

بسم الله الرحمن الرحيم

المُقدِّمة

بسم الله الرحمن الرحيم, والحمد لله رب العالمين, والصلاة والسلام على نبيه الأمين, وآله الطيبين الطاهرين.

أمّا بعد, فقد اختصت هذه الدراسة بخطاب السلطة في ضوء النقد الحديث لشعراء جيل الستينات في العراق, وهي محاولة جادة لإعطاء هذا الجيل الكبير في إبداعه حقه في الدرس الأكاديمي, راجية من الله عز وجل السداد والتوفيق, خجلة من قلة المعرفة, ساعية إلى التزود بأدواتها وأسبابها, ومن الله التوفيق لكلّ ما هو خير.

وقد لاقى هذا العنوان هوى في نفسي بعد أن عرضه حضرة الأستاذ الدكتور علي هاشم طّلاب, فأسرّنتي فكرته, وتقبلت صعباته, ومضيت قدما في دراسته وتسليط الضوء عليه, لأسباب تتعلق بشغفي تجاه الشعر العراقي منه خاصة, ورغبتي بتحليل النصوص الشعرية, لما لهذه المهمة من تأثير كبير في رفع مستوى الوعي الأدبي والجمالي بصورة عامة, ولأسباب أخرى تتعلق بالعنوان كون الشعر الستيني يمثل علامة تحول في الحداثة الشعرية, وما يحمله من اختلاف في الأفكار والمضامين ومحاولاته المستمرة في تجديد الواقع الإبداعي, ممّا جعله فضاءً واسعاً أمام الباحث يستطيع من خلاله أن يصقل شخصيته النقدية وأن يقدم للأدب العراقي جهده البسيط في خدمته.

وقد اختصت الرسالة بدراسة النصوص التي كتبت في ضمن المدة الزمنية الواقعة بين ١٩٦٢-١٩٧٣م, ونقول (كتبت) لأن هنالك قصائد منشورة بأزمنة مختلفة عن زمن كتابتها, لكنّها تقع ضمن حدود الدراسة وإن كان تاريخ نشرها في عقد آخر, كما ينبغي الإشارة إلى أن هذه المدة الزمنية المحددة تسمى (عقد التأسيس), وسبب اختيار هذه المدة تحديداً, لأنّ أفكار الجيل الشعري, وأسلوبهم, وطريقة كتابتهم الخاصة, كلّها تظهر بوضوح, وتتجلى بقصائد عقد التأسيس, وذلك قبل أن يطراً عليها التغيير, والتطور والتحول بفعل عوامل ثقافية مختلفة, ودخول شعراء جدد على الساحة الأدبية.

وقد تناولت هذه الدراسة شعراء الجيل وهم: حسب الشيخ جعفر, سامي مهدي, فاضل العزاوي, سركون بولص, حميد سعيد, فوزي كريم, صلاح فائق, محمد سعيد الصكار, نبيل ياسين, إبراهيم الزبيدي, صلاح النيازي.

واعتمدت الدراسة على مناهج عدّة تناسب مقصدية البحث في بيان سلطة كل من المؤلف/ الشاعر, النص, والمتلقي, إذ اعتمدنا في الفصل الأول على المنهجين النفسي والاجتماعي, وفي الفصل الثاني على المنهج السيميائي, كما استعانت الدراسة في الفصل الثالث بنظرية التلقي والتأويل, وذلك حتى تمنح كل فرع من أفرع الرسالة ما يناسبه من طرق التحليل, وما يلائمه من أدوات البحث.

أمّا أهم الدراسات السابقة التي استفاد البحث منها, دراسة عن الجامعة المستنصرية قدمها الباحث(علي حسين جلود) تحت إشراف الأستاذ الدكتور(عناد إسماعيل الكبيسي) تحت عنوان (الأجيال الشعرية ما بعد الحداثة حتى عام ١٩٩٠ في الدراسات النقدية العراقية) ودراسة عن جامعة ديالى, قدمتها الباحثة (زينة محجوب حسين) بإشراف الدكتور(علي متعب جاسم) تحت عنوان (شعر جيل الستينات في العراق, دراسة موضوعاتية), وكذلك دراسة عن جامعة المثنى قدمتها الباحثة (مريم جبار عايش) بإشراف الأستاذ الدكتور(علي هاشم طّالّاب) تحت عنوان (خطاب الرؤيا في الشعر العراقي الستيني).

أمّا الصعوبات التي واجهت البحث, فتمثل بصعوبة الحصول على المجاميع الشعرية لشعراء جيل الستينات, وقلة الدراسات التي تبحث في خطاب السلطة بالشعر العراقي عامة.

