١١١.

[٣] ـ قراءة ثانية لشعرنا القديم ، مصطفى ناصف ، دار الاندلس ، ط٢ ، ١٩٨١، ص ٢٢.

فالموروث الأدبي هو نتاج تجارب شعرية وفكرية تناقلتها الأجيال تواتراً ، لأجل الاستفادة من مضامينه واستلهام أشكاله لأجل الانتاج على غرارهِ وتطويرهِ ، فبالرغم من اختلاف مستويات الموروث ، فإن له حضوره الفعال في الشعر المعاصر فهو قريب من الذات الشاعرة وملتصق بوجدانها ، ومعايش لظروفها ، فبذلك يكون الماضي "أفضل كما توافرت شروط موضوعية في الحاضر شبيهة بما كانت عليه في الماضي" [١].

فالتجارب الشعورية والمواقف الوجدانية التي نقلها التراث الأدبي لها ما يشابها من تجارب معاصرة ، فيشكل هذا التشابه دافعاً قوياً ، يحفز الشاعر المعاصر للامتياح من الموروث الأدبي مستدعياً شخصياتهِ ، ومستحضراً لمواقفهِ وأحداثهِ ودلالاتهِ وإمكاناتها الإيحائية في تشكيل رموز وأقنعة أدبية جديدة حاملة أنفاس الماضي ومعبرة عن قضاياهُ المعاصرة.

ومن الأمثلة على توظيف القناع الأدبي قصيدة (قضية هاملت) لفاضل العزاوي :

"لأنني هاملت
أشك في حقيقتي
أسخر من نكتتِها المؤدبة
احلم كلَّ ليلةٍ بالموت
أفلست المأساة
أبحث عن جواب
أقرأ في كتاب
حكاية اخرى
يقتل فيها الملك العادل
وعندما ألعنُ في متاهتي القتيلَ والقاتل
أسقط بين الحبِّ والمأساة
فأذرع الشوارعَ المكتئبة
لعلني ...
لعلني ...

---

[١] - إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي - بيروت والدار البيضاء ، ط٥ ، ١٩٩٥ ، ص٢٨ .

وأطفئُ الرجاء
اوقد قنديلاً من الكلمات
أعبرها جسراً
أُهين في شتائمي الاموات
ليسلكوا صحرائي المقفلة السوداء
خدعت فالدليل لم يعد
سُمِّرت مثل قنفذٍ في قفص الأبد
زحفت في صعلكةِ المحارب الجريح
أبحث في القفارِ عن مدد
لكنني خسرتُ ،
كل ثائر بسيفهِ ذبيح
أضاع شمساً ما
أضاع في غربتهِ دليلَه
ومات بالحُمّى
تسحقهُ سنابك الخيول
لكنني
أظلُ رغم كاهني الاعلى
يصيح بي : كلا
ورغم ما دفنتُ من قتلى
فوق هضاب وطني
أفسر الالغاز و الرموز
أبحث عن مدينةٍ تضم في قلاعها الكنوز
أفتحها قسراً". [1]

يعتمد فاضل العزاوي في استدعائهِ لشخصية (هاملت) على مسرحية شكسبير التي تحمل ذات الاسم ، والتي كتبها عام ١٦٨٩ ، إذ كانت شخصية هاملت من خيال

---

[1] ـ الأعمال الشعرية فاضل العزاوي : ج١ ، ص ٩٩-١٠٠ .

شكسبير ، لكنها تجسدت في "خيال الحضارة أكثر من تجسيد أي رجل عاش في التاريخ وصنعهِ" [١].

ويبدو أن لهذه المسرحية جذوراً تاريخية ونصوصاً مصدرية ، وقد اطلع عليها شكسبير ، بدءًا من أول معالجة قام بها المؤرخ الدنماركي (ساسكو غراما تيكوس) مروراً بالمؤلف الفرنسي (فرانسوا دي بيلفوريس) ، وانتهاءً بالعصر الاليزابيثي المسرحية الاصلية (هاملت) وتنسب لـ (توماس كيد) [٢].

وقد وظّف فاضل العزاوي هذه الشخصية كغيرهِ من الشعراء بوصفها أقرب إلى العربي المعاصر ، إذ "في داخل كل عربي يوجد هاملت" [٣].

إن التعدد لأبعاد شخصية هاملت ، منحها القدرة على استيعاب تجارب الأخرين كونها تجارب تاريخية ، ذات أصول موغلة في القدم ، تصنف بأنها تراجيدية مبنية على "أسطورة ملك طيب ابن ملك طيب يطهر الأرض من ملك شرير" [٤]. مما يمنحها سمة (الأسطورة) ، فتشكل نمطاً أصلياً يسمح بتكراره. فتجسد مشاهد الموت في قصيدة فاضل العزاوي فتجعله في حيرة من أمره ، تتولى مشاهد الموت والقتل الذي يجوب أجواء البلاد العربية في العراق وفلسطين وباقي الدول ، فيرنو بعينيه إلى من ينقذ هذهِ الأمة من الخيانات المتوالية التي تطالها ، كثرة الثورات والانقلابات التي عاصرها الشاعر جعلت من هاملت وكثرة تفكيرهِ بالموت والانتقام لمقتل أبيه رمزاً يناط إليه تخليص الأمة من واقعها المرير ، فترصد عيني الشاعر ثائرين كثر لكنهم سرعان ما يقتلون بسيوفهم ، فكان الشاعر أقرب إلى الشاعر الثوري الذي يؤمن بأن الحقيقة ملكٌ للجميع.

ويقول فاضل العزاوي في قصيدة (روميو العجوز في الشرفة) :

"روميو بلا جوليت ، يا جوليتُ حني
يا رب ألهمهما فأنت الشمس في ليل المسنِّ
متقاعد لا يتقن الشطرنج
يقضي الليلَ يقسم بالنجوم

---

[١] ـ هاملت ، وليم شكسبير ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، دار القدس بيروت ، ١٩٦٠ ، ص ٣ .
[٢] ـ ينظر: هاملت ، وليم شكسبير ، ترجمة زكريا حميد ، دار العائدي للنشر والدراسة والترجمة ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٤ ، ص ٢٤ .
[٣] ـ مجلة الشعراء ، المركز الثقافي الفلسطيني ، بيت الشعر، رام الله ،العدد السابع١٩٩٩م ، ص ١٣١ .
[٤] ـ البطل في الأدب والأساطير ، شكري محد عياد ، دار المعرفة القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧١ ، ص ١٤٥ .

لكن نجم الليل آفل". [1]

أراد الشاعر فاضل العزاوي أن يفصح عن تجربة حب ستيني على لسان متقاعد لا يتقن هذهِ التجربة ، فوضعنا في أجواء قصة روميو و جوليت بدءًا من عنوان القصة ، فذكر الشرفة التي كان روميو ينظر حبيبتهِ جوليت تحتها ، لكن يبدو وبحسب ما تخبرنا به القصة أن الجفاء ساد تلك العلاقة وأن روميو العجوز يملأ فراغ ليلة بمعاينتهِ لنجوم ليله الآفلة.

أما سركون بولص فيقول في قصيدة (بعد لأيٍ):

"أنا أبو تمام أقول لا تدفنوا الجنين ، في بئر أبيه
لا تتبعوا الطبل ، وحيث المجد طاووس يتملّى ، لن
تستسيغَ الكلماتُ طعمَ ذُلِّها ؛ العرشُ الخشبيُّ إذ يغرق ، لا يخلفُ
إلا
دَوامةً ضئيلة
ما الفائدة :
كلُ بنكٍ محصنٍ يخلُق جيلاً جديداً من اللُّصوص
الترابُ لا يذكرُ ألقاب الجُمْجمة". [2]

يستحضر الشاعر سركون بولص صورة الشاعر العباسي أبي تمام ويستتر خلف شخصية أبي تمام في قصيدته (بعد لأيٍ) فبدلاً من أن يوظف صور وأفكار أبي تمام في قصيدته (فتح عمورية) والتي قالها في مدح الخليفة المعتصم ، ومن لا يعرف قصة عمورية ، ومن منا لم يعش أجواء تلك الحادثة وما صاحبها من قرع لطبول الحرب وبيارق دقت حصون الرومان ، وما حققتهُ من عظيم المجد والشهرة . وبعد أن عشنا في عصر الطائي والمعتصم ، ينقلنا سركون بولص في قصيدتهِ (بعد لأيٍ) إلى عصر مضطرب تماماً ، مثقل برماد الانقلابات والدكتاتوريات العسكرية ، انعكست هذه الأحداث في شعرهِ ودفن حلمه في بئر يوسف عليه السلام ، وبقى تمثالاً للحزن والأسى مرسوماً على جدار البئر ، وجد سركون نفسه على أعتاب حرب لكن دون طبول ، دون بيارق ، دون مجد طاووسي ، لكنه لم ييأس أو يستسلم في حربهِ إذ جند كلماته التي

---

(1) ـ الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج١ ، ص ١٣٧ .

(2) ـ الحياة قرب الأكروبول ، سرجون بولص ، منشورات الجمل ، المانيا ، بغداد ، ٢٠٠٨ ، ط ١ ، ص ٢٣ .

أبت الذل ، ولبس سلطان الشعر الذي يهزم كل السلطات ، نائياً بنفسه عن اللصوصية والاستجداء ، بما يملكه من ثقافة واسعة من خلال اطلاعه على المنجز الشعري العالمي.

وقد استطاع الشاعر عبر استحضاره لقناع أبي تمام (أنا أبو تمام) أن يشكل مفارقة صادمة بين الأجواء التي عاشت بها شخصية القناع في الماضي وبين واقع الشاعر المعاصر صاحب القناع على النحو الذي ينعكس فيه صراع الذات الشاعرة مع الواقع ورغبتها المريرة في أن يكون لها مجدٌ يخلدها كما خلَّد أمجاد المعتصم شعرُ أبي تمام.

يقول فوزي كريم في قصيدة (الفجر وشيك):

"**يفتح عبر ضباب الفجر الباب**
وأدخلُ (من أنت ؟) يقول الحاجب
أقول أنا من أكتب شعراً ميتاً فيز يقياً .
ممرورٌ صمتي . يشبهُ نافوراتٍ من قطن .
قدماي من الخفة توشك أن تتلاشى في خطواتي
كيف ألبي يا تيار الماء نداءك ؟
يا مروحة النخل على النهر ؟ سأشرب من فوهة القنينة
حتى تدمى رائحتي ، وتشف الروح من الجسد
سأشرب نخب بلاد سيئة الطالع ،
بيتٍ في الكرخ توارى عن نظر الايام
صديقٍ ذوِّب في حوض الاسيد ،
وآخر يرعى كالفزاعة حقل الالغام
أي شظايا وجماجم ، أسلاب يعطيها الوحل حضوراً
أكثفَ . لا ينقطع البصر عن الانفاس الهامدة .
قيامة أشلاء هذي ؟ أم أن الفجر وشيك !
قطعة جبن تكفي .
يكفي أن تقدح في غليونك حتى تتدفأ .
يكفي

لا مقهىً هذا الاحد ،

سأرجع للبيت وانصت للمذياع" . [1]

يستدعي الشاعر فوزي كريم شخصية (نرسيس) الأسطورية ، ذات الأصول اليونانية ، تتحدث هذه الأسطورة عن شاب مراهق اسمه (نرسيس) كان قد رأى صورته معكوسة في ماء إحدى البحيرات ،فاندهش لمّا رأى وجههُ ذا الجمال الآسر فبقي مرابطاً قرب البحيرة حتى غرق فيها ، ونبت في مكان تلك الواقعة زهرة سميت (بالنرجس) ، وتقول الأسطورة أنها روح (نرسيس) ، الذي عشق عشقاً غير مجدٍ ، لأنه عشق نفسهُ التي ذوت ونبتت مكانها زهرة النرجس [2].

إن السبب الذي دفع الشاعر فوزي كريم لتوظيف هذهِ الشخصية والحياة التي عاشتها ، الصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر نفسه ، وما يحصل من تناقضات في حياته اليومية ، ويبدأ اختفاء الشاعر خلف قناعة عند قوله: (كيف ألبي يا تيار الماء نداءك) فكانت إشارة الماء التي استدرجته إلى النزول وانعكاس صورتهُ وصورة النخل على صفحة الماء هي التي دلّت على استخدام الشاعر لهذا القناع ، وبنظرة فاحصة للنص تقودنا إلى الصورة المغايرة التي انعكست في نفس الشاعر ، فبدل أن يعيش حياة مترفة تمارس العشق ، نجده عاش الخوف يحدق به من كل جانب وذلك بسبب الاضطرابات والحروب التي يمر بها ، فتراه يذكر خوفهُ من لوحات الحياة التي علقت بذهنهِ ، منها لوحة صديقهِ الذي ذوّب في حوض الأسيد ، ولوحة ذلك الراعي الذي لا يبرح في رعيّهِ لحقل ألغامه ، ولوحة المعركة وما تناثر فيها من جماجم وأشلاء ، على النحو الذي يعكس حياة مشوشة ومرتبكة عانى فيها الشاعر ، فهو لا يستطيع أن يميز هذا المشهد أهو قيام الساعة أم أنه مشهد مؤقت سيزول عند بزوغ الفجر، لكن أي فجر!

هذا الصراع في نفس الشاعر أعطى النص حركة درامية بدت واضحة في معظم زوايا النص. مما أسهم في التأثير في المتلقي وشدِّه إلى النص.

أما سامي مهدي فيقول في قصيدة (قفا نبك) :

"... وأذكر أننا كانت لنا أسماء

---

[1] - الأعمال الشعرية فوزي كريم: ج١ ، ص ٢٣٩- ٢٤٠ .

[2] - ينظر: مسخ الكائنات للشاعر أوفيد ، ترجمة ثروت عكاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٢ ، ص ٨٣ -٨٦ .

وكنا نعرف الآباء والأبناء

ونألف كل بيتٍ ،

كل زاوية من البيتِ

وكل رواية رويت

عن الأموات والأحياء

وكانت دورة الأشياء

أبطأ

كان هذا العالم الصَّخاب

أهدأ

كانت الدنيا .. وكانتْ

كل شيء كان ..

وها أنا بعد ما دارت بنا الأزمان

ومزقت المدينةَ إصبعُ الشيطان

أُقايض راحتيَّ وأكتري جلدي

وأسأل كل ذي قصد :

أهذا كل ما عندي ؟

أين فتوة الفتيان ؟

وأين الحب ،

أين الحلم

أين الوهم

أين غريزة الانسان ؟

تبدل كل شيء وانقضى عهدي

ولم يتبقَّ من إرثي

سوى نسب إلى جدِّ

فداري لم تعد داري

وجاري لم يعد جاري

وعنواني تغير

ليس لي عنوان

ووحدي عدت

وحدي سرت

وحدي مت" . [1]

يتخذ الشاعر من امرئ القيس بكل ما يميل عليه من إيحاءات قناعاً للتعبير عن تجربتهِ الشعرية كون هذه الشخصية امتازت بتعدد أبعادها ، إذ يذكر الدكتور خالد الكركي أن "أمرأ القيس ذو أوجه عديدة : وجه اللاهي اللامبالي ، ووجه الضائع الشريد ، ووجه النادب المفجع ، ووجه الموتور الساعي وراء التأثر ، ووجه اليائس المهزوم" [2].

وهنا لجأ الشاعر إلى تشكيل صورة عصرية عما يحدث مستعيناً بإرثهِ الثقافي ليفصل لنا صورة مشابهة تماماً لما يقاسيهِ الشاعر من وحدة ألمت به ، بعد أن تخلَّى عنه الأخوة والأهل والأصحاب ، وأصبح يعيش في عزلة بعد حرية ، بعد أن كان يمتلك الصدارة من إخوتهِ يسأل هنا الشاعر عن مقومات استدامة الإنسانية (من فتوة ، وحب ، وحلم ، ووهم) يراها قد تبدلت تماماً وأفرغت من محتواه الأصلي ، ليجد نفسهُ وحيداً بدون دار وجار بل حتى عنوانه لم يعد كما كان ، فيموت وحيداً كما مات امرؤ القيس وحيداً ، لم يبقَ لهُ إلا ذاك المجد العربي القديم . وما دعاهُ إلى هذا التوظيف هو خوفه من بطش السلطة ، ذلك لأن رؤيتهِ لهذهِ الحرب لا تجلب سوى الخراب والدمار والعوز والفقر لأبناء جلدتهِ.

قصيدة المرايا:

تعد قصيدة المرايا أحد أشكال التوظيف الدرامي للموروث ؛ فمن خلالها تصل القصيدة إلى الدرامية ، إذ تنبثق عنها رؤية معاصرة للصلة بالتراث الإنساني والتاريخي

---

[1] ـ الأعمال الشعرية الكاملة ، سامي مهدي ١٩٦٥-١٩٨٥ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ٣٤٧-٣٤٩ .

[2] ـ الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث ، خالد الكركي ، بيروت ١٩٩٨ ، ص ٦٦ .

ورموزها الفنية ، وهي ترتبط بوجود المرآة باسمها الصريح في القصيدة [١] أو ما يشاكلها في الوظيفة وهو الماء بكل مسمياته إذ يحمل الجذر الأسطوري لها [٢] ، قصيدة المرايا هي تطور لقصيدة القناع ، إذ أن أدونيس عمل على تطويرها إلى هذه التقانة الجديدة ، التي لجأ إليها الشاعر كونها استعانة سردية لموجودات تظهر في حيزها وتعكسه عبر سطحها المهيأ لحضور الأشياء [٣].

تعد المرآة "أوسع مجالاً من القناع لأنها تصلح أن ترفع للماضي كما تصلح أن ترفع في وجه الحاضر وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص" [٤].

كما أنّ المرايا "أشد واقعية من القناع وأشد حيادية لأنها لا تعكس إلا الأبعاد المتعينة على شكل صورة أمينة الأصل" [٥]. على أن هناك اختلافات بين قصيدة المرايا وقصيدة القناع يمكننا إجمالها في الجدول الآتي: [٦]

العناصر	قصيدة القناع	قصيدة المرايا
المساحة	مطولة	مكثفة
موقع الشاعر	وراء	أمام
موقع الراوي	مشارك / داخلي	مراقب خارجي
الزمن	الماضي	الحاضر
ضمير اللفظ	المتكلم	المخاطب الغائب
الرؤية	غنائية درامية	سردية – درامية
البنية	وصفة سردية	سردية – درامية
المرجع	تاريخي	أسطوري– يومي
الاستدعاء	شخصيات	شخصيات ومدن(أمكنة) وأشياء ومجردات

[١] ـ ينظر: مرايا نرسيس ، الانماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، د. حاتم الصكر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ط١ ، ١٩٩٩، ص ٨١.

[٢] ـ ينظر: أساطير الحب والجمال عند اليونان: دريني خشبة ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، ١٩٨٦، ج١ ، ص ١٢١-١٢٣.

[٣] ـ ينظر: المصدر السابق: ص ٧١ .

[٤] ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص ١٦٠ .

[٥] ـ المصدر السابق: ص ١٦٠

[٦] ــ ينظر: المصدر السابق: ص ٨٣ .

وتعود نشأة قصيدة المرايا إلى "فكرة أن الفن مرآة ليست جديدة فنحن جميعاً نعرف تماماً النظرة الكلاسيكية التي ترى أن الفن مرآة تعكس الطبيعة ، ومع (ستندال)[١] كانت ثمة نظرة اكثر حدة لهذه الفكرة ، فقد سحبت المرآة إلى الأسفل نحو الطريق العام ، لتعكس الطين الذي تحت السماء في الاعلى ، لكن مرآة (بورخيس) [٢] أكثر تواضعاً وتفعل كما تفعل المرآة العادية فلا نرى فيها الطبيعة ولا العالم بل أنفسنا فقط ، إنها مرآة تعكس مزايا القارئ" [٣].

تندرج القصيدة المرآوية تحت عنصر الحوار الدرامي الداخلي الذي يعتمد السرد "في افتراض حوار لغوي وصوري وايقاعي ودلالي بين الشاعر وكائنات المرايا الكامنة فيها وهي (الشاعر نفسه) ، إذ تنطوي على طبيعة أو جوهر من جوانب ذاتها الاصلية"[٤] ، يكون صوت السرد في قصيدة المرايا صوتاً آخر داخل نفسية الشاعر ، لأن ما يراه الشاعر في المرآة هو شخصيته الواقعية التي لا يمكن له أن يراها إلا بمرآة يقف أمامها مباشرة ، فبذلك تكون هذه الشخصية لها أبعادها الواقعية التي ينتج عنها صوت لا يعود للشاعر ، بل هو صوت الشخصية التي يراها الشاعر في المرآة.

ويحفل الشعر العراقي الحديث بالعديد من قصائد المرايا لما تمتلكهُ من صور دلالية في "الكشف عن تاريخ وشعرية وكنز دلالي حسي بطاقة النص وقابليتهِ على الاشباع والتفجر" [٥]. وأن ما تنتجه المرايا من صور فنية تتوشح الغموض ، تعد من "الغموض الشفيف الذي يجعل المعاني مثيرة للتعطش ، فيشعر المتلقي أنه يلمسها ولا

---

[١] ـ ستندال (١٧٨٣-١٨٤٢) روائي فرنسي. اسمه الحقيقي ماري هنري بيل Marie Henri Beyle يُعتبر أحد أبرز وجوه الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر. اتسمت أفكاره، الرومانتيكية الطابع، بسخرية بارعة، وبنفاذ نادر إلى أعماق النفس البشرية، وبنزوع واضح إلى النقد الاجتماعي. أشهر رواياته «الأحمر والأسود» le Rouge et le noir (عام ١٨٣٠) ،
ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/ستندال

[٢] ـ كاتب أرجنتيني يعد من أبرز كتاب القرن العشرين فضلاً عن الكتابة فقد كان بورخيس شاعرا وناقدا وله رسائل عدة.
ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki

[٣] ـ المرآة الخارطة : دراسات نظرية الادب والنقد الادبي ، ترجمة سهيل نجم ، دار نينوى للنشر والتوزيع ، سوريا دمشق ، ط١ ، ص ٦٩-٧٠ .

[٤] ـ البنية الدرامية في شعر ممدوح عدوان: ص ٨٩ .

[٥] ـ المتخيل الشعري (اساليب التشكيل ودلالة الرؤية في الشعر العراقي الحديث) ، د. محمد صابر عبيد ، منشورات الاتحاد العام للأدباء و الكتاب ، العراق بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص ٦٧ .

يلمسها في الوقت نفسه" [١]، فنجد ذلك بما يتجسد صورياً في المرايا الواقعية إذ من غير الممكن أن نلمسها جسداً رغم تواجدها في عالم المرآة الداخلي ، في حين المرآة الشعرية "تقوم على الاختيار الموجه فتعكس ما يضطر إليه الشاعر أو ما يقع تحت وطأته من انفعالات" [٢]، إذ ما ينتج عن هذه المرايا هو صورة ذات رؤية خاصة توصف بالجِدَة التي تبعدها عن الواقع المادي ، وهذا ما يمتاز به الشعر العراقي الحديث على وجه الخصوص.

أنواع المرايا

أ – المرايا الواقعية :

يصنف الأدب على أنه "مرآة لواقع معين ، والأدب مرآة تعكس نفسية الأديب ، والأديب يعكس بنية ثقافية وعقلية إلى غير ذلك من المقولات التي اتخذت مفهوم الانعكاس / المرآة حصان طروادة" [٣]. إذ أن المرايا الواقعية تعمل على عكس الحياة اليومية التي يعيشها الأديب. فهي مرآة حقيقية تعكس الوجود الحي والواقع الملموس الذي يراه الأديب [٤].

وهكذا "تصبح المرآة لوحة نقاط تشكل على سطحها الأول المقابل للمبدع المُعايِن (بكسر الياء) في شكل استبطان داخلي لذات الأديب وعلى سطحها الثاني المقابل للواقع كتجسيد لتضاريس الواقع الخارجي" [٥].

إن قصائد المرايا الواقعية " تتبني بأساليب أو تراكيب صياغة متباينة حيث يقف الشاعر في بعضها بعيداً ويرسم صورة مرآتية محايدة في بعضها مخاطباً الشخصية المتمرئية ، في نوع ثالث يدع الشخصية تحكي صورتها بنفسها ، يعتمد الحوارية

---

[١] ـ سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى: نازك الملائكة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣، ص ٢٢.

[٢] ـ المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين: دكتور جابر عصفور ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٠، ص ١٤٢.

[٣] ـ الظاهرة الشعرية الحضور والغياب ، حسين خمري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٢٠٠١ ، ص ١٥١ .

[٤] ـ ينظر: الاصوات الثلاثية في شعر سامي مهدي (الغنائي ، الدرامي ، الملحمي) صباح عبد الرحيم حسن ، رسالة ماجستير كلية التربية للبنات جامعة تكريت ، ٢٠١٥ ، ص ١٥٣ .

[٥] ـ الظاهرة الشعرية الحضور والغياب : ص ١٥٢ .

الخالصة في نوع رابع ، ويخلط ضمائر التلفظ في نوع خامس لإنجاز موقع مختلط للراوي" [١].

وقد أسست قصائد المرايا الواقعية قاعدة فنية ترتكز عليها لتعزيز القيمة الجمالية للقصيدة...

يقول الشاعر عبد الكريم كاصد في قصيدة ، (السدرة البيت المرآة):

"**البيت قال : (سأكسر المرآة)**

قالت سدرةُ البيت (احترسْ)

قالتْ : (سأرحلُ)

واختفتْ في صمتها المرآة

واتَّشحتْ نوافذُ بالحداد " [٢]

تنعقد عتبة النص على ثلاثة محاور في هذه القصيدة ، السدرة وتمثل حبيبة الشاعر (حذام) ، والبيت يمثل المكان الذي كانت تعيش فيه حذام مع حبيبها ، والمرآة أداة التواصل بين الشاعر وحبيبته بعد وفاتها ، اختار الشاعر رمز السدرة ليستدل من خلالها على التقارب والتشابه بين السدرة ومحبوبته ، فالسدرة رمز للطهارة ولنقاء النفس ، وكذلك هي رمز لتحمل الظروف القاسية ، حصل هذا التقارب بين الرمز والمرموز له بسبب الظروف الصحية الصعبة التي كانت تعيشها حذام ، إذ توقف قلبها لدقائق لكن مشيئة الله أعادت لها الحياة مرة أخرى ، ولم تمهلها كثيراً ، إذ سرعان ما فارقت الحياة وتركت ألماً وحزناً شديدين في نفس الشاعر ، يدور حوار بين البيت والسدرة من أجل التواصل بينهما ، فيقوم البيت إلى كسر تلك المرآة التي تذكر الشاعر بمشاعره وأحلامه وماضيه مع حبيبتهِ والاطلاع على المخفي في غيب النفس ، دون أي تغيير أو تزييف للحقيقة ، فترفض السدرة كسر المرأة وتهم بالرحيل ، وتتبعها المرآة نحو الاختفاء بصمتها وقطع التواصل مع نصف جسد الشاعر القابع في حفرة مظلمة فيسود الحداد ذلك البيت ونوافذه .

يقول الشاعر فوزي كريم في قصيدة (إله) :

---

[١] ـ مرايا نرسيس: ص ١٠١ .

[٢] ـ حذام: عبد الكريم كاصد، تموز للطباعة والنشر، دمشق ٢٠١١ ، ص ٢٩ .

"تؤرّقُني مراياهُ ،
وتعكسُ ، باضطرابٍ وجهَه الموجوعْ
وهيكَلَه العصيَّ على الحواسِّ الخمسْ
يُعيدُ صياغتي باللمسْ
فأَبدأ ،
يبدأ الينبوعْ." (١)

تتضح في هذا النص المرآة بلفظها الحر إذ تنعكس فيها صورة الذات بكل آلامها وأوجاعها "**وتعكسُ ، باضطرابٍ وجهَه الموجوعْ**" وهنا يستعمل الشاعر أسلوب السرد للولوج إلى عوالم المرآة التي تنعكس من خلالها الذات الشاعرة وقرينها المتصور في المرآة على النحو الذي تظهر فيه الهواجس جلية في فضاء النص.

إن الذات المترائية عبر المرايا تعكس حيرة وانشطار للذات بسبب عدم قدرتها على رؤية الإله إذ تعجز جميع الحواس عن إدراكه على الرغم من أنّ كل ما في الكون ينم عليه ويعكس قدرته "**تؤرّقُني مراياهُ**".

وفي قصيدة (وجه) يقول :

"لماذا توهَّمتَ وجهَكَ بين المرايا وجوهاً
وها أنت تفقدُ جُزءاً فجزءاً
جميعَ الخلايا.
صبابتُك الآنَ تطفو بكأسِكَ
أحلامُكَ المثخناتُ تسارعُ كيْ تتركَ البار ،
كلُّ الشوارع تصبو إليكَ". (٢)

نجد أن الشاعر قد بنى نصه على فكرة القرين "**لماذا توهَّمتَ وجهَكَ بين المرايا وجوهاً**" إذ نلحظ انفصال الشاعر عن ذاته المترائية في المرآة انفصالاً كاملاً دفعه إلى محاورتها ومساءلتها في مناجاة واعية عبر استعمال ضمير المخاطب (أنت) ـــ (توهمت ، وجهك ،أنت ، تفقد ، صبابتك ، كأسك ، أحلامك ، إليك). وهنا تظهر

---

(١) **الأعمال الشعرية فوزي كريم: ج١، ص ١١٩ .**
(٢) **الأعمال الشعرية فوزي كريم: ج٢، ص ١٠٥ .**

الحميمية بين شقي الذات عير المباشرة في الحوار مما يعكس عمق الهواجس وطبيعة الصراع الدرامي الذي تخضع له الذات الشاعرة.

ب- المرايا المائية :

المرآة المائية "وسيلة كشف ومعرفة يعبر من خلالها الشاعر عن الذات" [١]، وبما أن سر الوجود الأبدي للحياة هو الماء فإن "شعر كل الشعراء في العالم لابد أن يحفل – على نحو أو آخر – بصورة الماء ومراياه وحساسيتهِ" [٢]. ومن اقدم تلك المرايا وأخطرها (مرايا نرسيس) الأسطورية إذ امتزجت تلك الأسطورة بالماء الذي انحنى عليه نرسيس باحثاً عن قرينهِ [٣]. فغدا الماء مرآة يبحث فيها نرسيس عن ذاته التي حسبها شخصاً آخر ، ولذا اقترن ذكر المرايا لدى بعض الشعراء غالباً بالماء أو الظل كما جاء مقترناً بنرسيس أيضاً في بعض قصائد الشعراء [٤].

وهناك العديد من القصائد لدى شعراء الستينات مما ينطوي تحت هذا النمط منها قول الشاعر ياسين طه حافظ :

" بئرٌ في طَرَفِ البلدة
رجلٌ محنيٌّ قربَهْ
رجلٌ قيلَ سقط الخاتمُ منهُ
وظلَّ سنينْ
يتراءى له في ماء البئرْ
كان يقولُ
كلٌّ سيضيّعُ في بئرٍ خاتَمهُ
وسيجلس مثلي
محنيّاً قُربِه .." [٥]

---

[١] - البنية الدرامية في شعر ممدوح عدوان: ص ٩٢ .
[٢] - مرايا التخيل الشعري: ص ١٢٩ .
[٣] - ينظر: مرايا نرسيس: ص ٨١ .
[٤] - ينظر: المصدر السابق: ص ٨٢ .
[٥] - مخاطبات الدرويش البغدادي: ياسين طه حافظ ، دار المدى ، ٢٠١٤، ص ١٢٦ .

إذ يظهر الاستعمال الأسطوري للماء بوصفه أحد أشكال المرايا ، فالقصيدة مرآةً مائيةً ذات دلالة أسطورية تعود إلى أسطورة نرسيس وانعكاس صورته على صفحة الماء[١]. وقد أفاد الشاعر مما تحيل عليه هذه التقانة من إيحاءات تشير في جانب منها إلى عبثية الفعل وضياع الجهد ، إذ أضاع الرجل العجوز شبابه وقوته وماكنته الاجتماعية بعد أن تقدم به العمر ، فلجأ إلى البئر ليبحث عن مجده وقوته ظناً منه بأنه سيجد خاتمه الذي فقده ، وفي هذا الموقف يوجد تقارب مع قصة سيدنا سليمان عندما أضاع خاتمه[٢]. على النحو الذي يضاعف من قدرة النص الإيحائية بسبب تعدد الرموز وامتزاجها في الفضاء الدلالي للنص الشعري.

وفي نصٍ آخر للشاعر ياسين طه حافظ يتراءى الاستعمال الأسطوري للمرآة المائية إذ يقول:

"ألقيتُ روحي حجراً في الماءْ
موجاتهُ ليستْ أنا ،
موجاتهُ ليست حبيبتي ،
موجاتهُ موجاتْ
أنا غرقتُ في النهرْ
حبيبتي ظلت ولا أحدْ
يدري بأنها
حبيبتي
النهرُ ظنني ،
حين سقطتُ فيهْ ،
ما بين موجةٍ ... وموجةٍ غِبْتُ!" [٣]

يكشف هذا النص عن استعمال جديد للمرايا ، فالشاعر هنا يتحد برمز الماء على الرغم من شعوره العميق باختلاف طبيعة كل منهما "موجاته ليست أنا" فالذات

---

[١] ـ ينظر: اساطير الحب والجمال عند اليونان ، دريني خشبة ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، ١٩٨٦، ج١، ص ١٢٢ .
[٢] ـ ينظر: الكشف والبيان: ابو اسحاق أحمد بن محمد النيسابوري ، تحقيق: الإمام ابي محمد بن عاشور ، دار احياء التراث العربي ، لبنان ، ٢٠٠٢، ط١، ج٨، ص ٢٠٧ .
[٣] ـ مخاطبات الدرويش البغدادي: ياسين طه الحافظ ، ص ١٢٨ .

المترائية تحس بالاختلاف لتتحول إلى تجلٍ عميق من تجلياتها المتفردة على النحو الذي يسهم في خرق أفق التوقع لابتعاد المرآة هنا عن دلالتها المتعلقة بقصة نرسيس وانعكاس وجهه على صفحة الماء [١]. فالشاعر هنا يتجاوز حدود الاستئناس والإعجاب إلى كونه وسيلة فنية استعملها للتعبير الموضوعي عن طبيعة الذات وما يعتريها من هواجس وصراع. فيبحث الشاعر هنا في قصيدته هذه عن حبٍ ضائعٍ ، يدفعه لإجراء حوارٍ بينه وبين صورته التي انعكست في الماء لتمثل ذاته الثانية ، فيخبرها بأنه ليس هو ، ولا حبيبته التي يبحث عنها ، ويستدل على ذلك بأنه قد غرق في النهر ، في حين بقت حبيبته وحيدة ، لكنه سرعان ما يدرك أن خريف العمر قد تمكن منه ، وأن الحب الذي يبحث عنه قد تغيرت معالمه وتركه إلى غير رجعة ، لكن الشاعر لم ييأس أو يستكين بل بقي يبحث عن حبٍ في أطلال ذكرياته . ويبدو أن الشاعر في تسميته لمجموعته الشعرية (مخاطبات الدرويش البغدادي) قد أسلم أمره للواقع وأقرَّ بأنّ العمر قد أخذ منه مأخذاً وأصبح كسقط المتاع.

يقول الشاعر فوزي كريم في قصيدة (البئر):

"**بعيداً ، هنا ، نتقاسمُ ذاتَ المصيرْ**

بغير ظلال

على حافةِ البئر منقطعين

كنرجستين

لوجهين في الماء محترسين." [٢]

في هذه القصيدة يجسد الشاعر فكرة الظل الملازمة للشخص ، وهي تشبه المرايا في عملها ، إذ تعمل على توسيع المساحة الدرامية للمرآة على الرغم من محاولته التمويه على وجود الظل "**بغير ظلال**" ومحاولة الترائي على صفحة البئر عبر الانقطاع عن كل ما حولهما "**كنرجستين**" على النحو الذي يعكس الأصل الأسطوري للمرآة إلا أن الترائي هنا ليس مفرداً فالشاعر لا يتحدث عن ذاته المفردة بل يعمد إلى حشد شقها الثاني (الحبيبة) " **بعيداً ، هنا ، نتقاسمُ ذاتَ المصيرْ**" على النحو الذي يحكي المصير ذاته الذي آل إليه (نرسيسيوس) في عدم جدوى العشق الذي أدى إلى

---

[١] ـ ينظر: أساطير الحب والجمال عند اليونان: ح١، ص ١٢٢.

[٢] ـ الأعمال الشعرية فوزي كريم: ج١، ص ٢٨٦- ٢٨٧ .

الذبول والموت ومن ثم الانبعاث على هيئة زهور النرجس على النحو الذي تنعكس فيه الرغبة في خلود حبهما واستمراريته فالماء عنصر الحياة الذي بدونه لا حياة.

وفي قصيدة (شجرة الحلم) يقول:

"أنا منذُ السابعة
مبحرٌ ، دونَ شراعٍ أو علامة .
وفي غابةِ السنواتِ رأيتُ المرايا
تتقاسمُ وجْهي
:هُنا كُنتُ ،
من هَا هُنا جاءَ صوتي ،
وخطوي هناك.
وفي الليل ترسبُ كلُّ المرايا ،
وتهزلُ في النوم ، في حلُمِ النومِ كلُّ المرايا ،
تبادلني صورة العشب والماء
وتحملني موجة منهما كنت فيها
يداً تتلَّمسُ دربَ السماء ،
وأهدأُ..." [1]

يتضح لنا في هذا النص العلاقة بين البحر والمرايا ، إذ يزاوج الشاعر بينهما من خلال الفضاء الواسع الذي لا ينتهي إلى حدود ، فبعد أن يبحر بدون شراع أو واسطة يستحيل بحره وجوهاً ومرايا تتقاسمه وتعمل على تشظيته في كل الاتجاهات ، ولهذا نراه يجري معها حواراً بعد أن حلَّقت به في فضاء الدنيا الواسعة ، فيلمح اشارة تمكنه من تحديد موطن ولادته ونشأته الأولى ، بعد أن تركها وهاجر إلى بلاد الغرب.

وما أن يحلَّ الليل حتى تفقد كل المرايا خواصها في الانعكاس وهو هنا يرمز إلى انتكاسة ١٩٦٧ وما صاحبها من خيبة لدى الجماهير ، بعد أن فقدوا فرصة العيش الرغيد ، لكن الشاعر لم يفقد الأمل بأن يتحقق ما يريد فيرفع يده إلى السماء ثم يهدأ ، ويتحقق الحوار الداخلي على نحوٍ واضح من خلال هذه الرمزية ، فيكشف عن طبيعة

---

[1] ـ الأعمال الشعرية فوزي كريم: ج٢، ص ١٥٤ـ ١٥٥.

الشخصية وما تعانيه من هموم وأحزان تارة ، وهدوء وارتياح تارة أخرى ، من خلال انعكاس هذه الذات على صفحة المرآة ، وهذا يدل على أن الشاعر لا يرى في المرآة إلا انعكاس صورته ، ولا يسمع إلا صدى صوته ، فيشكل عنده وسيلة فنية للتعبير الموضوعي عن الذات .

وفي قصيدة (مدن الماء) لسامي مهدي التي يقول فيها :

"مع الماء يا جزر العاشقين ...
وفي الماءِ يا عشبها ،
سقوف مِنَ الزرقةِ البكر
لما تزلْ حَلماً وهوى في مدى الواغلين
نسيحُ إليها بلا هزةٍ من جناح
ونفتحُ بابَ الطرواتِ قبلَ الرياحِ
ونُلقي على الصيفِ وزرَ الشتاءِ
ففي مُدُن الماء تندى الرمال
وتملك حورية عريها وتردُّ إحتراقِ الرجال
وتغسِلُ أجوافهم بمياهٍ جديدةٍ
وفي مُدُنِ الماءِ يقُتُل ناقته البدوي
وينسى ضجيجَ الطقّوسِ وَحُمَّى القصيدةِ
ويفتحُ في القاعِ مملكةً ويَنَام" [1]

الشاعرِ بنى لنفسهِ عالماً خيالياً من مدن مائية فيها الحياة مختلفة تماماً عن الحياة الواقعية ، يرى من خلالها السعادة الأبدية التي يريدها ويطمح إليها ، فاستدعى الشاعرِ من خلال مرآته (شخصية) مختلفة تمثلت بـ (مدن الماء) والتي كانت عتبة القصيد ، فقد انتقل فيها الشاعر إلى عالم آخر غير مرئي ، عالم متخيل رسمه الشاعر في ذهنه عندما أمعن النظر بواسطة الماء الذي لم يَرَ صورته فيه ، بل رأى تلك المدن تحته وهي تمثل رمزاً أسطورياً خيالياً يدل على الوجود والعالم الخيالي ، فمن خلال زاوية النظر المرآتية للشاعر انسابت الروح الدرامية تلقائياً ، لأن القصيدة هنا تتبني على

---

[1] ـ الأعمال الشعرية سامي مهدي: ص ٥٤ـ٥٥

استثمار الطاقة القصصية التي اختفى فيها صوت الراوي وظهر صوت الرمز المرآوي المتمثل كما قلنا بمدن الماء التي ظهرت إلى حيز الوجود من خلال الصورة المائية التي عكسها الماء في مرآته ، لأن المرايا هنا "تعكس ما ينطبع عليها أو يتراوي أمامها أو يُعرض عليها" [١] ، إذ وجد الشاعر في مرآته تلك انعكاساً حقيقياً لعالمه الخيالي والواقعي معاً .

---

[١] ـ مرايا نرسيس: ٧٩ .

الفصل الثاني

التوظيف الحواري للموروث

الحوار الخارجي المباشر :

الحوار المجرد .

الحوار المقطوع .

الحوار الصامت .

الحوار الترميزي .

الحوار الداخلي :

المونولوج .

الاسترجاع .

المناجاة .

الحوار:

يعد الحوار من أهم الأركان لقيام الدراما ، فهو السمة الجامعة لأي عمل درامي ، إذ يتم من خلاله تقديم القصة أو الحكاية المعدة للتمثيل ، وهو ليس كلاما تنطق به الشخصية حسب بل هو تعبير عن منطقها الفكري ومنظورها الفني داخل إطار البناء الدرامي لأنه كما يرى إيريك بنتلي "كلام يحتوي الإنسان كله ، والكلام بين الأشخاص يحتوي المجتمع كله" [١] .

يمثل الحوار الدرامي وسيلة للتواصل بين الأفراد المتحاورين وهو يمتد على نحو خفي من خلال اثنين أو أكثر إلى طرف آخر هو المتلقي ، مما يسبغ عليه بعداً وظيفياً ينعدم في الكلام اليومي ، لأنه موصول إلى الآخر بوصفه وسيطاً منفتحاً على الخارج ولهذا استخدم في الأعمال الأدبية ، ويعني محادثة أو تبادلا لأطراف الحديث ، يتم من خلاله تبادل الأفكار والآراء "إذ يتبادل فيه الأشخاص الإرسال والتلقي في تناوب يحدده فضاء نصي ، وتعمل وحداته الكلامية على انتاج دلالة كلية في خط درامي متنامٍ لفعل درامي حدثي" [٢] .

ينتمي الحوار إلى عالم الفن كما يرى أوديفسكي ولهذا "لا يجوز الحكم عليه بمقاييس الحديث العادي في الحياة اليومية ، ففي عمل فني حقيقي يكون الحوار وسيلة اتصال بل شكل ، أو بكلمة أدق أحد جوانب شكل هذا العمل المشارك في تكوين العالم الفني المحدود" [٣] ، أي أن الحوار بعد ولوجه إلى عالم النص يتحول إلى بنية شكلية تشترك مع غيرها من البنى في تكوين البنية الكلية للنص الأدبي ، بالتالي لا يمكن التعامل معه بالطريقة نفسها التي نتعامل بها مع الحوار في غير النص من حيث المنطقية أو التناسب وما إلى ذلك .

لأهمية هذا العنصر الدرامي وما يملكه من طاقات تفعيل فنية ، فقد تنبه الشعراء في العصر الحديث إليه لتطوير أساليبهم التعبيرية على الرغم من كونه تقانة شعرية ليست بالجديدة أو المبتكرة ، إذ تنبه له الشعراء منذ القدم في شعرنا العربي كما في

---

[١] الحياة في الدراما ، إيريك بنتلي ، ت: جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٣، ١٩٨٢، ص ٧٩-٨٠ .

[٢] البنية الدرامية في شعر ممدوح عدوان: ص٦١ .

[٣] حول دراسة الكلام الفني، ف.ف.كوزينوف ، ت: جميل نصيف التكريتي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ١١ بغداد لسنة ١٩٨٢ ، ص ١١٧ .

شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة وغيرهما كثير ، والمطلع على الشعر الذي يعتمد على الحوار يجد متعة وجمالية متميزة بسبب ما يوفره الحوار من حيوية داخل النصوص الشعرية فالحوار يتصف بكونه دائم التحول والتغيير والاختلاف تبعاً لتغير المواقف والحالات لأنه "كلام ذو حساسية مفرطة دائمة التحول والتغيير والاختلاف طالما يقع تحت تأثير ضغط موجهات مختلفة ربما يكون أشدها تأثيراً التقاليد الفنية المهيمنة في سياق العصر الذي كتب فيه" [١] .

يتصف الحوار بعدد من الوظائف لعلّ من أهمها القدرة على صنع الصراع والتوتر الدراميين داخل النص من خلال دفعه للفعل إلى الأمام ، فضلاً على قدرته في الكشف عن الشخصيات وطبائعها وخواصها وأفكارها ؛ لاعتماده على الجدل في الحوار . كما يسهم الحوار بتوسيع مجال الفعل وإشاعة الجاذبية والحياة داخل النص ، عبر توفير المعلومات وتفسير الأسباب والكشف عن مسوغات الفعل القائم ، والكشف عن الحالات النفسية التي تخدم بناء الحدث الدرامي وتصعيده [٢] .

ولا يقتصر الحوار بوصفه تقانة شكلية ودلالية على هذه الوظائف إذ لا يخفى على المتلقي الدور الإيقاعي للحوار الذي يتصف بالسرعة ، وهو يختلف عن إيقاع أي أسلوب آخر ولا سيما أسلوب السرد ، فمن خلاله تتحدد سرعة إيقاع النص أو بطئه ، لكونه يستند إلى عنصر الحديث الذي يتضمن أسئلة وإجابات [٣] تستلزم السرعة في الإيقاع التي تخضع لنوع الحوار ، فكلما كان الحوار محتدماً ثائراً كان الإيقاع السريع أكثر بروزاً ، في حين يستلزم الحوار الهادئ البعيد عن الصخب إيقاعا هادئاً يتناغم معه [٤] .

للحوار أشكال وأساليب متعددة تختلف على وفق المنظور إليها ، ولعلّ من أهمها الحوار الخارجي أو ما يسمّى الدايلوك ، والحوار الداخلي الذي يجيء على هيئة المونولوج أو المناجاة الفردية والارتجاع .

---

[١] الحوار في الخطاب المسرحي ، محمود عبد الوهاب ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد ١٠ ــ لسنة ١٩٩٧م ، ص ٤٨ .

[٢] ينظر: فن الكاتب المسرحي ، روجر بسفيلد ، ص ٢٣٠-٢٣١ .

[٣] ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، د. محمد صابر عبيد ، ص ٤٢-٤٣ .

[٤] ينظر: دير الملاك ، محسن أطيمش ، ص ٣٢١ .

يمثل الحوار أحد أهم أساليب تعامل الشعراء مع الموروث ، فهو أعلى مرحلة من مراحل الإفادة من النص الغائب (الموروث) فعبره تتحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعها وشكلها – اجتراراً وامتصاصاً– وفيه يكون القديم عرضة للتغيير والتبديل ، بعيداً عن التأمل أو الاحتذاء التي كان الشاعر سابقاً يضفيها على النصوص المقتبسة [١] أو الأحداث المجتلبة إلى الراهن الشعري .

ويعدّ هذا النوع الحواري من أرقى الآليات التي تنهض عليها شبكة العلاقات التناصية للمنتج الإبداعي ، ففيه تتفاعل النصوص اللاحقة مع النصوص السابقة ، على النحو الذي يضحى فيه النص الجديد محاوراً للنصوص السابقة ، أو أن ينقل الشاعر حواراً إلى نصه كما هو الحال في الحوار الخارجي [٢] ، ويكون الشاعر عندئذ محاوراً وليس مردداً أو مقتبساً للنصوص السابقة ، ويعد هذه التعامل الجديد مع الموروث تعاملاً جدلياً حيّاً يتبادل فيه النص الجديد والموروث الأخذ والعطاء ، والتأثير والتأثر في حوار ثري يسهم في تطوير النص فنياً وجمالياً كما يعمق من البنية الدرامية له [٣] ، لأنه يلجأ إلى تفكيك النص السابق/ الغائب وتقويض مفاهيمه من خلال إفراغه من بنياته المثالية كصيغة عامة وإعادة كتابته على أسس القوانين العلمية الموضوعية المساعدة على فهم وتفسير وتغيير الواقع نحو مستقبل أخاذ [٤] ، فيكون الحوار على وفق هذه الرؤية قراءة نقدية لا علاقة لها بالنقد بوصفه مفهوماً عقلانياً خالصاً أو نزعة فوضوية عدمية [٥] .

ينهض الحوار على آليات متعددة تكشف الصفة الترابطية وتحدد النوعية التناصية التي يتم بوساطتها تعالق النصوص ، وتتنوع طرق الحوار بين التجاور والتآلف ، أو الصراع والتصادم ، محققاً بذلك الحوارية السردية التي يكون فيها صوت الآخر جزءاً من الـ(أنا) ، ويكون النص اللاحق ترديداً للنص السابق أو رواية له ، ومنها ما يحقق الحوارية الدرامية التي تتخذ فيه النصوص اللاحقة موقفاً حوارياً صدامياً مع

---

[١] ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، محمد بنيس ،ص ٢٥٢ .

[٢] جدلية الحداثة في شعر عبد الله البردوني ، أحمد عبد الله الصغير ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد-كلية التربية (ابن رشد) ، ٢٠٠١م ، ص ٥٩ .

[٣] ينظر: البنية الدرامية في شعر ممدوح عدوان ، ص ٩٤ .

[٤] ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص ٢٥٢ .

[٥] ينظر: البنية الدرامية في شعر ممدوح عدوان ، ص ٩٤ .

النصوص الموروثة محطمة مظاهر التبجيل والاقتداء [١] ، في سبيل تكريس الدراما داخل النص عبر مده بالصراع الذي يتغلغل في ثنايا النص .

أفاد شعراء الستينات من هذا الأسلوب الحواري في توظيف الموروث على النحو الذي تنعكس فيه رؤاهم الثقافية والأيديولوجية ، كما تعكس الحس القومي لديهم بتجلياتها الدينية والتاريخية والأدبية كافة ، لأن مد جسور الحوار مع التراث تعني إبراز الهوية الخاصة بالشاعر من جهة ، ومد جسور التواصل مع الجمهور ذي النزعة التراثية من جهة ثانية [٢] .

وتجتهد دراستنا في هذا الفصل بالكشف عن آليات التوظيف الحواري للموروث ، عبر أسلوبين من أساليب الحوار هما كل من الحوار الخارجي الدايلوك ، والحوار الداخلي بتنويعاتهما المختلفة لدى شعراء الستينات في العراق .

الحوار الخارجي (المباشر)

يعرف الحوار الخارجي المباشر(الدايلوك) بأنه نمط تواصلي يتبادل فيه الأشخاص الحديث في إطار المشهد على نحو مباشر يوجه فيه المتحدث كلامه مباشرة إلى متلقٍ مباشر ، إذ يتبادلان الكلام بينهما من دون تدخل الراوي [٣] الذي يقوم بنقل الحوار متقيداً بحرفيته النحوية وصيغته الزمنية [٤] . وهو وسيلة من وسائل التعبير الدرامية التقليدية في الشعر .

يتخذ الحوار الخارجي المباشر صيغة الأفعال (قال ، قلت ، سأل ، سألت ، أجاب ، أجبت ، همس ، صرخ ، نادى ... وغيرها) ، وهو يتشكل عبر طرح الأسئلة وتقديم الأجوبة ذات الأدلة والبراهين المقنعة ، وقد يتشكل من خلال مساءلة أو نقد أو مناقشة تجري بين الشخصيات بطريقة مضمرة تختفي فيها أسماء المتحاورين أو حالتهم داخل النص [٥].

---

[١] ينظر: علم النص ، جوليا كرستيفا ، ت: فريد الزاهي ، الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ط١ ، ١٩٩١ ، ص ٧٥ – ٧٧ .

[٢] ينظر: التناص في شعر العصر الأموي ، بدران عبد الحسين البياتي ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل – كلية الآداب ، لسنة ١٩٩٦م ، ص ٣٦ .

[٣] ينظر: تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين :

[٤] ينظر: الراوي الموقع والشكل ، يمنى العيد ، بحث في السرد الروائي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١، ١٩٨٦ ، ص ٢٣ .

يطلق مصطلح (المعروض المباشر) على الحوار الخارجي المباشر، كما يطلق عليه (الحوار التناوبي) ؛ لأن التناوب يعد سمة إجرائية ظاهرة في هذا النوع من الحوار[١] .

أفاد شعراء الستينات في العراق من الحوار الخارجي المباشر في بناء قصائدهم ، على النحو الذي شكل ظاهرة مميزة لديهم ، إذ تعددت تجلياته وأنماطه في توظيفهم للموروث ما بين حوار مجرد ، وحوار مقطوع ، وحوار صامت ، وحوار ترميزي .

الحوار المجرّد :

يتشكل الحوار المجرد بفعل موقف يكون فيه المتحاورون بطريقة معينة داخل المشهد ، وهو يقترب في تكوينه من المحادثة اليومية ، فهو حديث إجرائي متأسس على رد فعل سريع أو إجابة سهلة أو تبادل كلمات لا تحتمل التأويل المتعدد ، لأنه إجابات متوقعة عن أسئلة عادية [٢] ، وقد وظف شعراء الستينات الحوار الخارجي المجرد في استحضار الشخصيات التاريخية، لخلق ضرب من التفاعل مع الموروث وضخ الفضاء الدلالي للقصيدة برؤى جديدة تستند إلى الموروث ومحفزاته الشعرية لتطوير مستوى من الفاعلية، والإيحاء والقوة، والإثارة، والحركة الشعورية داخل النصوص الشعرية ، كما هو ملحظ في قصيدة (الجذع النوّاح) للشاعر حسب الشيخ جعفر التي استلهمها من الموروث الديني متمثلاً بالسيرة النبوية للرسول الكريم محمد **(صلى الله عليه وسلم)** إذ يقول فيها :

"هجرَ الحبيبُ الجذعَ حيناً كي تراه
أبصارُ رفقتهِ ، وقد زحموا الطريقَ مبكرين
وعلا الفتى الحبشيُّ يهتفُ للصلاه
فشكا النّوى متسهِّدا ، وتضرَّعَ الجذعَ الحزين
وتساءلوا : (فيمَ التفجُّعُ والنُّواح؟)
قيلَ : (الحنينُ إلى الحبيبِ ولطفهِ!)
فحنا الحبيبُ على الجريدِ ، ومسَّ بالرفقِ الجراح
فهفا إليهِ بوجدهِ وبضعفهِ :

---

[١] ينظر: الراوي الموقع والشكل ، يمنى العيد ، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٦، ص ٢٢ .
[٢] ينظر: الحوار القصصي فاتح عبد السلام نوري ، المؤسسة العربية للنشر ط١ ، ١٩٩٩، ص ٥٦ .

(أتركتني للنارِ؟) قيلَ : (لكَ الخيار:
تخضرُّ نخلاً يُثقِلُ الأيدي جَنَى
أو كرمةً فيحاءَ تُخصِبُ ما استُجيرَ بها الجوار)
فتأوَّه الجذعُ الحزينُ ، وقد أضرَّ بهِ الضَّنى :
(أليَ الخيارُ؟ وأيُّ مهجورٍ تخيَّرَ أو أراد
غيرَ التقرّبِ؟ ولأكنْ ما شئتَ ظلاً أو رماد!)"[1]

يتجلى الحوار المجرّد في هذا النص عبر مجموعة من التساؤلات والإجابات المفترضة بجمل قصيرة موحية وبعيدة عن الإسهاب "**وتساءلوا : فيم التفجع والنواح ؟ ، قيل : الحنين إلى الحبيب ولطفه! ، أتركتني للنار؟ ، قيل لك الخيار ، ألي الخيار؟**" ، وهي محاورة خارجية تنهل من السيرة النبوية مادتها الحكائية بوصفها واقعاً عيانياً مشاهداً يمثل معجزة من معجزات الرسول الكريم التي وردت في كتب الصحاح عن جابر رضي الله عنه، أنه قال: "كان المسجد مسقوفاً على جذوع من نخلٍ فكان النبي صلى الله عليه وسلم اذا خطب يقوم الى جذع منها، فلما صُنع له المنبر وكان عليه فسمعنا لذلك الجذع صوتاً كصوت العشار حتى جاء النبي صلى الله عليه وسلم فوضع يده عليها فسكت" [2] ، ولم يتحمل الجذع فراق النبي (صلى الله عليه وسلم) . وفي حديث بُريدة أنه "لما بكى الجذع وضع الرسول يده الشريفة عليه وقال: إن شئت اردَّك إلى الحائط الذي كنت فيه، ينبت لك عروقك ويكمل خلقُك ويجدّد لك خوص وثمرةٌ. وإن شئت أغرسك في الجنة فيأكل أولياء الله من ثمرك. ثم أصغى له النبي صلى الله عليه وسلم يستمع ما يقول، فقال: بل تغرسني في الجنة فيأكل مني أولياء الله واكون في مكان لا أبلى فيه، فسمعه من يليه، فقال النبي صلى الله عليه وسلم: قد فعلتُ. ثم قال: اختار دار البقاء على دار الفناء" [3] . وهنا نلحظ التعامل المباشر من قبل الشاعر مع هذه القصة بكل تفاصيلها إلا أنه استطاع من خلال استعماله لأسلوب التحويل أن

---

[1] أعمدة سمرقند: حسب الشيخ جعفر ، منشورات دار الآداب – بيروت لبنان ، الطبعة الأولى ، لسنة ١٩٨٩م ، ص ١٠٠ .

[2] الجامع الصحيح المختصر: محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي ، تحقيق: د. مصطفى ديب البغا ، دار ابن كثير ، اليمامة – بيروت ،ط٣ ، ١٩٨٧ ١٣١٤/٣.

[3] فتح الباري شرح صحيح البخاري المؤلف: أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل العسقلاني الشافعي ، دار المعرفة - بيروت، ١٣٧٩ : ٢٢ : ٤٩ .

ينحرف بالنص الموروث إلى قصدية مختلفة بعيدة عن أصلها الذي تم استدعاؤها منه وتحويرها باتجاه دلالي جديد يعمق من درامية النص ويزيد من الجمال فيه .

ومن الأمثلة الأخرى التي يتجسد فيها استعمال الشاعر للحوار المجرد قصيدة (تخطيطات بالفحم والدم على جدران المتحف العراقي) للشاعر حميد سعيد ، يقول فيها :

"سبعة كُهّانِ من أور

سبعة حكماءٍ من بابلَ ...سبعُ أميراتٍ من آشورْ

النيرانُ تحاصرهم في فردوس الوطنِ المغدورْ

يطردهم وحشُ العتمة ... من حقلِ النورْ

... السومريون أفاقوا من سماديرِ الرؤى ...

فانفتحت على جحيمِ العالمِ السفليِّ ... ألفُ بابْ وجاءَ ربُّ الجندِ من ممالكِ الحقد..

إلى أوروك ...

منتقماً ..

فأشعلَ النيران في نخيلها ... وأشعلَ النيرانَ في الأعنابْ

أيقظت المليكَ البابلي من سُباتهِ البعيد ..

ضَجَّةُ اللصوصِ في الأسواقْ

وفَزَعتْ كاهنةُ المعبدِ في آشورْ

أهذهِ نهايةُ الكون ... وهذي فورة التَّنُّورْ؟!

خائفةٌ عشتارُ ... قانتٌ تموز ..

مَنْ هؤلاء؟

انتزعوا الألوانَ من ثمار حقله..

وجرحوا الألحان ... في ليالي الحنانْ

نهبوا ما أبدع الزَّمانُ .. من كُنوزْ" [1]

---

[1] ديوان من وردة الكتابة إلى غابة الرماد ، حميد سعيد ، دار أزمنة للتوزيع والنشر ، ط ٢ ، لسنة ٢٠١٤ ، ص ٢٣ .

إذ يؤدي الحوار المجرد في هذه القصيدة دوراً مهماً في خدمة الدلالة التي تنهل من الميراث الأسطوري القديم معيناً لتجسيد الصراع القائم بين الخير والشر بوصفهما قوتين أساسيتين متضادتين ، الخير بوصفه مرادفاً للحضارة البابلية بكل ألقها وبها ونظامها ، والتي هي رمز لحضارة وادي الرافدين عبر العصور بجذرها الضارب في عمق التاريخ في مقابل الشر ورمزه (وحش العتمة) أو جنود الظلام والهمجية التي جعلها الشاعر رمزاً على العدوان والحقد الأعمى على أهم صرح من صروح الحضارة في العالم القديم الذي عانى منه العراق فكان سبباً في نهب خيره وإرثه الحضاري ، وقد وظف الشاعر الحوار المجرد عبر جمله القصيرة "أهذه نهاية الكون ... وهذي فورة التنور؟! ، منْ هؤلاء؟" إذ يتصف بالتكثيف والتركيز إذ أدى دوره كاملاً في التعبير عن حجم الصراع الذي تخضع له الذات الشاعرة بسبب الحال التي آلت لها حضارة وادي الرافدين .

عمد الشاعر إلى استدعاء عدد كبير من الشخصيات (سبعة كهان من أور.. ، سبعة حكماء من بابل... سبع أميرات من آشورْ، المليك البابلي ، كاهنة المعبد في آشور ، خائفة عشتار ، قانت تموز) بهيأتها القدسية في الميراث الديني والأسطوري القديم لتعميق التناقض بين ماضي هذه الشخصيات وحاضرها السليب على النحو الذي صنع جوّاً درامياً أفاد منه الشاعر في بعث الحركة بين المتناقضات الماضي والراهن .

ويؤدي الحوار المجرد الذي يستمد من الموروث الديني مادته في كل من الإرسال والتلقي ؛ للنهوض بتقديم تأويلات رمزية مستمدة من واقع الشخصيات المستدعاة ، كما هو ملحظ في هذا النص :

"أنبقى دونَ حُبٍّ يا زهورُ
ودونَ أشواقِ
لأنَّ يدَ المدينةِ تستبيحُ أريجنا الباقي
وأن ربيعنا المغرور بالصفصافِ والماءِ
تحنِّطُهُ خطوطُ الوهمِ في أُطُرٍ زُجاجيه
نهرولُ في دروبٍ ما ألفناها
ونسمعُ حشرجاتٍ ما سمعناها
وتسألُنا الدُّروبَ بكلِّ منعطفٍ

أأنتُمْ فتيةُ الكهفِ؟
ونحنُ فداءُ إسماعيلَ في عصرِ الأسى النَّزِقِ
ونحن جراح أيوب الصبور نهيم في الطرق
يسمِّرنا الحديد على الصليبِ
بكل مفترقِ" [1]

تظهر تقانة الحوار الدرامية على نحو كبير من خلال استعانة الشاعر بأسلوب التشخيص القائم على مجاز علاقته مكانية ، لخلق أصوات تقف إلى جانب صوته السارد داخل النص ومحاورتها ، فضلاً على استعماله للضمير (نحن) الذي يحيل على رغبة الذات الشاعرة في إيجاد أنيس يمنع عنه وحدته ، "**أنبقى دون حبٍّ يا زهور ودون أشواق ، تسألنا الدروب بكلِّ منعطفٍ أأنتم فتيةُ الكهفِ؟**" ، إذ عمد الشاعر إلى أنسنة كل من الزهور والدروب ، مجرياً معها حواراً دائرياً عمل على كشف الصراع الذي تخضع له الذات الشاعرة ، كما أسهم اختلاف المنطق الحواري لكل صوت منها في ترسيخ التعدد الصوتي داخل النص ، فضلاً عن دور كل منها في الكشف عن جانب من جوانب الشخصية ولاسيما أن الشاعر هنا يلجأ إلى استنطاقها من خلال وعيه بها ، فهو يحاور الزهور لكنه يجيب عنها "**لأنَّ يدَ المدينةِ تستبيحُ أريجنا الباقي ...**" على النحو الذي يكشف عمق العلاقة بينها بوصفها معادلا موضوعياً عن الحبيبة ورمزاً جمالياً يحيل على رقتها .

على حين تنهض الدروب بدور فاعل في محاورة الشاعر "**تسألنا الدروب بكلِّ منعطفٍ أأنتم فتية الكهف**" إذ يكشف منطق الحوار الذي يستمد من الموروث الديني حالة الاغتراب النفسي الذي يعاني منه الشاعر وأزمته فلهذا جاء جوابه مستمداً من المعين نفسه إذ وظف الظرف التاريخي المتعلق بكل من شخصية النبي إسماعيل وقضية الفداء "**ونحنُ فداءُ إسماعيلَ في عصرِ الأسى النَّزِقِ**" وشخصية النبي أيوب المتمثلة في صبرها "**ونحن جراح أيوب الصبور نهيم في الطرق**" فضلاً على آلام الصلب والعذاب في قصة سيدنا عيسى بمضمونها المستمد من الموروث الديني المسيحي "**يسمِّرنا الحديد على الصليبِ بكل مفترقِ**" على النحو الذي تنعكس فيه الإفادة القصوى من دلالة الموروث ، وتسمى هذه الطريقة من طرق الإفادة من الموروث

---

[1] **الأعمال الشعرية ، حميد سعيد : ج١ ، ص٦٠ .**

(الطريقة التحويلية) وهي قائمة على المحاكاة والمجاراة للنص المحاور وهي تسند إلى آلية الامتصاص فتعمل على بعث الحيوية داخل النص[١] عبر تكثيف البنية اللغوية والتي تنعكس إيجاباً لإثراء الفضاء الدلالي للنص .

ويعمد بعض الشعراء في توظيف الموروث إلى استحضار عدد كبير من الشخصيات التي ينعكس فيها الاغتراب الفني عبر الاغتراب بالشخصيات التاريخية ليعطي لتجربته الخاصة ضرباً من التكثيف والعمق والشمولية وفاعلية التأثير وعمق الإيحاء، كما هو ملحظ في هذا النص :

"جاءَ بالفلواتِ من الفلواتِ.. وأسكَنَها الأرصِفَهْ
وأقامَ مضارِبَهُ.. وسيتبعهُ الآخرونَ..
كأنَّ الشوارعَ إرثُ قبيلتهِ..
وهو سيِّدُها والكفيلُ بها
في حقيبتهِ..
مُدُنٌ ظلَّ يحمِلُها وبلادٌ.. وما كتبَ الناسُ
قال الشَريفُ المَدينِّيُ..
كُنتُ أراهُ ..
برفقَةِ روسو وبودلير والشَنْفَرى.. وابنِ خلدونَ..
والمُتنَبّي.. وَ..
قالَ الحريزي..
رافقتُهُ في شوارع بغدادَ.. باريس.. وهرانَ..
كنّا معاً..
في دمشْق وبيروت.. ثُمَّ افترقنا
على موعدٍ..
ولكِنَّنا ما التقينا" [٢]

---

[١] الرواية والتراث السردي ، سعيد يقطين،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، ط١، ١٩٩٢ ص ٥٩.
[٢] أوراق الموريسكي ، حميد سعيد ، منشورات دار دجلة ، عمان – الأردن ، لسنة ٢٠١٢م ، ص ٣٥ .

إذ نلحظ تعدد الشخصيات التراثية فضلاً عن الشخصيات المعاصرة التي وجدها الشاعر ذات فاعلية في توجيه مجرى الحدث بمختلف أبعاده الفنية والتاريخية والجمالية على النحو الذي يشكل سمة من سمات الاغتراب عبر توظيف مقتطفات جزئية أو إشارية من الموروث الذي يمثل عصوراً مختلفة لتأدية مهام مختلفة ورؤى متعددة ومتنوعة في دلالاتها الوجودية والاغترابية مع الحياة والواقع ، كما يتجسد في الأسماء التراثية : (الشريف المديني، روسو، بودلير، الشنفرى، ابن خلدون ، المتنبي ، الحريزي) ، فكل شخصية من هذه الشخصيات تحمل دلالة على الاغتراب النفسي والفكري والثقافي في محيطها الذي عاشت فيه .

ويطرح تنوع هذه الشخصيات بين العربية والأجنبية القديمة والمعاصرة تناقضاً من نوع آخر فضلاً على مهمتها في توفير الشمولية والسعة داخل الفضاء الدلالي للنص الذي ينهل أيضاً من التنوع والامتداد المكاني (بغداد .. باريس.. وهران .. دمشق .. بيروت) الذي أسهم كثيراً في توسعة هذا الفضاء .

وظف الشاعر الحوار المباشر (المجرد) على لسان الشريف المدينيّ ، ولسان الحريزي : "**قال الشَريفُ المَدينيُّ.. كُنتُ أراهُ ..برفقَةِ روسو وبودلير والشَنْفَرى.. وابنِ خلدونَ.. والمُتنَبّي.. وَ..قالَ الحريزي..رافقتُهُ في شوارع بغدادَ.. باريس.. وهرانَ..كنّا معاً..في دمشْق وبيروت.. ثُمَّ افترقنا على موعدٍ.. ولكِنَّنا ما التقينا**" ، وهو حوار عادي في ظاهره يعتمد على الجمل القصيرة ذات الدلالات الواضحة ، إلا أنه أسهم هنا من تقديم تأويلات رمزية يفرضها السياق الشعري على النحو الذي عمل على شدّ أزر الحدث وضاعف من التوتر فيه ، كما عمق من تماسك النص عبر اختراق منطقة السرد داخل الفضاء الشعري مما عمق من درامية النص وكشف عن حاجة الذات الشاعرة إلى التحاور مع الآخر بكل أشكاله ومرجعياته الفكرية والثقافية .

٢- الحوار المقطوع :

يعدّ الحوار المقطوع شكلاً آخر من أشكال الحوار الخارجي المباشر في توظيف الموروث درامياً داخل النص الشعري ، ويعني الحوار المقطوع غياب أحد أطراف المحاورة بطريقة مقصودة مشكلاً بذلك حالاً درامية مؤثرة ويعمل على ضخ النص

بطاقات دلالية وإيحائية غزيرة تسهم في تعزيز بنية النص الدرامية [١] للنص الشعري . ومن النماذج الشعرية التي تجسد هذه التقانة الحوارية قصيدة **(أمرؤ القيس في صحرائه– لا تبكِ يا امرأ القيس!)** للشاعر فاضل العزاوي إذ يقول فيها :

"لا تقفْ أَيها الشاعرُ باكياً
من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
ولا تهلكْ أسى
فالذين رحلوا سوف يعودون ثانيةً
على مطيّهم إلى الرسوم الدوارسِ ولسوف تسمعُ ضَحِكَ الفتياتِ
في الهوادجِ
عند الغروب
يسترقن النظرَ اليك من وراء الحُجُب وانتَ واقفٌ مثل كاهن
مجنون
كَفَرَ باللاتِ والعُزىّ اذ فاصت دموعُ عينيه صبابةً
بسِقْطِ اللوى بين الدَّخولِ فحوملِ
لا تبكِ يا امرأَ القيسِ وتجمَّلِ!
وقلْ لصاحبيكَ الباكيين معك
أن ينصرفا إلى حالِ سبيلِهما
وثقْ أنه ما من خسارةٍ في النهاية
ما دمتَ قادراً على الذكرى
في زمنِ النسيان!" [٢]

ينبني هذا النص على فكرة الحضور والغياب التي تستقي من قصة الشاعر امرئ القيس الذي عانى من ضياع ملكه بعد مقتل والده ، وقد عمد فاضل العزاوي إلى استدعائه داخل نصه متخذاً منها موقف المتحدث إليها عبر استعماله لأسلوب النداء "**لا تقف أيها الشاعر باكياً**" في مستهل القصيدة مستعملاً زخماً كبيراً من التناصات الشعرية مع أبيات من معلقة امرئ القيس:

---

[١] ينظر: البنية الدرامية في شعر ممدوح عدوان ، ص ٦٦ .
[٢] الأعمال الشعرية فاضل العزاوي : ج١ ، ص ٢١٩ .

"قِفَا نَبْكِ مِـنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِبِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُول فَحَوْمَـلِ
كَـأَنِّـي غَـدَاةَ البَـيْنِ يَـوْمَ تَـحَمَّلُوا لَدَى سَمُـرَاتِ الـحَيِّ نَـاقِفُ حَنْظَـلِ
وُقُـوْفاً بِـهَا صَـحْبِي عَلَّي مَطِيَّـهُمُ يَـقُوْلُوْنَ : لاَ تَـهْلِكْ أَسَـىً وَتَـجَـمَّلِ
وإِنَّ شِـفَـائِـي عَـبْـرَةٌ مهراقـة فَـهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ؟
كَـدَأْبِـكَ مِـنْ أُمِّ الـحُـوَيْرِثِ قَـبْلَهَا وَجَـارَتِـهَا أُمِّ الـرَّبَـابِ بِـمَـأْسَـلِ
إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيْمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ
فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي" [1]

إذ تتضح طريقة الشاعر في تشظية النص الموروث داخل نصه عبر استعماله لآلية التحويل في التعامل مع النص السابق، والعمل على تحويره وتحويله إلى اتجاه دلالي جديد ، تنعكس فيه الوقائع إلى رؤى وأحلام يتمنى الشاعر تحقيقها على النحو الذي عمل على خلق جوٍّ إيجابي "**وثقْ أنه ما من خسارةٍ في النهاية ما دمتَ قادراً على الذكرى في زمنِ النسيان!**" يغذي حركة التناقض والتضاد التي يطمح الشاعر من خلالها إلى إضفاء قدر من الموضوعية داخل فضاء النص .

يختفي صوت الشاعر امرئ القيس بوصفه طرفاً من أطراف المحاورة على النحو الذي يعزز فكرة الغياب والحجب التي مارسها الشاعر ، إلا أنه تمكن من التمويه على هذا الغياب عبر سلسلة التناصات التي قدمها مع معلقته الشهيرة لتقديم التفسيرات والتأويلات التي تخدم البناء الدرامي .

في قصيدة (رسالة من آخر الشهود) ينهض الحوار المقطوع بمهمة آيديولوجية عبر استدعاء شخصية لها مواقفها المعادية للرسول صلى الله عليه وسلم ومحاربتها للإسلام وهي شخصية أبي لهب ، إذ يعمد الشاعر إلى محاورتها :

"تبت يداك أبا لهب!
حيث مضيت راكبا حصانك الهارب من إسطبل العدم
أحرقت في طريقك الجسور
هدمت كل ما بنيناه هنا في دورة العصور
وزوجتك التي تجر خلفها حمارها ، حمالة الحطب

---

[1] **ديوان امرئ القيس اعتنى به وشرحه عبدالرحمن المصطاوي ، دار المعرفة بيروت لبنان ، ط٤، ٢٠٠٢، ص٢١-٢٥ .**

تنفث من سمومها في صرصر العقد

مشدودة من جيدها بحبلها المسد

اليك إذ تسير في طريقك الطافح بالدموع

تنبح من ورائها الكلاب" [1]

تنهض فكرة النص على العبثية واللاجدوى التي تطرحها ثنائية الحضور والغياب المستمدة من مملكة الجحيم التي تحيل على الغياب والضياع والتلاشي ، وقد وجد الشاعر في تقانة الحوار المقطوع ما يعينه على التعبير عن تجربته الشعرية ، التي أراد لها الشاعر التكيف وقوة التأثير والإيحاء .

شخصية أبي لهب شخصية جدلية يثير استدعاؤها من الجحيم بوصفه المآل الأبدي له ولزوجه والذي أقره القرآن الكريم عدداً من التصورات والإيحاءات ، وقد حاول الشاعر من خلال خياله عرض صنوف العذاب الذي تخضع له هذه الشخصية التي قادها عنتها إلى هذا المصير . إن جلب هذه الشخصية إلى الراهن بوصفها رمزاً من رموز الجحيم ومحاورتها ومحاولة إسقاطها عليه عبر مشهد صوري متخيل "**حيث مضيت راكبا حصانك الهارب من إسطبل العدم ، حرقت في طريقك الجسور ، هدمت كل ما بنيناه هنا في دورة العصور**" وهو مشهد حركي يصور هذه الشخصية في خروجها من عالم الجحيم والعذاب ونقلها الخراب والدمار إلى الراهن والواقع ، قد غذت الفضاء الدلالي للنص كونها تشير إلى التناقض والصراع الكامن في الواقع فضلاً على ما توفره لدى المتلقي من مفاجأة وإدهاش .

"**من ألف ألف عام**

منتظرين المنقذ الخارج من متاهة الأبد

نصرخ أو نبكي من الألم :

كيف؟ لماذا نقرع الناقوس كي يسمعنا الأحياء

في زمن الموتى

ولا يأتي إلى نجدتنا أحد ؟

كيف؟ لماذا كل ما نكتبه في دفتر الإنشاء

---

[1] **الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢ ، ص ٤٥٠- ٤٥٢ .**

تمسحه أصابع الريح؟"[1]

ينهض استعمال الشاعر للحوار المقطوع الذي يتجسد في غياب صوت أبي لهب الطرف الآخر للمحاورة بمهام كبيرة داخل الفضاء الدلالي والشكلي للنص ، تعكس حاجة الشاعر في تجسيد تجربته الشعرية لهذا النوع من أنواع البناء الحواري الدرامي المميز والذي يثير المتلقي حول جدوى هذا الغياب .

تذهب كثافة الأسئلة الموجهة والتي تتمظهر باستعمال ضمير المتكلم (نحن) للدلالة على الذات الجمعية التي تسرد همَّها الموحد الذي تضرب جذوره في عمق التاريخ "**من ألف ألف عام منتظرين المنقذ الخارج من متاهة الأبد نصرخَ أو نبكي من الألم**" سدى فلا يوجد من يسمعها فهي تنطلق من عمق الآلام والمآسي على النحو الذي يعكس الحيرة والذهول التي تخضع لها مجموعة الذوات ، وتتجسد في قوله : "**لماذا نقرع الناقوس كي يسمعنا الأحياء في زمن الموتى ولا يأتي إلى نجدتنا أحد؟**" كما تتجسد أزمتها في السؤال العبثي : "**لماذا كل ما نكتبه في دفتر الإنشاء تمسحه أصابع الريح؟**" الذي يشير إلى عمق أزمة الأنا الشاعرة في صراعها الحاد مع كل عوامل الإمحاء والطمس والغياب .

٣- الحوار الصامت :

ينطوي الحوار الصامت على مفارقة تتجلى في كيفية الجمع بين الحوار والصمت ، وهو من أنواع الحوار الخارجي ، الذي يعمد إليه الشاعر لغاية تشبه الغاية من إظهار الكلام في ملفوظات محددة [2] ، فهو لغة قائمة بذاتها تعتمد على الإيماء والإشارة ، وهو غير الصمت في الحوار ، إنه كلام منطوق يقدم بطريقة المشهد يلجأ إليه الشاعر لما يتصف به من قدرات فنية شكلية ودلالية لكونه يفتح الأبواب لتداعي الأفكار ، ويستدعي التفكير حول دلالة الصمت فالسكوت موقف ، وهو أبلغ من الكلام وأشدُّ تأثيراً[3] . ويتجلى هذا النوع من أنواع الحوار الخارجي في قصيدة (سحيم) إذ يقول فيها الشاعر:

---

[1] الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢ ، ص ٤٥٢ .

[2] ينظر: الحوار القصصي ، ص ٥٠ .

[3] ينظر: الحوار عند شعراء الغزل في العصر الاموي. المؤلف أ. د. بدران عبد الحسين محمود البياتي. الناشر: دار غيداء للنشر والتوزيع. تاريخ النشر ٢٠١٧ ، ص ٧٩ .