وعليه قسمت الرسالة على تمهيد وثلاثة فصول رئيسية: أمّا التمهيد جاء تحت عنوان خطاب المفاهيم, درسَ أولاً: مفهوم الخطاب في اللغة والاصطلاح, ومفهوم الخطاب الأدبي وعلاقته بالفلسفة وعلم النفس, ثمّ بعد ذلك ينتقل إلى: مفهوم السلطة في اللغة والاصطلاح, ثم بيان العلاقة التي تربط السلطة بالفلسفة وعلم النفس, وعلاقتها بالأدب. وبعد ذلك وضّح التمهيد ثلاث ثيمات رئيسية سارت عليها تقسيمات الرسالة وهي: سلطة (الكاتب أو المؤلف), وسلطة (النص), وأخيراً سلطة (المتلقي), ثم تطرق بعد ذلك إلى مفهوم التجييل ومصطلح الجيل الشعري والمبادئ التي نادى بها شعراء الستينات وطبقوها في منجزهم الشعري.

وجاء الفصل الأول بعنوان (سلطة المؤلف), فبين البحث دوره في صياغة المعاني الشعرية بوصفه المبدع الأول في العملية الإبداعية, وقسم الفصل على أربعة مباحث: كان المبحث الأول (الخطاب الذاتي) وتناولنا فيه: العاطفي, الإبداعي, الآخر(الصديق), الذاكرة. أمّا المبحث

الثاني، فقد درسنا: الاغتراب الذاتي وتداخله مع الغربة المكانية، كون هذا المفهوم يمثل ثيمة رئيسة في الشعر الستيني، و جاء المبحث الثالث بعنوان (تمثلات الذات الجمعية في متخيل الوطن)، حيث كان الصوت الجمعي خير معبر عن حريتهم ومعاناتهم والمواقف التي تعرضوا إليها، في حين جاء المبحث الرابع تحت عنوان (السلطة الوطنية والقومية)، عارضاً للشعور الوطني، والقومي لجيل الستينات، بوصفه واجباً مقدساً.

وجاء الفصل الثاني ليقف على سلطة النص ومفهومها من خلال ثلاثة مباحث: أولها تحت عنوان (السلطة الدينية) وكانت في اتجاهين: السلطة الدينية المباشرة، والسلطة الدينية غير المباشرة، في حين جاء المبحث الثاني بعنوان (السلطة التراثية) وقسم على ثلاثة مباحث: التراث النصي، والتراث اللغوي، والتراث الشعبي وأثره في النصوص الستينية، أما المبحث الثالث فقد حمل عنوان (سلطة الرمز الأسطوري) ودورها في تحقيق قراءة نصية جديدة تناسب الخطاب الستيني.

ووقف الفصل الثالث على سلطة المتلقي بوصفه منتجاً آخر في العملية الإبداعية، فهو يمتلك زمام الأمور للتحكم بتأويل النصوص الستينية من وجهة نظره الخاصة، والتلاعب بالمفردات بطريقته وفكره، وقسم أيضاً على ثلاثة مباحث: الأول: جاء تحت عنوان (العنونة وسلطانها الخارجية) بوصفها عتبة قرائية تجذب القارئ وتجعله في خضم النص وتأويلاته، وجاء الثاني تحت عنوان (العنونة الداخلية) وما تضرره من خفايا تأويلية لها القابلية على البوح بقدرتها في لحظة ما، بينما درس المبحث الثالث عتبة (الغلاف) وقد جاء بعنوان (فاعلية الغلاف في قراءة المتلقي) لما له من أهمية كبيرة في الدرس النقدي الحديث الذي تمثل بالغلاف التشكيلي.

وقد اعتمدت الباحثة على مصادر متنوعة، بداية من المعاجم التي لجأ إليها لبيان المعنى اللغوي للمصطلحات الواردة في متن الرسالة، بوصفه مدخلا لفهمها بصورة صحيحة، كما اعتمد على كتب عربية وأخرى مترجمة، ورجع للدراسات الأكاديمية، والمقالات العلمية، والبحوث المنشورة في المجالات، وأهمها: الإبداع الأدبي والتحليل النفسي للدكتورة دزيره سقال، واستراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية لعبد الهادي بن ظافر الشهري، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة للدكتور مصطفى سويف، وكتاب إشكاليات القراءة وآليات التأويل للدكتور نصر حامد أبو زيد، وغيرها من المصادر الأخرى، إضافة إلى الإعتماد على الرسائل الجامعية أهمها: إستراتيجية القارئ في شعر المعلقات" معلقة أمرو القيس أنموذجاً" لدليلة مروك، والاغتراب في الشعر العربي المعاصر" بدر شاكر السياب أنوذجاً" لنبيلة عبدو، ,

وأهم الصحف التي اعتمدنا عليها: إشكالية القراءة النقدية بين التقليد والتجديد في الشعر العراقي الحديث عند الدكتور عدنان حسين العوادي، لـ موسى خابط، وغفران أحمد مهدي، وبنية الخطاب النفسي في نهج البلاغة لـ كريم حسين ناصح الخالدي.