"الحسُّ يا سحيمُ والهجيرُ والضجرْ
منافذُ الموت على الحياة والعذاب والسهر
سحابةُ العطاء للعفاة
وشارةُ المهاجرينَ في مفازةِ الزمن
فالعابر الذليل من يميت في دمائه الحروف
ومَن يذل الليل في محرابه الأنوف
ومَن يذوِّب الحديدَ مَن يُفتت الصخر
الحسُّ يا سحيمُ والهجير والضجرْ
أسمع رغمَ البعد شهقةَ الدمِ الجموحِ
في عروقِكَ الذبيحهْ
وأشهد المأساة في عينيكَ وانتفاضةَ القريحهْ
تنعبُ من عيونِ كلِّ كاعبٍ سُلافةً سخيهْ
....
فليكذب العفاةُ
واكذب أنتَ يا سحيم
لن يسأل التاريخُ عنكَ عن حقيقةِ القضيهْ
فأنت لستَ بودلير
ولست هوميروس أو اليوت أو ..
وأنت مولى من موالي العربِ
وأسودٌ مصخابُ
لا الإسلام ناهيكَ ولا الشيبُ ولا القيود
مَن ينجد الشاعرَ والعبدَ
ومَن يصدّقُ النبي
أشح من غيثِ الصحارى
ما تحدثَ الغبي
بأنّ عصفةَ الدماءِ ان أُذلت
استباحت حرمةَ الوجود

وأنت إذ عُذبت بالنارِ وبالصخرِ وبالسياط
فقد شعرتَ
و قد كذبتَ حينَ قلتَ ما شعرتْ
وليكذب العفاةُ واكذب أنت يا سحيم
فإنّ خلفَ كلِّ حرفٍ من حروفِكَ اللعينهْ
جدارُ صمتٍ يخنقُ المدينهْ .." [1]

في هذا النص يوظف الشاعر أسلوب الحوار الصامت بين الشاعر الذي ينهض بدور الراوي السارد كلي العلم ، ويعمد إلى محاورة شخصية مستوحاة من الموروث الأدبي ، وهي شخصية سحيم عبد بني الحسحاس[2] الذي مات حرقاً بسبب تغزله بالنساء ، وقد وجد الشاعر في استيحاء تجربة الشاعر المخضرم بعض من معاناة الشاعر المعاصر على صعيدي الشعر والحياة ، ويتضح ذلك من خلال تكرار "**جملة الحسّ يا سحيم الهجير والضجر**" بوصفها "**منافذ الموت على الحياة والعذاب والسهر**" ، فكلّ من الحسّ والهجير والضجر تعكس معاناة الشاعر وصراعه في كل العصور مع قوانين المجتمع والأخلاق التي سببت له الكبت والحرمان .

أفاد الشاعر من التوظيف النصي لبعض من قصائد سحيم ولاسيما قصيدته التي يقول فيها :

"عميرة ودّع إن تجهّزت غازيا — كفى الشيبُ والإسلام للمرء ناهيا
سُليمى وَسلمى والرباب وتربها — وأروى وريّا والمها والخطاميا
تداعين من أقصى الخيام يعدنني — نواهد لم يعرفن خلقا سوائيا
يعدن مريضا هن قد هيجن داءه — ألا إنما بعض العوائد دائيا

---

[1] شواطئ لم تعرف الدفء: حميد سعيد ، منشورات دار الحكمة ، النجف ، ١٩٧٠، ط٢ ، ص ١٦- ١٨.

[2] وهو حبشي أونوبي نشأ في الحجاز، شاعر مخضرم عاش في الجاهلية ، وأدرك الرسول عليه السلام ، وتمثل الرسول بقوله "كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا"، اشتراه عبد الله بن أبي ربيعة (والد عمر بن أبي ربيعة) ثم باعه لجندل بن معبد من بني الحسحاس ، وهم فرع من قبيلة بني أسد ، كان سحيم قبيح الوجه ، وفي نطقه لكنة أعجمية ، ولكن ذلك لم يمنعه من الفخر بنفسه ، والغزل بالنساء ، مما أثار الريبة في نفس سيده ، فقام بقتله، واختلف في تاريخ مقتله بين سنة ٣٥ وسنة ٤٠ للهجرة. مقدمة ديوان سحيم عبد بني الحسحاس ، تحقيق : عبد العزيز الميمني : مطبعة دار الكتب المصرية ١٣٦٩ه- ١٩٥٠م ، ص ٥-٧ .

تعاورن مسواكي وأبقيـن مذهبًا من الصوغ في صغرى بنـان شماليا
رأت قنبا رثّا وسحق عباءة وأسود ممـا يملـك النـــاس عاريـا
فلو كنت وردا لونـه لعشقتني ولكـنّ ربي شانني بسواديا" [1]

إذ استقى الشاعر بعضاً من ألفاظها الشائعة فضلاً على قوله "كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا" التي جرت مجرى المثل بسبب صيغتها التكثيفية عميقة الدلالة ، وهي هنا تمثل بؤرة الصراع الذي تخضع له الذات الشاعرة وقد كشف عنها الحوار أحادي الجانب. ولم يكتف الشاعر بذكر حادثة مقتل سحيم التي وجدها غاية في الظلم والجور الذي طالما خضع له الشعراء ولاسيما المستضعفين منهم بسبب ضيق ذات اليد وضعف النسب والجاه وقد وظف الشاعر كل من بودلير وهوميروس وإليوت بوصفهم رموز تحيل على المشهور من الشعراء وقد جعلهم في مقابل سحيم "**وأنت مولى من موالي العربِ وأسودٌ مصخابُ**" على النحو الذي يعكس وعي الشاعر العميق في استحضار الشخصيات التاريخية والموروث كما يكشف عن حجم الاغتراب النفسي الذي جعله يستلهم الموروث لمنح تجربته التكثيف والعمق والشمولية وفاعلية التأثير وعمق الإيحاء.

ومن الأمثلة الأخرى قصيدة (وضّاح اليمن) للشاعر حسب الشيخ جعفر التي يستهلها بحوار قائم على التساؤل إذ يقول :

"كيفَ اصطباغكَ بالدماء بغير سيف أو قناة؟
وأتيتَ أسواقَ المدينة بالخزامى والفراش
متسربلاً بدمٍ تؤذن للصلاه
وترشُّ أفئدةَ اليتامى والعطاش

* * *

حفروا عميقاً واحتوتك قرارةُ الجبِّ الصموت
وخرجتَ ، أيُّ يدينِ أخرجتاك حيّا؟
وضّاحُ قلْ ما الفرقُ بينَ فمٍ يموتُ

---

[1] مقدمة ديوان سحيم عبد بني الحسحاس: ص ١٦- ٢٣ .

حياَ وآخرُ يملأ الأسماع عيّا؟" [1]

يتضمن هذا النص استدعاء لشخصية شاعر من شعراء الغزل في العصر الأموي هو وضّاح اليمن ويتضح ذلك من خلال عتبة العنوان ، التي تمثل لقباً للشاعر اشتهر به أكثر من اسمه لوسامته ، إذ تروي كتب الأدب عنه أنه كان على قدر كبير من الوضاءة والجمال واستواء الخلقة ، كان لا يدخل سوقاً أو نادياً إلا مقنعاً خشية العين ، قيل إنه مات مقتولاً بأمر من الخليفة الوليد بن عبد الملك لتشبيبه بزوجته أم البنين ، إذ جعله في صندوق ودفنه حياً [2] .

وقد وظف الشاعر حياة هذا الشاعر المتغزّل اللاهي عبر استعمال أسلوب الحوار المباشر الصامت ، إذ ينهض الشعر بوصفه أحد أطراف الحوار بدور الراوي للحدث ، أما الطرف الآخر للحوار فهو الشاعر وضّاح اليمن الغائب الذي يؤثر الصمت بينما محاولات الشاعر لاستنطاقه تذهب أدراج الرياح لأن وحشية العقاب التي خضعت لها ذاته وهي الدفن حياً أسكتت صوته الذي يراه الشاعر حيّاً على الرغم من تقادم الزمن دلالة على خلود هذه الشخصية بشعرها على الرغم من محاولات الطمس والتغييب التي مورست بحقه وحق غيره من الشعراء ، إذ وجد حسب الشيخ جعفر في تجربة الشاعر القديم أصداء لازالت تتردد في كل العصور ولاسيما العصر الراهن الذي لم يفتأ الشعراء يعانون فيه من شتى أنواع التغييب والطمس والإمحاء ومنهم الشاعر الذي يعلن صراحة تشابه الظرف بينه وبين وضاح اليمن :

"أنا جئتُ مثلكَ بالفَرَاش يُضيء أحداق الصغارْ
فسمعتُ أثقال الثرى تُحْثَى عليَّ بلا قرارْ"[3].

إذ نلحظ في هذا المقطع محاولة الشاعر استثمار هذا الحدث وتفجيره خدمة لتجربته الشعرية على النحو الذي تنعكس أنواع الصراع وأشكاله التي تخضع لها الذات الشاعرة التي تعاني كثيراً بسبب تقييد الحريات التي أثقلت كاهل الشعر والشعراء على مر العصور ، على النحو الذي يعمق النزعة الإنسانية للشعر الذي يستمد من البنية الدرامية حركيتها وفاعليتها التأثيرية .

---

[1] أعمدة سمرقند : ص ١٩

[2] ينظر: تجريد الأغاني ، لابن واصل الحموي (ت٦٩٧هـ) ، تحقيق: د. طه حسين و إبراهيم الإبياري، منشورات دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة سنة ١٣٧٦ هـ - ١٩٥٧ م ، ص ٧٧٩ .

[3] أعمدة سمرقند : ص١٩ .

٤ -الحوار الترميزي :

يعد الحوار الترميزي أحد أنواع الحوار الخارجي ، ويعني توظيف الرمز في نسيج النص ، وجعله طاقة تعبيرية فاعلة من خلال اللغة التي تستند إلى المجاز القائم على الاستعارة التي تخرج من نطاقها الجملي الضيق إلى أفق أوسع يسهم في البنية الحكائية للنص الشعري [١] .

تتأتى رمزية الحوار من رمزية النص لأنه يتعلق بالموقف الحدثي الذي يحلل عبر تأويل الحدث والفعل والبحث عن الإيحاء الكلي الشمولي ، ومن خلال ذلك تتم عملية رصد وترميز الواقع ، حين يسعى الشاعر إلى تأسيس أبعاد رمزية على سطح الأحداث الواقعية [٢] ، كما هو متجسد على نحو كبير في قصيدة (كتاب المراثي) للشاعر خالد علي مصطفى :

"**هبط الغيمُ إلى زمزمَ يسأل عن مَطَرٍ**
(نزحَ القومُ ، خلّفوا في حزامِ
المدن العطشى خيمةً ورتاجاً ؛
فَدَعِ البئرَ ، قد بنى الطيرُ عشاً
فوقه ، ثم ألبسَ العش تاجا
خوفَ أن تشرعَ الصقور جناحَيْها
وتبني لِصيدِها أبراجا ....)

- **"أينَ المَطَرُ ؟"**
- **"مخبوءٌ في قِرَبِ الفرسانِ ، فَهَلاّ**
صَوَّبْتَ رماحَكَ ، يا غيمُ ، إلى دمنا
وَمَخَضْتَ بَهيْدَ بكَ الجوعَ لنا ...." [٣]

تتأسس بنية النص على الحوار الترميزي بوصفه وسيلة لتوصيل الأفكار ، وقد جاء هنا على نحو تكثيفي اختزالي ، يستمد رمزيته من رمزية المكان (زمزم) ذات المرجعية الدينية التي تدل على الديمومة والقداسة ، فضلاً على الرمزية المتأتية من خلال تقانة التشخيص التي عمد إليها الشاعر عبر أنسنة الغيم "**هبط الغيم إلى زمزم**

---

[١] ينظر: الترميز ، جون فاكوين ، ت: عبد الواحد لؤلؤة ، نقلاً عن الحوار القصصي ، ص٧٩ .
[٢] ينظر: المصدر السابق : ص٨٠ .
[٣] البصرة – حيفا : خالد علي مصطفى ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٧٥، ص ١٢١- ١٢٢.

يسأل عن مطر" ، التي تتضمن مفارقة يثيرها بحث الغيم عن المطر ، على النحو الذي يحيل على إيحاءات وتصورات كبيرة حول دلالة النص ، وعمقت من دراميته .

يستعين سامي مهدي في قصيدة (رحلة الطير) بالحوار الترميزي في سبيل تحويلها إلى فضاء الدراما الزاخر بالتعدد الصوتي والدلالي العميق الذي ينهل من الموروث فضاءات ودلالات لا تنتهي :

"**مدنٌ مرهقةٌ، أفئدةٌ فارغةٌ،**
والغُرماءْ
يسألونَ اللّهَ عن قصةِ قابيلَ وهابيلَ؛
ومالُ الفقراء
دُولَةٌ بين حليفينِ: غنيٍّ وقويٍّ؛
والبغاءْ
حِرْفةُ الساسةِ" [1]

إذ ينبني هذ النص على مشاهد حوارية عدة ، الأول يتضمن حواراً خارجياً سردياً عبر نقل أقوال ملخصة تلخيصاً شديداً يتضمن جوهر ما دار على ألسنة الشخصيات (**الغُرماءْ**) "**يسألونَ اللّهَ عن قصةِ قابيلَ وهابيلَ؛ ومالُ الفقراء دُولَةٌ بين حليفينِ: غنيٍّ وقويٍّ؛ والبغاءْ حِرْفةُ الساسةِ**" على النحو الذي أسهم في إحداث نقلة أساسية في زمن السرد داخل النص ، إذ يمتد من أول جريمة حدثت في تاريخ البشر وإلى الآن ، متتبعاً الشاعر تسلسلاً زمنياً في ترتيب المشاهد :

"**أما الحكماءْ**
فهم العقلُ الذي يوحي إلى القيصرِ قَبْلَ الأصفياء:
أنّ خَلْقَ اللّهِ أجناسٌ، وهُمْ من رُتَبٍ شتّى،
وكلَّ الضعفاءْ
غَنَمٌ في غابةِ القيصرِ، والقيصرَ ربُّ الأقوياءْ.
ونَظَرْنا: فإذا نحن، كما كنّا بدأنا، فُرَقاءْ،
وإذا الغابةُ لا مَنٌّ ولا سَلْوى،
ولا أيُّ عزاءْ؛

---

[1] **قصائد عراقية من منفى مؤقت ، سامي مهدي www.poemhunter. com.**

وأرسطو يُلْهم الإسكندرَ الغزوَ وقهرَ المدنِ التعبى
ويغريه بقتلِ الأمراءْ." [١]

وهنا ينقل الشاعر عبر الوصف مشهداً حوارياً ترميزياً مكثفاً على لسان الحكماء يلخص المنطق الوحشي البراغماتي للطبقة الحاكمة ، وينعكس ذلك في جمل الحوار ذات الانتقائية شديدة التركيز والدقة في النقل ، وقد عمد الشاعر إلى المزاوجة بين الحوار الخارجي بنوعيه المباشر والسردي لتحقيق هذه الانتقائية وتوصيل جوهرها ، فليس المراد نقل محادثة بل توصيل جوهرها [٢] كما هو ملحظ في مشهد الإلهام الذي يمارسه أرسطو على الاسكندر فيغريه بالغزو والقهر . كل هذه المشاهد تمثل خلاصة تاريخية ، يحاول الشاعر استعراضها للإفادة منها في تجربته :

"وأنا أنظر في هذا المصيرْ
وأرى الإنسانَ في الجبِّ صريعًا يستجيرْ
وأرى القيصرَ ما زالَ، كما كان،
إلهًا يَمْلكُ الإبرامَ والنَّقْضَ وتصريفَ الأمورْ
قلتُ: لا بدّ إذنْ من رحلةٍ أخرى، ومن شوطٍ أخيرْ.
رحلةٌ أخرى؟
إلى أين؟
وكلُّ الأرضِ بستانٌ لقيصرْ
وعلى أطرافِهِ الجندُ يقيمونَ له ألفَ معسكرْ
ويغنُّون سكارى شِعرَ فرجيلَ وروما تتبخترْ؟
رحلةٌ أخرى ولا شيءَ تغيّرْ
منذ أن دارت بنا الأرضُ،
وصار القردُ إنسانًا يفكّرْ؟
رحلةٌ أخرى وفي ظهرِكَ خنجرْ

---

[١] قصائد عراقية من منفى مؤقت ، سامي مهدي www.poemhunter. com.

[٢] ينظر: الكاتب وعالمه : تشارلس مورجان ، ت: شكري محمد عياد ، الألف كتاب ، العدد٥٠٠ ، القاهرة ١٩٦٤، ص ٢٨٣ .

وعلى صدرك رمحٌ،

وإلى جنبكَ لغمٌ يتفجّر؟" [1]

فكل هذه الخيبات والخسائر التي عانى منها الشاعر لها ما يوازيها في الموروث ، ولهذا نرى الشاعر يتساءل حول الطريقة التي يستطيع من خلالها الخلاص من العذاب والظلم ، وهي أسئلة مرمزة أسهمت في تطوير الصراع داخل النص وكشفت عنه على نحو يمثل البروز الأشد للوصول إلى الإيحاء الشامل للحكاية داخله والتي تعكس صراع الإنسان الأزلي مع الآخر الذي يحاول تغييبه ومحوه .

"رحلةٌ أخرى ولم يبقَ من السربِ

سوى بعضِ بغاثٍ يتطيّر؟

ليكنْ (قلتُ) فإنّ الصمتَ أخطرْ

ليكنْ (قلتُ) فهذا اليومُ أغبرْ

وغدًا قد ينجلي الأفقُ وتصفو الروحُ أكثرْ

ونرى دربًا إلى الحكمةِ لم يعرفْهُ طاغوتٌ

ولم يَسْلكْه قيصرْ.

قلت: لا بدّ إذنْ من رحلةٍ أخرى

ومن شوطٍ أخيرْ

ولتكنْ رحلتُنا في نَفَقِ الإنسانِ،

بين الخيرِ والشرِ،

وفي كهفِ ظلامِ النفسِ،

في بئرِ الضميرْ،

قلتُ: لا بدّ لنا من أملٍ آخرَ

غيرِ العيشِ في هذا السعير.

ثم أَطْلقتُ جناحيَّ وحلّقتُ بعيدًا، وعميقًا،

غير أنّي لم أزلْ وحدي أطير." [2]

---

[1] قصائد عراقية من منفى مؤقت .

[2] قصائد عراقية من منفى مؤقت .

وفي هذا المقطع تبرز الأضداد على نحو جلي في حوار الشاعر وتنعكس فيه قوى الصراع (الخير والشر) وقد جعل الشاعر من نفسه الفارس الذي ينهض بهذه المهمة ، الاّ أنه يشعر باستحالة التغيير الخارجي ، ولهذا نجده ينكفئ على ذاته محاولاً إصلاحها أولاً ومحلقاً في فضاءاتها على الرغم من شعوره العميق بالوحدة والخذلان .

الحوار الداخلي :

يعد الحوار الداخلي حوار ترجيعي ينطلق من الذات ويعود إليها ، إذ يصنع فيه الفرد من نفسه طرفاً يحاوره ويتكلم معه ، مكوناً صوتان للشخص ذاته ، الأول صوته الخارجي الذي يتوجه به إلى الآخر ، والثاني صوته الداخلي الذي لا يسمعه أحد غيره [١] ، وهو ابتكار درامي مستعار من الفن المسرحي يتخذ " شكلاً حوارياً أحادي الإرسال ، تعبّر فيه شخصية واحدة عن حركة وعيها الداخلي في حضور متلقٍ واحد أو متعدد ، حقيقي أو وهمي ، صامت غير مشارك في الإجابة ، ويكاد يكون تقانة تخص المونودراما التي تتبني على تفجير صراع داخل الشخصية يحملها على البوح" [٢] الشعري .

شاع توظيف الحوار الداخلي في الشعر نتيجة للتقدم في العلوم النفسية للفرد والمجتمع وانعكاسها على الأنواع الأدبية ، الذي أدى بدوره إلى تعميق الاهتمام بالتكوين السيكولوجي ، وبضمير الفرد وصوت الذات ، فبرز الحوار الداخلي ، بوصفه جزءاً مهماً في التكوين البنائي لشخصيات الدراما ، لفهمها وفهم دوافعها وحركاتها ونتائج أفعالها [٣] .

الحوار الداخلي تقانة ليست جديدة على الفن الشعري ، فلها جذور قديمة في الأدب الإغريقي ، ويعد هوميروس أول من اخترعها واستعملها في شعره بوصفها أداة إغريقية شائعة في السرد الشفاهي[٤] ، وقد امتدّ تأثيرها إلى الفن المسرحي ، كما نجد لها أصول في شعرنا العربي ولاسيما المونولوج ، والمناجاة .

---

[١] ينظر: الحوار الذاتي مدخل التواصل الإيجابي مع الآخرين ، فاطمة بنت مصلح القحطاني ، مركز امللك عبدالعزيز للحوار الوطني الرياض، ١٤٣٨هـ / ٢٠١٧م ، ط ٥، ص ١٨ .

[٢] الحوار في الخطاب المسرحي ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد ١٠ ، لسنة ١٩٩٧م ، ص٥٢ .

[٣] ينظر: البنية الدرامية في شعر ممدوح عدوان ، ص ٧٧ .

[٤] ينظر: معجم أكسفورد ، نقلاً عن الحوار القصصي ، ص ١٧٨ .

لهذه التقانة للحوارية تنويعات مختلفة لعلّ من أهمها المونولوج ، والمناجاة ، والاسترجاع ، وسيهتم هذا المبحث بدراسة هذه التنويعات الحوارية لدى شعراء الستينات في العراق .

١- المونولوج :

يعدّ المونولوج أحد التقانات المستعارة من الفن المسرحي ، وهو حديث النفس بوصفه حواراً ترجيعياً دائرياً "ينطلق من الذات ويعود إليها مباشرة ، فهو من هذه الناحية متكامل مكتف بذاته ، البطل فيه يتساءل ولا حاجة إلى جواب ، إلا أن يجيء ذلك من تلقاء نفسه ومن الداخل أيضاً" [١] ، ويسجل المونولوج انفعالات الشخصية عبر التغلغل العميق في أغوارها الى المستويات التي لا تكشف عنها كالأفكار والانفعالات الداخلية والعواطف والأحاسيس ، وهو يمثل أهم الصيغ التواصلية لتيار الوعي ، إلا أنه يختلف عنه لأنه مصطلح سايكولوجي ، على حين يعد المونولوج مصطلحاً أدبياً يستخدم لتعميق معرفة الشخصية على النحو الذي يمكن المتلقي من متابعة الحدث من الداخل وقراءة أفكار الشخصيات ونوازعها وانفعالاتها [٢] ، ففيه تتداعى الأفكار بما يحقق فكرة الحوار الذاتي الفردي .

يتراءى المونولوج عبر صوتين لشخص واحد داخل العمل الأدبي : الأول هو صوته الخارجي العام الذي يتوجه به إلى الآخرين ، والثاني صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره ، ولكنه يظهر على فضاء النص من حين لآخر ، إذ يوظف الشاعر هذه التقانة الحوارية في أجزاء من القصيدة حين يدرك أن الانتقال من صوته التقريري إلى أصوات أخرى يوفر حيوية أكثر للقصيدة[٣] لأنها تخفف من حدة الغنائية فيها عبر بث الروح الدرامية في ثناياها مما يقربها من الموضوعية التي تطمح جميع الفنون إلى بلوغها .

أفاد الشعراء الستينات من تقانة المونولوج الدرامي بتنويعاته الشكلية المختلفة في تشكيل البنى النصية في تعاملهم مع الموروث ، فجاءت قصائدهم زاخرة به ، وقد تنوعت في أشعارهم تجليات هذا الحوار بين الحوار المتصل ، والحوار المنقطع ،

---

[١] قضايا الأدب ، عمر بن سالم وآخرون ، ص ١٢٥ .

[٢] ينظر: كيف نقرأ الصخب والعنف ، ليون إيدل ، ت: نجيب مانع ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ١١ ، لسنة ١٩٨٠م – بغداد ، ص ٦٨ .

[٣] ينظر: بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص ٤٧ .

وأحياناً نجد النص يتحمل جزءاً من الحوار المونولوجي ، وأحياناً يحتل هذا الحوار جزءاً كبيراً منه على حسب حاجة الشعراء الفنية وما تفرضه تجربتهم الشعرية .

ومن الأمثلة الشعرية على ذلك قصيدة (كآبة أبي الطيب) لحسب الشيخ جعفر إذ يقول :

تغفو الأرانبُ والملوكُ ، ويلعقُ الجوفُ الطبول
وأحوك ثوبي ، من لعابِ الشمسِ ، في حَلَكِ الليالي
وأخيطُ ، في العثراتِ ، أجفانَ الخيول
كيلا ترى ، في البرقِ ، أشباحَ الدوالي
زَعَمَ الفرزدقُ ، وارتضى خبطاً وكُدْرَه
واللاحقون صدىً لأطياري الشوارد
ما زلتُ أحتطبُ النجومَ ، وتفتدي خيلي المجرّه
وتعافُ ، قبل الفجر ، عذراءَ الموارد
فيم التعلُّلُ لا جُمانَ ولا أمانْ
بشمتْ ثعالبُهم ، وأقداحي كسيحه
الشرقُ منّاني ، وفرَّ من البنان
وتعثّرتْ في الرحبِ حكمتيَ الفسيحة
ألقتْ جِراناً ، عند أعتابي ، القصائد
ما زلتُ أطردها ، ويلعقُ قربها الجوفُ الموائد[1]

ينهض هذا النص في بنائه الدرامي على الإفادة القصوى من الموروث ولاسيما الأدبي ، ويتمثل ذلك في استعمال الشاعر لقناع الشاعر العباسي أبي الطيب المتنبي ، الذي تمظهر صوته في مونولوج طويل ينهل من شعر أبي الطيب مادته ، ويظهر ذلك من خلال مجموعة التناصات والاقتباسات المنتقاة بعناية وعلى النحو الذي جاء متطابقاً مع تجربة الشاعر المعاصر .

ويتضح التناص في قوله: "واللاحقون صدى لأطياري الشوارد" ، مع قول المتنبي :

"أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها و يختصم"[2]

---

[1] **أعمدة سمرقند : ص٩٣-٩٤ .**

[2] **شرح ديوان المتنبي: وضعه عبد الرحمن برقوقي ، دار الكتاب العربي ، ط١، ١٩٨٦م ، ج١، ٧٦ .**

كما يظهر التناص في قوله: "ما زلتُ أحتطبُ النجوم" مع قول المتنبي :

"إذا غامَرتَ في شَرَفٍ مَرومٍ فَلا تَقنَع بِما دونَ النُجومِ" [١]

كما نلمح هذا التلاعب النصي بأكثر من بيت للمتنبي وفي أكثر من قصيدة في قول حسب الشيخ جعفر :

" فيم التعلُّلُ لا جُمانَ ولا أمانْ

بشمتْ ثعالبُهم ، وأقداحي كسيحه

الشرقُ منّاني ، وفرَّ من البنان"

إذ يظهر التأثر الكبير بأبيات المتنبي التي يقول فيها:

بِمَ التَعَلُّلُ لا أَهلٌ وَلا وَطَنٌ وَلا نَديمٌ وَلا كَأسٌ وَلا سَكَنُ [٢]

وقوله:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تفنى العناقيدُ [٣]

وقوله في قصيدة مدح شعب بوان :

غدَوْنَا تَنْفُضُ الأغْصَانُ فيهَا على أعْرافِهَا مِثْلَ الجُمَانِ

فسِرْتُ وَقَدْ حَجَبنَ الحَرّ عني وَجِئْنَ منَ الضّيَاءِ بمَا كَفَاني

وَأَلْقَى الشّرْقُ مِنْهَا في ثِيَابي دَنَانِيراً تَفِـرّ مِنَ البَنَـانِ [٤]

على النحو الذي يعكس رغبة الشاعر في التماهي مع شخصية المتنبي عبر التقنع بقناعها والتحدث بصوتها الذي وجده الشاعر يمثل إدانة مستمرة وحية لكل ما في العصر الراهن من سلبيات ، فضلاً على قدرتها التأثيرية في المتنبي ، وقدرتها على الثراء الدلالي في النص . إن استخدام الشاعر للتناص الحواري القناعي في معالجته لهذه الشخصية تنعكس فيه طبيعة الصراع الخارجي الذي كان سبباً في انكفاء الشعر على ذاته ومحاورتها في هذا المونولوج الطويل مما عزز من درامية النص وضاعف من شعريته .

ومن النماذج الشعرية التي تتبني على المونولوج في توظيف الموروث قصيدة **(مرثية)** للشاعر حميد سعيد ، إذ يقول :

---

[١] شرح ديوان المتنبي : ج١، ص ١٠٧ .

[٢] المصدر السابق : ص ٨٩ .

[٣] المصدر السابق : ص ٣٢٢ .

[٤] شرح ديوان المتنبي: ص ١٥٧ .

"أأبقى أغني؟
ولستُ على الدرب إلا مغني
أمثلُ دورَ التي تَندبُ
وقد تكذب
وسقراط في كلّ فجرٍ يموت
يعبُ الكؤوسَ بكلّ البيوت
وأبقى لشعري
لأغنيةٍ تستفزُ الظلام
فيا للفجيعةِ
أعراسُ قومي دماءْ
وأمجادهم مذبح الكبرياءْ
وأبقى أغني
ولستُ على الدرب إلا مُغني" [1]

يستهل الشاعر نصه بحوار داخلي جاء على هيأة السؤال "أأبقى أغنيّ؟..." وما تلاها من جمل متلاحقة ، تمثل محنة الشاعر الغنائي ، الذي يتخذ من شعره أداة للندب ، وربما للكذب في إشارة إلى قول أفلاطون الذي نسبه إلى سقراط: إن الشعر مصدر للأباطيل والأوهام ، وبالتالي فالشعراء لا يستحقون العيش في المدينة الفاضلة[2] ، إلا أن الشاعر يجد في هذا الرأي إجحافاً وظلماً بحقه وبحق غيره من الشعراء الذين لم يجدوا في واقعهم غير المرارة والألم والقتل ليعبروا عنه . ويمثل هذا موقفاً من قبل الشاعر إزاء الموروث ، وقد أسهم الحوار الداخلي (المونولوج) بدور كبير في الكشف عن طبيعة الشخصية وأفكارها وعواطفها وآلامها ، بسبب ما تلاقيه من ظلم لا يعكس محنتها مع الواقع الراهن بل محنتها الضاربة الجذور.

في قصيدة (المعلقة الثامنة التي لم تعلق أبداً) للشاعر فاضل العزاوي يتخذ المونولوج ضمير المتكلمين الجمعي (نا) من خلال (تعبنا ، راياتنا ، أعيننا ، أوغلنا ،

---

[1] الأعمال الشعرية حميد سعيد: ج١، ص ٦٨- ٦٩ .
[2] ينظر: جمهورية أفلاطون ، ترجمة ودراسة: د. فؤاد زكريا ، منشورات دار الوفاء للطباعة والنشر – الإسكندرية ، ٢٠٠٤م ، ص ١٦٣-١٦٥ .

تبعناها ، رؤوسنا ، مواكبنا ، عرفنا ، شربنا) للتعبير عن فضاء التجربة ، على النحو الذي يمثل سيرة جمعية تتجاوز نطاق الـ (أنا) الضيق إلى عالم (النحن) الواسع ، بما يوفره من حميمية تعكس حاجة الذات الشاعرة إلى من يشاركها الهواجس والأفكار:

"تعبنا من نداء البحرِ ، من راياتنا السوداءِ في الأفقِ
تعبنا من مطافٍ شدّ أعيننا إلى صاريةِ القلقِ
فأوغلنا حيارى سائرين وراء قافلةٍ تلوحُ على ذرى الماضي
مجللة بذكراها
تبعناها وفوق رؤوسنا نجمة
تضيءُ خُطى مواكِبِنا ، خُطى الأجيالِ ، عابرةً مدائنَ تجهلً الرحمة
عرفنا الحبَّ في كلماتِ بحَّارِ
شربنا من دمِ الأنهارِ في أشعارِ ثوارِ
دمً النسرينِ يزهو غبِ أمطارِ
عرفنا الموتَ فينا ، في مهبِّ الريحِ والنارِ
تراتيلً نبيٍّ تائهٍ عاري
عرفنا أننا الموتى بلا وطنٍ ولا دارِ
بلا نعي كمنجاتٍ ولا أفراحِ قيثارِ." [1]

إذ يظهر الحوار هنا من خلال المنطق السردي للذات الشاعرة وهي تنهض بمهمة رواية السيرة الأليمة (تعبنا) وتكرارها أكثر من مرّة بما تنعكس فيه هواجس النفس وضيقها بالتعمية التي تمارس على الذات من خارجها "راياتنا السوداء ، شدّ أعيننا" على النحو الذي أسهم في حيرة الذات وضلالها "حيارى سائرين" مما دفعهم إلى البحث عن بصيص أمل يضيء لهم الدرب ويبشرهم بما يخلصهم مما هم فيه من القلق والحيرة ، فكانت نجمة المجوس الدالة على قرب الخلاص بولادة المسيح[2] دليلاً استعان به الشاعر للتعبير عن رغبته العميقة في الخلاص .

---

[1] الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج١، ص ١٠٨ .
[2] ينظر: الأسطورة في شعر السياب ، عبد الرضا علي ، ص ٣٤ .

وقد أدت المفارقة في نهاية المقطع بدورها في كثافة الحركة الدرامية "عرفنا أننا الموتى بلا وطن ولا دارِ ، بلا نعي كمنجات ولا أفراح قيثارِ" مما عمق من درامية النص وضاعف من شعريته التي تستقي من نبع الغنائية الشفيف الرائق المفعم بالإيقاع الحزين الذي يشاكل في شكله إيقاع المعلقات التي تمثل الأنموذج المثالي لبنية القصيدة الموروثة والتي يطمح الشاعر إلى الوصول إليها شكلاً ومضموناً.

وتعد قصيدة (رسائل من الصحراء) من النماذج التي تنهض في تشكيلها الشعري – الدرامي على المونولوج الذي استهل به الشاعر:

"تغيَّر الناسُ هو السؤال ،
أم تغيَّر الزمن ؟
ولا أرى إلا جواباً واحداً يقول :
وهل يعود صوتنا العظيم
يغير الإنسان والزمن
يغير الأسماء
هزيمة الصحراء في العيون والأسماء
لو تبدل الأسماء ..
"سماه من بعد جعيل عمرا
وكان للبائس يوماً ظهرا" [1]

إذ يعكس حيرة الذات وذهولها إزاء غياب المنطق في هذا التحول السافر من الأنموذج المثالي للإنسان في كل زمان قال تعالى: ﴿**كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ**﴾[3] إلى هذه الصورة المتردية اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً.

ولهذا نجد جملة الجواب معمقة ومكرسة لهذه الحيرة ، إذ تنطوي بدورها على سؤال يكشف عن رغبة الذات الشاعرة في الرجوع إلى الزمن الجميل الذي تتبدل فيه كل الأشياء إلى الأفضل والأحسن ، كالعقائد والتقاليد ، حتى الأسماء غير الجميلة تتغير إلى الأفضل ، وليس أدلّ على ذلك من قصة الصحابي جعيل بن سراقة الضميري ،

---

[2] الأعمال الشعرية حميد سعيد: ج1، ص ٩٣ .
[3] آل عمران : ١١٠ .

الذي استبدل الرسول صلى الله عليه وسلم اسمه يوم الخندق إلى (عُمَر) ، فارتجز الصحابة رضوان الله عليهم بهذا البيت :

أسماهُ مِنْ بَعْدِ جُعَيلِ عُمَرْ وكان للبائسِ يوماً ظُهَرْ [١]

وقد وظف الشاعر هذا النص الموروث لترسيخ التناقض والتباين بين الموروث والراهن الشعري الذي أعيا الشاعر وسبب له الصراع على النحو الذي يمكنه من نقل هذه التجربة إلى المتلقي لخلق حالة من الرفض والثورة في داخله تماثل حالة التمرد والصراع الذي تخضع له ذاته الشاعرة .

٢- الاسترجاع :

يشير مصطلح الاسترجاع بوصفه أحد تنويعات الحوار الداخلي على "قطع أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي، ويستهدف استطراداً إلى ذكر الأحداث الماضية"[٢] عبر عملية التذكر الذي تنهض به الشخصية داخل الشعر .

توفر هذه التقانة الحوارية الداخلية فرصة الكشف عن الزمن الماضي وجزء مهم من الأحداث التي يرى الشاعر ضرورة التنبيه إليها [٣] ؛ لاستكمال صورة الشخصية أو الحدث داخل النص لأنه يعمل على ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة ، أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد" [٤] مما يمنح النص قدرة على الإيحاء والثراء الدلالي .

أفاد الشعراء كثيراً من هذه التقانة الحوارية الداخلية في التعبير الشعري لما تنهض به من مهام أدائية على صعيدي الدلالة والشكل.

---

[١] ينظر: البداية والنهاية: لابن كثير الدمشقي ، تحقيق علي شيري ، دار احياء التراث العربي ، ط١، ١٩٨٨، ج٤ : ص ١٠٩ .

[٢] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، سعيد علوش : ٩٧ .

[٣] ينظر: البنية الدرامية في شعر ممدوح عدوان ، ص ٨١ .

[٤] بنية الشكل الروائي "الفضاء ، الزمن ، الشخصية" ، حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي ، ط١، ١٩٩٠، ص ١٩٩ .

وتعد قصيدة (الصخر والندى) للشاعر حسب الشيخ جعفر مثالاً أنموذجياً لتقانة الاسترجاع، إذ وظف فيها قصة مقتل الحسين بن علي (عليهما السلام) التي تنطوي على صور للتضحية وجدها الشاعر ينبوعاً يثري نصه بالدلالات الكثيفة والفاعلة :

"**الجسدُ المنطفئُ المطحونُ بالحوافر**
باقٍ على الطفوف
والرأس من بابٍ الى بابٍ على رماحهم يطوف
فمن يلمُّ لحمي العالق بالخناجر؟
وينزع السهم الذي يخترق الخواصر؟
وراء هذا الرأس مثل طائر
... وحينما استقرّ بي المطاف
رأساً وحيداً، متربا، مقطوع
في طبقٍ من ذهبٍ يضوع
بالمسك والحناء
رأيتُ وجه أمي الزهراء
مبللاً، طوال ليل الموت، بالدموع
ورفرفت حمائم
تؤنسني، طوال ليل الموت، كالشموع" [1]

في هذا النص الذي يجسد مأساة مقتل الحسين وضغطه على وجدان الشاعر واحساسه ليمنحه أبعاداً ذات جذور أعمق من أبعادها الدرامية التراجيدية ، فنجد الشاعر مصوراً لمشهد الحزن المقدس، وقد جعل شخصية الحسين ترويها بلسانها عبر عملية استرجاع للحدث ، بطريقة شعرية يمتزج فيها الألم والتفجع والمرارة التي حاول الشاعر أن يعكسها على لسان الراوي المشارك ، بوصفه الشخصية الرئيسة التي عانت شتى صنوف الظلم والتجاوز .

ينهج الشاعر في هذا النص القناعي أسلوب المونولوج الدرامي ، إذ هيمنت شخصية (الحسين) (عليه السلام) على كل مفاصل النص ، ويتضح ذلك من خلال ضمير المتكلم الفرد (أنا) على النحو الذي وفر فرصة كبيرة لاستغوار الذات من الداخل

---

[1] **الأعمال الشعرية حسب الشيخ جعفر ، ص ١٥- ١٦ .**

، على النحو الذي كشف عميقاً موقف الذات الشاعرة الرافض والمتألم إزاء عذابات الحسين ، لما يحمله هذا التوظيف من إشارة إلى كونه شهيداً حيّاً ، ولهذا نراه يتوحد مع هذه الصورة استجابة لنزوعه النفسي العميق في تأكيد هذه المسألة فنراه حاضراً في هذه المأساة بصوته الذي يتحول الى أنين هادر، بين النبال والسيوف ليمتد الى وجدان المتلقي الذي يشارك الشاعر قهره ونقمته على الذين اقترفوا هذا الظلم والعدوان على هذا الرمز الديني المقدس .

أفاد الشاعر من تقانة الاسترجاع الوهمية ، لغرض تسليط الضوء على خفايا يستحيل الالتفات إليها عبر السرد الخارجي إلا من خلال الولوج إلى داخل الشخصية ، إذ جاءت عملية التذكر لسد الفجوات الساخنة داخل منطقة السرد ، عبر ضخه بالشحنات العاطفية المتولدة من خلال التفاعل والاندماج مع تفاصيل القصة التي عمقت من درامية النص وضاعفت من إحساس المتلقي بالظلم والإحباط .

ويعد أنموذج قصيدة (في غابة بدائية قبل مليون عام) للشاعر فاضل العزاوي استرجاع زمني يشبه تقانة (الفلاش باك Flash Back) في السينما وكما هو ملحظ في قــول الشاعر :

"شمسٌ تتألق في عشبٍ مائت
يرتجفُ الماموثُ الصامت
تحتَ سماءِ الزمن الماضي
فأكون هناك
أنظرُ في العصفورِ يغني لي
أرحلُ، تأتي أجيالٌ أخرى
تتعقّبُ آثاري
يرجعُ خنزيرُ الماءِ إلى النهرِ،
أفكرُ في امرأة أتنفسها
وأموتْ
في الليلِ نعود

أبدأ نحو الأفقِ المظلمِ عبر الغابة" [1].