ولا يُنسى فضل الأستاذ المشرف: أ.د. علي هاشم طُلاب وتوجيهاته الغنية، وتصويباته الدقيقة، التي قومت البحث منذ فكرته الأولى حتى صار على ما هو عليه الآن، فجزاه الله عني كلّ خير، وأنتظر بشوق آراء الأساتذة الأفاضل في اللجنة الموقرة، وكرم ملاحظتهم التي تزيد البحث قوة ومتانة وعلمية، وتزيدني شرفاً ورفعةً، فإن لاحظوا التقصير والنقص فهو مني، وأعتذر عنه وأسعى لإكماله، وإن لاحظوا الحسن والجودة فهو من توفيق الله وسداده وجهد أستاذي الفاضل. وأخيراً وليس آخراً، أدعو الله أن يتقبل هذا العمل المتواضع خدمة للغة القرآن الكريم وأدبها، وأن يغفر لي ولكلّ المسلمين، ويزيدني من فضله ورحمته إنّه هو الرحمن الرحيم.

التمهيد

خطاب المفاهيم

١- مفهوم الخطاب:

الخاء، والطاء، والباء، أصلان أحدهما الكلام بين شيئين، يقال: خَاطَبُهُ يُخَاطِبُهُ خِطَاباً، قال تعالى (وَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُمْ بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَاءِ) والخُطْبَةُ: الكلامُ المَخْطُوبُ به، ويُقال اختَطَبَ القومُ فلاناً، إذا دَعَوْهُ إلى تَزْوِجٍ صَاحِبَتِهِمْ، والخَطْبُ الأمرُ يقع، وإنما سُمِّيَ بذلك لما يقع فيه من التَخَاطُبِ والمُراجعة^(١) والخَطْبُ سَبَبُ الأمر: ما خَطَبُكَ؟ قُلْتُ، قال الأزْهَرِيُّ: أي ما أَمْرُكَ، وتقول: هذا خَطْبٌ جَلِيلٌ، وَخَطْبٌ يَسِيرٌ، وجمعه خُطُوبٌ، وخاطبه بالكلام مخاطبةً وخطاباً، وَخَطَبَ على المنبر خُطْبَةً، بضم الخاءِ خُطَابَةً، وَخَطَبَ المَرَأَةَ في النِّكَاحِ خُطْبَةً بِكسر الخاءِ^(٢) والخِطْبَةُ: اسمٌ للكلام الذي يتكلم به الخطيب، فيوضع موضع المصدر، وذهب أبو إسحاق إلى أن الخطبة عند العرب الكلام المنشود المسجع^(٣) وجاء في قوله تعالى (وَفَصَّلَ الْخُطَابَ) وهو الحكم بالبيئة، أو اليمين، أو الفصل بين الحق والباطل والتمييز بين الحكم وضده، أو الفقه في القضاء^(٤).

أمَّا الخطاب بالاصطلاح فيعرفه ميشيل فوكو بأنه: "الميدان العام لمجموع المنطوقات، أو هو ممارسة لها قواعدها تدل دلالة وصف على عدد معين من المنطوقات وتشير إليها"^(٥) ويعرّف أيضاً بأنه "الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاماً متتابعاً تسهم به في نشق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصاً مفرداً، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطاباً أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد وقد يوصف الخطاب بأنه: مجموعة دالة على شكل من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من

(١) معجم مقاييس اللغة، أبو الحسن أحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ _ ١٩٧٩م: مادة خطب.

(٢) مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مكتبة لبنان _ بيروت، ١٩٨٦: ٧٦.

(٣) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر بيروت، ج ١: مادة خطب.

(٤) المصدر نفسه: ٣٦١.

(٥) نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ميشيل فوكو، ت أحمد السلطاني وعبد السلام بن عبد العال، دار النشر المعرفية، الدار البيضاء، ١٩٨٥م: ٥١-٥٢.

العلامات" (١) والخطاب من وجهة نظر أميل بنفسه هو "الملفوظ منظوراً إليه من وجهة آليات, وعمليات اشتغاله في التواصل, فالمقصود به الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مكان معين, وبمعنى آخر, هو كل تلفظ يفترض متكلماً أو مستمعاً, وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما." (٢)

وقد سعى (هاريس) إلى تحليل الخطاب بنفس التصورات والأدوات التي تحلل بها الجملة, فقد عرف الخطاب بأنه "ملفوظ طويل, أو متتالية من الجمل متعلقة يمكن من خلالها معاينة سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض." (٣) ويُعرف (قيوم) الخطاب بالاعتماد على الثنائية المعروفة لدى دي سوسير (اللغة والكلام) أي تكون اللسان البشري, فيقوم باستعمال كلمة خطاب عوض الكلام ليؤكد على ما يكتسبه الإنجاز اللغوي من أوجه ربما لا يحويها لفظ كلام مباشرة. (٤) أمّا (موشلر) فأثّر يعرف الخطاب وتحليل الخطاب انطلاقاً من "منظور خاص يتحكم في تحديد موضوع تحليل الخطاب وطريقة ممارسة التحليل, ويسعى إلى إقامة تحليل تداولي للخطاب, ويتبدى لنا هذا بجلاء في تعامله مع الخطاب وتحليله بانطلاقه من مدرسة (بيرمنكام) التي تحصر الخطاب في الحوار ويؤكد أنه سيتعامل مع الخطاب باعتباره المونولوج شفوي أو كتابي." (٥) أمّا المحدثين العرب فيمكن إيجاز تعاريفهم للخطاب بالقول, أنّ الخطاب لديهم يمثل الحوار القائم بين الكاتب والقارئ بواسطة اللغة المشتركة بينهما, أو بين أفكار الكاتب وأفكار القارئ, أو ما يمثله الكاتب اجتماعياً, أو سياسياً, أو ثقافياً, وما يمثله القارئ. (٦)

(١) عصر النبوية, ادب كرزويل, ت جابر عصفور, دار صباح سعاد الصباح _ الكويت, ط١, ١٩٩٣م: ٣٧٩.

(٢) تحليل الخطاب الأدبي, دراسة تطبيقية, إبراهيم صحراوي, دار الآفاق, الجزائر, ط١, ١٩٩٩م: ١٠.

(٣) ينظر: تحليل الخطاب الروائي, سعيد يقطين, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط١, ١٩٩٧م: ٩٧.

(٤) استراتيجيات الخطاب, مقاربة لغوية تداولية, عبد الهادي بن ظافر الشهري, دار الكتاب الجديد المتحدة, ط١: ٣٧.

(٥) تحليل الخطاب الروائي, (الزمن- السرد- التبئير), سعيد يقطين, المركز الثقافي العربي, ط٣, ١٩٩٧م: ٢٤-٢٥.

(٦) ينظر: من قضايا الأدب الحديث, محمد عناني, الهيئة العامة للكتاب _ القاهرة, ١٩٩٥, ٣٦.

وعليه فالخطاب هو طريقة إيصال المعلومات من الكاتب أو المتكلم إلى المتلقي بالاعتماد على نظام لغوي مشترك بينهما.^(١)

والخطاب في الفلسفة هو خطاب المفاهيم؛ لأنَّ عمل الفلاسفة يكمن في نحت المفاهيم الجديدة باستمرار، فمثل الشاعر الذي يجدد اللغة ويبدع معانٍ دقيقة على مستوى الشعور والإحساس، الفيلسوف الذي يبدع معانٍ فكرية وعقلية للتعبير عن طريق مقولات ومفاهيم جديدة، ومن هنا فإن طبيعة الموضوعات تلعب دوراً في البناء الشكلي للخطاب الفلسفي، حيث يتميز بالبناء الجدلي، والطابع الحجاجي، والبرهاني، والاستدلالي، فنستنتج "أنَّ الخطاب الأدبي يؤدي الوظيفة التبليغية أو الإخبارية والوظيفة الجمالية، أمَّا الخطاب الفلسفي فيؤدي أهمية التبليغ".^(٢) "ومن أوجه التشابه بين الخطاب الأدبي والخطاب الفلسفي إنَّهما يوظفان اللغة وسيطاً بين الكاتب والمتلقي، لأنَّ الخطاب كيان لغوي بالدرجة الأولى على الرغم من اختلاف درجة أهميتها في كلا الخطابين، فاللغة تمثل جوهر الإبداع الأدبي، في حين تمثل الإشكالية جوهر الخطاب الفلسفي".^(٣)

أمَّا الخطاب من الناحية النفسية فهو "فرع من العلوم يبحث في السلوك والأفعال والعمليات العقلية للإنسان، ويبحث في الخبرة التي يمر بها الكائن الحي خلال تفاعله مع بيئته وفي الحياة الشعورية واللاشعورية بمظاهرها الداخلية والخارجية".^(٤) لذلك عندما يريد الباحث تفسير الظواهر الأدبية، والكشف عن عللها، وأسبابها ومنابعها الخفية، وخبوطها الدقيقة، وما لها من أعماق وأبعاد وآثار ممتدة، ودراسة تأثير العمل الأدبي في نفسية المتلقي يقوم بإخضاع النص الأدبي للبحوث النفسية، ويحاول الانتفاع من النظريات متبعاً المنهج النفسي الذي يدرس العمل

(١) ينظر: المصطلحات اللغوية والأدبية، أميل يعقوب، دار العلم للملايين-بيروت، ط١، ١٩٨٧، مادة خطب.