إذ يستهل النص بمقطع استرجاع غارق في القدم "قبل مليون عام" إذ يسلط الشاعر كاميرته على مشهد متحرك حيث الشمس تتألق ببريقها على العشب ، وحيوان الماموث يرتجف صامتاً ، هناك يقف الشاعر متأملاً لعصفور يغني ، وهي صورة تعكس بكورة الطبيعة وبدائيتها ، حيث الإنسان لم يوجد بعد ولم توجد الهموم على النحو الذي يعكس رغبته في الأمان والسلام وسط بيئة يسودها السلام وهو الأمر الذي ينعكس في صمت الماموث وتغريد العصافير وخرير المياه ، وهنا تظهر حاجة هذا الإنسان إلى ما يكمله ويبث في عالمه الاطمئنان والعاطفة ، فتظهر في حواره الاسترجاعي حاجته إلى الآخر/ المرأة "أفكر في امرأة أتنفسها وأموت" .

ثم ينقطع مشهد الاسترجاع المتألق بكل ما يبعث الراحة داخل النفس ، وتجد الذات الشاعرة نفسها وقد عادت من رحلتها التأملية إلى الواقع "**في الليل نعود أبدأ نحو الأفقِ المظلمِ عبر الغابة**" وهي صورة موحية تحيل على التناقض الصارخ بين واقع الشخصية وحلمها بين الماضي والراهن .

وفي قصيدة (كلكامش والدفلى) للشاعر فوزي كريم تتجلى تقانة الاسترجاع عبر التوظيف الأسطوري الرمزي واستدعاء الماضي الذي يمثل أحداثاً ماضوية إلى الراهن لما تمثله مثل هذه الإشارات من وسائل تعبير فنية تعين الشاعر في تقديم تجربته الشعرية للمتلقي مفعمة بالعمق والإيحاء :

"**حلم انكيدو مريعٌ وآياته باطلة :**
ـ كلْ انكيدو الخبزَ فهو قوام الحياة . واشربْ الخمرَ
فهو عرفُ هذا البلد ـ قالت البغيّ .
أكلَ وشربَ واستطار نشوةً .
دبَّت رائحةُ الفرات في
مفاصِله وتعرّق جسدُه بفعلِ رائحةِ الطلْع .
كلكامش هلْ تذكر الديدان؟
حلمنا مريعٌ وآياتنا باطلة .
خذْ هذه الشوارعَ التي تدبّ كالسلاحف .

---

[1] **الأعمال الشعرية فوزي كريم: ج١، ص ٧٨ .**

وأبدأ ، إن شئتَ
من مطلعِ شارعِ الخمّارةِ هذا . عَبْرَ الجسور الآثمةِ
والأعمدة البلهاء . تقحَّم ثيابنا جميعاً ، نحن
أنصاف الأحياء ، واختبرْ حواسّنا باستثناء
السادسة فقد تعفَّنت" .
واستيقظتُ . شارعُ أبي نؤاس أول الفجر . مقاعدُ
الخشبِ مبتلَّةٌ . مقاعدُ مقاهيه الخشبِ مبتلَّةٌ.
مبتلّةٌ مشاتلُ الصفصاف في منحدرات الرمل." [١]

إذ يجسد هذا النص الصراع بين الأزمنة الماضي بكل ألقه وبهائه ، والحاضر بخيباته وانكساراته ، وهنا يطالعنا الشاعر بقناع كلكامش وقد عاد إلى أرض بغداد محملاً بالمرارة والألم ، وهي عودة ذات دلالات رمزية إذ تغتني الشخصية المستدعاة بأطياف من العناء العراقي الحاضر ، الذي ولّد لدى الشخصية صوراً غاية في القتامة لبغداد وشوارعها التي كانت فيما مضى ملاذاً للمهمومين والحزانى وأضحت الآن مدينة للغم ، على النحو الذي تنعكس فيه تجربة كلكامش في بحثه عن الخلود المستحيل ، وهي تشبه تجربة الشاعر في بحثه عن الخلاص ، فالهم الوجودي واحد في التجربتين والشاعر في محاولة استدعائه لهذه الأسطورة نراه تواقاً "إلى مثال كلكامش الميتافيزيقي، و إلى حسية أنكيدو الفطرية المحتفية بالحواس في آن واحد. لكن محاولة الاستحواذ هذه يؤطرها وعي فاجع ببطلان كل هذا أمام قسوة الراهن ودمويته، يقول لكلكامش "**كلكامش هل تذكر الديدان؟**"، ويقول عن أنكيدو "**حلم أنكيدو مريع وآياته باطلة**"، ثم يجمع نفسه بهذين البطلين الأسطوريين فيقول "**حلمنا مريع وآياتنا باطلة**". لنلاحظ أن هذه العبارة موجهة لكلكامش وقد سبق للشاعر أن وصف بها حلم أنكيدو، فهي مع ضمير المتكلمين تجمع ثلاثة أحلام محبطة في عبارة واحدة في توليفة من المثالي . الحسي مقابل عنف الواقع" [٢] .

---

[١] **الأعمال الشعرية فوزي كريم: ج١، ص ٢١٨- ٢١٩ .**
[٢] **قارات الأوبئة لفوزي كريم : الواقعة من مرصد اللامكان ، فلاح رحيم ،**
fawzikarim.com/Poetry/poems_15.htm

٣- المناجاة :

المناجاة أحد طرائق الحوار الداخلي ، تنزع نزوعاً ذاتياً خالصاً لتقديم أفكار الشخصية وهواجسها ، في حالة تنظيم يفترض وجود جمهور حاضر صامت [١] ، إلا أنها لا تتوجه في حديثها إلى الجمهور على نحو مباشر ، لأن الحديث ينطلق من الداخل إلى الذات بوصفه مجرد تداعيات داخل نفس الشخصية موجه منها وإليها . وهي أشبه بالخطبة التي تلقيها " شخصية واحدة في صوت مسموع دون المقاطعة وقد تعبر الشخصية بها عن بعض أفكارها الداخلية العميقة أو تهدف إلى أخبار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجري على خشبة المسرح" [٢].

للمناجاة بوصفها تقانة مسرحية إمكانات كبيرة ومتنوعة ، تسهم في شحن النص بطاقات شعرية متفردة عن التقانات الأخرى في الحوار الداخلي [٣] ، إذ تتصف عنها بزيادة الترابط لأن غرضها هو توصيل المشاعر والأفكار المتعلقة بالحبكة الفنية للعمل الأدبي [٤] لأنها تقدم المحتوى الذهني للشخصية ، كما هو ملحظ في قصيدة (ليلى والمجنون) لحسب الشيخ جعفر :

"ويكَ يا مجنون تطوي الغورَ طيّا
ترتعي الأفئدة القمراءَ في واديكَ ، أطيارُ الربى
أينما أبصرتَ طيفاً خلتَ ذاكَ الطيفَ حيّا
توقدُ التّنورَ ليلاه ، وتذكي الحطبا
إن تكنْ ليلى قميراً غابَ أو غالتهُ غول
فعلى السين المغاني تتضوّا بمجراتِ العذارى
فإذا عزّتْ قطاةٌ ، وجفا الشادي الملول
فتخيّرْ أيّ مقهى لك وكراً أو مطارا
أسفي ! قد ضاع نُصحي في غبار الطائرات

---

[١] ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفوي ، ت : محمود الربيعي ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٥م : ٥٦ .

[٢] صورة البطل في الرواية العراقية الحديثة ، صبري مسلم حمادي ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد – كلية الآداب ، ١٩٨٥م ، ص ٢٩٥ .

[٣] ينظر: الحوار القصصي : ص١٢٦ .

[٤] ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة : ص٥٦ .

لم يعد إلاّيَ مجنوناً ، وحيداً في الفلاة!" [1]"

يتشكل هذا النص على فكرة المناجاة الداخلية ويظهر ذلك من خلال استخدام الشاعر للضمير المخاطب (أنت) في قوله "**ويك يا مجنون**" ، إذ يتقنّع الشاعر بقناع الشاعر قيس بن ذريح الملقب بـ (مجنون ليلى) ، وقد حاول عبر استخدامه لتقانة المناجاة في سبيل توفير أكثر من صوت داخل النص على النحو الذي يعكس عمق شعوره بالوحدة والاضطراب بسبب بعده عن الحبيبة التي جفته .

وجد الشاعر في تجربة مجنون ما يعينه على التعبير عن تجربته بأدق طريقة وأوضح صورة ولهذا استدعى قناعه من بيئته وظرفه التاريخي (الغور ، الوادي ، توقد التنور ليلاه ، تذكي الحطبا) إلى راهنه بدلالة المكان (السين) قوله "**فتخير أيّ مقهى لكَ وكراً أو مطارا**"، وهو استدعاء رمزي ، يشير إلى حجم اضطراب الشاعر ولهذا نراه يتشظّى إلى شطرين في المناجاة التي أفادت في تشكيل بنية حوارية صراعية تتداخل فيها الذات الشاعرة بالآخر المخاطب .

وقد قاد هذا الانشطار بمهمة الكشف عن أفكار الشخصية ومخاوفها ، فضلاً عن دورها في منح النص موضوعية درامية مكتضة بالعمق والكثافة الشعريين .

وفي قصيدة (الشيطان المنتظر) لفاضل العزاوي تتجلى المناجاة في انشطار سيميائي تمثله شخصيتان متضادتان هما (الملاك والشيطان) :

"**في يده رمحُه الفكاهية**
ومن عينيه يتطاير الشرر
يقف الشيطان منتظراً إياي في الشارع
صابراً العامَ بعد الآخر
ليصطادني ويقودني في عربتِه السوداء العتيقة
إلى الجحيم.

آهٍ يا ملاكي الصغير
أنت يا من تقف وراء كتفي الآن

---

[1] **أعمدة سمرقند : ص٨٧ .**

وتحرسني ضد ضربات الزمن الغادر

أُطرده وقلْ له :

انصرفْ أيها الشرير

واذهبْ إلى الشيطان!" [1]

نوّع الشاعر في استعماله للمناجاة بين عدة ضمائر، (الغائب والمتكلم والمخاطب) ، (يده ، رمحه ،عينيه ، منتظراً ، صابراً ، يصطادني ، يقودني ، أنت ، تقف ، تحرسني ، أطرده ، انصرف ، اذهب) ، إذ يلحظ استعماله ضمير الغائب في الحديث عن الشيطان بوصفه قوة تحيل على الشر أو الجانب السيء من الذات ، ولا يخفى على القارئ ما يوحي به مثل هذا الاستعمال من رغبة عميقة داخل الذات في إخفاء هذا الشق الذي يمثله الشيطان الذي أسند إليه الشاعر فعل الغواية متربصاً به إلى أسوء مصير.

ويوظف الشاعر الضمير المخاطب (أنت) في حديثه مع (الملاك الصغير) على النحو الذي يعكس حميمية تتجلى عبر الثقة المتبادلة بين شقي الذات "**تقف ورائي ، تحرسني ضد ضربات الزمن الغادر**" مما يعكس بعداً تواصلياً بينه وبين هذه الذات ، إلا أنه يجد نفسه ملزماً في الوقت نفسه على انشطارها عبر الحديث معها من خلال المزاوجة بين ضميري المتكلم (أنا) في (كتفي ، تحرسني) ، وضمير المخاطب ، في محاولة من الشاعر في تأكيد فاعلية العقل وقدرته على مسك زمام الأمور، وتحويلها لصالح الشاعر وموقفه من كلا القوتين (الخير والشر) مما عمق من درامية الموقف داخل النص وكشف عن حجم الصراع وطبيعته .

في قصيدة (قَسَم الغارب) للشاعر شوقي عبد الأمير تتشظى الذات الشاعرة على نفسها بأشكال عدة كما هو ملحظ في قوله :

"**أُقسِمُ بالغارب،**

أين أنتِ يا صرختي

عَرفتُكِ في عُيونِ الآخرين،

على السفوحِ وفي المسامِّ

لا على شفتيّ.

---

[1] **الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢، ص ٢٠١ .**

أين أنتَ يا جُرحي
رأيتكَ في جميعِ حالاتِك
إلاّ الدامية.
أين أنتَ يا ظلّي
مُنذُ أكثرَ من نِصف قَرنٍ ونَحنُ نتقاطَعُ
بين الأُفقي والعموديّ،
أين أنتِ يا لُغتي،
تعالي أخيراً نُكتفُ الأشياءَ والأوقاتِ
التي تَلهو بنا كالأرانب.
أين أنتِ يا حبيبتي
أخبريني؛ أيُّ قارب يغرقُ فينا
بين الوسادةِ والمجرّة.
أُقسِمُ؛
أنا الغارب." [1]

إذ تتجلى المناجاة في تشظيات الذات على عدة مسميات تمثل أجزاء الذات الشاعرة ، وقد جاءت هنا على هيئة الحوار الخارجي : (صرختي ، جرحي ، ظلي ، لغتي) ، إذ تتكشف العلاقة بين كل قسم من هذه الأقسام عن حالة اتحاد مثالية يكون فيها الكلام الموجه من طرف الذات لكل منها شكلاً من أشكال المناجاة ، على النحو الذي يعكس حاجة الذات الشاعرة الكبيرة إلى ذوات أخرى تتقاسم معها الهم وتقدم لها العون في مواجهة الآخر الخارجي والذي سبب لها هذا الصراع الوجداني .

أسهمت المناجاة التي جاءت على هيئة الأسئلة المتلاحقة المعتمدة على أداة الاستفهام عن المكان (أين أنت) والمتبوعة بأداة النداء (يا) التي تستخدم لمناداة البعيد (يا صرختي ، يا جرحي ، يا ظلي ، يا لغتي) على النحو الذي أسهم في خلق إيحاءات لا متناهية حول دلالة هذا الاستعمال، الذي اعتمد على تقانة التشخيص بصورتها

---

[1] الأعمال الشعرية شوقي عبد الأمير: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ٢٠١٥م ، ص ٢٩٣-٢٩٤ .

الاستعارية المجازية في خلق شخوص متعددة ، ذات حضور رمزي يعكس خذلان الذات وصراعها الداخلي .

أفاد الحوار الداخلي هنا في الكشف عن هواجس الذات ، وعمق آلامها وحيرتها ، فهو يفتقد إلى الصرخة التي تدل على قوة الرفض وحضوره ، على النحو الذي يعد مؤشراً على سلبية الذات وعدم فاعليتها . وهو الأمر نفسه بالنسبة إلى الجرح الذي يفتقد فيه الشاعر إلى الحالة الدامية ، كناية عن رغبته العميقة بالثورة والتغيير الجذري الذي يعد نتيجة حتمية للتضحية بالنفس ، وكذلك يحيل افتقاد الشاعر إلى الظل الذي يسير إزاءه كناية عن الصحب الذين يتفق معهم فعلاً وقولاً ، والذين تستحيل أية محاولة للتغيير بدونهم ، فضلاً على الدور الكبير الذي تنهض به اللغة في كونها وسيلة خطيرة تعين الفعل على التحقق ، وهو ما يفتقده الشاعر وسبب له هذا التمزق وأدى به إلى الضياع .

الفصل الثالث

التوظيف الدرامي للتناص

التناص الديني

التناص التاريخي

التناص الأدبي

التناص الشعبي

التناص الأسطوري

التناص :

التناص أحد الأساليب الشعرية والتقانات الفنية التي استخدمها الشعراء المحدثون والمعاصرون على نطاق واسع ، إذ احتفلوا بها بوصفها ضرباً من تقاطع النصوص الذي يعطي النص ثراءً وغنىً ، مما يسهم في إعلاء بنيته الجمالية فهو "جزء من استراتيجية الانحراف القائمة على مغايرة اللغة الشعرية للخطاب الاتصالي النثري" [١].

وقد شغلت ظاهرة التناص النقاد المحدثين من الغربيين و العرب فتناولوه معرفين به ومبينين أنواعه وأشكاله المختلفة ، كما بينوا أثره في النص وأثره في المتلقي بما وظف من أبعاد دلالية داخل النص الشعري الجديد.

ورد التناص بالمعنى النقدي في (معجم علوم العربية) ، إذ عرفهُ صاحبهُ واضعاً المصطلح الانجليزي (Intertext) في المقابل على أنهُ: وصف لإدخال نص في آخر ، ما يمكّن المتلقي من معرفة حدود النصين ، الحاضر والغائب ، فيصنع النص من نصوص تتزاحم إلى الذهن وتتداخل في علاقات ، تنهض على المحاورة ، والتعارض ، والتنافس [٢].

اكتملت البنية العامة لمفهوم التناص لدى علماء الغرب في العصر الحديث ، وقد ينظر لباختين على أنه أول من تطرق لهذا المصطلح ، لكنه لم يستعمل المصطلح نفسه. لكن "من الثابت أن جوليا كرستيفا هي أول من استعمل هذا المصطلح في كتاباتها ، ثم تضافرت جماعة مجلة (تيل كيل/ Tel Que) مع كرستيفا في إشاعة هذا المصطلح ، مما جعله في فترة وجيزة من مصطلحات النقد الجديدة في فرنسا والولايات المتحدة" [٣].

وتعد (جوليا كرستيفا) ــ تلميذة (باختين) ــ أول من تنبه إلى قضية التناص (intertextuality) في دراستها لثورة اللغة الشعرية ، حين رأت أن "كل نص يتشكل من

---

[١] ـ قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، عبد العزيز موافي القاهرة ، المجلس الاعلى للثقافة ، ط١ ،٢٠٠٤ ، ص ٢٢٠ .

[٢] ـ ينظر: معجم علوم العربية : محمد التنوخي ، تخصص شمولية واعلام ، دار الجيل للطباعة والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص ١٥٨-١٥٩ .

[٣] ـ مفهوم التناص في اللغة ، د. ناصر علي ، المجلة الثقافية ، ع٦١ ، كانون الثاني نيسان ٢٠٠٤ ، ص٤٦.

تركيبة فسيفسائية من الإستشهادات ، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى" [١].

وقد توسع الغربيون في تناول مفهوم التناص وكانت معظم الدراسات لا تخرج عن هذا الأصل ، إذ عمل (رولان بارت) على مواصلة طروحات كرستيفا حول التناص فاصبح من رواد هذه النظرية ، إذ نادى بقضية (موت المؤلف) في مقال له نشرهُ عام ١٩٦٨. [٢] ثم أتى من بعده الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) وقد وسّع أصناف التناص محددا إياها بالاستشهاد ، وهو الشكل الصريح للتناص ، وبالسرقة وهو أقل صراحة ، ثم النص الموازي والوصف النصي ، وبالنصية الواسعة ، وهي علاقة الاشتقاق بين النص القديم والنص الحديث ، ثم النصية الجامعة [٣].

وقد التفّ حول (نظرية التناص) العديد من الأدباء و النقاد الغربيين ، منهم: تودوروف ، ريفاتير ، جيني ،... وآخرون ، إذ درسوا النظرية من عدة اتجاهات: قضايا ، مواقف ، إشكاليات ، وبهذا اتسع مفهوم التناص وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية حديثة تستقطب الدارسين.

انتقل هذا الاهتمام إلى الأدب العربي في العقد السابع من القرن العشرين من قبل النقاد العرب المعاصرين ، إذ حاولوا أن يزيحوا الستار عن التواصل الفكري بين القديم والحديث ، وتقدم النقاد العرب القدامى على النقاد الغربيين من خلال عرض آراء القدماء حول فكرة التناص الذي يعد مصطلحاً جديداً لظاهرة نقدية قديمة ، إذ أشارت المصادر النقدية العربية القديمة إلى وجود مبادئ وأوليات لقضية التناص ، منها ما أوردهُ صاحب كتاب (العمدة) عن علي بن أبي طالب قولهُ: (لو أن الكلام يعاد لنفذ) مؤكداً حقيقة فنية قالها عنترة في معلقته (هل غادر الشعراء من متردم) ، ثم ذكرها أبو تمام في قوله: (كم ترك الأول للآخر)[٤]. ثم قال صاحب كتاب الصناعتين: "بأن المعاني شيء يتداوله الادباء لا غنى للاحقين عن تناولها ممن تقدمهم و الصب على

---

[١] ـ علم النص: جوليا كرستيفا ، ترجمة فؤاد زاهي ، ص٧٩.

[٢] ـ ينظر: ثقافة الاسئلة ، مقالات في النقد والنظرية ، عبد الله الغذامي ، ص ٧٣ .

[٣] ـ ينظر: الشعر العربي الحديث ، بنياته وابدالاته ، محمد بنيس ، المغرب دار توبقال ط١، ج٣ ، ص١٨٦.

[٤] ـ ينظر: العمدة في محاسن الشعر ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد القاهرة ، ط٣ ، ج٢ ، ١٩٩٣ ، ص ٥٧ .

قوالب من سبقهم" [١]. وكذلك قول الآمدي: هو باب "ما تعرى منه متقدم ولا متأخر" [٢]. أما الحاتمي فقد أشار صراحة إلى مفهوم التناص بقولهِ: "كلام العرب ، ملتبس بعضهُ ببعض ، آخذ أواخره من أوائله ، والمبتدع منه والمخترع قليل ، إذا تصفحته وامتحنتهُ ، والمحترس المطبوع بلاغة وشعراً من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذاً من كلام غيره وإن اجتهد في الاحتراس وتخلل طريق الكلام ، وباعد في المعنى وأقرب في اللفظ ، وافلت من شباك التداخل ، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد" [٣] ، وهنا نلحظ الجذور الأولية للتناص لدى النقاد الغربيين ، الذي لم تكن طروحاتهم في هذا الموضوع إلا ترديداً لما تقدم به علماء العرب ونقادهم.

أما النقاد العرب المعاصرون فقد أضافوا الكثير من الإضافات لمصطلح التناص ، إذ عرّفهُ خليل موسى بقولهِ: "مصطلح سيميولوجي و تفكيكي معاً ، يذهب أصحابه في مقدمتهم كرستيفا وبارت وجينيت ، إلى أن أي نص يحتوي على نصوص كثيرة ، نتذكر بعضها ولا نتذكر بعضها الآخر ، وهي نصوص شكلت هذا النص الجديد ، فالكتابة نتاج لتفاعل عدد كبير من النصوص المخزونة في الذاكرة القرائية ، وكل نص هو حتماً نص متناص ، ولا وجود لنص ليس متداخلاً مع نصوص أخرى"[٤].

ويقول محمد مفتاح في تعريفهِ للتناص بأنهُ "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة" [٥]. ويرى فيه ظاهرة لغوية ذات تشعب وتعقيد يصعب ضبطها وتقنينها ، ويعتمد في رصدها وتميزها على ما يتملكهُ المتلقي من ثقافة ومعرفة واسعة ، تعطيهِ القدرة على الترجيح ، معتمداً على مؤشرات في النص تجعلهُ يكشف عن نفسهِ [٦]. وقد ذكره محمود جابر عباس بإسهاب بأنهُ "اعتماد نص من

---

[١] ـ كتاب الصناعتين: ابو هلال العسكري ، تحقيق محمد البجاوي ، محمد ابو الفضل ابراهيم ، بيروت المكتبة العصرية ١٩٨٦ ، ص ١٩٦ .

[٢] ـ الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٥ ، ص ٢٧٣ .

[٣] ـ حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، محمد ابو الحسن المظفر الحاتمي ، تحقيق جعفر الكناني العراق ، دار الرشيد للنشر ، ج٢ ، ص ٢٨ .

[٤] ـ قراءات في الشعر العربي الحديث المعاصر : خليل الموسى منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٢٠٠٠م ، ص ١٣٣ .

[٥] ـ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) : محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥م ، ص ١٩٩ .

[٦] ـ ينظر: المصدر السابق : ص ١٢١ .

النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة أو المعاصرة ، الشفاهية أو الكتابية ، العربية أو الأجنبية ، ووجود صيغة من الصيغ العلائقية و البنيوية و التركيبية والتشكيلية و الأسلوبية بين النصين" [١].

مما سبق نرى أن هناك كثرة وتشعب في تعريف التناص وكلها تدور حول جوهر التناص ، الذي ينتهي إلى كونهِ تأثر نص بنص سابق ، وبذلك تصبح القصيدة "ليست كتابة بل إعادة كتابة" [٢]. وهذا يعني أن كل نص يمثل نوع من التناص "لأن النص الجديد يقوم بهضم النصوص التي سبقتهُ وتمثيلها وتحويلها" [٣].

ولنا أن نشير إلى أن النقاد في العصر الحديث قد اختلفوا في تسمية هذا المصطلح فمنهم من آثر استخدام (التناص) ومنهم من فضل (التناصية) أو(النصوصية) أما محمد بنيس فقد مال إلى تسميتهِ بـ (التداخل النصي)[٤]. ويعود مرة أخرى ويترجم المصطلح بـ (النص الغائب)[٥]. لكن التسمية الأولى كان لها الحضور والشيوع والانتشار[٦]، وقد استعار محمد بنيس ثلاثة معايير من (كرستيفا و هودبين) عادّاً اياها (قوانين) يقيس بها مدى الوعي الذي يتحكم في قراءة الشعراء للنصوص الغائبة وهذه القوانين هي:

أ- الاجترار ، التعامل مع النص الغائب بوعي سكوني (أي دون محاولة المساءلة أو تغيير الرؤية).

ب- الامتصاص ، إذ يقر هذا المصطلح بأهمية قداسة النص الغائب ، فيعيد المبدع صوغهُ وفق متطلبات تاريخية ، لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها.

---

[١] - استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث ، علاقات في النقد : محمود جابر عباس ، نادي جدة الادبي ، جدة شوال ١٤٢٣هـ ، ص ٢٦٦ .

[٢] - الخروج من التيه – دراسة في سلطة النص ، عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة ، الكويت ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص ٢٠١ .

[٣] - ماهية النص: عبد الستار الاسدي ، مجلة الروافد الشارقة ، ع٣١ ، ٢٠٠٠ ، ص ١٤ .

[٤] - ينظر: الشعر العربي الحديث بنيانهُ وابدالاته – الشعر المعاصر – محمد بنيس دار تو بقال للنشر الدار البيضاء ، ط٣ ، ٢٠٠١ ، ج٣، ص ١٧٩ .

[٥] - ينظر: ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب ، دراسة بنيوية تكوينية ، محمد بنيس ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ١٩٨٥ ، ص ٢٥١.

[٦] - ينظر: قضايا الحداثة عند عبد القادر الجرجاني ، محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر ،ط١، ١٩٩٥، ص ١٢٥.

جـ – الحوار ، يتعامل فيه المبدع مع النصوص الغائبة يقطع النظر عن قداستها ، فيهدم ويحطم الحوار وينسف الرؤى في النص الغائب [١].

مما سبق نلمس أن أهمية التناص تتمثل بكونه يسعى إلى إجراء تخصيب بين النصوص وملاقحتها بثقافات واشارات تنقله من السطحية باتجاه آفاق أعمق من الجدة وذكاء التأويل[٢]. إلا أنهم أجمعوا على أنه "لا يعني أن يقوم الشاعر بإعادة معاني الشعراء السابقين أو اجترار تراكيبهم ، بل عليه أن يحدث في تلك المعاني والأبنية إضافاته وتحويراته الخاصة ليجعل منه جزءاً من رؤياه الشخصية إزاء الكون والشعر والحياة ، وعنصرا من عناصر نبرته واسلوبه" [٣]، من هنا فإن التناص بمفهومه الحديث ليس مجرد اجترار للنصوص أو امتداد افقي لها ، بل فتح حوار مع نصوص أخرى لأجل توظيفها وإعادة انتاجها برؤية تختلف عن رؤية النص الأصلية ، وقد تنتهي به إلى حد المفارقة [٤].

وبهذا فإن تقانة التناص لا تتم بمجرد حشد المتناقضات المتآلفة أو المتخالفة ومجاورة المسائل والمعارف ورصفها داخل العمل الأدبي بشكل عشوائي[٥]، لأنها ستفقد الفاعلية الفنية النابعة من تجربة المبدع ، والتي يتم من خلالها استدعاء المتناصات التي تعد رافداً قوياً من روافد التجربة الشعرية.

إنّ ادراك التناص وفهم أبعاده الدلالية والجمالية لا تتحقق إلا لمن يمتلك ثقافة واسعة ، وخيال عميق ، وذائقة شعرية تمكنهُ من الدخول إلى عالم النص وفتح مغاليقهِ ، ومعرفة حقيقة العلاقات التداخلية بين نص المبدع والنصوص المصدرية التي تداخلت في نسيجهِ وتفاعلت في فضائهِ ، فنشأت عليها آلية التناص التي توفر للمتلقي خطوطاً بيانية تمكنهُ من رصد التحولات النصية وطبيعتها ، كما تمنح المبدع قراءات إبداعية

---

(١) - ينظر: التناص في الانجاز النقدي ، المختار حسني ، مجلة علامات في النقد من اصدارات النادي الثقافي الادبي في جدة ، مجلد١٣ ج٤٩ ، ٢٠٠٣ ، ص٥٦٠-٥٦١.

(٢) - ينظر: تخصيب النص :محمد الجائري ،أمانة عمان الكبرى ، عمّان ط١ ،٢٠٠٠، ص٢٥.

(٣) - الدلالة المرئية : على جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة ط١ بغداد ٢٠٠٢، ص٦٥.

(٤) - ينظر: التناص في القصيدة الحديثة : عبد المنعم عجب الفيا ، الكويت مجلة البيان ، رابطو الادباء ،ع ٣٥٥ ، ص٣٦.

(٥) - ينظر: جدلية الحوار في الثقافة والنقد ، سامي سويدان ، دار الآداب ، ط١، بيروت ١٩٩٥ ، ص ٣٣.

متجددة وطاقات تأويلية واسعة [٦]، وتنسب مهارة رصد وكشف التناص إلى ثقافة المتلقي ودرايتهِ بالنصوص أو المرجعيات التي وظفها المبدع في نصهِ ، ينتج عنه تمايزاً بين المتلقيين ، إذ يتم "انتقال التناص من ذاكرة القارئ ، وهنا تتعقد المسألة وتزداد تنوعاً وغموضاً ،ففي ذاكرة المؤلف – عند انتاج النص – نصوص يضمنها نصهُ الجديد وفي ذاكرة القارئ – وعند قراءة النص واعادة انتاجه – نصوص اخرى خاصة به ، وهذا ما تعنيهِ عبارة (النص جيولوجيا الكتابات) ، ثم إن للقارئ ليس واحداً ، وهذا ما يفتح النص على آفاق التأويل والتعدد والاختلاف ، وما يجعل النص نصاً مفتوحاً" [١].

وعندما يكون التناص صريحاً ومباشراً فإن الرابط بين دلالة النص ليست بحاجة إلى مهارة من المتلقي ، في حين إذا كان التناص مضمراً وغير مباشر ، أو كانت العلاقة بين النص المستدعى والنص الحاضر عكسية أو منفية ويحدث فيها المبدع تحويراً أو تغييراً أو انزياحاً فإنهُ يستوجب على المتلقي أن يضاعف يقظتهِ للنص "فلغة الشعر غامضة لأنها مشحونة بالمعاني ، المعنى الشعري معانٍ بعضها فوق بعض كطبقات الارض ، منها ما هو ظاهر مكشوف ، ومنها ما هو باطن يحتاج إلى الكشف والتعمق حتى تصل إليه بقراءة تلو أخرى وبأدواتٍ كثيرةٍ وبديهةٍ يقظةٍ وقلبٍ حي" [٢].

ولم يتفق النقاد على تحديد انواع التناص فقد تعددت التقسيمات وتنوعت من ناقد لآخر وقد قسم على نوعين رئيسين ، هما: التناص المباشر وغير المباشر. أما المباشر فهو الاقتباس الحرفي للنصوص ، وغير المباشر فهو الذي يتضمن فيه النص تلميحاً أو إيحاءً [٣] ، و التناص الظاهر سهل الاكتشاف للقارئ البسيط ، يتمثل في المعنى القريب و اللفظ الصريح ، وقد يكون خفياً لا يستطيع القارئ البسيط اكتشافهُ [٤].

وهناك من يسميهِ بـ (تناص الموافقة أو الاقتداء أو التشاكل) ففي هذا التناص يتوافق النص الغائب مع النص الحاضر إلى حدٍ ما ، يقابلهُ (تناص المخالفة أو

---

[٦] ـ ينظر: القراءة التفاعلية ، دراسات لنصوص شعرية حديثة ، ادريس بلمليح ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١، ٢٠٠٠، ص ٥٢ .

[١] ـ قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، خليل الموسى ،دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠ ، ص ٥١ .

[٢] ـ أسئلة الشعر ، أحمد عبد المعطي حجازي منشورات الخز ندار ، جدة ، ١٩٩٢ ، ص ٢٣٧-٢٣٨ .

[٣] ـ ينظر: التناص نظرياً وتطبيقياً ، أحمد الزعبي ، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع ، عمان ، ط٢ ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٩ .

[٤] ـ ينظر: التناص ومرجعياتهُ ، خليل الموسى ، مجلة المعرفة ، مجلة ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، ع٤٧٦ ، ٢٠٠٣ ، س٤٢ ، ص١٠٧.

المعاكسة أو التناص الساخر) وفي هذا النوع يكون النص الغائب مخالفاً للنص الحاضر ، وتكون هذهِ المخالفة ضيقة تقتصر على بنية النص وقد تتسع لتمثل بنية النص ومعناه معاً [١]. ومن الباحثين من قسم التناص إلى تناص واعٍ أو شعوري ، ويتضمن الاقتباس و الاستشهاد والتضمين ، ويصدر ذلك بوعي أو شعور من المبدع ، ويتمثل وعيهُ أحياناً بوضعهِ النصوص داخل قوسي تنصيص ، أو وضع قرينة تدل عليها ، وعكس التناص الشعوري ، اللاشعوري [٢].

مما سبق يمكننا القول أن جميع النصوص الإبداعية لاشك تنهل من بعضها البعض ، فهو أمر لابد منه في عملية إبداع النصوص ، التي توصف بأنها متواشجة مع بعضها البعض في علاقات بنائية ودلالية ، فكل نص أدبي يُعد بمثابة سليل شجرة متصلة من النصوص التي يغني بعضها بعض.

يُطرح التناص بوصفه تقانة نصية داخل النصوص الشعرية ولاسيما تلك التي تستعمل الأسلوب الحواري في التوظيف للموروث مفارقات وعلاقات تعمل على تكريس البناء الدرامي داخل النصوص الشعرية ، وهو مانحن بصدد دراسته في هذا المبحث عبر دراسة مجموعة من أشكال التناص مع الموروث في شعر شعراء الستينات في العراق.

التناص الديني والتاريخي :

يمتلك التراث الديني مرجعية دلالية تمتاز بحضورها الفعال في النص الأدبي المعاصر؛ وذلك لقدسيتهِ وقدرتهِ على احتواء انفعالات المبدع وتجاربه ، لأن القدسية الدينية "تشبع الانسان وترضي رغبتهِ في المعرفة بما قدرت من تصورات لنشأة الكون وتفسير سحري لظواهرهِ المتنوعة" [٣]. لهذا نجد الشاعر المعاصر قد لجأ إلى اقتناص الثراء الدلالي للموروث الديني من خلال توظيفهِ لحواراتهِ مع الشخصيات الدينية ، واستثماراتهِ للقصص الديني ، بما يثري انتاجهُ الفني بصورة تعبر عن قضاياهُ ورؤاه المعاصرة.

---

[١] ـ ينظر: التناص ومرجعياتهُ ، خليل الموسى ، ص ١٠٨ .

[٢] ـ التناص الداخلي في تجربة الشاعر محمود درويش ، مفيد نجم ، مجلة الرافد ، مجلة شهرية ثقافية جامعة تصدر عن دائرة الثقافة والاعلام الشارقة ، ع٥١ ، ٢٠٠١ ، ص ٧١-٧٢ .

[٣] ـ الرمز الشعري عند الصوفية: ص ٣٥ .

ويستحضر الأدب الحديث (القرآن الكريم) بصفتهِ مصدراً بلاغياً ، يمثل ذروة البيان والفصاحة ، ولكونه كتاباً دينياً فإنهُ يمنح الخطاب الشعري سمعة التصديق. ويبقيهِ مفتوحاً على التأويل والتفسير في الذات الانسانية ، فينتج دلالة مؤازرة للنص من خلال التضمين أو التلميح "ويكاد لا يخلو خطاب شعري حداثي في استعادتهِ وامتصاصه ، ويصل الامتصاص إلى درجة الذوبان ، حتى تكاد لا تفصل فيه بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب ؛ نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية اخرى وهو امتزاج يكاد يتلخص نهائياً من السياق القرآني" [١].

إن القرآن الكريم مقوّم اساس من المقومات الثقافية للشاعر المبدع ، لأن القرآن الكريم "من أهم الوسائل المنتجة للدلالات ، فهو معين لا ينضب بما يحتويه من قصص وعبر وأحداث ، كيف لا وهو كلام الله المعجز ، حيث نرى الكثير من الشعراء يتكئون على مفرداتهِ ومعانيهِ ويقتبسون من آياتهِ ، ليعكسوا مدى ما يشعرون به تجاه أحداث وقضايا العصور التي يعيشون فيها" [٢].

وعند تتبع النصوص الشعرية نجد أن النص القرآني بقصصهِ ومعانيهِ ولغتهِ من أكثر المصادر توظيفاً وأوسعها تأثيراً في النصوص الشعرية القديمة والحديثة ، وذلك لما يتوفر في القرآن الكريم من خصوبة وعطاء متجددين للفكر والشعور ، بما ينعكس فيه من تعلق ثقافة الشعراء به تأثيراً وفهماً واقتباساً ، فضلاً عن اشتراك رموزه بين الشعراء ومتلقيهم ، ولما له من مكانه في قلب الشاعر و المتلقي على حدٍ سواء ، فأصبح قاعدة صلبة يتكئ عليها الشاعر في إيصال شعوره للمتلقي[٣]. ومن الأمثلة على التناص القرآني لدى شعراء الستينات قصيدة (عودة الابن الضال إلى البيت) للشاعر فاضل العزاوي إذ يقول فيها:

"هناك أسمع الأعمى الذي اقتادوا ابنه إلى الجندية
يرتل آيات من القرآن

---

[١] ـ مناورات شعرية ، محمد عبد المطلب ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص ٤٩-٥٠ .

[٢] ـ التناص في ديوان لأجلك غزة : (رسالة ماجستير) حاتم عبد الحميد محمد المبحوح ، الجامعة الاسلامية غزة ، ١٤٣٠هـ ـ ٢٠١٠م ، ص ٦٤ .

[٣] ـ ينظر: التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر ، د. عزة محمد جدوع ، مجلة فكر وابداع ، الكويت ، ع٩ ، ١٩٥٣ ، ص ١٣٦-١٣٧.

كنت أحفظها عن ظهر قلب:
ألم ترَ كيف فعل ربك بعاد. إرم ذات العماد.
التي لم يخلق مثلها في البلاد.
وثمود الذين جابوا الصخر بالواد.
وفرعون ذي الأوتاد.
أرفعُ رأسي مستيقظاً من نومي
مثل صبي يحلمُ بالجنة
فأستغرب أني ما زلت حياً.
كل هذا الضوء في الماضي!
كل هذه الضجة في المدينة!
أفتحُ عيني فتغلقهما أصابع من ضوء
مفكراً في حوذي يسوط حصانيه الهزيلين
هناك في الزقاق المترب
حيث تقفُ العربة أمام بيتنا
ويهبطُ منها عجوز تغضنت يداه
وعيناه صارتا حفرتين باردتين
عائداً من منفاه البعيد" [1]

يشغل اللفظ الديني مساحة واسعة في المعنى لا تنفصل عن السياق الكلي للقصيدة ، إذ يثير النص القرآني في القصيدة السابقة ، بعداً دينياً يرتبط بالطاغوت وبالجبروت ، وجاء ذكر الشاعر لهذه الآيات كما هي دون أدنى تغير أو تحوير ، كي تبقى محافظة على دلالتها لتترك الاثر البالغ في النص ، فكانت الشخصيات التي ذكرت في النص القرآني صوراً سلبيةً آذنت بسقوط عروشهم ، فهنا أراد الشاعر من استحضار هذا النص تذكير الحكام والطغاة بمصير من سبقهم ، أين جنة عاد وأين مدينة إرم وقوم ثمود وفرعون جميعاً أهلكهم الله بسبب طغيانهم ، إذ أضحى النص القرآني معيناً نصيًّاً يختزل الشاعر من خلاله تجارب الأمم السابقة وما آل إليه حالها فيجعل منها عبرة لغيرها من الأمم والشعوب فضلاً على قدسية المصدر الذي استقى منه الشاعر هذه الألفاظ.

---

[1] - الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢،ص٨٦ .