(٢) بين الخطاب الأدبي والخطاب الفلسفي، خضرة حمراوي، مجلة الآداب واللغات، العدد ٢١، جوان ٢٠١٧، ٣٦٥-٣٦٦.

(٣) المصدر نفسه.

(٤) الإعجاز النفسي في الخطاب القرآني، دراسة استقرائية تحليلية، قويدر قيطون، أطروحة دكتوراه، ٢٠١٤-٢٠١٥م: ٨٥.

الأدبي من بدايته إلى اكتماله من خلال الكشف عن العناصر الشعورية للمبدع التي تظهر في أعماله, ويعتمد في دراسته هذه على آليات يستمدّها من مدرسة التحليل النفسي.^(١)

من هنا ترتبط قوة تأثير النص في المتلقي بعمق التأثير والانفعال في نفس المبدع, أي أنّ تأثير النص على المتلقي هو انعكاس لمشاعر المبدع حال كتابة النص, واستجابته لمؤثرات عنيفة تهز مشاعره, وتحرك كوامنه, فتتطلق الألفاظ بحيوية مؤثرة متجانسة مع عنف التأثير وشدته.^(٢) وإذا أردنا التأكيد من السلطة القوية للخطاب يمكننا ذلك من خلال ملاحظة "إن إنتاج الخطاب في مجتمع ما هو في الوقت نفسه إنتاج مراقب, أو منتقى, ومنظم ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات"^(٣) كل ذلك بهدف الحد من سلطاته ومخاطره.

٢- الخطاب الأدبي:

اعتنت نظرية التلقي بالخطاب الأدبي أيّما عناية, لأنّ أهم شيء في الأدب هو المشاركة بين الخطاب والقارئ المتلقي, فلا تكتمل دورة حياة العمل الأدبي وخاصيته الإبداعية إلا عن طريق القراءة, وإعادة الإنتاج من جديد, لأنّ المؤلف ما هو إلا قارئ للأعمال التي أنتجت سابقا, وهذا يعني إن دينامية العمل الأدبي كانت مركبة من أعمال كثيرة, فلولاها لما استمر العمل الأدبي في التطور و الارتقاء بمنهجيته.^(٤) ومن خلال ذلك يمكن القول إن الخطاب الأدبي قد عدّ "كياناً أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمّت أجزاؤه, فقد تولد من ذلك تيار يُعرّف الملفوظ الأدبي بكونه جهازاً خاصاً من القيم طالما أنّه محيط لساني مستقل بذاته وهو ما أفضى إلى القول بأنّ الأثر الأدبي بنية لسانية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا, فالخطاب الأدبي صوغ للغة عن وعي وإدراك."^(٥)

(١) ينظر: المنهج النفسي عند احمد حيدوش من خلال كتاب اغراءات المنهج وتمنع الخطاب , زوبة ساحي, صبرينة اومخلوف, ٢٠١٣-٢٠١٤م: ١٢-١٣.

(٢) ينظر: بنية الخطاب النفسي في نهج البلاغة, كريم حسين ناصح الخالدي , المجلد ٢٥- ٢٠١٤: ٢٩٤.

(٣) دليل الناقد الأدبي, د. ميجان الرويلي, د. سعد البازعي, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء-المغرب, ط٣, ٢٠٠٢م: ١٥٥-١٦٥.

(٤) ينظر: الخطاب الأدبي في التراث العربي بين تقنية التبليغ وآلية التلقي, حورية عيسى, أطروحة دكتوراه, جامعة وهران, ٢٠١٥-٢٠١٦م: ٢١.

(٥) الأسلوبية والأسلوب, د. منذر عياشي, الدار العربية للكتاب, مصر, ط٣: ١١٤-١١٥

ولابد من الإشارة إلى أن العلاقة بين الخطاب الأدبي وبين مبدعه تكون مبنية على أساس من التناسق والتناسب بدلاً من التنافر، وهذا التناسب لا يتحقق من فراغ وإنما يكون متمتعاً بمؤهلات قد تكون نفسية أو أخلاقية أو ثقافية تكمن في فطرته، وهذه المؤهلات تمكنه من الإبداع بشكله الصحيح، لأنه "هو من يرمي ببذرة الفكرة، فتتمو بطاقته الديناميكية في معترك الخلق الأدبي، وللوعي دور عام في شخصية المبدع وتفضيله على سواه، وهو يتميز بالقوة والمعرفة والموهبة وخصب الخيال ورقة الأحاسيس ودقة الملاحظة"^(١)

٣- مفهوم السلطة

جاء في مادة سبط: السلاطة، والقهر ومن معناها: السليط: طويل اللسان، وله مظهران: فأما أن يكون صخباً وضجيجاً، وامراً سليطاً: أي صاخبة، والمظهر الآخر: فصاحة حادة، سليط أي فصيح حديد اللسان، فسليط اللسان يمتلك قدرة تسلطية يتوسط سلطة الفصاحة ومنه مسمى الوالي سلطاناً، لما يتمتع به من شدة وحدة وسطوة وقوة، وجاءت السلطة بمعنى القدرة والقوة، قال ابن منظور: السلطان قدرة الملك يذكر ويؤنث، قال الأزهرى، السلاطة بمعنى الحدة قال الشاعر يصف نصلاً محددة.

سلاط حداد أرهقتها المواقع.^(٢)

أما في الاصطلاح، فيجب التمييز بين أنواع السلطات، فهناك السلطة السياسية وتعني: "الاحتكار الفعلي لأدوات العنف في المجتمع من أجل تحقيق الخير العام"^(٣) والسلطة السياسية في كل مجتمع يؤسسها الحاكمون، فهي تمثل تارة سلطة الحاكمين واختصاصاتهم، وهذه وجهة نظر مادية، وتمثل تارة أخرى الإجراءات التي يمارسها الحكام، وهذه وجهة نظر شكلية، وتمثل تارة ثالثة، الحكام أنفسهم، حيث تعني السلطة: القوة والقدرة على السيطرة التي يمارسها الحكام على المحكومين والمتمثلة في إصدار القواعد القانونية الملزمة للأفراد.^(٤)

(١) في الإبداع والنقد، نبيل سليمان، دار الحوار، سوريا- اللاذقية، ط١، ١٩٨٩م: ٢٧.

(٢) لسان العرب: مادة سبط.

(٣) النظرية السياسية المعاصرة، د. عادل فتحي ثابت عبد الحافظ، الدار الجامعية- الإسكندرية ٢٠٠٦م د. ط: ٥٨.

(٤) ينظر: مفهوم السلطة وشرعيتها، إشكالية المعنى والدلالة، أحساب عبد الهادي النائب، قسم العلوم السياسية، جامعة السليمانية، ٢٠١٧م: ٧٢.

وتعني -في كلمات بسيطة ودقيقة- "أن يدعي إنسان ما لنفسه صفة الحديث باسم الله وحق الأفراد بمعرفة رأي السماء وتفسيره, وذلك فيما يتعلق بشؤون الدين أو بأمور الدنيا, وسواء أكان هذا الإدعاء من قبل فرد يتولى منصبا دينيا أو منصبا سياسيا."^(١) وهناك السلطة الاجتماعية التي تعتمد على تقديس التقاليد المتفق على الإيمان بها من قبل أكثر أفراد المجتمع, مثل سلطة الأب على العائلة, ورئيس القبيلة على أفراد قبيلته.^(٢) فقد كان الأفراد قديما يعيشون في عزلة اجتماعية, ممّا جعلهم يخافون من أي جديد يتداخل مع السلطة, فالناس ينظرون شزرا إلى كل جديد يطرأ على مجتمعهم حتى وإن كان مكتملا لا يحفه النقصان.^(٣)

وقد تجلت ظاهرة السلطة منذ القدم, وتطورت بتطور المجتمعات, واتخذت أشكالا مختلفة, بحسب زمانها ومكانها وطرفيها (صاحب السلطة والذي تقع عليه) ويختلف تعريف السلطة باختلاف المجال المعرفي, وهي على أنواع كثيرة منها السلطة السياسية, والاجتماعية, والدينية والتشريعية, والقضائية. والسلطة هي: "المرجع الأعلى المسلم له بالنفوذ أو الهيئة الاجتماعية القادرة على فرض أرائها على الإرادات الأخرى, بحيث تعترف الهيئات الأخرى بالقيادة والفضل وبقدرتها وحقها في المحاكمة, وتمثل الدولة السلطة التي لا تعلوها سلطة في الكيان السياسي ويتجسد ذلك من خلال امتلاك الدولة لسمّة السيادة"^(٤), وقيل هي: "القدرة على ضمان الإذعان و الامتثال لأسباب تتعلق بالقيم والقواعد الأساسية يقربها عموما بوصفها شرعية وهذه الأسباب متجسدة في شخص أو مؤسسة أو قرارا وعمل وهي التي تقدم الصلة بين الشرعية والسلطة"^(٥) ويظهر الشكل الأول للسلطة, في العلاقة بين الأب والأم, والتي تشكل السلطة ببعديها (الأبوي والأمومي).^(٦)

(١) الدولة الإسلامية بين العلمانية والسلطة الدينية, د. محمد عمارة, دار الشروق, ط١- ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٨ م: ١٤.