ومما يقوله الشاعر حميد سعيد في قصيدة (في اطار التوقعات):

"**الف لام ميم**

هذا قاموس الفقراء

فمن يقرأ باسمِ ضحايانا المغتربين على أطراف الأرض

يُدِرْ للداخل وجها

للمسرح عمق الأرضِ وللبابِ نشيدان يؤدي لحنهما

الداخل والخارجُ." [١]

نجد الشاعر حميد سعيد يستعير الهيكلية القرآنية المتمثلة بالحروف المتقطعة ليفتتح بها قصيدتهُ كما يفتتح القرآن الكريم سورهُ ، لما لهذه الأحرف من قدسية خاصة ، وتأثير موسيقي على وجدان الجماهير ، وما تضفيهِ من أجواء القداسة في النص ، إذ امتاح الشاعر هذه الحروف لجذب انتباه المتلقي حول موضوع الفقر والعوز الذي عانى منه هو ورفاقهِ من الشعراء سواء أكانوا قاطنين داخل البلد أو خارجه مما أسهم في التعدد الصوتي للنص عبر تعدد الروافد النصية داخله وضاعف من درامية النص وقدرته على التأثير والأداء.

وفي قوله من قصيدة (صيغة مقترحة للملحمة الغجرية):

"**لعلَّ القميصَ الذي يستحمُّ على طرفٍ من قميصي..**

ويفتحُ في جسدي واحةً.. يستطيعُ استلابكِ نحوي

لقد راودتكِ المدينةُ عن نفسها.. راودتني..

كما راودتني الأميرة من قبل ،

بي ما يشير إلى المراودة البكْرَ ،

لكنني لا أطيقُ الإقامةَ.. يلعنني جسدُ امرأةٍ

ويباركُني جسدُ امرأةٍ

وأخاف المدينة.. أهربُ من جسدي..

حين أسقطُ كالطير." [٢]

---

[١] - ديوان حميد سعيد : ج١، ص ٢٥٠ .

[٢] - ديوان حميد سعيد : ج١، ص ٤٠٢- ٤٠٣ .

يستدل الشاعر بشفرات موضوعية جمالية ،وتقانات مختلفة عن شفرات اللغة المتداولة والثقافة المألوفة ، ومتراكبة معها في الوقت نفسه ، فتتحول الأدوات اليومية بفعل التوظيف اللغوي إلى أعمال فنية متماسكة بأبنيتها الدلالية ووظائفها الجمالية ، وفعالياتها التمثيلية [١]. يستمد الشاعر من الحياة اليومية رموزه فيأخذ من مصادر ذات صلة بالحياة الانسانية ، لينفرد بلغة ذات مسحة جمالية تواكب الذوق والفطرة الإنسانية التي جُبلَ الانسان عليها ، فكان النص الديني أحد تلك المصادر ، ولاسيما قصة النبي يوسف (عليه السلام) لما تمتاز به من خصوبة دلالية إيحائية ملامسة لأحاسيسنا ، فتعددت الرموز والايحاءات في هذه القصة ،إذ كانت فكرة المراودة المنسوبة لامرأة العزيز[٢] حضور في شعر حميد سعيد. إن القصيدة ملجأ الشاعر المهني والروحي ،وَفضاء حريّتهِ في القول والصمت والاعتراض[٣] ، فنجد الحوار في القصيدة ينمي رغبة الشاعر للأخذ من النص القرآني. يستحضر الشاعر حواراً رومنسياً يحاور فيه الأخرى ومبدياً في الوقت ذاته مشاعره من الاغتراب ، وهو من هنا يوظف وسائل فنية تمكنه من طرح فكرته ، بصيغة خيالية مؤثرة ، يريد من خلالها الابتعاد من جو المدينة، الذي منحه شعوراً بالاغتراب كاغتراب يوسف عليه السلام ، المراودة في زمن الماضي وزمن الشاعر قد تعني المخادعة.

ويقول الشاعر فوزي كريم في قصيدة (شجرة الحلم):

"إذا كنتُ خمرَ البقاء ،
إذا كنتُ سيفاً ،
إذا كنتُ منكِ اللّباس الذي تلبسينَه ،
وكنتُ احتضارَكِ
هزّي أذنْ جذعيَ الملح ،
هزّي ...
أُساقِط عليكِ ثمار السكينة
أنا مُبحرٌ ، عشبةٌ يتلبّسها الليلُ مثل الرداءْ." [٤]

---

[١] ـ ينظر: شفرات النص دراسة سيمولوجية في شعرية القصص والقصيد ، صلاح فضل ، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية ، ط٢، ١٩٩٥، ص ١٧٧.

[٢] ـ ينظر: قصص الانبياء ، ابن كثير ، خرَّج أحاديثه : محمد بيومي ، عبد الله المنشاوي ، محمد رضوان مهنا ، مكتبة الايمان ، المنصورة ، ص ١٤٧.

[٣] ـ ينظر: عيد الأربعاء ، أحمد دحبور ، صحيفة الحياة الجديدة ، الأربعاء ٢٠٠٥/١٠/٥، ص ١٥.

[٤] ـ الأعمال الشعرية فوزي كريم: ج٢، ص ١٤٧ .

يعتمد الشاعر فوزي كريم على التناص في إعادة صياغة النصوص الشعرية كي يعبر عن موقف مرَّ به ، إذ لا يقف استدعاؤه للنص عند حدود دلالة النص بل يتخطاها ليحصل على أوسع أفق دلالي ، فعند علوق الفكرة في مخيلة الشاعر بسبب تصوّر واقعي سابق ، تترسخ عند مرورها بأفكار وخيال وصور مخزونة في ذهن الشاعر ، فيحاول أن يبحث عن فكرة مماثلة سابقة . وخلال هذا العمل يولد النص المبتكر حاملاً مكونات الافكار، وتعد صورة مريم العذراء واحدة من الصور الدينية التي علقت بذهن الشاعر لتعبر عن الحالة التي يعيشها بعد ان رحل من بغداد إلى بيروت في ريعان شبابه، كانت هذه الرحلة او الهجرة طواعية ، تركت في نفسهِ إحساساً عميقاً بالمنفى ، فأشعرهَ ذلك بالوحدة ، التي يراها متطابقة في إحساسه بها مع وحدة مريم العذراء عندما فاجأها المخاض فجعل منها الشاعر معادلاً موضوعياً لما يقاسيهِ من ألم الوحدة. يمتلك فوزي كريم مؤهلات واسعة مكنتهُ من استيعاب النصوص السابقة، بسبب ما يملكه من حنكة وقدرة على دمج تلك النصوص، إذ عمد إلى تحوير سياق النص القرآني مع احتفاظ الفعل (هزي) بصيغة فعل الأمر والإبقاء على فاعله المخاطب ، بينهما حلَّ (جذعي) بدل جذع النخلة ، فتظهر نتيجة مغايره لفعل الهز، بحسب السياق الجديد وهي تساقط ثمار السكينة ، التي أشد ما يكون الشاعر بحاجة لها بسبب اضطراب نفسيتهِ بعد أن هاجر من بغداد إلى بيروت في مطلع شبابهِ.

ويتناص الشاعر ياسين طه حافظ مع قصة اصحاب الكهف في هذه القصيدة إذ يقول:

"سكرتُ من خمرة ثغرِها
فنمتُ كلَّ عمري
وكلبي المسكينُ باسطٌ
قربي ذراعيهِ ، ينام جنبي
حيرانَ ما يفعلُ ، وهل يغادرْ
لكي يعيشَ أم يظل بانتظارِ
عودةِ المسافرْ؟" [1]

الشعر ناتج توهج رؤيا فردية مبدعة تحاور الحياة بإيقاعات حيوية ، ولا تتوقف بسبب ديمومة التمرد والاشتباك معها ، فتصوغ وفقاً لذلك وجدان الانسان بسبب

---

[1] ـ مخاطبات الدرويش البغدادي: ياسين طه حافظ ، ص ٦٦ .

تعدد الرؤى ، باختراق المألوف ، لتحفز العقل وتمنحه تفاعلاً مع كل ما هو جديد[١]. فالشعر إذن صورة للحياة والواقع يستمد منها مادته لكن بدون نقل حرفي فهو يصقل لواعج النفس كي يرضي خياله النافر من حقائق الموجودات. فينتقل الشاعر ياسين طه حافظ إلى حقائق العالم الصوفي وما يكتفهُ من صور وأحداث ليوظفها في نصه الشعري ، فسيدعي الخمرة الالهية التي فصلت روحه عن جسده إذ ارتحلت الروح إلى الدوحة الالهية تاركةَ الجسد في سبات عميق يحرسهُ كلبهُ المسكين الذي بسط ذراعيه قرب ذلك الجسد ، الشاعر هنا استدعى قصة أصحاب الكهف ليحملها بعضاً من الصور والحقائق التي يعيشها في المجتمع فهو في حيرة من أمره لما يدور حوله من أحداث ، عكسها كلبهُ الوفي وحيرتهِ في تقرير مصيره ، هل يترك جسد صاحبهِ ليعيش حياتهِ ام يبقى مسجى قربه لحين عودة الروح المسافرة اليهِ.

ويتجلى التناص في قصيدة (كسرة من لوح عثر عليها مصادفة) للشاعر سامي مهدي إذ جاء فيها:

"هل طهّر الطوفان رجسَ الأرضِ
واستبقى من العُبَّاد اتقاهم؟
وماذا لو تبقّى رغم كل ضراوة الطوفان
فجّار ونصّابون؟
ماذا لو تجبّر بعض من في الفلكِ
وائتمروا بمن معهم؟
أكان سيمحق الجوديّ
أم تطوى على الفلك المياه؟
وهل نجت من غضبة الطوفانِ إلاّ قلّة
واستأثرت برواية الأخبار عنه
وهل لنا إلا القبول بما روتْ
إن عزّت الأخبار
أو كثر السؤال؟" [٢]

---

[١] - ينظر: رياح الانشطار ومعارك ادبية ونقدية ، صبري عبد الله قنديل ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، ط١ ، ٢٠٠٢، ص ٣١٩ .

[٢] -الزوال: سامي مهدي ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ،العراق ،دار الرشيد ١٩٨١،ص ٦٥- ٦٦.

يستحضر الشاعر الدلالة الأولى للنص الغائب ليضفي عليها دلالات جديدة ، فتنتقل من زمنها الأصلي إلى زمن الشاعر ،فينشأ عن ذلك تواصلاً نفسياً بين علاقات الحضور والغياب ، فيؤدي ذلك إلى تكثيف المنتج الفني ، ومن ثم التعبير عن الدلالة الجديدة بدقة لغويةَ مركزة[١] ، تجذب المتلقي وتمكنه من التركيز في التأويلات المتضاربة ، إذ التغيير الدلالي في القصة الحديثة أكسبها صفة الالتواء ، لكنه منحها كثافةً وقبولاً ، واتصلاً بالواقع ، لما تحتويه من انزياح لغوي متجدد. إذ انقسم قوم نوح، وتصارعوا، فأصحاب الحق نجوا من الطوفان، والفجار غرقوا وتلاشوا في سخطهِ ، فكان هذا تناص مع قصة الطوفان التي انقسم فيها قوم نوح بين مصدّق ومكذب وبين مؤمن وكافر[٢] ليطرح الشاعر هنا قضية الصراع الأزلية بين الحق والباطل وبين التقوى والفجور ، من أجل البحث عن حياة آمنة ، وذلك بمناصرة الحق والتقوى والعودة إليهما ، والذي أراده الشاعر من هذا التناص هو استمرار الصراع والتنافر والتضاد بين الفريقين وبقاؤها إلى أن يرث الله الارض ومن عليها ، في حين كانت نتيجة الصراع بين نوح عليه السلام وقومه محسومة. مما يلحظ على هذا النص حرص الشاعر الكبير على توسعة المساحة الدرامية فيه، إذ لجأ إلى اسلوب الحوار القائم على الأسئلة المتتابعة على النحو الذي أسهم من تعزيز فكرة الصراع داخل النص. فضلاً على التموج الإيقاعي لحركة الأسئلة المفتوحة والإجابات المقترحة التي تنهض باستكمال البناء الصوري الجديد للواقعة الدينية التي استطاع الشاعر من خلالها خرق أفق توقع القارئ ، وزاد من درامية النص وعزز من شعريته.

وفي قصيدة فاضل العزاوي (رحلة المنفيين) يظهر التناص الديني عبر الإفادة من القصص القرآني:

"مدن كثيرة غزوناها
مدن فارغة ومعتمة
عظام مجوفة في رمال مغنية
وقمرُ أسودُ ينفتح

---

[١] - ينظر: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر ، رجاء عيد ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ٢٠٠٣، ص ٩٣.

[٢] - ينظر: الشاعر الغاضب (محمود درويش) دراسات في دلالات اللغة ورموزها وإحالتها ، أحمد الزعبي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، اربد ، ط١، ١٩٩٥، ص ٦٤ .

مثل زهرة وحيدة.
في ذلك المنفى
رائياً الإشارة الأخيرة فوق الجبل
حيث نبي قديم يكلم الله
والنار تشتعل تحت قدميه
حملتُ وحدتي على كتفي
في صرة مليئة بالذنوب
وصعدتُ." [١]

إن بناء النص يعتمد على بيانات نصية أخرى ، تصبح جزءاً منه ، فيتفاعل معها ويحاورها ، فينتج عن هذا التفاعل دلالة جديدة ورؤيا جديدة من زمن النص وتأريخهِ [٢]. فالشاعر عند بنائهِ لنصهِ يستدعي مخيلتهِ ليطلعها على مخزونه اللغوي فيخضعهُ للتشكيل الجديد ، يطالعنا الشاعر فاضل العزاوي وهو يواكب رحلته في المنفى متنقلاً بين مدن كثيرة وصفها بالعتمة والفراغ ،ربما بسبب اختلافها عن البيئة التي كان يعيشها في البلاد الشرق ، بل نجده يصف القمر بالسواد كباقي تلك البلاد ، لكنهُ لم يفتقد الأمل بانبلاج النور ليبدد تلك الظلمة وحالة التيه التي يعيشها ، فتعصف في مخيلتهِ قصة سيدنا موسى عليه السلام عندما تاه مع قومه بعد أن اختفى القمر خلف السحاب الكثيف لتسود الظلمة الحالكة ويشتد البرق وتمطر السماء ليقف حائراً مرتعشاً من البرد ، فيرى ناراً ويذهب نحوها عّلهُ يجد عندها من يدله على الطريق أو يأتي لأهله ببعض من أخشابها المشتعلة وما أن وصل تلك النار حتى سمع منادياً يناديه﴿ **فلمَّا جاءها نُوديَ أنْ بُورِكَ منْ في النَّارِ وَمَنْ حَوْلَهَا وَسُبْحَن اللهِ رَبِّ العَالَمِينَ**﴾[٣] ، ثم استمر الحوار بين كليم الله موسى وربهِ جلَّ في علاه ، ليبلغه رسالتهُ ، إلى فرعون وملئهِ ، فأنحدر موسى مع أهله قاصداً مصر ، فبعد أن استذكر الشاعر قصة سيدنا موسى ليعيش في كنفها يعود مرة أخرى إلى زمن الواقع ليجد نفسه وحيداً في منفاه ، حاملاً ذنوبهُ في صرة على كتفيهِ ليواصل مسيرتهُ في منفاه. إذ استثمر الشاعر قصة كليم الله النبي موسى

---

[١] ـ الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢،ص١٠٦-١٠٧ .
[٢] ـ ينظر: انفتاح النص الروائي النص والسياق ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٢، ٢٠٠١، ص ١٢٩.
[٣] سورة النمل : ٨ .

عليه السلام حين ناداه ربه في قوله تعالى: ﴿ **إذ رأى ناراً فقالَ لأهلِهِ امكُثُوا إِنِّي ءانستُ نَاراً لعلِّي ءاتيكُمْ منها بِقَبَسٍ أو أجدُ على النَّارِ هُدَى (*) فلمَا أَتَيها نُودِي يموسَى(*) إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فاخلعْ نعليكِ إِنَّكَ بالوادِ المُقَدَّسِ طُوَى**﴾[1] ، وقد وظَّفها الشاعر لأنه وجد في عظم الموقف الذي خضع له نبي الله موسى عليه السلام معيناً له في التعبير عن تجربته.

ومن التناص مع الحديث النبوي الشريف يقول الشاعر فاضل العزاوي في قصيدة (عابر الجحيم إلى الجنة):

"**في ذلك الليلِ رأيتُ جهنم تَغلي مرعدةً**
ومحارقُها تنفثُ في الريحِ دخانا
يحرسُها خازنُها الشرير
في يدِه سوطٌ من نار
يجلدُ منتفخَ الأوداجِ به أضلاعَ الموتى
في سردابِ ضحاياه المعتم
مليونُ محيطٍ من غسلين
مليونٌ آخرُ من قطران
مليونٌ من دمعٍ
مليونٌ آخرُ من قير
وعلى الساحل تشتعلُ النيران
في مدنٍ لا عدَّ لها ، يحكمُها الشيطان
وتوابيتٌ موقدةٌ جمرا
حياتٌ كبغالٍ تلهثُ في البرية
وعقاربُ من صخرةِ سِجّين
أيُّ أسماءٍ هذه؟
أيُّ ممرٍ سري هذا؟ أيُّ جحيم؟" [2]

وقد استعان الشاعر في هذا النص بالنص القرآني فضلاً عن الحديث النبوي الشريف في وصف الرحلة من الجحيم إلى الجنة وقد وردت احاديث عدة تناولت

---

[1] **سورة طه : ١٠-١٢ .**
[2] **ـ الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢، ص ٣٧٧.**

الحديث عن الجحيم وعن الجنة ، فيبلغ الفن ذروتهُ عند تضافر الشكل مع المضمون ، ثم يأتي الاخراج الفني ليرفع من قيمة الموضوع أو يسقطهُ [١] ، وعادة ما يلجأ الشعراء لعدة وسائل يمكن من خلالها إنضاج العمل الفني شكلاً ومضموناً ، فيأتي الحديث النبوي الشريف بعد القرآن الكريم ، لما يمتاز به فنياً وموضوعياً ، تغذي الشاعر بصور جمالية تثري فنهُ ، ففي النص السابق استعان الشاعر فاضل العزاوي بالحديث النبوي الشريف بعد أن اختار عنواناً لقصيدتهِ (عابر الجحيم الى الجنة) ليدخلنا في جوٍ درامي حافل بالإثارة بسبب ما رآه من احداث خلال تلك الرحلة ، التي بدأها بمعجزة الاسراء والمعراج ليسرد لنا بعضاً من مشاهد النار وخازنها الشرير[٢] ، وما تحتويه من الكائنات كالحيات والعقارب[٣] ، ثم يعود بنا الى الواقع لينقل لنا صورة حجم المعتقلات والسراديب التي يستخدمها الطغاة ضد ضحاياهم ، فيسود الظلم على حساب العدل ، فتنشر مشاهد التوابيت التي تستعر جمراً من ذوي الضحايا.

الباحث في الشعر العراقي الستيني يلحظ ازدحاماً لافتاً للكثير من الرموز الدينية التي اختزنتها الذاكرة الانسانية ، فيستحضرها العقل بكثير من الجلالة والمهابة ، محترماً أفعالها الحميدة التي أعطت البشرية نماذج عليا من الفعل الإنساني.

إذن العودة إلى الموروث الديني بشخوصهِ وأمكنتهِ وأحداثه تمثل (المعادل النفسي) الذي تقتضيه حالة التوازن الناتجة عن حشو هذا الخواء بالماضي المكتنز بالانتصارات ، فتتكون حالة من التوازن والانسجام والتوافق وتتشكل رؤيا يدعمها الماضي المتمثل "بصورة الإنسان الحر والمناضل الشريف والثائر الصلب تعويضاً عن نقص حضاري وحلم مفقود" [٤] ، يفتقده الحاضر المفعم بالانكسارات والآلام.

لم يقتصر الشعراء الستينيين في إفادتهم من الموروث الديني الإسلامي بل نلمح لديهم انفتاحاً واسعاً على الأديان السماوية جميعاً إذ استثمروا نصوصاً توراتيةً تحمل دلالات وجودية ومعانٍ إنسانية أو دينية أو أيديولوجية ، تتوافق وما يحتاجه الشاعر

---

[١] ـ ينظر: الرؤيا والتشكيل في الادب المعاصر ، أحمد رحماني ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢٠

[٢] ـ ينظر: الإسراء والمعراج ، محمد بن رزق بن طرهوني ، دار فون للنشر والتوزيع ، الإحساء ، ص ١٥ .

[٣] ــ ينظر : المصدر السابق : ص١٦ .

[٤] ـ شعر عبد الوهاب البياتي والتراث ، سامح الرواشدة ، منشورات وزارة الثقافة ، ط١، ١٩٦٦، ص ٢٥.

للتعبير عن همومه وهواجسهِ التي يعانيها. فتعددت الرموز التوراتية المستدعاة في نتاج الشاعر الستيني وشكلت حضوراً مرجعياً واضحاً يشخص واقع الأمة العربية المعاصر ، والذي عانى منه الشعراء الخسائر والنكبات.

كما استعان الشاعر الستيني بالتناص مع الإنجيل ، فوظّف موضوعات عدة دون الحاجة إلى نص إنجيلي ، كون هذه الموضوعات تمثل بديهيات الديانة النصرانية ، كحادثة الصلب والمائدة ، على النحو الذي تنعكس فيه رغبتهم في استثمار دلالات التنوع والاتساع والاختلاف.

ومن ذلك قول الشاعر فوزي كريم في قصيدة (أعطني قوت يومي):

"أعطني قوتَ يومي
ورغبةَ أن أتجاوزَ هذا الحُطامْ
في طريقي إليك.
أيها الرب إني وحيدٌ أمام عشائي الأخير
أتتبع خيطا من النمل يمتدُ للقطعةِ الباردة
فوق مائدتي من بقايا الكلامْ.
وكما يُدفئ اللحمُ بردَ العظامْ
يُدفئ اللحنُ سمعي
إذا أصغيتُ للنبضِ أو حركاتِ الكواكبْ.
أيها الربُّ ، إني ضنينٌ بدورةِ هذه العقاربْ
على راحة الكفِّ." [1]

هنالك اتصال بين التجربة الشعرية والذات الشاعر تعتمد على استدعاء الثقافة المختزنة في الأعماق لتوصيل رؤيتها ، وتكون التجربة على صلة بالواقع وما يحتويهِ من الغموض والالتباس[2] ، وفوزي كريم جسد تجربتهُ في قصيدتهِ (أعطني قوت يومي) عبر ذاتهِ ، ومن خلال تواصله مع واقع بلدهِ الذي فرض عليه حصار اقتصادي جائر عام ١٩٩٠ ، وقد حاول تصوير الواقع المعاصر من خلال توظيف الواقع الديني الإنجيلي ، إذ كان لوقوف المسيح عليه السلام وحيداً أمام عشائهِ الأخير وقد تخلى عنه

---

[1] ـ الأعمال الشعرية فوزي كريم: ج١، ص ٨٧ .

[2] ـ ينظر: في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، رمضان الصباغ ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، ط١ ، ٢٠٠١، ص ١٠٨ .

تلاميذهُ وقعاً مؤلماً في نفس الشاعر فوزي كريم بعد أن رأى بلدهُ العراق وحيداً أمام الجوع والفقر والعوز ، وقد تخلّا عنه أشقاؤه العرب ليواجه مصيرهُ المجهول أمام هذا الحصار. على النحو الذي ينعكس فيه التوظيف الدرامي للموروث إذ عمد الشاعر هنا إلى قلب وقائع الحادثة الدينية المسيحية في العشاء الأخير على النحو الذي أدهش المتلقي وأسهم في خلق صراع من نوع آخر داخل فضاء النص وهو صراع ثقافي وتأريخي بسبب الانزياح الكبير في أحداث القصة.

أما الشاعر نبيل ياسين فيقول في قصيدته(الأخوة ياسين):

"في الطريق إلى العائلهْ

في المساء الأخير محاطاً بسلسة من دمٍ

قابضاً في يدي جزُرُ السرَطانِ الجميلةَ ،

ممتلئاً بكواكبَ مربوطةٍ بالندى

طائشاً ، ثمَّ مختبئاً بجنونٍ عميقْ." [1]

يشكل (المسيح) بوصفه رمزاً بارزاً في التجارب الشعرية الحديثة ، مثالاً يربط نضال الإنسان المعاصر ضد الظلم والقهر ، بالواقع القديم لتضحيات المسيح من أجل الانسان [2]. وهنا يتخذ الشاعر نبيل ياسين معاناة المسيح من الظلم والخيانة . ولاسيما في عشائهِ الأخير، لما يمثله من أحداث مهمة في حياة المسيح عليه السلام الذي اتخذه رمزاً لما يعانيه ويقاسيه هو وعائلتهُ من ظلم وتضييق السلطة عليهم ، بعد أحداث الثورات والانقلابات التي حصلت في العراق ، إذ أحس الشاعر بالظلم والخيانة السياسية وإحساسه بالفجيعة ، فجعل من الخيانة التي تعرض لها المسيح عليه السلام معادلاً موضوعياً يمتح منه ما يدعم إحساسه تجاه ما يعانيه في وقته الحاضر بعد أن استحضر موقفه عليه السلام.

وكذلك يقول الشاعر فاضل العزاوي في قصيدة (ذات ليلة في الشتاء):

"في الليلة التي خرج فيها الملوك الثلاثة

إلى الجبال

---

[1] - الشعراء يهجون الملوك: نبيل ياسين ، وزارة الثقافة والفنون العراقية ،دار الحرية للطباعة، ص ٤٧.

[2] - ينظر: الاسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، أحمد جبر شعث ، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع ، خان يونس ، ط١ ، ٢٠٠٢، ص ١١٣.

قادمين من الشرق
سائرين وراء النجمة التي قادتهم إلى بيت لحم
حاملين هداياهم
رأيت البابا يبحثُ عنهم قلقاً
في سيارة رولس رويس
وفوق رأسه تاجه القديم.

عائداً إلى البيت
سمعت الطفل يبكي في المغارة
كان الوقت شتاءً." [١]

يلتمس التناص الخلّاق ما يشاء من النصوص الأولى ليعيد صياغتها ويحولها إلى شفرات سرية ، تمارس تهشيم وجودها الاول ، فتزحزحه ويفقد لونه الاول[٢] ، ليعطي دلالة جديدة تتوافق مع الفكرة التي تستحضرها ذات الشاعر، معتمدةً على الثقافة الفكرية للشاعر، والصور التي تعتري مخيلتهِ ، فتشكل النصوص المرجعية بعضاً من هذه الصور، فسيتحضر الشاعر حادثة ولادة السيد المسيح المتمثلة بسطوع النجم في الغرب ، كان هذا النجم علامة على ولادة السيد المسيح عليه السلام [٣]. والسبب في استدعاء الشاعر فاضل العزاوي لهذه القصة هو رؤيته لمشهد البابا يعتريهِ قلق ما ، شبههُ بقلق الملك اليهودي (هيرودس) عند سماعه خبر ولادة المسيح ، على الرغم من كونه يمثل الرمز الأبرز في الديانة المسيحية ، وهنا قد جعله الشاعر مماثلاً للملك اليهودي المعادي للمسيح كناية عن محاولة وأد الثورة الفلسطينية التي تنادي بالقدس مهداً للمسيح وقبلةً أولى للإسلام ، لا كما يريدها اليهود أن تكون. وهنا يسجل الشاعر احتجاجه الكبير على رجال الدين المسيح ويدين صمتهم إزاء أفعال اليهود وجرائمهم بحق الشعب الفلسطيني بكل مرجعياته الدينية. وفي قصيدة (دع الكرة الأرضية وراءك!) يقول الشاعر فاضل العزاوي:

---

[١] ـ الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢، ص٣١ .
[٢] ـ ينظر: الاسطورة والتوراة ، قراءة في الخطابات المثيولوجية ، ناجح المعموري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٢، ص ٥٩ .
[٣] ـ للاطلاع على تفاصيل القصة ، ينظر: الكتاب المقدس ، متي ، الاصحاح الثاني ، ١: ٢٢ .

"دع الكرة الأرضية وراءك. ماذا تبحث في كوكب مزدحم بالجثث إذ أسلاف تائهون يقفزون بين الأشجار ، تطاردهم قردة نازلة من التلال؟ نهار فوق قارة وليل فوق قارة أخرى. وثمة أسرابُ قطا ترفرفُ كأقواس هائلة في سماء مقطوعة بغيوم تدفعها الريح أمامها. عربات نسمع ضجة عجلاتها في الطرقات فنخرج ونصعد فيها ذاهبين إلى لا مكان." [١]

يكاد يكون هذا النص هو الوحيد الذي يتناول القضية الفلسطينية لدى شعراء جيل الستينيات ، بحسب ما توفر لدينا من دواوين ومجموعات شعرية اعتمدناها في دراستنا هذه ، إذْ اعتمد فاضل العزاوي في قصيدته (دع الكرة الأرضية وراءك) على عدة مرجعيات في سرد موضوع قصيدتهِ هذه ، فتنقل بين القرآن الكريم والتوراة في تدعيم ما طرحه من افكار ، تناول في قصيدتهِ الصراع التاريخي بين اليهود والعرب حول (الأرض الموعودة) [٢] ، وما خلقهُ هذا الصراع من دمار وقتلى. استدعى فاضل العزاوي حادثة التيه التي تم ذكرها في التوراة كما وأنه تناصَ مع الآية الكريمة التي مسخت اليهود إلى قردة ﴿ **وَلَقَدْ عَلِمْتُم الَّذِينَ اعتَدَوا مِنْكُمْ في السَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونوا قِرَدَةً خَـسِئِين**﴾[٣] وسرعان ما يخبرنا بأنه ليس هناك أرضا موعودة على الكرة الأرضية إذ أنها أصبحت بمثابة قرية صغيرة بسبب الطفرات الصناعية التكنولوجية التي مهدت لأن تكون جميع كنوز الارض في متناول اليد من أنهار ومن جزر ومن محيطات وإلى ما غير ذلك.

التناص التاريخي:

تمتلك الرموز التاريخية أهمية خاصة "لما يرتبط بها من أحداث مهمة ومواقف معهودة بحيث أصبح استدعاؤها أمراً يثري المضمون الشعري ويكشف الكثير من المعاني التي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة" [٤] ، وكذلك الحال مع الشخصيات التاريخية ، التي تم استدعاؤها واستحضارها بوفرة في أشعار الستينيين ، إذ يتكئ

---

(١) - الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢، ص١٩٧ .

(٢) - ينظر: اسرائيل وعقيدة الأرض الموعودة ، أبكار السقاف ، مكتبة مدبولي ، ط٢ ، ١٩٩٨، ص ٥٢ وما بعدها .

(٣) - سورة البقرة : ٦٥ .

(٤) - ينظر: توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر ، صلاح البردويل ، اطروحة دكتوراه ، جامعة الاقصى ، ص ١٤ .

الشاعر على شخصيات قديمة وأحداث تاريخية "جعلها خلفية للموقف الشعوري الذي يعبر عنه ، حيث اتخذ من صفات الشخصيات و الأحداث ، ما اشتهرت به من دلالات عبر التاريخ بوصفها رموزاً مفسرة لموقفهِ ورأيهِ في الواقع المعيش" [١].

تتكرر أسماء بعض الشخصيات لدى شعراء جيل الستينيات ، لما تمتلكه من مشابهة لصورة الواقع السياسي العربي الذي افتقد وجودها ، وأصبح استدعاؤها ملحاً لافتقادنا إلى أمثالها في واقعنا المعاصر. فهي تشكل معادلاً موضوعياً لما يعانيه ، كما أنه ليس هناك من عنت لدى الشاعر وهو يقدم تلك الشخصيات للقارئ العربي لما تمتلكه من ذيوع وشهرة ، فضلاً على أنها أصبحت رمزاً مشتركاً بين التراث والدين "إن الشاعر في توظيفهِ للتراث ، لا يسعى إلى الاستعانة بحقائق التاريخ ومضامينهِ ، بل يعتمد إلى المضامين البارزة فيه ، فيمنحها بعداً عاماً يجعلها تتجاوز عصرها أو يحقق لها قدرة التواصل الحي مع العصر الراهن لتبرز فيه بسمتها المميزة كما كانت في عصرها" [٢].

إن تعامل الأديب المعاصر مع التاريخ ليس من منطلق كونهِ حقائق مجردة "وإنما يضفي عليها من ذاتهِ وواقعه وطبيعة الحالة النفسية التي دفعتهُ للاستعانة بجزء من التاريخ ، وهو يتعامل معها ، وفق قناعته بما تكتنفهُ المادة التاريخية من قيمة معنوية ، ودلالة إيحائية يريد إيصالها إلى ذهن المتلقي و شعورهِ" [٣].

ويمكننا القول بأن توظيف أسماء الاعلام التاريخية يمتاز بحساسية خاصة لكون هذه الأسماء بطبيعتها "تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية ، وتشير قليلاً أو كثيراً إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان" [٤] لهذا فإن استيعاب القارئ لدلالة هذه النصوص التي قامت بتوظيف اسماء الاعلام التاريخية التراثية ، يكون متوقف على مدى معرفة القارئ لهذه الشخصيات ومدى امكانية تعيينهِ لها من خلال السياق.

---

[١] - الفرق بين الاسطورة والخرافة والتاريخ ، نبيل أبو علي ، مجلة كلية الآداب جامعة حلوان ، العدد الخامس ، ١٩٩٩، ص ٢٠٢.

[٢] - اثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، علي حداد ، ص ٨٠ .

[٣] - المصدر السابق: ص ٨٠ .

[٤] - تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي المغرب ، ط٢ ، ١٩٨٦ ، ص ٦٥ .

فهذه "الاحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي ، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية ، والقابلة للتجدد – على امتداد التاريخ – في صيغ وأشكال أخرى ، فدلالة البطولة في قائد معين ، أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل – بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة – باقية ، وصالحة لأن تتكرر خلال مواقف جديدة واحداث جديدة ، وهي في الوقت نفسه قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة" [١].

يقول الشاعر فاضل العزاوي في قصيدة (جمهورية الرمل):

"مطروداً من جنة آدم
شاهدتُ عبيدا بسياط يقتادون شعوبا معولة
تدّافع فوق سراط يمتد عميقا
في العتمة.
مرتبكاً القيتُ ذنوبي
في ميزانهم الذهبي ورحت أغني
لأسلي نفسي
لكني حين سمعت الجلاد يناديني
بأصابعه كي يقطع رأسي
ألقيت الريح على كتفي
وفررت لأنقذ روحي
في محكمة لا ينجو فيها أحد أبدا." [٢]

يتجه الشاعر إلى الانفراد أثناء عملية إبداع نصه الشعري ، ليهب نفسه إحساساً بعيش التجربة ، لكن من غير الابتعاد عن الواقع الموضوعي الذي تشكلت منه مادته الخام ، فيتمثل دورهُ في إيجاد الصياغة الملائمة للشعر بغية الوصول إلى الهدف الاجتماعي والتأثيري [٣] ، فشكلت قضية طرد آدم عليه السلام من الجنة معادلاً موضوعياً لخروج الشاعر من بغداد ، فتزاحمت أزمات الحياة أمامه لتزيده اصراراً على

---

[١] - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٢٠ .
[٢] - الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢، ص ٤٥٤ .
[٣] - ينظر: في ماهية النص الشعري ، إطلالة اسلوبية من نافذة التراث النقدي ، محمد عبد العظيم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١، بيروت ١٩٩٤، ص ٣٩-٤٠ .

تمسكه ببلدهِ رافضاً الخروج منه ، فسيتدعي قصة خروج سيدنا آدم من الجنة ليعيدنا من الأزلية إلى الزمن الحاضر ، لكن نلمس هنا اختلافاً في التناص ، فليس هناك تشابه في قضية الرمز والمرموز له ، فاستدعى شخصية آدم عليه السلام استدعاءً مباشراً ،لأن هزيمة آدم أمام الله سبحانه وتعالى ناتجة بسبب فعل اقترفه بعد أن حذَّره الله تعالى منه. لكن خروج الشاعر من بغداد ليس له ما يبرره إلا شعوره بالغزلة والاغتراب بمختلف أشكاله فعزم على الفرار من محيطه بكل ما يعنيه مختاراً لينقذ نفسه من هذا الشعور.

وكذلك قوله في قصيدة (النياندرتال الحزين):

"جريح متروك
يطارد وساوسه بعصا
داخل غابة
تبزغُ في حلم
وآخر برأس كلب
يعوي مترصداً غزالة ذهبية
تعدو في سهلٍ بلوري
منذ قديم الزمان.
أبطال تراجيديون
ينحدرون من ثقبٍ في قبةِ السماء
يلتقطون رؤوساً مقطوعةً ويغيبون
ناسين خطيئتَهم الأولى
في الطريق إلى الجحيم.
كلهم يأتون ويقفون معنا على الشرفات
بحوذِهم
ويلوحون بأعلامهم المهلهلة
للنياندرتالِ الحزين
داخلاً إلى مغارتِه في الظلام
منقباً عن شفرة حلاقة
يقطع بها حبلهُ السُّري

وعن خرقة

يمسح بها دمَ أسلافِه الغابرين.

جريح يتكئُ على شجرة في غابة

ويطلق رصاصته الأخيرة

في ليلِ قطيعٍ من الذئاب." [١]

انعكست ثقافة فاضل العزاوي على شعرهِ وخاصة الثقافة الأوربية الغربية التي جعل من موضوعاتها معادلاً موضوعياً لما يكتنف حياتهِ اليومية من ألم الغربة بعد طول انقطاعه عن بلدهِ الأم ، اتخذ من موضوع (إنسان النياندرتال القديم) معادلاً موضوعياً بعد أن أصبح وجودهُ مهدداً بالانقراض بسبب إنسان الهومو سابينس ، إنسان النياندرتال كان يلقب بإنسان الكهوف ، وتعود الفترة التي عاش فيها إلى ١٠٠٠٠٠-٣٥٠٠٠ عام مضت [٢].

وكذلك في قصيدة (اسمع يا نوح) يقول الشاعر فاضل العزاوي:

"اسمعْ يا نوح!

لقد شيّدنا دائما بأذرعِنا الهزيلة

سدوداً عاليةً جديدة

ضد الطوفاناتِ القادمة.

كلما غرقت سفينةٌ

بنى النجارون سفينةً أخرى.

ذكريات المستقبل وحدَها

هي الأمل.

أنينُ الغرقى

يسمعُ في كلِ العصور.

معجزتُنا أننا قد ظللنا على قيدِ الحياة." [٣]

---

[١] - الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢، ص ١٥٦- ١٥٧ .

[٢] - ينظر : نيانتردال – المعرفة ، الشبكة العنكبوتية ، www.marefa.org . تاريخ الزيارة ٢٠١٧/٨/٢٢.

[٣] - الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢، ص ٢٣٨ .

للواقع حقيقته الموضوعية ، التي تؤثر في نفوسنا، وصدى في الذات الانسانية تتشكل في الذهن، لتعكس صورة الواقع الموضعي على الذات ، هذه الذات تمتلك رؤىً وأحلاماً ومواقفاً ، تغيِّر الصورة لتمنحها شكلاً خاصاً [١]. من هنا اكسَت هذه القصيدة ، الصبغة الموضعية بصبغة ذاتية، اتكأت على النص الديني لإبراز مقوِّماته ،وكان لقصة نوح (عليه السلام) أثراً في بناء النص الشعري ، بما امتلكته من مفارقات ، دفعت بالحدث الدرامي إلى نهايته. يبدأ النص باستحضار الرمز نوح (عليه السلام) لإخبارهِ، باستعداد الشاعر ومن معه لمواجهة ظلم وطوفان الانقلابات السياسية التي تعصف بالبلد ، الشاعر والمثقفون من أبناء البلد كانوا قد شيدوا سدوداً ثقافية ومعرفية لإنقاذ الشعب من الغرق في الطوفان في الخلافات السياسية ،ومعهم النجارون صانعوا السفن ، كل هؤلاء مرموز لهم بالرمز نوح (عليه السلام) الذي يبحث عن الأمان في النص الاصلي. على النحو الذي تنعكس فيه رغبة الشاعر في الوصول إلى ضفة الأمان التي تستمد من قصة الطوفان والنجاة مادتها.

إذ استدعى فاضل العزاوي بعضاً من جزيئات قصة الطوفان ، حسب رؤيتهِ الخاصة ، فالشعراء – بحسب ما يرى رجاء عيد– تربطهم قضايا سياسية واجتماعية تنبثق من انصهار بوتقتهم الذاتية في تفاعلات المجتمع [٢] ، ففاضل هنا جعل من السفينة وسيلة لتحقيق الأمن والسلامة لوطنهِ على الرغم من كل الاخطار التي مرَّ بها بسبب الطوفان السياسي. واستطاعة الشاعر ومن معه أن يعيشوا بسلام على الرغم مما مر بهم من أخطار حقق معجزة بقائهم على قيد الحياة.

وفي قصيدة (ثور من آشور) للشاعر فوزي كريم:

"ثورٌ ذو جنحٍ من آشورْ ،
يجتاحُ طريقَ الخمّاراتِ ويخطِفُ شاعرهَا المخمورْ.
وعواءُ رجالٍ يتعالى.
ينفرجُ جناحُ الثور
فيلوحُ صباحٌ صلبٌ مثل حصاة ،
فأخفُ كأني معقود

---

[١] - ينظر: مقدمة في نظرية الأدب ، عبد المنعم تليمة ، دار العودة ، بيروت ، ط٢، ١٩٧٩، ص ٢١٠.
[٢] - ينظر: فلسفة الإلتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، رجاء عيد ، منشأة المعارف الاسكندرية ١٩٨٨، ص ٢٩٥.

بجناح الثور ،
أباعد شأنَ الموج ، أباعدُ وأعودُ
بمذاق الغزْيَن ، أو رائحةِ الرحِمِ الأولى." [١]

تنطوي قصة الثور المجنح على فكرة العناية الخارقة في أغلب الأديان ، إذ يتكون الثور المجنح من أربعة تراكيب التركيب الأول الأسد ، ويرمز للشجاعة ، والتركيب الثاني الثور ويرمز للقوة ، والتركيب الثالث النسر ويرمز للمجد ، والتركيب الرابع الإنسان ويرمز للحكمة [٢]. يوظف الشاعر فوزي كريم الثور المجنح بما يوحي به من المعنى السابق على أنه المنقذ والمخلص له من الواقع الضبابي الذي يتعالى فيه عواء الرجال. بعد الأحداث التي جرت في حرب الخليج الثانية في بلدهِ العراق ، صور لنا الشاعر هذا الثور وهو يجتاح شارع أبي نؤاس ليخطف الشاعر ، ويعود به إلى زمانه الأول أو نشأته الأولى التي خلق منها ألا وهي الطين ، وإلى زمن أبينا آدم وأمنا حواء. كناية عن حجم الدمار الذي استحالت عبره أرض العراق إلى أرض بعيدة عن الحضارة والازدهار الذي كانت عليه قبل العدوان.

وظَّف الشاعر محمد سعيد الصكار حادثة كربلاء وما فيها من آلام في قصيدته التي تحمل اسم المدينة (كربلاء):

"يا غابة الحزن الذي يفيض كبرياءْ
ويفتح القلب على مدارج السماء ،
يا ساحة الكِرْبِ ، و يا دوّامة البلاء ،
يا موكب الفداء ؛
توحّدَ العراقُ بالبلاء ،
وتُوّج العراق بالفداء
فاليومَ كلُّ الأرض كربلاءْ." [٣]

كربلاء مذبح الحرية ، شهدت حادث مقتل الحسين بن علي (عليهما السلام) ، هذه الحادثة تركت أثراً بارزاً في تاريخ الانسانية ، لا تمحهُ كل متغيرات الحياة ، كربلاء اصبحت رمزاً للمأساة في كل معانيها ، شهدت العديد من الثورات والنكبات التي تلت

---

[١] - الأعمال الشعرية فوزي كريم: ج١، ص ٥١- ٥٢ .
[٢] - ينظر: الكتاب المقدس : سفر حزقيان ، اصحاح ١ ، الآية ٤- ١٣ .
[٣] - الأعمال الشعرية محمد سعيد الصكار : دار المدى ، ١٩٩٦، ص ٨٧ .

واقعة الطف ، وقد أصبحت تمثل سفراً خالداً من أسفار التاريخ لما حوته ساحاتها من كروب وبلاء ، استذكر الشاعر محمد سعيد الصكار أحداث كربلاء التاريخية ، بعد أن رأى ما آلت اليه بلاده إبان العدوان الثلاثيني على بلدهِ في حرب الخليج الثانية إذ إنه رأى أن كل الأراضي أصبحت كربلاء بعد أن توحد العراق بالبلاء من أقصاه إلى أقصاه. وأصبح أشبه بغابة حزينة تكابر على حزنها وألمها.

ولم يكتفِ الشعراء بذكر الحوادث التاريخية على نحوٍ مباشر ؛ بل نجد لدى البعض منهم إشارات غير مباشرة كما هو الأمر في قصيدة (أيها الخل الخليلي):

"أما آن لهذا الحلم الناعم أن يدركه الصحوُ ؛
أما آن لهذا الوتر المعطوب أن يُلحم ؛
هذا الجرح أن يهدأ ويلتام؟!
وتدري أيها الخل الخليلي بأنا لو ذررنا فوق هذا
الجرح شيئاً من تراب الأرض محروقا بوهج
الصيف في بغداد لالتامْ." [١]

إذ يستدعي الشاعر محمد سعيد الصكار شخصية الصحابية الجليلة (أسماء بنت أبي بكر) رضي الله عنهما إيحائياً إذ أبقاها متوارية خلف ملفوظات تتعلق بحادثة مقتل ابنها عبد الله بن الزبير من دون والتصريح بالحادثة أو التعريف بها ، ولا التصريح بمعناها ، إلا بإرجاع تلك المتعلقات لأصولها الاولى ، أي استكشاف الشخصية التي قامت بالأفعال الأولى ، لأن "العناصر المحلية كيفما كان نوعها لا تكفي بذاتها من حيث التأويل ، إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها"[٢] ، وتحديد التناص والتماثل معها. كان للغربة أثرها الواضح في أشعار محمد سعيد الصكار، انعكست حلماً بأن يعود لبغداد بعد أن طال فراقهُ لها ، وقد وظّف مقولة أسماء بنت أبي بكر المشهورة بعد أن رأت جثمان ابنها عبد الله بن الزبير مصلوباً. "أما آن لهذا الراكب أن يترجل"[٣]، وقد وظَّف الصكار هذا القول التاريخي التراثي بوساطة التناص ، لينقل

---

[١] - الأعمال الشعرية محمد سعيد الصكار: ص ٣٤ .

[٢] - لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطابي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١ ، ص ١٧.

[٣] - تاريخ مدينة دمشق لابن عساكر ، تحقيق محب الدين ابي سعيد العمري ، دار الفكر بيروت ١٩٩٥، ج ٢٨، ص ٢٤٣ .

رفض أسماء بنت أبي بكر لأعمال الحجاج عند دخوله مكة وقتلهِ لأبنها ، إلى الزمن الحاضر ليرفض هو تصرفات الحكومة بما فيها من طغيان واستبداد.

ويتجلى التناص التاريخي في قصيدة (حنين ميسون ، زوجة الخليفة معاوية إلى الصحراء):

"إعطني ثوبَ صوف وفؤاداً خالياً من الهم
وانصرفْ أنت بكل ثيابي الحرير!
إعطني خيمةً في الرمال تعصف الرياح بها
واسكنْ بدلاً عني قصري المنيف!
هاتِ لي بعيراً أمتطيه في البراري
وانطلق أنت سعيداً بعربتي الذهبية
إلى حيثما تشاء!
دعْ كلبَ قومي ينبحْ على الغريب المسافر
وخذْ إلى بيتك هذه القطة المدللة الكسول!
أطعمني كسرةَ خبز يابس في ركن كوخ
وكلْ وحدك يا سيدي كعكَ الأمير!" [١]

تواجد الشاعر في المنفى يعني انقطاعه عن التواجد في الوطن ، فيتنامى التمدد داخلياً لوجود الوطن ، وبهذا تنشط الصورة الخيالية ، التي تعتمد على الذاكرة ، فيتشضى المكان الواحد إلى أمكنة عدة ، فينتقل زمن الحياة إلى أزمنة تاريخية [٢] ، فهجرة الشاعر فاضل العزاوي إلى ألمانيا وتركه لبلده العراق ولَّد لديهِ شوقاً وحنيناً إلى بلده ، واستعداد للتنازل عن ترف العيش مقابل أن يعود لبلدهِ العراق وقد دَعَّم حالة شوقه هذه بحادثة تاريخية جرت أحداثها في القرن الأول الهجري ، إذ استدعى قصة ميسون بنت بحدل [٣] ، زوجة معاوية بن أبي سفيان ليتناص معها بعد أن وجد فيها معادلاً موضوعياً لما يقاسيه من ألم الغربة.

---

[١] - الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢، ص ٢٣٧ .
[٢] - ينظر: جماليات المكان ، اعتدال عثمان ، مجلة الاقلام ، ع٢ ، ١٩٨٦ ، س٢١ ، ص ٧٧ .
[٣] - ينظر: الاعلام ٢٩٨/٢ ، ابن الاثير ٤٩/٤ ، خزانة الادب للبغدادي ٥٩٣/٣ ، احداث الترتيب الاسلامي بترتيب السنين ، تأليف د. عبد السلام الترمانيني ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ط٢ ، ١٩٨٨ ، ج١ ، مج١ ، ص٥٧٦ .

ودلج الشاعر عبد الأمير معلة في التراث الأدبي القديم حين استحضر معطياته في قصيدته بعنوان (ممرات عقبة بن نافع) إذ يقول فيها:

"حين تشقّ البحر وتركزُ فيه السيفْ
حين يجيء الصيفْ
تبدو الساحة مثلك..
(عقبة كان يدق على أبواب العالمِ
صور الخيلْ
ولافتةً
مكتوباً فيها اسمُ الصحراء العربيّةِ
والبحرُ يتابعهُ
والجند المنتصرونَ
تضيق بهم طرق العالمِ
والخيل.....)
تبدو الساحة مثلكَ
صاحيةً طوال الليلْ...
صاحيةٌ حانات المدن المقهورةِ
صاحٍ أنتْ
والأطفال ينامون على صدركَ
حين يجيء الصيفْ..." [1]

إذ أفاد من دلالته الزمن الماضي في توليد دلالات جديدة فهو يحاول أن يخلق موقفاً جديداً يعادل الموقف الماضي بعزة وشجاعة العرب ممثلاً ذلك بالقائد العربي عقبة بن نافع وقدرته على النصر، فلهذا السبب استحضر الشاعر هذا الأمر فوظَّفهُ وشكلهُ مع إدخال بعض التغييرات في مفردات النص ، لكنها لا تؤثر في الدلالة الوظيفية حتى تتمركز في ذهن المتلقي وترجعه إلى تاريخ العرب في ذلك الوقت ، رابطاً الموقف الجديد بالقديم فكيف كان العرب وهم أبناء الصحراء وقد سادوا تلك البلاد عابرين البحر

---

[1] - أين ورد الصباح: عبد الأمير معلة ، منشورات وزارة الإعلام العراقية ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٤ ص ٨١- ٨٢ .

ورایاتهم مکتوب علیها شرف الإسلام والعروبة ، على الرغم من بعد المسافات وضيق الطرق والممرات ، وكيف الآن هم في سبات يحلمون ويمجدون بهم دون أن يحركوا ساكناً ، وقد عمد الشاعر إلى تكرار لفظة (صاحية) ثلاث مرات وكأن الشاعر يريد أن يخبرنا بشيء من وراء هذه الفجوة وكأنها توحي إلى أن العرب صامتين بليله ونهاره ، لكنم يفتقدون إلى العزيمة والوحدة فكان من وراء هذا التكرار "الحاح على جملة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها" [١].

ويمكننا أن نجعل حداً للتناص التاريخي ، فهو ذلك التداخل الذي يحصل للنص الأصلي الذي يمثل أمامنا مع نصوص تاريخية يختارها المبدع ، تبدو منسجمة مع فكرة النص فيزيد من قيمة النص فكرياً وفنياً. وعند دراستنا للنص الشعري المعاصر يتبين لنا أن هذا النص متعالق مع ذاكرة التاريخ والنصوص القديمة التي وظَّفها الشعراء السابقون في أعمالهم الشعرية فيعمد الشاعر أثناء كتابتهِ للنص إلى استرجاع التاريخ العربي الضخم فيأخذ منه ما يناسب رؤاهُ ويلائمُها ، وهو بذلك يعيد إحياء التراث والنصوص القديمة ، عبر تفاعل المادة التاريخية والشعرية "لكنه لا يؤسس أنموذجاً بديلاً وإنما يفتح آفاق جديدة لتناص توالدي يمتزج فيهِ القديم والجديد ليقدم التناص الاشباع النفسي للقارئ" [٢]. فنجد الشاعر الستيني يستدعي التاريخ من أجل تعرية واقع الخيبة والسواد الذي يحيط بالذات العربية ، فأصبح منطلق لهُ يعود إليهِ ليمزج بين الذاتي والموضوعي ، فيعري الواقع بكل ما فيه من مأساوية وتردي ، فيكون بذلك صوت الشاعر ملتقى الحشد الدرامي من الحركات فيتدخل أحياناً كي يدفعها نحو الذروة التي يصبو إلى بلوغها.

التناص الأدبي:

دأب الشاعر الستيني على التواصل مع الشعراء القدامى والمحدثين ، فوظف أبياتاً شعرية تداولتها الألسن ، لما تمتلكهُ من دلالات متجددة في كل عصر ، ومعظم هذه الأبيات تتناص والمتن الشعري الستيني ، إذ هي أبيات ذائعة الصيت ارتبطت بوجدان الناس فشكلت لديهم رؤىً حكيمة تفرض حضورها في أغلب المناسبات ، كما

---

[١] - قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٥، د.ت ، ص ٢٧٦.

[٢] - التناص وجماليتهِ في الشعر الجزائري المعاصر ، جمال مباركي ، دار هومة للنشر اصدارات رابطة الابداع الثقافية ، الجزائر ، ٢٠٠٣ ، ص ٢٣٢ .

يمكنهُ من توصيل رؤيتهِ الإبداعية عبر قنوات تراثية مضمونة الذيوع بين القراء. فنتج عن ذلك التواصل علاقة وثيقة جعلتهُ ينظر إلى الموروث على أنهُ مصدر إلهام وإيحاء مهم ، لا يمكن للشاعر أن يستغني عنه ، كما أن علاقة الشاعر بالموروث لا تقوم على المحاكاة أو تدوير التراث كما هو ، إذ عليه أن يتفاعل بشكل عميق مع عناصر الموروث ومعطياتهِ ، لأجل تطويرها واستغلال طاقتها وإمكاناتها الفنية ، في تجربتهِ الشعرية المعاصرة ، وإيصال الأبعاد النفسية والشعورية إلى المتلقي.

يعد الموروث الأدبي الأقرب إلى نفوس الشعراء المعاصرين ، والأكثر التصاقاً بنفوسهم وعواطفهم ، فمن الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر المصادر التي استدعوها للمثول في تجاربهم الشعرية لأنها عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها ، فمثلت ضمير عصرها وصوته ، الأمر الذي منحها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل العصور. لهذا وجدنا أن الشعر الستيني يلجأ في أحايين عدة إلى الأدب ، ولاسيما الشعر ، وذلك لأن نتاج الشعراء على اختلاف مشاربهم وأجناسهم وأزمنتهم وأمكنتهم ، متقاربة ومتشابهة ، كما أن بعضاً من جذور قضاياهم ومعاناتهم متقاربة أو مشابهة لبعضها الآخر ، فبذلك أصبح (الشعر) في وعي وإدراك الشاعر العربي المعاصر "ثمرة للماضي كله بكل حضاراته ، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات ، التي لابد أن يحدث بين بعضها البعض تآلف وتجاوب. هذا الشاعر قد وجد في أصوات الاخرين تأكيداً لصوتهِ من جهة ، وتأكيداً لوحدة التجربة الانسانية من جهة أخرى ، وهو حين يضمن شعرهُ كلاماً لآخرين بنصهِ فأنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان" [1].

فأصبح في إدراك الشاعر الستيني أهمية الشعر العربي و الأجنبي ، وثرائها في إغناء التجارب الشعرية الجديدة التي أسقطت على الواقع المعاصر ، فنرى توظيفاً للشعر العربي القديم في مختلف عصوره ، يحاكي فيها مختلف الشعراء الوجودين والواقعين ، ولعل هذه التداخلات التناصية المتنوعة تشير إلى الثقافة الأدبية التي يتمتع بها الشاعر الستيني ، وانفتاحه الواسع على مختلف الحضارات والآداب. ومن الأمثلة على ذلك استدعاء الشاعر فاضل العزاوي أبيات لأمرئ القيس وجعلها في مستعمل قصيدته (ليلة الذئب):

---

[1] - **الشعر العربي المعاصر : عز الدين اسماعيل ، ص ٣١١ .**

"ألا رب يومٍ لك منهن صالحٍ
ولا سيما يومٍ بدارة جُلجُلِ
إذِ الريحُ هبَّت فاختبأتَ بخدرِها
وقلتَ لها: يا بنتُ لا تتدللي
تعالَي وأرخي فوق صدري ضفائراً
تنامُ فأنسى أَن حبَّك مقتلي
فقالت: يمينُ اللهِ ما ليَ حيلةٌ
فإنكَ مهما تَأْمُرِ القلبَ يفعلِ
عويلُ دمائي قد أقضَّ مضاجعي
فقم واطفئِ النارَ تجيشُ بمِرجلي
فأمضيتَ كل الليلِ في نارِ ليلها
ومتَّ مراراً قبلما الليلُ ينجلي
فيا لكَ من ذئب يتيم مراوغ
يجوسُ الصحارى في بجاد مزمَّلِ." [1]

استهل الشاعر فاضل العزاوي شطر من بيت قصيدة امرؤ القيس في بداية النص مع تحريف تركيبي لم يشوِّه الهيكل البنائي ولم يبهم المعنى بل نراه مندمجاً في النص القديم ليوظفه للحاضر مكتسباً من خلاله إيحاءات جديدة كان من ابرزها استمرار الحب والتعلق بالوطن الذي ولد فيه الشاعر ويشاركه أفراحه وأحزانه ، ثم يبدأ بسرد الأحداث عن طريق الأفعال المحتشدة في النص ليصل إلى غاية حتمية أراد أن يخبرنا بها الشاعر عن حالته النفسية ، فنجده يعود مرة أخرى إلى امرئ القيس لكن هذه المرة في عودته يستحضر ملامح حياته في مقابل حياة الشاعر فاضل العزاوي مع المفارقة البسيطة والتي تظهر في النص الشعري ، وكذلك نلحظ أن الشاعر يكتفي بذكر محاسن المرأة كما فعل امرؤ القيس ، إذ عبر عن تجربة خاصة ربما لم تكن امرأة يقصدها لكنه اكتفى بالتمثيل في جمالها بعصره مستعيناً بتلك الالفاظ التي جاءت في مخيلته مجتهداً في توليد المعاني الجميلة (لا تتدللي ، نار ليلها) فهي تنسجم مع روح القصيدة في

---

[1] - **الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢، ص ٢٢١ .**

عصره وتجبر المتلقي على الاندماج والتأمل فيها فكان إسهامه في تلك الألفاظ التي اختارها الشاعر لها وقع خاص في تدبيج ومشاكلة بنية القصيدة.

ولم يكتف الشاعر فاضل العزاوي على التناص مع امرئ القيس إذ أفاد من معلقة طرفة بن العبد في قصيدته (في شارع الأيام) إذ يقول:

"لخولةَ جنيٌّ يجر بعيرَها
يسير بها عبر القفارِ فيهتدي
وفي الليل إذ تعوي الذئابُ وراءنا
يضيءُ بفانوسِه بَرقةَ ثَهمدِ
فنعبرُ وديااناً تفزُّ نسورُها
ونشهدُ أَعراباً على ظهرِ برجدِ
وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيهم
و يا أيها الجنِّي لا تتمردِ
وقوفا هنا الفردوسُ يفتحُ بابه
ملاكٌ أسير في حديقة معبدِ
يُشيرُ إلينا هاتفاً : كلَّ ليلةٍ
يمرُّ السكارى في الطريق المعبدِ
فسرْ أيها المجنونُ ، حظك وافرٌ
على شارع الأيام لا تترددِ
ففي كل أرضٍ خولةٌ مالكيةٌ
وفي كل وادٍ ملتقى دون موعدِ
وقوفاً هي الصحراء حانةُ عاشقٍ
فدعنا نمت تحت الخباءِ المعمَّدِ." [1]

إذ لا يخفى على القارئ التأثير الكبير للنص القديم

"لخولة أطلال ببرقة ثهمدِ تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليدِ"[2]

---

[1] **- الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢، ص ٢٣٣- ٢٣٤ .**

[2] **- ديوان طرفة بن العبد شرح الأعلم الشنتمري: تحقيق: دريّة الخطيب و لطفي الصقّال ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ٢٠٠٠، ط٢ ، ص ٢٣.**

ويظهر ذلك من خلال استعمال الشاعر لنفس البحر الشعري (الطويل) وكذلك القافية نفسها ، فيبدو أن الشاعر فاضل العزاوي كان من الشعراء المولعين بالشعر العربي القديم ، فأخذ ينتقي تجارب شعرية سابقة ليسقطها على الواقع المعاصر ، وبنظرة بسيطة نجد أن أشعاره تفيض بتشابكات نصوصية متعددة مع الشعر العربي القديم. فأخذ يوظف ذلك الشعر بمراحله المتعددة بنتاجه الشعري الخاص ، فنجده مرةً يحاكي ومرةً يحاور ومرةً أخرى يقتبس ، كل هذه التداخلات النصوصية تعطينا انطباعاً حول سعة ثقافة الشاعر فاضل العزاوي الأدبية ، ففي النص السابق يستدعي أشطار أبيات من معلقة طرفة بن العبد ، ويجري حواراً مع خولة يستذكر من خلاله ساعة فراقه لبلده العراق وما صاحبه من أهوال ومصاعب السفر غير مبالٍ لما صادفهُ من عقبات أثناء رحلته من بلده ، وتركهِ له يصارع البقاء بسبب ما يحيط به من أهوال ومكائد أزهقت أرواح أبنائه ، ثم يقطع هذا الحوار ويقف ينادي الجني الذي يقود بعير خولة طالباً منه عدم التمرد ، ذلك لان بلده العراق فردوسا يفتح بابه أمام الجميع فكيف له أن يسافر ويتركه ، يسمح للكل العيش بحرية وسلام ، ويمارسوا طقوس الحب.

ويقول الشاعر سركون بولص في قصيدة (إلى امرئ القيس في طريقه إلى الجحيم):

"بسقط اللوى. بين الدَخُول فحَوْمَلِ. إنها دائما هناك.
إنها دائماً أصواتٌ ومن التيه إلى التيه
تثرثر الريحُ في وديانّنا كامرأةٍ هرمةٍ لنا بها علاقةٌ رحِيمة
ولا نريدها
أن تموت في الغرب كنّا أم في الشرق ، نضرب واحداً
بأسداس الثاني ونقول
(ضيّعني أبي صغيراً) أجل ضيعني ولن أستريح
(اليوم خمرٌ ، وغداً أمرٌ) تقول الريح
ولي خمر وجمر ومعلقةٌ
قد أهزِم بها جنياً يزورني في مثل هذه الساعة
في مثل هذه الساعة دوماً كأننا على موعدٍ
لا يقبل التأخير محمَّلاً بكل ضغائني
ليعلّمني أسرار السوادِ في سراديب سُويدائي

وهذا الغسق اللعين ، المتكاثف ظلاً فظلاً ليعلم أنني
أحلم في آخر قطرةٍ ترشَحُ من سَدولهِ
بأنواع الهموم ، بأنواع الهموم!
بالرمال ، بتيماء خيالي ، وبك أنت أيضاً ، بك
وبالمصير
أيها الملك الهارب من ذلك الوغْد
المنذر بن ماء السماء..
ذلك الوغد الذي ليس اسماً يطاردنا حتى باب الجحيم
ذلك الاسم الأجوف كالطبل. ذلك الطاغية. ذلك
العبد
ذلكَ الوغد ، إنه دائماً هناك.
ذلك الظلّ الذي يحتل زاويةً في القلب ولم ينزاح
كزردك المسموم (هدية من صديقك ملك الروم)
ـ إنه هناك." [1]

يبدو أن الشاعر كان من المعجبين بإمرئ القيس وممن يمشون على منهجه ، ويحرص على ذلك من خلال الابيات التي ضمَّنها من معلقته ، فالشاعر بنى نصه الشعري وكأنه معلقة امرئ القيس ، لكن بطريقة معاكسة إذ نلاحظه يضمن أحياناً في كل شطر عجزاً من قصيدته حتى بدت لنا المعلقة التي تتردد على السنتنا كل يوم ، فضلا عن ذلك نجد تلاحماً وتشابكاً في الدلالة بالرغم من تباعد المسافات الزمنية ، إلا أن ما يلفت انتباهنا من أن الشاعر كشف لنا بعض التشابه والاختلاف في شخصيته من خلال نصوصه الشعرية بالنسبة للشاعر امرئ القيس ، أما وجه التشابه بين سركون بولص وامرؤ القيس فإن كلاهما يحبذان مصاحبة النساء والشغف بهن ، والاختلاف أن امرئ القيس كثير الترحال والسفر من بلد إلى بلد فهو ابن ملك ومتاح له كل وسائل السفر ، أما الشاعر سركون بولس فكان طريداً من بلده وقد استقر في لندن ومكث فيها ، فكانت نصوصه الشعرية هي رسالة رمزية عن غربته التي يمكث فيها ، وأن ما أصابه لم يُصَبْ به الشاعر امرئ القيس ، كذلك كشفت لنا الأفعال المحتشدة في النص

---

[1] **ـ حامل الفانوس في ليل الذئاب: سركون بولص ، ص ٥٧ ـ ٥٩ .**

الشعري (تثرثر ، استريح ، ضيعني ، أهزِم ، يقبل ، الهارب ، يطاردنا) عن مواقف نحن بحاجة إليها ، وأهميتها في حالته النفسية المضطربة فالألفاظ المتشابهة التي ضمنها في قصيدته ما هي إلا رموز إشارية مستقلة حملت بين طياتها عملية إعادة بناء نصوص متقنة لتثبيت فعالياتها والتحولات التي تجري عليها [١]. فالشاعر غادر بلده وهو في عمر امرؤ القيس أي بعمر (٣٦سنة) تقريباً ، لكن المفارقة الموجودة في ثنايا النص وهي عبارة (ضيعني أبي صغيراً) ويؤكد ذلك الخبر بحرف الجواب (أجل) ، ثم يعقبها تناص آخر (اليوم خمر وغداً أمر) فهذه المفارقة واضحة بين واقع الشاعر وبين امرئ القيس ، فالشاعر امرؤ القيس قتل أباه على قبائل بني أسد وأراد أخذ الثأر له وهو ابن ملك ، أما دلالة الشاعر سركون بولص فإن الذي ضيعه صغيراً يقصد به العراق بلده الذي قتل بسبب الظلم والاستبداد فتركه صغيراً ، فكان الخطاب لنفسه ولغيره بصيغة الضمير (أنا) ، فالشاعر وإن وصف رحلته ومشكلته بالشاعر الكندي لكنه لا يستطيع أن يتابع مسيرته في استمرار الخمر وتأجيل الأمر إلى الغد ، لأنه مدرك خطورة الموقف ، فالنص الأدبي الذي اختاره الشاعر واختار له عنواناً ربما كان يقصد شيئاً آخر ، وهو الاختلاف في الغربة. لذا أراد أن يوظف هذا التناص بطريقة معاكسة لكنه يفاجئنا في نهاية النص عندما يذكر هدية ملك الروم التي أهداها للشاعر ، وهي قلادة ألبسها له بعد الوشاية به ، وكانت مسمومة فمات على إثرها ، فيتحول هذا المعنى إلى معنى آخر وهو إصراره على قضيته في أخذ الثأر لمقتل أبيه (العراق) على الرغم من أن نهايته ستكون بنفس نهاية الشاعر امرئ القيس ، وهو راحل إلى بلد غريب وربما تكون نهايته هناك. لذا كان هذا الاستفهام التناصي له حضور في النص الشعري ليمثل صورة واقعية في اللحظة الحاضرة التي تعادل اللحظة الغائرة في سراديب الماضي[٢].

ويقول الشاعر محمد سعيد الصكار في قصيدته (بطاقة إلى أبي بكر بن العلاف):

"يا مَنْ بكى فَقْدَ هِرِّهِ جَزَعاً

نحن فَقَدْنا كواكبَ البَلَدِ

لا أهلُنا كوفِئوا بِطيبَتِهم

---

[١] - ينظر: شفرات النص ، صلاح ، فضل دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٩٠، ص ٢٧٧.

[٢] - ينظر: حارس النص الشعري – شهادات في التجربة الشعرية ، عز الدين المناصرة ، دار كتابات ، بيروت ، ط١، ١٩٩٣ ، ص ٩٥ .

ولا رُبانا عَزَّتْ على أَحَدِ

وحَسْبُنا أنّنا ذوو مُثُلٍ

إذا ابتُلينا مُتْنا من الجَلَدِ." [١]

تعصف في ذاكرة الشاعر محمد سعيد الصكار بعض الصور الادبية المشهورة ، فتشكل حضوراً بارزاً في أشعاره فقام بمعارضتها بمقطوعات شعرية يعرض من خلالها حال مجتمعه ، ويعقد مقارنة بين واقعه وواقع تلك الصورة الادبية التي يعارضها أو يتناص معها ، ومن ذلك معارضته لقصيدة مالك بن الريب [٢] ، "**ألا ليت شعري هل أبيتنّ ليلة ، بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا**" [٣] ، وبطاقة عتاب أخرى يرسلها إلى أبي بكر بن العلاف الذي اشتهر بمرثيته لهرِهِ ، "**يا هر فارقتنا ولم تعدِ وكنت منا بمنزل الولدِ**" [٤] فيعقد معه حواراً يوضح من خلاله حال بلده وما اعتراه من قتل ودمار ، أتى على كل شيء ، حتى طيبة الاهل أصابها القتل والدمار ، وكذلك الرُبى ، كل هذه الاهوال والمصائب لم تفقد الشاعر الامل بان يصبر ويحتسب لأنه يمتلك الشجاعة والمُثُل الحميدة.

ومما يقول الشاعر حميد سعيد أيضا في قصيدة (توقعات حول مستقبل المدن المهزومة):

"لم أشهد لكمْ اثرا على الدربِ

سريتُ بكم يتيما دونما حرزٍ

تقاذفني الرمالُ وصحبتي سيدٌ عملسُ

أرقطٌ ذهلولُ..

فجعَّني بهم ليلُ." [٥]

في النص السابق ينقلنا الشاعر حميد سعيد إلى مشهد ليلي من حياة البداوة والصعلكة بعد أن تخلّى عن أهله واصحابه ، لينتقل إلى حياة الصعلكة وما يصاحبها من معاناة نفسية اعترته وكأنه صعلوك منبوذ ومشرد في صحراء وطنه ، فالشاعر هنا

---

[١] - الأعمال الشعرية محمد سعيد الصكار : ص ١٢٩ .

[٢] - ينظر: الاعمال الشعرية محمد سعيد الصكار ، ص ١٢٦ .

[٣] - ديوان مالك بن الريب: تحقيق د. نوري حمودي القيسي ، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية ، مج ١٥، ج١ ، ص ٨٨.

[٤] - شعر ابن العلاف: جمع وتحقيق: صبيح رديف ، مطبعة الجامعة ، بغداد ، ١٩٧٤ ، ط١ ، ص ١٦.

[٥] - ديوان حميد سعيد: ج١، ص ٢٣٩ .

وان يبدو سعيداً فإنه يخفي بداخله جرحا لا يندمل وألما موجعا ، وينقل لنا الشاعر في هذا المقطع صورة اليتيم في المجتمع وكيفية التعامل الفض معه ، مما حدى به إلى أن يبحث عن حياة أخرى بعيدة عن حياة المجتمع ، فما كان أمامه إلا حياة الصعلكة ، فاصبح يعيش مع السيد العملس والأرقط والذهلول. وهو تناص مع بيت الشنفرى:

"**ولي دونكم أهلون: سيدٌ عملسٌ وأرقط زهلولٌ وعرفاءُ جيألُ**" [١]

ويقول الشاعر فوزي كريم في قصيدته (أغادر وجهي مساءً):

"**ولي صوتُ هذا اليتيمِ الذي ضاقَ ذَرعا.**
أفي كلِّ مسْعى
تدبُّ سلاحف روحي ،
وتنشِبُ أظفارها؟!
أبي مات حزناً
وأمي أسيرةُ موتِ أبي في ثياب الحداد." [٢]

إن الصورة التي تفننَ الشاعر برسمها لليتيم أدت دوراً بالغاً في الأهمية على المستوى الإنساني أو بتعبير آخر صوَّر الانسجام الإنساني الذي أفصح الموت عن معاني الشاعر المحبوسة ، وكأن صورة الموت التي رسمها الشاعر حميد سعيد لوحة موحشة من خلال التداعيات التي أثارتها لفظة (تنشب أضفارها) التناصية من قول أبي ذؤيب الهذلي: "**وإذا المنية أنشبت أضفارها ، ألفيت كل تميمة لا تنفع**" [٣] فقد جاء التناص "بأفضل ما توافرت به شروطاً موضوعية في الحاضر شبيه بما كانت عليه في الماضي" [٤]، فيبدو أن الشاعر قرأ التراث القديم قراءة واعية فاستطاع أن يتعامل معه على مستويين: مستوى التأثر بالأساليب والمعاني والمضامين المتنوعة ، والمستوى الآخر هو: توظيف نصه الشعري بمواقف أحداثه وربط العلاقة بين ذلك الموروث

---

[١] - شرح شعر الشنفرى الأزدي: لمحاسن بن إسماعيل الحلبي، تحقيق وتعليق: د. خالد عبد الرؤوف الجبر ، دار الينابيع ، عمان، ٢٠٠٤، ص ٦٤.

[٢] - الأعمال الشعرية فوزي كريم: ج١، ص ١٦٣- ١٦٤ .

[٣] - أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره ، نورة الشملان ، عمادة شؤون المكتبات جامعة الرياض ، ١٩٨٠، ص ٥٧.

[٤] - إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، نصر حامد أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٥ ، ١٩٩٥، ص ٢٨.

الزاخر حتى يستطيع المتلقي فهم المعطيات وإدراكها وتفعيل الطاقة الايحائية ، فجاء نصه الشعري منسجما مع البنية التركيبية للنص الشعري.

ويقول الشاعر حميد سعيد ايضا في قصيدة (ورقة دمشقية):

"**شاهد من خارج العصر:**

يا بديعَ الدلِّ والغنجِ

لك سلطانٌ على المهجِ

ان بيتا انت ساكنهُ

غيرُ محتاجٍ إلى السرجِ" [١]

نلاحظ أن الشاعر حميد سعيد قد تعمق حياتيا وفنيا وثقافيا في محاولة جادة لبناء نصه الشعري وتطويره إلى الارقى ليكون بذلك ثيمة جمالية تخيم على مناخه الشعري ، ولكي تلفت انتباه السامعين وتطرب اذواقهم لذلك اقتبس النص الشعري من الموروث العباسي القديم ، إذ يتناص مع ابيات الشاعر العباسي المغمور عبد الصمد بن المعذل [٢] ، ليعزز وحدة التشكيل الفني . فالشاعر سيطرت عليه الحالة الشعورية التي انتابته في تلك اللحظة وهو ينادي المحبوبة بنداء قريب ، واصفاً اياها بالغنج والدل ، وهي دلالة على الوقار وحسن المنظر ، ثم تعقبها جملة (لك سلطان على المهج) لتوحي دلالتها على الشفاء من المرض ، فالنغمة الصوتية البازغة عبرت عن عاطفته و وجدانياته من جهة ومحققا تقدما في هذا الموروث باتباع تجديدي في حركة التطور في هذا الاقتباس من جهة اخرى.

وفي قصيدة (توقعات حول مستقبل المدن المهزومة) للشاعر حميد سعيد:

"**هذي ثيابي أيها الفقراء ، أحملها دليلا ..**

رايةً معروقةً وأقول

في شُرفاتِهِمْ دمُ اخوتي والنارْ

في فلواتهم رعدٌ بلا أمطارْ

قالتها حذامِ .. فصدقوها

إنّ نعمَ القول ما قالت

---

[١] - **ديوان حميد سعيد: ج١، ص ٣٠٦ .**

[٢] - **ينظر: تاريخ الادب العربي ، عمر فروخ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٤، ١٩٨١ ، ج٢، ص ٢٧٦.**

وعندي أيها الغرباءُ من صبوتها الخبر اليقينُ

.. تفتحت لي زهرةٌ." [٣]

تبرز هنا مقارنة دلالية ما بين متفجع صابر وما بين متأملٍ ناظر من خلال استحضار الأمل القريب في (رعد بلا أمطار) لتحيلنا جملة (هذه ثيابي أيها الفقراء أحملها دليلا) إلى أن فجر الحياة سيعود من جديد ، فيظهر لنا التحول الدلالي من خلال (فلواتهم) كدلالة على الطلل الذي اعتاد شعراء العرب القدامى أن يبكوه فينقلها جغرافيا إلى العراق البلد الذي وقع عليه حصاراً جائراً أودى به إلى أسوء ما يمكن. لكن الشاعر يأمل أن يعود هذا البلد إلى سابق عهده ، ونلمحه من خلال الألفاظ التي تتراءى لنا عندما يوظف مثلا عربيا قديما في نصه الشعري "إذا قالت حذام فصدقوها"[١] وهو مثل معروف لتثبيت الخبر بأنه أصدق من حذام ، فكانت غايته تعزيز البنية الفنية وليؤكد صرامة الموقف فاتحا أمام المتلقي آفاقا جديدة ، فمن الطبيعي أن يستحضر موروثا أدبياً قديماً ليكون أقرب إلى نفوس السامعين معبراً عن عصره ليكسب تأثيراً جمالياً قادراً على جعل المتلقي أكثر استيعابا في تجربته المختلفة[٢] ، والشاعر بطبيعة الحال يحاول أن يتوغل في وجدان المتلقي ويحرك مشاعره وأحاسيسه ليجد انفراج الحالة المأساوية ومضيفاً لها ذائقة محسوسة في خياله وهي (تفتحت لي زهرة) والتي تكمن دلالتها في أمل جديد مشرق.

وفي قصيدة الشاعر فوزي كريم (شتاء ١٩٧٨) يوظف التناص مع المثل إذ يقول:

"تنتشرُ الشّائعةُ. يقولُ القوّالونْ:

اهرب سَعْدُ فقد هَلَكَ سعيد .

فيما تسكُنُه من بُسْتانِ الصيْفِ الجَمْرة ،

ومخالبُ قطٍّ يأكلُ لْحمَ بنيه ،

وغبارُ أناشيد الثَّوْرة ،

وبلادٌ معْتقلٌ ،

---

[٣] - ديوان حميد سعيد: ج١، ص ٢٣٧- ٢٣٨ .

[١] - فصل المقال في شرح كتب الأمثال ، ابو عبيد البكري ، تحقيق احسان عباس ، عبد المجيد عابدين ، مؤسسة الرسالة دار الأمانة ، ط٣، ١٩٨٣، ج١، ص ٣٨٥؛ مجمع الأمثال للنيسابوري ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار المعرفة بيروت ، ج١، ١٥٦ص.

[٢] - ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث ، ص ١١٨.

وسجينٌ تَلغُ كلابُ القائدِ فيه." [٣]

يتناص الشاعر فوزي كريم مع المثل "انج سعد فقد هلك سعيد" [١] ، ليؤدي وظيفة بنائية ودلالية تعجز العبارات الأخرى أن تؤدي دلالاته المثقلة بالمعاني لما يتصف به المثل من اختزال لغوي وتكثيف دلالي ، ونلحظ هنا أنّ الشاعر خارج من إطار التنصيص بحذف كلمة (أُنجُ) واستبدلها بكلمة (أُهرب) فخرجت دلالة الفعل لوقع الأمر وإسهاب الروح والخلاص من الموت فكلمة (أُهرب) أقوى من الفعل (أُنجُ) فالشاعر أثار هذا المثل المتداول في إطار شعري ، لكن بطريقة جديدة تتفاعل مع سياق النص بشكل أصبحت فيه البنية التركيبية المتناصة عنصراً فعالاً وحيوياً في بنية النص فأسهمت في رسم صورة الظلم والاضطهاد الذي حلَّ بهذا البلد ، ثم يعكس هذا المثل صوراً متلاحقة توضح لنا تضاعيف إحساس الشاعر بالخذلان وما سيحل بهذا الشعب ، فيرى أن مخالب القط أخذت تأكل أبناء جلدتها ، فما كان من وراء هذا الا الهروب إلى بلدٍ آخر ، فجاء المثل معبراً أروع تعبير عن مراد الشاعر ومعيناً له على تكثيف الدلالة وترميزها على نحوٍ فني غاية في البداعة الدرامية داخل النص.