(٢) ينظر: السلطة عند ماكس فيبر, د. حنان علي عواضة, جامعة بغداد, كلية الآداب, مجلة الأستاذ, العدد ٢٠٦, المجلد ١, ٢٠١٣ م, ٢٧٤.

(٣) ينظر: دراسة في طبيعة المجتمع العراقي, د. علي الوردي, جامعة بغداد, ١٩٦٥ م: ٣٤١-٣٤٢.

(٤) الموسوعة السياسية, عبد الوهاب الكيالي للدراسات والنشر, دار الهدى, المؤسسة العربية, ج/٣: ٢١٥.

(٥) المعجم الحديث للتحليل السياسي, جونز روبرتس والسترا ادواروز, تر سميير عبد الرحيم الجليبي, الدار البيضاء, بيروت, ط١, ١٩٩٩: ٣٥-٣٦.

(٦) ينظر: المصدر نفسه: ٧.

ولقد كانت السلطة ولا تزال منذ ظهور العلوم الاجتماعية على وجه العموم، وعلم السياسة على وجه الخصوص ميداناً للبحث والمعالجة بطرق مختلفة، وسيطرة بعض الأشخاص على غيرهم أمر طبيعي في المجتمعات البشرية على مر العصور، سواء كان ذلك من خلال سلطة الدولة أو بدونها، فالسلطة أقدم في أصلها من ظاهرة الدولة، وهي ظاهرة أساسية في السلوك الإنساني.^(١) والجهات التي تمارس السلطة في المجتمعات كثيرة الآن بفعل القوانين التي تقرها الدول، وبفعل العادات والتقاليد عند بعض الشعوب، وبفعل الدين في مناطق كثيرة، كالسلطات السياسية والسلطات الاجتماعية والسلطات الدينية والسلطات التربوية والسلطات الإعلامية و"مع التطور البشري يبدأ التشكل السلطوي بالتعدد والتنوع إلى الحد الذي صارت فيه السلطة سلطة تحيط الإنسان، وتعمل على تطويعه ضمن نظم شكلتها الممارسة الإنسانية في خط تطورها"^(٢) يعرف المعجم الفلسفي السوفييتي السلطة على أنها: "إحدى الوظائف الأساسية للتنظيم الاجتماعي للمجتمع، إنها القوة الأمرة التي في حوزتها الإمكانية الفعلية لتسيير أنشطة الناس بتنسيق المصالح المتعارضة للأفراد أو الجماعات، وإلحاق تلك المصالح بإدارة واحدة عن طريق الإقناع أو التفسير"^(٣)

ومن مظاهر السلطة التي تهمنا في دراستنا، "التمثلات السلطوية التي تتوزع بين سلطة المؤلف ضمن معالجات الخطاب ذي المنظور التاريخي والنفسي وإضرابهما، وسلطة النص التي مثلها الخطاب السيميائي، وسلطة القارئ التي مثلتها نظرية التلقي والقراءات التأويلية حيث منح المتلقي الدور الأكبر في قراءة النص الأدبي وتأويله"^(٤)

وعن سبب نشوء هذه الظاهرة البشرية يقول(ريكور) "إنَّ العمل في بعده السياسي يشكل المحاولة الكبرى من أجل إضفاء البقاء والخلود، في غياب الأبدية، فالسلطة موجودة مادام الناس يمارسون العمل معها، وتتلاشى ما أن يتشتت هؤلاء"^(٥) بينما ينظر(فوكو) للسلطة بعدها "علاقة

١) ينظر:تنظيم السلطة السياسية في الجزائر منذ عام ١٩٨٩، نادية بن احمد، رسالة ماجستير، ٢٠١٢-٢٠١٣م: ١٢ .

٢) فاعلية السلطة في الرواية العراقية، فؤاد التكرلي أنموذجاً، محمد عبد الحسين هويدي الخزاغي، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م: ١

٣) المعرفة والسلطة، ميشال فوكو، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط١، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م: ٤٣

٤) فاعلية السلطة في الرواية العراقية: ١.

٥) الذات عينها كآخر، بول ريكور، ترجمه، جورج زينات، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت -لبنان، ط١، ٢٠٠٥: ٣٨٦.