التناص الشعبي:

يمثل التراث الشعبي أحد الروافد الثقافية والإنسانية التي تعبر عن آمال الانسان وطموحاته ومعتقداته ، ماضياً ، وحاضراً ، ومستقبلاً فمصطلح التراث الشعبي "يضم الفلكلور والميثولوجيا العربية ، ويضم أيضاً الأدب الشعبي الذي أبدعهُ الضمير الشعبي ، أو الغطاء الجمعي لأبناء الشعب العربي في مسيرته الحضارية من القديم وإلى اليوم"[٢] فالموروث يمثل هوية الإنسان وثقافتهِ في معظم المواقف الحياتية ، فيرتبط به ارتباطاً اعتبارياً وقيمياً ، إذ "مثل التراث الشعبي عبر أنماطه المتنوعة وصوره الغزيرة ذاكرة الإنسان والوعاء الكبير الذي اشتمل على طموحاتهِ وهمومه عبر العصور والأجيال ، وهو بحق المتنفس للمشاعر الإنسانية في صورها الأولى كما أنه النموذج

---

[٣] - الأعمال الشعرية فوزي كريم: ج١، ص ٣٣٠ .

[١] - المستقصى في امثال العرب ، أبو القاسم الزمخشري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٢، ١٩٨٧، ج١، ص ٣٨٤.

[٢] - الجذور الشعبية للمسرح العربي ، فاروق خورشيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ١٣ .

السامي الذي كان يطمح إلى تحقيقهِ ، وقد حقق الإنسان في مراحل لاحقة الكثير من تلك الصور الخصبة التي رسمتها مخيلة الإنسان ، وكانت تبدو أقرب إلى جنوح الخيال وغرابة التفكير منها إلى الحقائق الثابتة" [١].

وقد تسرب الموروث الشعبي إلى الشعر العربي ، نتيجة لأسباب عديدة منها: تعبيره عن الواقع اليومي المعاش ، إذ يشكل "الإدارة الصالحة للإسقاطات السياسية والاجتماعية ، والتضمينات العقلية والوجدانية"[٢] ، فأصبح بإمكان الشاعر أن يوظف هذا الموروث بشخوصهِ ووقائعهِ مادةً حيةً يعبر من خلالها عن الأزمات التي يواجهها [٣]. فتنمو علاقة تواصل بين الشاعر والموروث، وسيما الموروث الشعبي ، وذلك لأن التراث يعد "عنصراً في بناء الشاعر نفسهُ لا ينفك عنه ، لأنه موروث داخل في تركيبهِ النفسي والاجتماعي و الثقافي والفني والفكري ثم الأدبي والشعري لذا فهو جزء من حاضره أيضاً ، وخصيصة من آلية تفكيرهِ وحدسهِ وإبداعه. وهو – بلا شك – سيدخل في تكوين النص (الفني – الأدبي – الشعري) شاء الشاعر أم أبى"[٤] ، فأعطى هذا الرافد الثقافي فسحة للشاعر العربي عامة وللشاعر الستيني خاصة للتعبير عما يختلج في صدره ، إذ دفعتهم توريتهم وامتعاضهم مما هو سائد إلى كسر القوانين المقدسة للغة ، فجاءت نصوصهم منفتحة للعامي والشعبي وغير الفصيح ، ودفعهم رفضهم لتركيبة مجتمعهم إلى رفض الاعتراف بتلك التراتبية الاجتماعية السائدة ، فوجدوا أنفسهم مع قاعدة الهرم للتركيبة الاجتماعية ، فإذا بهم يلتحمون بمفردات الشعب وتعبيراتهِ وحركاته [٥].

ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر ياسين طه حافظ واصفا رقصة دراويش مولوية وسماع:

"**تكتملُ الدورةُ ، هذي دورةٌ أخرى**

---

[١] **-التراث الشعبي ودلالاته السياسية والاجتماعية ، صبري مسلم ، مجلة التراث الشعبي ، دار الجاحظ بغداد ، ع٩ ، ١٩٨٠ ، ص ١٠٩ .**

[٢] **- السيرة الشعبية العربية ن فاروق خورشيد ، المكتبة الثقافية ، مصر ، ١٩٩٨ ، ص٢١ .**

[٣] **- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية ، عز الدين اسماعيل ، ص ٣٦ .**

[٤] **- الشاعر والتراث ، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث ، مدحت الجبار ، دار الوفاء الدنيا للطباعة و النشر ، الاسكندرية ، ص ٨٤-٨٥ .**

[٥] **- ينظر: مصطفى وهبي التل (عطر) قراءة جديدة ، زياد الزغبي وآخرون ، وزارة الثقافة عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص ٤٩٨ .**

وهذي الدفوفُ الدفوفُ الدفوفُ...،
رؤوسهم مائلةٌ إلى الكتفْ
ثيابهم منفوخة يهبُّ منها حولها النسيمْ
اسمُ النبيّ لاهباً في وسط الدخانِ
والنشيدُ
والدفوفُ الدفوفُ الدفوفُ
يا أيها المريدُ ما تُريدْ؟
يسراهمُ على الصدور وقفوا
يُمناهمُ إلى السماءْ
غيرهم الآنَ ، تغيّروا. أشكالهم هنا
ثيابُهم قديمةٌ وروحهُم جديدْ." [1]

ينقلنا الشاعر ياسين طه حافظ إلى الأجواء الصوفية والدروشة من خلال تصويره لحلقة من حلقات الذكر الشعبية ، وما تحويه من أدوات تستخدم في هذه الحلقات بدءًا من الدفوف والثياب الواسعة ، التي تنتشر كمظلة أثناء دوران المريد حول نفسه ، يصاحب هذا الدوران وضع اليد على الصدر من جهة القلب واليد الأخرى يشيحونها نحو السماء باعتقاد منهم أن هذه الحركات والأصوات التي يطلقونها ، فضلاً عن بساطة حياتهم وممتلكاتهم ناتجة عن زهدهم بهذه الدنيا ، كل هذه الأمور تسهم في سرعة اتصالهم بالذات الالهية التي تكون في العالم العلوي ، فتصيبهم نشوة الروح التي تتوق لكل جديد.

ولم يقتصر الشعراء عن ذكر الأجواء الشعبية بل لجأوا إلى توظيف المعتقدات الشعبية كما هو ملحوظ في قصيدة (عبدان وزائره الغريب) للشاعر ياسين طه حافظ إذ يقول:

"قبَّتهُ
ترسمُ بين النخل قوسَها
وتترك الخطابْ
معلّقاً

---

[1] - مخاطبات الدرويش البغدادي: ياسين طه حافظ ، ،ط١، ٢٠١٤، ص ٣٦ .

روحاً غريباً

غبشاً مهابْ

القبّةُ الخضراءْ

كفّان تمسكان في الفراغ حُلْماً

وظِلُّها في الماءِ وجهٌ آخرٌ

وزمنٌ يغرقُ في الغيابْ." [1]

الشاعر هنا ممن يؤمنون بالمعتقدات الشعبية فيوردها في اشعاره بكثرة ، فجاء شعره ملتزماً بواقع الحياة اليومية ، إذ الحداثة لا تنقطع عن الزمان والتاريخ والواقع ، بل هي تستمد طاقتها من بؤر التألق في الفعل الإنساني ، محطمة الأغلال التي تعترض طريق العبور نحو جمال الروح الإنسانية وكرامتها فتمر صور من ذاكرة الشاعر في مخيلته أيام سكناه في محافظة ديالى وتحديداً مدينة بعقوبة ، وما تركت من مواقف علقت في مخيلة الشاعر ولعل من هذه الصور والذكريات صورة مرقد الشيخ عبدان وزائره الغريب ، إذ جعل من هذه الصورة معادلاً موضوعياً أراد من خلاله طرح قضية حبه لمدينة بعقوبة ذات العشق المهذب ، فهو من وراء تلك البساتين يحمل أسراره ويجري بصمت ، مقلدا الشيخ الصوفي عبدان الذي أمضى عمره في عزلة تلك الربا والبساتين بالقرب من نهر الشيخ.

ولم يكتف الشعراء بذلك إذ نجد لوحات الحياة اليومية تطوف بكثرة في شعر الستينيين من مثل ما نلحظ في قصيدة (عجوز من طبرق):

"ريح البحر دافئه

والبلدة القديمة تلهو

بلعبٍ جديده

تتخذ لها مواقع في البيوت

والأوجه

وهذه ما تزال بعباءة من صوف

حمرتها صدئة.

---

[1] - الأعمال الشعرية ياسين طه حافظ ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، المجلد الثاني ، ٢٠٠٠ ، ٢١٢-٢١٣.

هي تلك التي كانت تلبسها
في الخيمة ، وتلتف بها
من السموم وراء الإبل.
تحمل وشم عشائر منقرضه
على الرسغ المدور والوجنتين
وسواراً ذهبياً بلا لمعان
هو حصتها من الغزوات أو الخضوع." [1]

إذ يصور لنا الشاعر لوحة من لوحات الحياة اليومية في مدينة طبرق الليبية التي تحيط بها مياه البحر من ثلاث اتجاهات ، ورغم تطور الحياة اليومية في هذه البلدة إلا أنها ما زالت تضم في جنبات بيوتاتها من يتمسك بالعادات والتقاليد الشعبية ، فتظهر لنا عجوز من تلك البلدة وهي تلتحف عباءة من وبر الإبل الأحمر ، وتزين معصمَيْها بوشم قديم في منطقة الرسخ وكذلك خدَّيْها ، فضلاً عن ارتدائها سواراً ذهبياً فقد بريقه بتقادم الزمن ، كانت قد حصلت عليه من إحدى الغزوات ، كل هذه الجزئيات التي رسمها الشاعر استمدها من واقع الحياة اليومية ذات التوصيفات الشعبية ، بطوابعها البسيطة. على النحو الذي أسهم في شحن نصه بدرامية حركية متأنية من طبيعة الحياة الشعبية التي وجدها الشاعر حرية بالاهتمام لواقعيتها المحببة لدى كل من المبدع والمتلقي.

التناص الأسطوري :

إن استدعاء الأسطورة نابع من حضورها في الثقافة الجمعية ، ومن كونها تعكس اللاشعور الجمعي ، مما يسمح باستدعاء الفضاء التخيلي والوجداني والدلالة الرمزية الموحية من خلال مستويات التناص وآلياته المختلفة ، ففي الناتج الشعري الستيني نجد أن الاسطورة نابعة من طبيعة الرؤية التي تقدمها النصوص الشعرية ، على مستويين فكري وجمالي ، وعند تتبعنا أشعار الستينيين وجدنا أن الرمز الأسطوري الشرقي – المنتمي لحضارات المنطقة العربية القديمة – جاء متصدرا للتراث الأسطوري الذي تم استدعاءه في قصائد الستينيين ، ثم يأتي التراث الغربي تالياً ، ليعبر عن انفتاح القصيدة

---

[1] **- أيام طبرق: ياسين طه حافظ ، دار بنين ، ط١ ، ٢٠١٢ ، ص ٢٣ .**

الستينية على التراث الإنساني ، ليؤكد ذلك التداخل والتفاعل في الموروث الأسطوري من خلال تنقله بين ثقافات الحضارات الإنسانية على مدى التاريخ. وبعد أن تطور الشعر لدى شعراء العصر الحديث ، توّلد لديهم وعياً عميقاً لحركة الأسطورة وأثرها في الشعر ، إذ تناولها صلاح عبد الصبور قائلاً: "من القضايا النقدية التي طرحها الشعر الحديث ، قضية استعمال الأسطورة كعنصر شعري ، وقد رأينا منها مستويات مختلفة في تراثنا الشعري الحديث ، واستطعنا أن نقبل بعضاً منها حين وجدناه عنصراً فنياً مندمجاً في كيان القصيدة ، يؤازر عناصر القصيدة الأخرى في جلاء صورها وحمل إيحاءاتها" [١] .

وظفّ الشاعر الستيني الأساطير بما يخدم قضيتهُ بعد أن تعرف عليها وفهم مضامينها بعد أن نشرها السير جميس فريزر في كتابه (الغصن الذهبي) الذي يعد المصدر الاول للأساطير في أدب العصر الحديث ، إذ أصبح هذا الكتاب منهلاً عذباً ينهل منه الشعراء ما يعينهم على ترسيخ اعتقاداتهم ومواقفهم السياسية ومجابهة الواقع المعاش وبث أفكارهم ونشر آرائهم ، دون تحملهم المسؤولية في مواقفهم وآرائهم تلك ، لأن الأسطورة تقوم مقام الرموز المركزة التي تثري التجربة الشعرية ، وترفدها بالدماء ، وتبث في عروقها الحياة ، وكانت بدايات استدعاء الأسطورة وتوظيفها في الشعر العربي ضعيفة باهتة ، لكنها في الوقت نفسهُ مهمة لأنها فتحت للشعراء مجالاً خصباً و طريقا واسعاً للإفادة من هذه الأساطير المتعددة[٢]، فأوجدت هذه الأساطير متنفساً لآلامه وآماله المقموعة والممتلئة خوفاً وقلقاً فأخذ هذا الرمز الأسطوري أداة للتعبير عن معاناتهِ الفكرية والنفسية ، التي تجسدها الأحداث التاريخية ، فتوغلت الاسطورة في شعره ، بعد أن أدرك ما في هذا التوظيف الدلالي من قيمة فنية يقتمصها لكي يتمكن من التوفيق بين توظيف الأسطورة والمحتوى الدلالي الذي تحملهُ[٣]. وقد امتلكت الأسطورة حضورها الدائم في الشعر العربي الحديث ، إذ غالباً ما يعود الشاعر إلى الينابيع الأسطورية ، كونها عاملاً أساسياً يساعد الأنسان المعاصر على اكتشاف ذاته وتعميق

---

[١] - حياتي في الشعر: صلاح عبد الصبور ، دار اقرأ بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٣٧ .

[٢] - ينظر: مدخل في مكانة الاسطورة واهميتها ، محمد عبد الرحمن يونس ، موقع الحوار المتدن ، ع ١٢٧١ ، ٢٠٠٥/٧/٣٠ ، الشبكة العنكبوتية ،ص١-٦.

[٣] - ينظر: الاتجاه النفسي في الشعر العربي ، عبد القادر فيدوح ، دار صنعاء للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ، ٢٠١٠ ، ص ٤٠٧-٤٠٨ .

تجربتهِ ، وإكسابها بعداً شمولياً وضرورة موضوعية قادرة على النهوض بالرؤى والأفكار المعاصرة ، ونتيجة لاندماج الأسطورة مع الأفكار المعاصرة فإن الأبطال الأسطوريين سيفقدون داخل النتاج الأدبي شيئاً من هويتهم الذاتية نتيجة لتوحدهم مع الجنس البشري عموماً ، فتنقل التجربة من مستوى الذاتي الشخصي إلى مستوى إنساني جوهري [١].

ويبدو أن استعمال الشاعر للأسطورة ناتج عن قربها لإحساسه الداخلي فتمنحهُ القدرة على بث تجربتهِ الخاصة في القصيدة ، والأسطورة تسهم في إكساب التجربة الشعرية الخاصة بعداً موضوعياً ، وتتمكن من الإيحاء بالمعنى المقصود ، وبذلك فإن الأسطورة تشبه الشعر نفسهُ في هذا المجال وتسعف الشاعر لربط أحلام العقل الباطن بنشاط العقل الظاهر ، مما يهيئ مجالاً أوسع للإبداع ، كما تتمتع الأسطورة بقدرتها الفائقة على التوحيد بين تجربة الشاعر الذاتية والتجارب الجماعية ، فيعطيها عمقاً أكبر من عمقها الظاهر ، فينقلها من البعد الذاتي إلى البعد الإنساني ، فتكون القصيدة التي ترد فيها الأسطورة محفورة في التاريخ [٢].

يقول الشاعر فاضل العزاوي متناصاً مع أسطورة نرسيس في قصيدته (المعلم الدموي):

"الرجلُ الباحثُ عن نفسه
في صورة الآلهة
قد عشق الآلهة
ونسيَ الصورة." [٣]

يتناص الشاعر فاضل العزاوي مع أسطورة نرسيس ، بعد أن وظفها بصورة معكوسة إذ قلب جوهر الأسطورة من عشق نريس لصورتهِ بعد أن رآها في الغدير وتنازل عن حبه للآلهة ، إلى عشق الآلهة مما منح النص بعداً درامياً لاستمرار فعل الحب وعدم انقطاعهِ ، واستمرار التواصل بين الشاعر والآلهة على العكس من نرسيس الذي انقطع عن الآلهة وعشق صورتهِ المنعكسة على صفحة الغدير.

وفي قصيدة (دلمون) للشاعر سامي مهدي يستحضر الأسطورة المكانية إذ يقول:

"وملتبسٌ

---

[١] - ينظر: دير الملاك ، ص ١٢١-١٢٢.

[٢] - ينظر: تجليات الشعر العربي في شعر العزازي ، حامد كساب عياط ، مجلة مجمع اللغة الاردني ، ع٧٦ ، س٣٦ ، ص٦٧ .

[٣] - الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج١، ص ١٢٧- ١٢٨ .

وراء الطريقْ

أفق غامضٌ

وما تكاد تطالعه العين حتى يضيق .

والسُّراةُ إلى أرض دلمونَ قد تعبوا

فاسترابوا

ودلمون ليست سوى حلم وبروق

أين جنّاتها

وهياكلها

وعلى أي شطآنها طافت الروح

فاستنفرتنا العروق؟

أهي ماثلة؟

أين؟

في طلل

أم طقوس؟

ومن أي أربابها نطلب الصفح

إن نتّهم بالعقوق؟

ليس ثمّة دلمون

أو فلنقل:

ليس ثمّة منها سوى الوهم..

دلمون اسطورة

صاغها كاهن ثم مات

وضلّت كما بدأت

شطحة خيال عتيق." [1]

الشاعر هنا يستحضر (أسطورة دلمون) أو (جنة دلمون) لكنه ينكر وجودها على أرض الواقع ، بعد أن حددت الاستكشافات مكان جنة دلمون بجزيرة في الساحل الشرقي لجزيرة العرب قرب دولة البحرين فيقول سامي مهدي إنها حلم أو شطحة خيال كاهن

---

[1] - الزوال : سامي مهدي ، ص ٦٧- ٦٩ .

كان ، قد صاغ أسطورة دلمون ، وكانت هناك عدة محاولات للكشف عن هذهِ الفردوس المفقودة لكن المحاولات ساورها الشك من حقيقة وجود هذه الجنة. فلم يكن هناك وجود لهياكلها وجناتها وشطآنها ، فنجد الشاعر يتساءل عن وجودها في الأطلال وفي الطقوس الدينية. بل يتجه بالسؤال عن السلالات والأرباب التي حكمت تلك الجنة الارضية. فيقر أخيراً أن ليس هناك سوى الوهم حول هذهِ القضية. وقد وظف الشاعر هذه الأسطورة الرمزية لما يوفره استحضارها من قدرات دلالية تثري النص وتعمد إلى جذب القارئ لمشاركة الشاعر آماله وإخفاقاته في تحقيق العالم المنشود.

ولم يقتصر التوظيف الأسطوري على الرموز لدى الشعراء الستينيين بل نلحظ أيضاً توظيفاً لبعض الطقوس الأسطورية كما هو ملحظ في قصيدة (نهر يهرب من مدينة) للشاعر صلاح فائق ومنها هذا المقطع:

"**عندي من ألواح سومر إحداها:**

خادمات ينتحبنَّ حمل ملكٍ ميتٍ

فوضى في شارع الموكب

عند البوّابة حسناءٌ ، بنهدٍ

ترقصُ بين قرابين" [1]

يبدو أن القلق يساور الشاعر بسبب الواقع الذي يعيش فيه ، فيصعب عليه التخلص منه ، فيقر من بداية القصيدة بأنه ليس هناك من شيء باستطاعته التخلص من الهواجس التي انتابتهُ بسبب هجرتهِ خارج بلدهِ في سن مبكرة ، فانعكس هذا في شعرهِ بشكل واضح ، إذ تعددت المرجعيات التاريخية التي تناص معها الشاعر في قصيدتهِ هذه بدءًا من غربتهِ في السفينة مشبها إياها بسفينة الطوفان ، ثم ذكرهِ للخاتم الذي يرمز إلى الشهرة والثروة والسلطة ، والذي يعود برمزيته إلى خاتم سيدنا سليمان ، ثم بعد ذلك ينتقل إلى الأسطورة اليونانية التي تتحدث عن حرق الموتى في مدينة طروادة هذا التعدد في المرجعية يضعنا أمام شخصية صعبة وفريدة ، قصائدها ممتلئة بالمفاجآت غير المتوقعة ، وكأنه أشبه ما يكون بكائن فضائي قدم من العصور السحيقة ، ومن حضارات طمرت ، ليقف في عصرنا الحديث.

---

[1] **- ومضات: صلاح فائق ، منشورات الجمل ، بيروت ـ بغداد ، ٢٠١٤ ، ص ٣٣ .**

وغالباً ما يستحضر الشعراء الشخصيات الأسطورية ويوظفونها في قصائدهم ومن الأمثلة على ذلك قصيدة (حام ديموزي المريع) للشاعر فوزي كريم:

"**إلى الماء ،**
توهمني في الظلامِ الجنادبُ ، أني نذيرٌ
وأن البيوتَ على كاهلِ الأرضِ منذورةٌ للخرابْ
وأن خفيفَ ثيابي كتابْ
يفاجِئُني باحتدامِ الحقائق.
وتنتابني لحظةُ الطين ،
رائحةٌ لارتطام القوارب بالريحِ مشؤومةُ العاقبة ،
وينفردُ الموتُ بي.
كم تطاوعني عزلتي ،
وأشمُّ رمادَ الكواكبِ في الموجةِ الهاربة!!
إلى الماء ، أُحكم أسلاكَ خطوي
ولا أتردد. كانت طريقي
لمثواهُ وحلا.
بطيئاً أُخوِّض في غابةِ الطين ،
أدخلُ مملكةَ الطينِ طفلا.
هنا سوفَ أَدفأُ ،
في ظلِّ صفصافةٍ (إينانا) الغريقة
وفي ظلِّ نخلٍ غريقٍ لسومر .
هنا ألتقي ،
هنا أنتقي الصحبة الصالحة." [1]

إذ يستحضر شخصية (ديموزي) من دون الإفصاح عنها ، إذ توهم الجنادب والناس بموعد رحلة ديموزي إلى العالم السفلي ، وما يتبع ذلك من خراب ودمار لجميع مرافق الحياة اليومية . بل حتى هو يستسلم للموت ويسير نحوهُ بخطاً واثقة ، وفي اثناء مسيرته نحو العالم السفلي في مملكة الطين التي ترمز لبلاد ما بين النهرين ، يلتقي

---

[1] - **الأعمال الشعرية فوزي كريم: ج١، ص ٢٨٨- ٢٨٩ .**

ديموزي (بإنانا) آلهة الخصب والجمال ، ليستمد منها القوة والخصوبة ، والانبعاث والحياة ، على النحو الذي يعكس رغبة الشاعر في إسقاط الأسطورة على واقعه المرير.
ويتخذ الشاعر فاضل العزاوي من الأسطورة الإغريقية ميداناً للتعبير عن تجربته الشعرية كما في قصيدة (أنبياء في ليل أورشليم):

"للفرسِ البيضاء ذاتِ الأجنحة
أسجدُ في منعطفِ العالم.
يا كاهنَ اللعنة
هبْ وجهيَ القاتم
رغبةَ أوديسيوس، وهو يعبر البحار." [1]

يظهر أن للبيئة التي عاشها فاضل العزاوي انطباعها البارز في شعرهِ. إذ كان لمدينة كركوك بكل ما تحتويه من التنوع اللغوي الذي يستخدمهُ سكان كركوك الذين يتكلمون أربع لغات: العربية والتركية والكردية والآشورية فضلاً عن إجادته الانكليزية. قد مكنت الشاعر من ارتشاف الموروث التاريخي بكل صنوفهِ، فحصل على تكوينهِ الثقافي الذي لا يتاح في أي مكان آخر من العالم . إذ استطاع الشاعر أن يلهو بالشعر في حياته اليومية ، معضداً إياه بما امتاحه من صورٍ عديدة عن الأساطير القديمة فتراهُ في النص السابق قد جمع أكثر من صورة أسطورية للتقاربٍ في الموضوع أو في أحداث الأساطير ، فبدأ الشاعر نصهُ الشعري بسجودهِ للفرس (بيغاسوس) الذي يعود للبطل الإغريقي (بيلروفون) ، قاتل الوحش الإغريقي (كايميرا) متعدد الرؤوس ، إذ كان هذا الوحش يبث الرعب في الممالك المحيطة به [2]. ثم يلتفت الشاعر صوب كاهن اللعنة طالباً منه أن يهبهُ رغبة (أوديسيوس) في عودتهِ إلى طروادة ليحتفل بالنصر ، وهنا يوظف الشاعر شخصيتين أسطوريتين ، استدعاهما من العصور القديمة لتحلا في زماننا قاطعين الازمنة والدهور ، ليمكنانه من إرساء الطمأنينة وإرساء الاستقرار لبلدهِ العراق ، بسبب ما يعانيهِ من حكم العسكر في تلك الفترة.

ويتخذ الشاعر محمد سعيد الصكار من الأسطورة الإغريقية معيناً ثراً للتعبير الموحي في قصيدة (البحر) إذ يقول:

---

[1] - الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج١، ص ٥٢ .
[2] - ينظر: ما وراء الطبيعة ، الشبكة العنكبوتية ، www.paranormalarabia.com . تاريخ الزيارة ٢٣/ ٨ / ٢٠١٧

"(بنيلوب) أتعبها المدى ، والبحرُ ، والشوق الوحيدْ
ستموتُ من حزنٍ عليكْ.
يا حالمَ العينين ،
يا عصفورُ ،
يا حبيَّ الوحيد
ماذا ستفعلُ لو تهشَّمتِ السفينه ،
ماذا ستفعلْ !
لو غصتَ مثلَ الطين في البحر العظيمْ
ماذا ستفعلْ ؟!
...
سأموتُ من حزني عليكْ." [1]

إذ يلحظ تأثر الشاعر بالموروث الإغريقي ، ولاسيما الإلياذة التي لها حضور بارز في أشعاره من خلال توظيفهِ لأسطورة (بنيلوب) زوجة البطل أوديسيوس التي حزنت على تأخر عودة زوجها بعد أن انتهت حرب طروادة . وإصرارها الكبير على انتظار زوجها ليخلصها من الاضطهاد والذي وقع عليها ، بسبب رفضها الزواج ممن تقدم لها . بقي القلق يساورها والموت يحدق بها عن قرب بسبب الحزن والجزع الكبيرين الذين ابدتهما على فراقه ، فكان استدعاء الشاعر لشخصية (بنيلوب) من أجل ترسيخ دلالة الصبر ، وقوتها في تحمل غياب زوجها ردحاً من الزمن.

ويتخذ بعض الشعراء من الكائنات الأسطورية رموزاً ذات طبيعة بنائية ودلالية يوشحون بها قصائدهم الشعرية ومن الأمثلة على ذلك قصيدة (في مزرعة العنقاوات) للشاعر فاضل العزاوي الذي أفاد كثيراً مما توفره الأسطورة بكل أشكالها في بناء عوالم تفيض بالروح الدرامية إذ يستهلها بالحوار الخارجي قائلاً:

"أيها الكاهن ، أيها الكاهن الأعلى
لقد رأيتك تنسل إلى هذه القصيدة في غفلة مني
حيث ألف عنقاء
تسرح في مزرعة ممتدة بين الفصول

---

[1] **- الأعمال الشعرية محمد سعيد الصكار: ص ٣١٣- ٣١٤ .**

ومسيجة بالأسلاك المكهربة
لقد رأيتك تملأ أقفاصك بها
تأخذها إلى الشوارع وتتركها تعدو فوق الأرصفة
مزقوقةً وراءك
حتى المشهد الأخير
في زمن الأموات.
رأيتك تطلقها داخل تاريخك العقيم
وتقذفها في النار.

أيها الكاهن ، أيها الكاهن الأعلى
في تنورك رأيتُ عاصفة تنفث جرذاناً
في الرماد رأيت جلادين يحملون بلطاتهم في أيديهم
في الخرائب رأيتُ ضفادع تبحث عن مستنقعات
في الليالي رأيتُ ذئابا تعوي.
أيها الكاهن ، أيها الكاهن الأعلى
دع عنقاواتنا بسلام
وأخرج من هذه القصيدة" [1]

ففي هذا النص استعمل الشاعر رمز العنقاء ، هذا الكائن الأسطوري الخالد الذي اقترن بالتجدد والانبعاث. وهنا ينسلخ الشاعر من واقعه انسلاخاً كلياً ، ويدخل في أجواء أسطورية سحرية يحاول فيها التماهي مع هذا العالم عبر إضفاء نوع من الحميمية معه فيلجأ إلى الحوار الخارجي المباشر مع الكاهن "أيها الكاهن، أيها الكاهن الأعلى" ويدعوه إلى تحرير العنقاوات بغية ولادتها من جديد بعد أن تحرق نفسها لتولد من جديد ، مخلفة وراءها بقايا جسدها القديم ، وهنا استدعى الشاعر فاضل العزاوي هذا المشهد من الأسطورة ليوظفهُ كمعادل موضوعي لقضيتهِ التي يناضل من أجلها وهي الحرية والديمقراطية لبلدهِ ، إذ يربط بين صورة وقت التغيير والتجديد لطائر العنقاء ، مع ما يجري من ثورات وانقلابات أفضت بتسليم بلدهِ إلى حكم العسكر الدموي ، الذي خلف

[1] - الأعمال الشعرية فاضل العزاوي: ج٢، ص ١٧٨ .

الموت والدمار لكثير من مكونات الشعب ، فيصور بقايا جسد العنقاء المحترق على انه بيئة لا تصلح للعيش فتكثر فيها الجرذان والضفادع والجلادون والذئاب في مشهد مرعب ، على العكس تماماً مما ذكرته الأسطورة بأنه يكون ذا جمال لامع وعنق طويل فيه حزام أبيض اللون ، لذلك سماه العرب بالعنقاء. لقد استطاع الشاعر من خلال هذا الانزياح بالدلالة الشكلية لهذا الطائر الأسطوري من خلق فجوة من التضاد بين أفق توقع القارئ الذي استقرت فيه صورة جميلة لهذا الطائر وبين صورته داخل النص على النحو الذي عكس عمق الصراع الذي تخضع له الذات الشاعرة بسبب ما آل إليه الحال في وطنه الممزق.

وتأخذ الهامة بوصفها أحد المخلوقات الأسطورية اهتماماً لدى الشاعر فوزي كريم في قصيدته (أغنية جندي قتيل لطائر العنقاء) التي يقول فيها:

"يا طائراً يحومُ فوقَ جثّةِ القَتيلِ
بحثاً عن الثأرِ سُدى ،
لو أنّني متُّ على مشارفِ الجليلِ مُلَثَّماً بغضبي ،
أو تحت سكينِ أخ لمْ أأتمنْهُ
أو بقيتُ شاهدا !!." [1]

إذ يستدعي أسطورة الثأر العربي للمقتول من القتيل ، إذ كانت العرب تقول "إذا قتل الرجل فلن يدرك بثأره خرج من هامتهِ طائر يسمى الهامة فلا يزال يقول اسقوني اسقوني حتى يقتل قاتله فيسكن" [2] ، ليجعَل منها مادة لقصيدتهِ التي قالها قبيل حرب إسرائيل على لبنان والتي سميت (عملية السلام للجليل) إذ وقفت منظمة التحرير الفلسطينية وحيدة أمام العدو الإسرائيلي. وقد اتكأ الشاعر هنا على صورة الهامة بعد أن فقد ايَّ مطالبٍ بالثأر من الإسرائيليين ، إذ تخاذل الأخوة المؤتمنون ، فالشاعر هنا تمكن من إذابة الإشعاعات الأسطورية ودلالتها في القصيدة من دون أن يقحمها إقحاماً ذهنياً وصفياً لا صلة له بسياق التجربة.

ويتخذ الشاعر ياسين طه حافظ من الغول الكائن الأسطوري معيناً للتعبير عن تجربته في قصيدة (حادث في زقاق بابلي)

---

[1] **- الأعمال الشعرية فوزي كريم: ج٢، ص ٢٢- ٢٣ .**

[2] **- الأمالي في لغة العرب : لابي علي القالي ، دار الكتب العلمية بيروت ، ١٩٧٨ ، ج١ ، ص ١٢٩ .**

ويقول الشاعر ياسين طه حافظ :

"الليلُ يسيلُ في بابل يتبعهُ الغولْ .

السُّلَمُ غيَّر موقعَهُ حينَ وصلت وكان الباب

على الليلِ يسيلْ

فرجعتْ

كانت أعذاقُ النخل تفرَّطُ في الريح البارد واللؤلؤُ

يُطْفأُ في الطينْ

الأوجُهُ ساكنةٌ وبيوت الأقنان انطفأت

والصمت مع الليل يسيلْ.

لمعت في رأسي بابلُ كالفانوس ، أتيت إليهِ

نسيت الليلَ يسيلْ.

وأنا أصلُ البابَ تكسَّر في وجهي طبق

من بلورْ.

حدَّقتُ بآخر أشجار الليل وكانت تلمع في

رأسي ماسات الضوء ويملأُ

أُذنيَّ صليلُ سيوف النوء وتحتي الليل يسيلْ.

ومسكتُ بصدغيَّ ، اشتعل الضوء ، سقطتُ

على الأرض وأحسستُ على وجهي المرطوب

فحيح الغولْ!" [1]

يصور الشاعر مشهداً ليلياً مرعباً يكتنفه الخوف وهو يتطلع إلى شيء ليؤنسُه ويذهب عنه الفزع ، تمثل هذا الخوف بشعور الشاعر بأن الغول تطاردهُ ، في ذلك الزقاق البابلي المظلم . ويعرَّف الغول على أنهُ: "اسم كل شيء من الجن يعرض للسفار ويتلون في ضروب الصور والثياب ذكراً كان أو أنثى ، إلا أن أكثر كلامهم على أنهُ أنثى" [2] ، وما نقل من أخبار أن الغول "تعرض للسفار في الليالي وأوقات السفر في الفلوات وتتلون لهم لتضلهم عن الطريق ، وقد توقد الغيلان في الليل النيران للعبث

---

[1] - البرج: ياسين طه حافظ ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، ١٩٧٦، ص ١٩- ٢٠ .

[2] - الحيوان: ابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده بمصر، ط٢،١٩٦٧،ج٦ ، ص ١٥٨ .

واختلال السابلة" [١] ، وصلت أخبار هذهِ الاسطورة إلى الشاعر عن طريق القصص والروايات الشعبية التي تتناقلها الاجيال، فولدت عاملاً نفسياً قلقاً محاطاً بالمخاوف ، وبسبب ما وصله من أخبار أرعبتهُ لتلك الكائنات العجيبة المخيفة ، فولدت لديه القابلية على الاستجابة والاذعان ، ليتوهم ويجنح بخيالة لأبعد الحدود. فتنعكس البيئة بما تحويه من قسوة وجبروت على تصورات الشاعر وهو يجوب هدأة الليل وظلامه الدامس في أزقة بابل ، وقد ذكر الشاعر عبارة (الليل سبيل) خمس مرات في نصهِ إشارة إلى شدة وطأة الليل عليه ، وهو يجر أسماله بعد أن اشتد البرد وساد الصمت وأطفأت الأنوار وساد شعور بإطباق الغول عليه ، لكنه أخيراً تخلص منه بعد أن اشتعل الضوء ليبدد ذلك المشهد المرعب.

مما سبق يمكننا القول أن الشاعر الستيني تمكن من إنعاش بعض الرموز الاسطورية ، فبث نكهتهُ الشخصية فيها ، وقد تحدث مواجهة بين الشاعر وماضي الرمز أو ميراثهِ الراسخ دلالياً ، كما أن هذه الرموز التي وجدها الشاعر العربي محيطة به تخفي وراءها تاريخها الخاص [٢].

وبهذا يكون الشاعر الستيني قد استفاد من صور الماضي التي التصقت في ذاكرة الاجيال ، التي عكست انتصاراتهِ وعثراتهِ واحداثه ورجاله ، على أن تعطي مدلولات الماضي إيحاءات تخدم رؤيا الشاعر المعاصرة.

---

[١] - مروج الذهب ومعادن الجوهر ، للمسعودي ، تدقيق وضبط ، يوسف أسعد داغر ، والاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٥ ، ج٢ ، ص ٢٥٦ .

[٢] - ينظر: في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية) ، علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٥٩ .

الخاتمة

يجدر بنا أن نقف عند أبرز النتائج التي توصل إليها هذا البحث ، هذه النتائج اقترنت بالدراسة التطبيقية للمنجز الشعري الستيني بما فيه من إبداع حداثي.

والتزاماً بالمنهج علينا أن نتسلسل في سرد النتائج على وفق خطة الدراسة وهيكليتها.

- كشف لنا التمهيد عن أن الدراما ليست حكراً على أمة من الأمم أو عصر من العصور ، وأن الدراما الحديثة انتقلت إلى أدبنا عن طريق السيل الجارف من الابداع العربي ، فأخذ الشعراء تجربة هذه الألوان من الشعر. كما أن الشعراء الستينيين وظفوا التراث الحي ذا الأصالة والإبداع فاسترفدوا تراثهم دون أي حد يحدهم ، فحافظوا على الماضي وأوقدوا جذوة الأمل في حاضرهم ، محافظين على الفكر والثقافة والهوية ، فكان ذلك التراث سجلاً لما يلهج به الشعب من أغانٍ وأمثال وحكايات وبطولات تغذي روافد لغتنا وتثريها.
- وظف الشاعر الستيني تقانة القناع في شعره الدرامي معتمداً على أنواع عدة من الأقنعة منها القناع الأسطوري سواء أكان أسطورة غربية أم أسطورة شرقية. والقناع الديني متمثلاً بالرموز الدينية الإسلامية ، ومن الشعراء من وظف القناع الديني مستدعياً شخصيات دينية من الديانة اليهودية و المسيحية والتي كان النصيب الأكثر في الأقنعة لشخصية (المسيح عليه السلام) ، أما استدعاء الشعراء الستينيين للشخصيات الأدبية فقد شكل ارتداداً فنياً عبر الرجوع إلى الماضي لرفد نصوصهم بدلالات متعددة من خلال استنطاق الشخصيات الأدبية ومحاورتها لنقد الواقع أو الشخصية من خلال أحداثه المتناقضة ، كما كان للشخصيات الأدبية حضورها البارز في الأقنعة ، إذ شكلت معادلا موضوعياً بديلا للنكبات التي عايشها الستينيون ، كما لمسنا توظيفاً لشخصيات تاريخية ارتداها الشاعر الستيني قناعاً أراد من خلالها طرح مشاكله التي يعاني منها.
- شغلت قصيدة المرايا حيزاً ضيقا ضمن القصيدة الدرامية الستينية قياساً بقصيدة القناع لما ينتج عن هذه المرايا من صور ذات رؤية خاصة توصف بالجدة التي تبعدها عن الواقع المادي. وهذا ما يمتاز به الشعر العراقي على وجه الخصوص.

- أفاد الشعراء من أسلوب الحوار في توظيف الموروث على النحو الذي انعكست فيه رؤاهم الثقافية والايدلوجية. فتعددت آليات ذلك الحوار الخارجي المباشر للموروث ما بين حوار مجرد ، وحوار مقطوع ، وحوار صامت ، وحوار ترميزي. وكان لاستحضار الشخصيات التاريخية الموسومة بالاغتراب نصيب وافر في الأشعار الحوارية لجيل الستينات مما منح التجربة الشعرية ضرباً من التكيف والعمق والشمولية. أما الحوار الداخلي فقد كانت قصائدهم زاخرة به ، إذ تنوعت تجلياته في أشعارهم بين المونولوج ، والمناجاة والاسترجاع .
- شكل التناص النصيب الأكبر في أشعار الستينيين ؛ لأنه يعطي النص ثراءً وغنىً ، مما أسهم في رفع القيمة الجمالية للنص ، وكان سبب هذا الحضور الكبير للتناص هو ما يمتلكه هذا الجيل من ثقافة واسعة وخيال عميق وذائقة شعرية ، فتعددت ألوان التناص في المنتج الستيني كان أبرزها وأكثرها حضوراً (التناص الديني) مشتملاً على الديانات السماوية الثلاث ، إذ لم يقتصر الشعراء في إفادتهم من الموروث الديني الإسلامي بل نلمح لديهم انفتاحاً واسعاً على الأديان السماوية جميعاً ، إذ استثمروا نصوصاً توراتيةً تحمل دلالات وجودية ومعانٍ إنسانية أو دينية أو أيديولوجية ، تتوافق وما يحتاجه الشاعر للتعبير عن همومه وهواجسهِ التي يعانيها. فتعددت الرموز التوراتية المستدعاة في نتاج الشاعر الستيني وشكلت حضوراً مرجعياً واضحاً يشخص واقع الأمة العربية المعاصر ، والذي عانى منه الشعراء الخسائر والنكبات .
- أما التناص التاريخي فقد تكررت فيه أسماء بعض الشخصيات ؛ لما تمتلكه من مشابهة لصورة الواقع السياسي العربي الذي افتقد وجودها ، وأصبح استدعاؤها ملحاً لافتقادنا إلى أمثالها في واقعنا المعاصر. فهي تشكل معادلاً موضوعياً لما يعانيه الشاعر ، كما أنه ليس هناك من عنت لدى الشاعر وهو يقدم تلك الشخصيات للقارئ العربي لما تمتلكه من ذيوع وشهرة ، فضلاً عن أنها أصبحت رمزاً مشتركاً بين التراث والدين .
- تواصل الشاعر الستيني مع الشعراء القدماء والمحدثين ، فوظف أبياتاً شعرية تداولتها الألسن لما تمتلكه من دلالات متجددة في كل عصر ومعظم هذه الأبيات تتعالق مع المتن الشعري الستيني. ويعد الموروث الأدبي الأقرب إلى

نفوس الشعراء المعاصرين وأكثر التصاقاً بنفوسهم وعواطفهم. ولم يقتصر التناص الأدبي على الشعر العربي ، إذ رصدنا تناصاً مع نصوص شعرية وشخصيات أدبية أجنبية. وكان للموروث الشعبي حضوره في المنتج الشعري الستيني فكان الشعراء ممتعضين مما هو سائد فقاموا بكسر القوانين المقدسة للغة فجاءت نصوصهم منفتحة للعامي والشعبي وغير الفصيح.

- تنوع التناص لدى شعراء الستينات مع الأساطير فشملت أساطير بلاد الرافدين وأساطير الإغريق وبعض الكائنات الأسطورية كطائر العنقاء والغول.

المصادر والمراجع :

١- الإبهام في شعر الحداثة ، د. عبد الرحمن العقود ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للعلوم والثقافة ، العدد ٢٧٩ الكويت ، ١٩٩٠.

٢- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، عبد القادر فيدوح ، دار صنعاء للطباعة والنشر والتوزيع ، صنعاء ، ط ٢، ٢٠١٠.

٣- أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، علي حداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦.

٤- أحداث الترتيب الإسلامي بترتيب السنين ، تأليف د. عبد السلام الترمانيني ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٨٨.

٥- أساطير الحب والجمال عند اليونان ، دريني خشبة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦.

٦- استدعاء الشخصية التراثية د.علي عشري زايد ، الشركة العامة للنشر و التوزيع ، طرابلس ، ط١، ١٩٧٨.

٧- استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث ، علاقات في النقد : محمود جابر عباس ، نادي جدة الأدبي ، جدة ، شوال ١٤٢٣هـ.

٨- إسرائيل وعقيدة الأرض الموعودة ، أبكار السقاف ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٨.

٩- الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، يوسف حلاوي ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٤.

١٠- الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، أحمد جبر شعث ، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع ، خان يونس ، ط١ ، ٢٠٠٢.

١١- الأسطورة والتوراة ، قراءة في الخطابات المثيولوجية ، ناجح المعموري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٢.

١٢- أسلوب المحاورة في القران الكريم ، عبد الحليم حنفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط٣ ، ١٩٩٥م.

١٣- أسئلة الشعر ، أحمد عبد المعطي حجازي ، منشورات الخزندار ، جدة ، ١٩٩٢.

١٤- إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، نصر حامد أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٥ ، ١٩٩٥.

١٥- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، د. يوسف وغليسي ، منشورات الاختلاف الجزائر ، الدار العربي للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط١، ١٤٢٩هـ /٢٠٠٨م.
١٦- الأصول الدرامية في الشعر العربي: د. جلال خياط ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، دار الرشيد،١٩٨٢.
١٧- الأعلام للزركلي ، خير الدين الزركلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١٥، ٢٠٠٢.
١٨- الأعمال الشعرية ، شوقي عبد الأمير ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠١٥م
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة ، سامي مهدي ١٩٦٥-١٩٨٥ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦.
٢٠- الأعمال الشعرية الكاملة ، فاضل العزاوي ، منشورات الجمل كولونيا - المانيا ، ٢٠٠٧.
٢١- الأعمال الشعرية ياسين طه حافظ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٠.
٢٢- الأعمال الشعرية: فوزي كريم ، دار المدى ، ٢٠٠١.
٢٣- الأعمال الشعرية: محمد سعيد الصكار ، دار المدى ، ١٩٩٦.
٢٤- أعمدة سمرقند ، حسب الشيخ جعفر ، منشورات دار الآداب ، بيروت - لبنان ، الطبعة الأولى ، لسنة ١٩٨٩م.
٢٥- أقنعة النص (قراءات نقدية في الأدب) سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩١م.
٢٦- الأمالي في لغة العرب ، لأبي علي القالي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٧٨.
٢٧- أنساق الحوار في الخطاب الادبي ، أ. د. صبري مسلم ، دار جامعة ذمار للطباعة والنشر ، اليمن ، ٢٠٠٧م.
٢٨- الانسكلو بيديا : .تحرير وارن بريس ، لندن ، ١٩٧٤.
٢٩- انفتاح النص الروائي النص والسياق ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٢، ٢٠٠١.
٣٠- انفرادات الشعر العراقي الجديد ، اختيار وتوثيق و تقديم عبد القادر الجنابي ، (جزء أول خاص بشعراء الستينيات)، منشورات الجمل ، ألمانيا ، ١٩٩٣.

٣١- أوراق الموريسكي ، حميد سعيد ، منشورات دار دجلة ، عمان – الأردن ، لسنة ٢٠١٢م.
٣٢- أيام طبرق: ياسين طه حافظ ، دار بنين ، ط١ ، ٢٠١٢.
٣٣- أين ورد الصباح : عبد الأمير معلة ، منشورات وزارة الإعلام العراقية ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٤.
٣٤- بحثاً عن التراث العربي – نظرية نقدية منهجية – دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٨٩.
٣٥- البداية والنهاية ، لابن كثير الدمشقي ، تحقيق علي شيري ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط١، ١٩٨٨.
٣٦- البرج: ياسين طه حافظ ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، ١٩٧٦.
٣٧- البطل في الأدب والأساطير ، شكري محد عياد ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧١.
٣٨- بلاغة النص ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، جميل عبد المجيد ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٩.
٣٩- البناء الدرامي : عبد العزيز حمودة ، دار البشير ، عمان ، ١٩٨٨م.
٤٠- بنية الخطاب النقدي ، د. حسين خمري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،١٩٨٣.
٤١- بنية الشكل الروائي "الفضاء ، الزمن ، الشخصية" ، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي ، ط١، ١٩٩٠.
٤٢- بنية القصيدة العربية المعاصرة ، خليل موسى ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٣م.
٤٣- ت . س. إليوت ، الشاعر الناقد : ق . أ . مانشين ، ترجمة: الدكتور إحسان عباس ، المكتبة العصرية ، بيروت ،١٩٦٥.
٤٤- تاريخ الأدب العربي ، عمر فروخ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٤، ١٩٨١.
٤٥- تاريخ مدينة دمشق لابن عساكر ، تحقيق محب الدين ابي سعيد العمري ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٩٥.
٤٦- التجربة الخلاقة ، س ، م ، بورا ، ترجمة سلافة حجاوي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٧.
٤٧- تجربتي الشعرية : عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ،١٩٧١م.

٤٨- تجريد الأغاني ، لابن واصل الحموي (ت٦٩٧هـ) ، تحقيق : د. طه حسين و إبراهيم الإبياري، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٧٦ هـ - ١٩٥٧ م.
٤٩- تجليات الحنين في تكريم الشاعر يحيى السماوي ، ماجد الغرباوي ، دار الينابيع دمشق - سوريا ، ط١ ، ٢٠١٠.
٥٠- تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، سعيد يقطين المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ، ١٩٨٩.
٥١- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥م.
٥٢- تخصيب النص ، محمد الجائري ،أمانة عمان الكبرى ، عمّان ، ط١ ،٢٠٠٠.
٥٣- التداخل السردي في المتن الحكائي ، دراسة إجرائية مقارنة بين ألف ليلة وليلة ورواية في البحث عن الزمن الضائع ، تأليف د. زاغز نزيهة ، مطبعة علي بن زيد للفنون المطبعية ، مي المجاهدين ، بسكرة ، ط١ ، ٢٠١٠.
٥٤- التراث العربي : عبد السلام هارون ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، ١٩٨٨.
٥٥- التراث والتجديد و وقفتنا من التراث القديم ، د. حسين حنفي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٤، ١٩٩٢.
٥٦- التراث والحداثة ، د. محمد عابد الجابري ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩١.
٥٧- تشريح الدراما: مارتن أوسلن ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨.
٥٨- التصوير الشعري : التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٠.
٥٩- التغير التطبيقي للعهد الجديد ، لجنة من اللاهيتين ، دار تندل للنشر بريطانيا العظمى ، ط١.
٦٠- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، يمني العيد ، دار الفارابي ، بيروت - لبنان ، ط١ ، ١٩٩٠ .
٦١- التناص نظرياً وتطبيقياً ، أحمد الزعبي ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، عمان ، ط٢ ، ٢٠٠٠.

٦٢- التناص وجماليتهِ في الشعر الجزائري المعاصر ، جمال مباركي ، دار هومة للنشر إصدارات رابطة الإبداع الثقافية ، الجزائر ، ٢٠٠٣.
٦٣- تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري . ترجمة محمود الربيعي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،٢٠٠٠.
٦٤- الثورة في شعر حميد سعيد ، محمود جابر عباس ، مطبعة الغربي الحديثة ، النجف ، ط١ ، ١٩٧٣.
٦٥- جدل التراث والعصر ، عبد الجبار الرفاعي ، دار الفكر ، بيروت ، ٢٠٠١م.
٦٦- جدلية الحوار في الثقافة والنقد ، سامي سويدان ، دار الآداب ، بيروت ، ط١، ١٩٩٥.
٦٧- الجذور الشعبية للمسرح العربي ، فاروق خورشيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩١.
٦٨- جماليات القصيدة المعاصرة ، طه وادي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢، ١٩٨٢.
٦٩- جمهورية أفلاطون ، ترجمة ودراسة: د. فؤاد زكريا ، منشورات دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ٢٠٠٤م.
٧٠- حارس النص الشعري: شهادات في التجربة الشعرية ، عز الدين المناصرة ، دار كتابات ، بيروت ، ط١، ١٩٩٣.
٧١- حامل الفانوس في ليل الذئاب ، سركون بولص ، منشورات الجمل ، بغداد _ بيروت ، ط٢.
٧٢- حذام ، عبد الكريم كاصد، تموز للطباعة والنشر، دمشق ، ٢٠١١.
٧٣- حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، محمد أبو الحسن المظفر الحاتمي ، تحقيق جعفر الكناني ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، (د.ت) .
٧٤- الحوار الذاتي مدخل التواصل الإيجابي مع الآخرين ، فاطمة بنت مصلح القحطاني ، مركز الملك عبدالعزيز للحوار الوطني ، الرياض ، ط٥، ١٤٣٨هـ / ٢٠١٧م.
٧٥- الحوار القصصي ، تقنية وعلاقات السردية ، فاتح عبد السلام نوري ، المؤسسة العربية للنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩.
٧٦- الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون د. طه عبد الفتاح مقلد ، دار الزيني للطباعة ، المنيرة ، ١٩٧٥.
٧٧- الحوار في شعر عبد الله البردوني ، د. نوفل حمد الجبوري ، دار غيداء للنشر و التوزيع ، عمان – الاردن ، ط١ ، ٢٠١١.

٧٨- الحياة في الدراما ، إيريك بنتلي ، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٣، ١٩٨٢.
٧٩- الحياة قرب الأكروبول ، سركون بولص ، منشورات الجمل ، ألمانيا – بغداد، ط١ ، ٢٠٠٨.
٨٠- الحياة والشاعر ، ستيفن سبندر ، ترجمة: محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ،١٩٦٠.
٨١- حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور ، دار اقرأ ، بيروت ، ١٩٨٢.
٨٢- الحيوان، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط٢، ١٩٦٧.
٨٣- الخروج من التيه – دراسة في سلطة النص ، عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة ، الكويت ، ط١ ، ٢٠٠٣م.
٨٤- خزانة الأدب ولب لسان العرب: عبد القادر بن عمر البغدادي ، تحقيق: محمد نبيل طريفي ، إيميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،١٩٩٨ .
٨٥- خطاب الحكاية : جيرار جينيت ، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الازدي وعمر حلي ، الهيأة العامة للمطابع الاميرية ، ط٢ ، ١٩٧٧.
٨٦- الدر المنثور في التفسير بالمأثور، للسيوطي ، دار الفكر، بيروت ، ١٩٩٣ .
٨٧- دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، محمد مبارك ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٧٦.
٨٨- الدراما و الدرامي (موسوعة المصطلح النقدي) ، سي . دبليو . دوسن ، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد ، بغداد ،١٩٨١.
٨٩- الدلالة المرئية: علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ٢٠٠٢.
٩٠- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) ، د . محسن إطيمش ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، جمهورية العراق ، ١٩٨٢.
٩١- ديوان امرئ القيس اعتنى به وشرحه عبدالرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت– لبنان ، ط٢ ، ٢٠٠٤.
٩٢- ديوان حميد سعيد، مطبعة الأديب البغدادية المحدودة ، ط١ ، ١٩٨٤.
٩٣- ديوان سحيم عبد بني الحسحاس ، تحقيق : عبد العزيز الميمني : مطبعة دار الكتب المصرية ١٣٦٩هـ-١٩٥٠م.

٩٤- ديوان من وردة الكتابة إلى غابة الرماد ، حميد سعيد ، دار أزمنة للتوزيع والنشر ، ط٢ ، لسنة ٢٠١٤.
٩٥- ذكريات الجيل الضائع ، د. غالي شكري ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، مصر ، ١٩٧٢ م.
٩٦- الراوي الموقع والشكل ، يمنى العيد ، بحث في السرد الروائي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١، ١٩٨٦.
٩٧- الرمز الشعري عند الصوفية ، عاطف جودة نصر ، دار الأندلس ودار الكندي ، بيروت ط١ ، ١٩٨٧.
٩٨- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، محمد علي كندي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٣.
٩٩- الرمزية في الادب العربي ، درويش الجندي ، مطبعة نهضة مصر- القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٢.
١٠٠- الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث ، خالد الكركي ، بيروت ١٩٩٨.
١٠١- الرواية والتراث السردي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٢ .
١٠٢- الرؤيا والتشكيل في الأدب المعاصر ، أحمد رحماني ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٤.
١٠٣- رياح الانشطار ومعارك أدبية ونقدية ، صبري عبد الله قنديل ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، ط١ ، ٢٠٠٢.
١٠٤- الزمن في الأدب ، هانزميوهون ، ترجمة ، أسعد رزوق ، مؤسسة سجل العرب ، ١٩٧٢.
١٠٥- الزوال، سامي مهدي ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، دار الرشيد ، العراق ،١٩٨١.
١٠٦- سفر العنقاء حفرية ثقافية في الأسطورة ، نذير العظمة ، منشورات وزارة الثقافة دمشق ، ١٩٩٦.
١٠٧- سفر النار ، دراسة نقدية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث ١٩٧٤-١٩٩٤ حميد قاسم ، إصدارات دائرة الثقافة و الإعلام ، الشارقة ، الامارات العربية المتحدة ، ط١، ٢٠٠٠.

١٠٨- السيرة الشعبية العربية ، فاروق خورشيد ، المكتبة الثقافية ، مصر ، ١٩٩٨.
١٠٩- سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى : نازك الملائكة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣.
١١٠- سيمياء المسرح و الدراما ، كير ايلام ، ترجمة: رئيفا كريم ، المركز الثقافي العربي ط ١ ، ١٩٩٢م.
١١١- الشاعر الغاضب (محمود درويش): دراسات في دلالات اللغة ورموزها وإحالتها ، أحمد الزعبي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، إربد ، ط١، ١٩٩٥.
١١٢- الشاعر والتراث ، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث ، مدحت الجبار ، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر ، الاسكندرية (د ت) .
١١٣- الشعر الحر في العراق منذ نشأتهُ حتى ١٩٥٨دراسة نقدية ، يوسف الصائغ ، جامعة بغداد ، مطبعة الأديب ، بغداد ١٩٧٨.
١١٤- الشعر العربي الحديث بنيانهُ وإبدالاتهُ – الشعر المعاصر – محمد بنيس ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط٣ ، ٢٠٠١.
١١٥- الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، د. عز الدين اسماعيل ، دار الثقافة ، لبنان.
١١٦- الشعر المعاصر وقضايا المسرح ، طه وادي ، القاهرة ،١٩٨٢.
١١٧- شعر عبد الوهاب البياتي والتراث ، سامح الرواشدة ، منشورات وزارة الثقافة ، ط١ ، ١٩٦٦.
١١٨- الشعر والثورة : أحمد المجاطي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٥م.
١١٩- الشعر ومتغيرات المرحلة، تيارات في نقد الشعر العربي المعاصر: إشكالية المنهج ، د. عناد غزوان وآخرون ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ١٩٨٦.
١٢٠- الشعراء يهجون الملوك: نبيل ياسين ، وزارة الثقافة والفنون العراقية ، دار الحرية للطباعة.
١٢١- شعرية الكتب والأمكنة . قراءات ومنتخبات ، أ. د محمد صابر عبيد ، دار اليازوري ، عمان ، ٢٠٠٥.
١٢٢- شفرات النص دراسة سيمولوجية في شعرية القصص والقصيد ، صلاح فضل ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط٢، ١٩٩٥.

١٢٣- شواطئ لم تعرف الدفء: حميد سعيد ، منشورات دار الحكمة ، النجف ، ط٢، ١٩٧٠.
١٢٤- شفرات النص ، صلاح فضل ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٩٠.
١٢٥- الصحاح: إسماعيل بن حماد الجوهري ، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار ، ط٢ ، ١٤٠٢هـ.
١٢٦- صور من المفارقة في شعر عرار ، عبد القادر الرباعي: قراءة من الداخل في بحوث عربية مهداة إلى الدكتور محمود السمرة ، تحرير حسين عطوان ومحمود حور (د ت).
١٢٧- ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب: دراسة بنيوية تكوينية ، محمد بنيس ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ١٩٨٥.
١٢٨- الظاهرة الشعرية الحضور والغياب ، حسين خمري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٢٠٠١.
١٢٩- عظمة أخرى لكلب القبيلة ، سركون بولص ، منشورات الجمل ، ألمانيا – بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٨.
١٣٠- علم النص، جوليا كرستيفا ، ترجمة فؤاد زاهي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩١.
١٣١- العمدة في محاسن الشعر ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٣.
١٣٢- ألف ليلة وليلة ، الحكاية الخامسة من حكايات السندباد ، طبعت على نفقة سعيد علي الحضوصي وأولاده ، بجوار الأزهر الشريف بمصر.
١٣٣- فتح الباري شرح صحيح البخاري، أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل العسقلاني الشافعي ، دار المعرفة – بيروت، ١٣٧٩.
١٣٤- فصل المقال في شرح كتب الأمثال ، ابو عبيد البكري ، تحقيق: إحسان عباس ، عبد المجيد عابدين ، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان ، ط٣، ١٩٨٣.
١٣٥- فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، رجاء عيد ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٨٨.
١٣٦- فن الشعر ، أرسطو طاليس ، ترجمة: عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٣.

١٣٧- فن القصة ، د . محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، ط٤ ، ١٩٦٣م.
١٣٨- فن القصة ، د. محمد يوسف نجم ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٥٥م.
١٣٩- فن الكتاب المسرحي (المسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما)، روجروم بسفيلد ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة نهضة مصر ،١٩٦٤ .
١٤٠- الفولكلور ما هو ؟ (دراسات في التراث الشعبي) فوزي العنتيل ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٨٧.
١٤١- في النقد والأدب ، هيرمان نورث روب فراي ، ترجمة د. عبد الحميد شيحة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١، ١٩٨٩.
١٤٢- في بنية الشعر العربي المعاصر ، محمد لطفي اليوسفي ، دار سراس ، تونس ، ط٢ ، ١٩٩٢م.
١٤٣- في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية) ، علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ .
١٤٤- في دراما قصيدة الحرب ، باسم عبد الحميد حمودي ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط١ ، ١٩٨٨.
١٤٥- في ماهية النص الشعري : إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي ، محمد عبد العظيم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١، ١٩٩٤.
١٤٦- في نقد الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية ، رمضان الصباغ ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، ط١ ، ٢٠٠١.
١٤٧- قراءات في الشعر العربي الحديث المعاصر، خليل الموسى منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠م.
١٤٨- القراءة التفاعلية ، دراسات لنصوص شعرية حديثة ، ادريس بلمليح ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١، ٢٠٠٠.
١٤٩- قراءة ثانية لشعرنا القديم ، مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١.
١٥٠- قصص الأنبياء ، ابن كثير ، خرَّج أحاديثه : محمد بيومي ، عبد الله المنشاوي ، محمد رضوان مهنا ، مكتبة الايمان ، المنصورة ، ١٩٧٧م.

١٥١- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية (حساسية الانبثاقة الشعرية الاولى جيل الرواد / الستينيات) د. محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ٢٠٠١.

١٥٢- قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث : محمد جميل شلش ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١، ٢٠٠١.

١٥٣- قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر ، عبد الرحمن بسيسو ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩.

١٥٤- قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، عبد العزيز موافي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١ ،٢٠٠٤.

١٥٥- قضايا الأدب ، عمر بن سالم وآخرون ، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية في الجامعة التونسية ، تونس، ١٩٧٨.

١٥٦- قضايا الحداثة عند عبد القادر الجرجاني ، محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط١، ١٩٩٥.

١٥٧- قضايا الرواية الحديثة : جان ريكاردو ، ترجمة صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ،١٩٧٧.

١٥٨- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٥، د.ت.

١٥٩- قلعة أكسل ، دراسة في الأدب الإبداعي الذي ظهر بين عامي ١٨٧٠- ١٩٣٠ ، أدموند ولسون ، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩.

١٦٠- القناع في الشعر العربي المعاصر (دراسة نقدية) ، خالد عمر يسير ، الجامعة الاردنية ، عمان ، ١٩٩٢م.

١٦١- الكاتب وعالمه، تشارلز مورجان ، ترجمة: شكري محمد عياد، الألف كتاب ، العدد٥٠٠ ، القاهرة ١٩٦٤.

١٦٢- الكامل في التاريخ: ابن الأثير الجزري ، تحقيق: أبو الفداء عبد الله القاضي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١، ١٩٨٧،

١٦٣- كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري ، تحقيق محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل ابراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٨٦.

١٦٤- كتاب العين الخليل بن احمد الفراهيدي ، تحقيق: د. مهدي المخزومي و د. ابراهيم السامرائي ، دار مكتبة الهلال ، بيروت .
١٦٥- الكشف والبيان: أبو إسحاق أحمد بن محمد النيسابوري ، تحقيق: الإمام أبي محمد بن عاشور ، دار احياء التراث العربي ، لبنان ، ط١، ٢٠٠٢.
١٦٦- لسان العرب ، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور ، دار صادر، بيروت ، ١٤١٠ هـ- ١٩٩٠م.
١٦٧- لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطابي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١.
١٦٨- لعبة النص: مقاربات نقدية في الشعر والسرد ، د. صالح هويدي ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، الامارات العربية المتحدة ، ط١ ، ٢٠٠٧.
١٦٩- لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية ، د. السعيد الورقي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٤.
١٧٠- لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر ، رجاء عيد ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ٢٠٠٣.
١٧١- اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٧.
١٧٢- مبادئ علم الدراما . د. سمير سرحان منشورات مركز الثقافة للإبداع الفكري ، سلسلة المسرح ، عمان – الأردن ، ٢٠٠٢.
١٧٣- المتخيل الشعري (أساليب التشكيل ودلالة الرؤية في الشعر العراقي الحديث) ، د. محمد صابر عبيد ، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠.
١٧٤- مجمع الأمثال للنيسابوري ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨٠.
١٧٥- محيط المحيط ، بطرس البستاني، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط١،(د.ت).
١٧٦- مخاطبات الدرويش البغدادي: ياسين طه حافظ ، دار المدى ، ٢٠١٤.
١٧٧- مدارات نقدية في اشكالية النقد و الحداثة و الابداع ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧.
١٧٨- المرآة والخارطة: دراسات نظرية الأدب والنقد الأدبي ، تأليف مجموعة من النقاد ، ترجمة سهيل نجم ، دار نينوى للنشر والتوزيع ، سوريا – دمشق ، ط١، (د ت) .

١٧٩- المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، دكتور جابر عصفور ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٠.
١٨٠- المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) ، دكتور عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة ، الكويت ٢٠٠١.
١٨١- مرايا نرسيس ، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، د. حاتم الصكر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩.
١٨٢- المرشد إلى فن المسرح – الدراما: لويس فارجاس ، ترجمة: أحمد سلامة ، مراجعة د. مرسي سعد الدين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨.
١٨٣- مروج الذهب ومعادن الجوهر ، أبي العلي بن الحسن المسعودي ، تدقيق وضبط ، يوسف أسعد داغر ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٥ .
١٨٤- المستقصى في امثال العرب ، أبو القاسم الزمخشري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٢، ١٩٨٧.
١٨٥- مسخ الكائنات للشاعر أوفيد ، ترجمة ثروت عكاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٢.
١٨٦- المسرح العربي ريادة و تأسيس د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٢م.
١٨٧- المسرح بين الفن والفكر ، د. نهاد صليحة ، مشروع النشر المشترك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٥.
١٨٨- مصطفى وهبي التل (عرار) قراءة جديدة ، زياد الزغبي وآخرون ، وزارة الثقافة عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢.
١٨٩- معجم إكسفورد ، نقلاً عن الدراما بين النظرية والتطبيق: حسين رامز محمد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١، ١٩٧٢.
١٩٠- المعجم الأدبي ، جبور عبد النور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩.
١٩١- معجم المصطلحات الأدبية ، إبراهيم فتحي ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين – تونس ، ١٩٨٦.
١٩٢- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، عرض وتقديم وترجمة ، د. سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥.

١٩٣- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، د. إبراهيم حمادة ، دار الشعب ، القاهرة ، ١٩٧١.
١٩٤- معجم المصطلحات العربية ، مجدي وهبة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٩٧.
١٩٥- المعجم المفصل في اللغة والأدب ، د. اميل بديع يعقوب و د. مشيل عاصي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٧.
١٩٦- معجم المؤلفين: تراجم مصنفي الكتب العربية ، عمر رضا كحالة ، مكتبة المثنى ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، ١٩٥٧.
١٩٧- معجم علوم العربية: محمد التنوخي ، تخصص ، شمولية ، إعلام ، دار الجيل للطباعة والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣.
١٩٨- مقاييس اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارس ، تحقيق وضبط ، عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، ط٢ ، ١٣٨٩هـ.
١٩٩- مقدمة ابن خلدون ، ابن خلدون ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط٤، (د ت).
٢٠٠- مقدمة ديوان سحيم عبد بني الحسحاس ، تحقيق: عبد العزيز الميمني ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٣٦٩هـ-١٩٥٠م.
٢٠١- مقدمة في نظرية الأدب ، عبد المنعم تليمة ، دار العودة ، بيروت ، ط٢، ١٩٧٩.
٢٠٢- مقدمة للشعر العربي ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩.
٢٠٣- من حديث القصة و المسرحية ، د. علي جواد الطاهر دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٨.
٢٠٤- مناهج النقد الادبي المعاصر بين النظرية و التطبيق ، د. سمير حجازي ، دار الآفاق العربية القاهرة ، ط١، ٢٠٠٧ .
٢٠٥- مناورات شعرية ، محمد عبد المطلب ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦.
٢٠٦- المنجد في اللغة و الادب والعلوم ، لويس معلوف اليسوعي ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٦.
٢٠٧- المنهج والمصطلح: مداخل إلى أدب الحداثة ، خلدون الشمعة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٩م.
٢٠٨- الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، الحسن بن بشر الآمدي ، تحقيق: أحمد صقر ، عبدالله المحارب ، دار المعارف ، مكتبة الخانجي ، ط٤ ، ١٩٩٤.

٢٠٩- الموجة الصاخبة ، شعر الستينات في العراق ، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤م.
٢١٠- موسوعة نظرية الأدب ، إضاءة تأريخيه على قضايا الشكل ، م . س كوركينيان ، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة – دار الثقافة والاعلام ، بغداد ،١٩٨٦ القسم الرابع الدراما.
٢١١- المونولوج بين الدراما والشعر ، أسامة فرحان ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧.
٢١٢- نزعة الحداثة في القصة العرقية ، د. محسن جاسم الموسوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بغداد ، ١٩٨٤.
٢١٣- نظرية الأدب ، أوستن وارين ، رينيه ويليك ، ترجمة: د. محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت – لبنان ، ١٩٨٧م.
٢١٤- نظرية الأنواع الأدبية ، م ، لا، بي ، جي ، فينسينت ، ترجمة: د. حسين عون ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٧٧.
٢١٥- نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، د. رشاد رشدي ،مكتبة الأنجلو المصرية ، المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٩٢.
٢١٦- النقد التطبيقي التحليلي (مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة) د .عدنان خالد عبدالله ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦م.
٢١٧- هاملت ، وليم شكسبير ، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا ، دار القدس ، بيروت ، ١٩٦٠.
٢١٨- هاملت ، وليم شكسبير ، ترجمة: زكريا حميد ، دار العائدي للنشر والدراسة والترجمة ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٤.
٢١٩- واقع القصيدة العربية الحديثة ، د. محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١، ١٩٨٤.
٢٢٠- ومضات ، صلاح فائق ، منشورات الجمل ، بيروت – بغداد ، ٢٠١٤.
٢٢١- يوليوس قيصر ، وليم شكسبير ، ترجمة حسين أحمد أمين ، دار الشروق المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٨.

الأطاريح والرسائل الجامعية:

١- الاصوات الثلاثة في شعر سامي مهدي (الغنائي ، الدرامي ، الملحمي) صباح عبد الرحيم حسن ، رسالة ماجستير كلية التربية للبنات جامعة تكريت ، ٢٠١٥.

٢- البنية الدرامية في شعر ممدوح عدوان: لقاء نزهت سليمان أطروحة دكتوراه ، كلية التربية جامعة تكريت ٢٠٠٦.

٣- التناص في ديوان لأجلك غزة : (رسالة ماجستير) حاتم عبد الحميد محمد المبحوح ، كلية الآداب ، الجامعة الاسلامية غزة ، ١٤٣٠هـ - ٢٠١٠م .

٤- توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر ، صلاح البردويل ، اطروحة دكتوراه ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية / جامعة الاقصى ، ٢٠٠١.

٥- جدلية الحداثة في شعر عبد الله البردوني ، أحمد عبد الله الصغير ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ابن رشد _ جامعة بغداد ، ٢٠٠١م.

٦- جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ ، فاتن عبد الجبار ،رسالة ماجستير ،كلية التربية للبنات / جامعة تكريت ، ١٩٩٩.

٧- صورة البطل في الرواية العراقية الحديثة ، صبري مسلم حمادي ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب / جامعة بغداد ، ١٩٨٥م.

المجلات والدوريات:

١- الأديب العربي بين التراث والمعاصرة ، عبد الكريم غلاّب ، مجلة الآداب ، ع ٢ ، مج٢٠ ، ١٩٧٢.

٢- أقنعة الشعر المعاصر ، جابر عصفور ، مجلة الفصول ، ع٤، ١٩٨١.

٣- بينلسكي والأجناس الأدبية ، حياة شرارة ، مجلة الثقافة ، ع ١١-١٢ بغداد ١٩٧٩.

٤- تجليات التراث العربي في شعر العزازي ، د. حامد كساب عياط ، مجلة مجمع اللغة الأردني ، ع٧٦ ، س٣٣ ، ٢٠٠٩.

٥- التراث الشعبي ودلالاته السياسية والاجتماعية ، صبري مسلم ، مجلة التراث الشعبي ، دار الجاحظ بغداد ، ع٩ ، ١٩٨٠.

٦- التناص الداخلي في تجربة الشاعر محمود درويش ، مفيد نجم ، مجلة الرافد ، دائرة الثقافة والاعلام الشارقة ، ع٥١ ، ٢٠٠١.

٧- التناص في القصيدة الحديثة : عبد المنعم عجب الفيا ، مجلة البيان ، الكويت ، ع ٣٥٥ ، شباط ٢٠٠٠.

٨- التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر ، د. عزة محمد جدوع ، مجلة فكر وابداع ، الكويت ، ع٩ ، ١٩٥٣.

٩- التناص ومرجعياتهُ ، خليل الموسى ، مجلة المعرفة ، مجلة ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، ع٤٧٦ ، س٤٢ ، ٢٠٠٣ .

١٠- توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر ، علي عشري زايد ، مجلة فصول ، ع١ ، ١٩٨٠.

١١- توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، موسى نمر ،مجلة عالم الفكر ، مج٣٣ ، ع٢، اكتوبر وديسمبر ٢٠٠٤.

١٢- جماليات المكان ، اعتدال عثمان ، مجلة الاقلام ، ع٢ ، س٢١، ١٩٨٦.

١٣- الجيل الأدبي ، مقاربة مفاهيمية ، محمد حافظ دياب ، مجلة نزوى ، ع٥٩ ، ٢٠٠٩م.

١٤- الحوار أولاً ... ودائماً ، محمد محفوظ ، مجلة الكلمة ، ع٣٢ ، س٨ ، ٢٠٠١م.

١٥- الحوار في الخطاب المسرحي : محمود عبد الوهاب ، مجلة الموقف الثقافي ، ع ١٠ ، ١٩٩٧م.

١٦- الحوار في الخطاب المسرحي : محمود عبد الوهاب ، مجلة الموقف الثقافي ، ع ١٠ ، ١٩٩٧م.

١٧- حول دراسة الكلام الفني، ف. ف. كوزينوف ، ترجمة: جميل نصيف التكريتي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ١١ بغداد لسنة ١٩٨٢.

١٨- رمزية القناع في سربية سميح قاسم ، إحسان الديك ، مجلة جامعة الأزهر بغزة ، سلسلة العلوم الإنسانية ، ع١ ، مج١٣ ، ٢٠١١.

١٩- سبع ملاحظات في شعر الستينات: خالد علي مصطفى ، جريدة الثورة ، بغداد ، ١٩٧٠/٢/٦.
٢٠- الشعر والتاريخ : شعرية التناص ، ناظم عودة ، مجلة الأقلام ، ع ٧-٨ ، ١٩٩٢.
٢١- عيد الأربعاء،أحمد دحبور، صحيفة الحياة الجديدة ، الأربعاء ٢٠٠٥/١٠/٥.
٢٢- الفرق بين الأسطورة والخرافة والتاريخ ، نبيل أبو علي ، مجلة كلية الآداب جامعة حلوان ، العدد الخامس ، ١٩٩٩.
٢٣- قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر ، محمد عزام ، مجلة الموقف الادبي اتحاد الكتاب العرب دمشق ، العدد ٤١٢ ، ٢٠٠٥.
٢٤- كيف نقرأ الصخب والعنف ، ليون إيدل ، ترجمة: نجيب مانع ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، العدد ١١ ، لسنة ١٩٨٠م .
٢٥- لغة الحلم والأسطورة في شعر السبعينيات في مصر ، د. شاكر عبد الحميد (ألف مجلة البلاغة المقارنة) ، منشورات الجامعة الأميركية ، القاهرة ، العدد ١١.
٢٦- ماهية النص ، عبد الستار الأسدي ، مجلة الروافد الشارقة ، ع٣١ ، ٢٠٠٠.
٢٧- الفضاء في المسرح ، مقال باتريك بافيس ، ترجمة: محمد يوسف ، مجلة الأقلام ، ع ٢ شباط ١٩٩٠م.
٢٨- تحولات الشكل في القصيدة العربية الحديثة ، مقال د. محمد صابر عبيد ، مجلة عمان ، العدد ٤٤ لسنة ١٩٩٩.
٢٩- السرد في القصيدة الغنائية الحديثة ، د. شجاع مسلم العاني ، مجلة الأقلام ، العدد ٤-٥ ،١٩٩٤.
٣٠- تقسيم الأدب إلى أنواع ، مقال ق . ك. بيلنسكي ، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، عدد ٤ لسنة ١٩٨٠.
٣١- المركز الثقافي الفلسطيني ، بيت الشعر، مجلة الشعراء ، رام الله ،العدد السابع١٩٩٩م.
٣٢- الحوار في الخطاب المسرحي ، مقال: محمود عبد الوهاب ، مجلة الموقف الثقافي ، ع١٠ ، س١٩٩٧.

٣٣- مفهوم التناص في اللغة ، د. ناصر علي ، المجلة الثقافية ، ع٦١ ، كانون الثاني نيسان ٢٠٠٤.
٣٤- وحدة التراث الشعبي في الوطن العربي ، لطفي الخوري ، مجلة التراث الشعبي ، ع ٩ ، ١٩٧٠.

شبكة الأنترنيت :

١- الأقنعة في الشعر العربي المعاصر : محمد الغزي ، نقلاً عن القناع في الشعر العربي الحديث ،فوزية الشطي، الشبكة العنكبوتية.
٢- أنطولوجيا شعرية .... الاختيار متاهة ، زعيم نصار ، شبكة الانترنت.
٣- تفسير سفر التكوين – القس تادرس يعقوب ملطي / الشبكة العنكبوتية .
٤- تقنية القناع الشعري ١ ، احمد ياسين السلماني ، مجلة غيمان ، العدد الثالث ، خريف ٢٠٠٧، الشبكة العنكبوتية .
٥- قارات الأوبئة لفوزي كريم : الواقعة من مرصد اللامكان ، فلاح رحيم ، fawzikarim.com/Poetry/poems_15.htm
٦- قصائد عراقية من منفى مؤقت ، سامي مهدي www.poemhunter.com
٧- ما وراء الطبيعة ،الشبكة العنكبوتية ، www.paranormalarabia.com . تاريخ الزيارة ٢٣/ ٨ / ٢٠١٧.
٨- مدخل في مكانة الاسطورة واهميتها ، محمد عبد الرحمن يونس ، موقع الحوار المتدن ، ع ١٢٧١ ، ٢٠٠٥/٧/٣٠ ، الشبكة العنكبوتية.
٩- ملامح قصيدة الحداثة الثانية في الشعر العراقي ، منتديات المسافر ، الشبكة العنكبوتية . www.alamsafer.com
١٠- نيانتردال – المعرفة ، الشبكة العنكبوتية ، www.marefa.org . تاريخ الزيارة ٢٠١٧/٨/٢٢.

- poets. So they employed a lot of poems which connected what happened in past and to embody what happens in the present focusing on renewed references which were repeated in every era.
- There was so much variety in most of their poems whereas these poems did include a lot of myths like myths of the Arab country, Greek myths as well as mythical Creatures.

- characters like Jewish, Christian or Islamic characters. The character of Jesus was the most significant figure in which the poets of sixties emphasized on. They also employed historical characters which enabled them to present their sufferings as well as literary characters which played important role to express disasters that they were facing them at that time.
- Some of their dramatic poems were characterized with images that could have private views. This trait was distinguished among a lot of dramatic poems.
- The poets of sixties could use dialogue style in employing special in heritage which could reflect their ideologies and cultures. They classified the term of dialogue into different types like abstract, silence, cutting dialogue. They also used symbols in dialogues. For each type of dialogue, there were specific characteristics such as depth, appropriateness and thoroughness.
- They depended on both text and deep imagination and for this technique, text could take wide dimensions, especially the religious text whereas the poets used and Jewish religion. They used different texts which included human, religious, existed references. This aspect could diagnosis the reality of the Arab nation since this type of poets suffered a lot from losses and catastrophes.

Historical texts could add something different to the achievements of the poets since they helped make a whole picture of the Arab

Abstract

It is important to show the most significant conclusion that the study did focus on since the conclusions of study are related to the practical study of achievements of poets of the sixties in Iraq. Conclusions of the study can be summarized as follows:

- The use of drama is not connected with a certain nation or era but a modern drama was used in Arabic literature as a result of the Arab innovation. So the Arabs could apply this colour of poetry. The poets of the sixties in Iraq could employ living heritage by keeping the past and relating past to the present. So this heritage had become an important record for proverbs, songs, tales, and heroisms which can add something important to the history of Iraq.
- The term of the poets of the sixties was not a strange thing in the study but it was used before widely in spite of the differences between critics. The study also showed that there was no accurate census for a number of the poets who belong to the age of sixties.
- The poets of sixties could employ a modern technique in their dramatic poetry depending on different aspects like myths i.e. very old stories, especially the Eastern myths, some of them used religious aspects basing on holly
- political reality. These texts could relate religion to heritage.
- The poets of sixties could detect the strong connection between the old and contemporary