قوة, لا يزيحها بعيداً عما هي, وعما هي كائنة عليه, لكنّه ينقلنا من حال السكون إلى الحركة, كأن يمكنه أن يقول إن السلطة هي القوة, اسمان مترادفان لدلالة واحدة^(١) وبالتالي يكون سبب وجودها هو وجود طبقتين مختلفتين من البشر, طبقة قوية, وطبقة ضعيفة, سواء كانت تلك القوة جسدية أو عقلية أو مالية أو غيرها. وجوهر العمل على تحديد السلطة يتم من خلال كشف آلياتها, وآثارها, وعلاقتها داخل المجتمع, والسلطة بهذا المعنى لا تضبط بما هو سياسي, بل تتجاوز حيز السياسي وتخومه باستمرار.^(٢)

وتربط السلطة بالفلسفة علاقة وثيقة, فالفلسفة هي الفكر, والسلطة تعتمد على العقائد الموروثة التي تصطدم بالفكر على الأغلب, وقد عانت الفلسفة من السلطة على مر العصور, من العصر الكنسي إلى العصر الوسيط, حتى عصر النهضة, ودائماً ما يتهم الفلاسفة بالخروج على السلطان ومناهضته إلى الوقت الذي استطاع فيه فلاسفة التنوير بالوصول إلى التحرر والانتصار الذي جعل السلطة تلتزم بحدودها الطبيعية.^(٣) ومن جانب آخر فإن الفلاسفة والحكام يتمتعون بالسلطة أيضاً من خلال محاولاتهم في إصلاح النظم والأخلاق, لأنّ هذا الإصلاح إذا ما نجح سوف يتحول لسلطة تنفيذية, هذا مع امتلاكهم للسلطة التشريعية التي هي أحياناً أقوى في السيطرة على المجتمع^(٤), لكن بعض الفلاسفات أنكرت السلطة برمتها ورفضت كل أشكالها, لأنّها رأت أن كل سلطة تكون قهرية بطبيعتها^(٥) ويرى أرسطو أنّ سلطة الحاكم تختلف عن سلطة السيد على عبيده, لأنّ طبقة العبيد غير طبقة السادة, وفرّق بين السلطة السياسية وسلطة رب الأسرة, وإن العبد أخط مرتبة عن جميع أفراد الأسرة, ويقول أن السلطة العليا التي يصبح الحاكم بامتلاكها صاحب القوة الأمرة, وتصبح قراراته عادلة وواجب تنفيذها وفي الفلسفة العربية تعرف السلطة بأنها: "القدرة الحاملة للبشر على التصرف فيمن تحت أيديهم

(١) نقد العقل الغربي, الحداثة ما بعد الحداثة, مطاوع صفدي, مركز الإنماء القومي, لبنان - بيروت, ١٩٩٠م: ٩٢.

(٢) ينظر: ميشيل فوكو وسؤال السلطة, من الاختزال إلى التشظي, نحو مينو فينولوجيا تاويلية للسلطة إضافة المفكر به في السياسة, محمد أمين بن جيلالي, بحث عام, ٢٠١٦م: ٦-٢.

(٣) ينظر: دراسات فلسفية, في الفلسفة الغربية الحديثة والمعاصرة, حسن حنفي, مؤسسة هنداي, ١٩٨٧م, المملكة المتحدة, ج ٢: ٣١-٣٢.

(٤) ينظر: الفلسفة والسلطة, علي فهمي خشيم, الدار الجماهيرية, مصراته, ط ١, ١٩٩٩م: ١٥.

(٥) ينظر: السلطة في الفلسفة الفوضوية, حنان علي عواضة, مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية, جامعة بغداد, كلية الآداب, مجلد ٥٩, العدد ٤, ٢٠٢٠: ٢٣٣.

من أبناء جنسهم بالإذن والمنع, والتسلط بالقهر, والغلبة ليحملهم على دفع مضارهم, وجلب منافعهم في العدل بأحكام الشرائع".^(١)

وعن سلطة الخطاب تحدث السفسطائيون عندما اكتشفوا إمكانيات اللغة الهائلة في القدرة على إيقاع الخصم في الخطأ, والقدرة على التمويه, وكيف يؤثر الخطاب في آراء الناس ومواقفهم, فالخطاب سلطة مادية تملك القوة والقدرة وتتضمن مخاطر ومخاوف وتسبب الانتصارات أو الهزائم.^(٢)

أما مفهوم السلطة من الناحية النفسية, فيختلف باختلاف زوايا الرؤية, وباختلاف المدرسة النفسية والاجتماعية التي تضع إطاراً لهذا المفهوم, وتعرض لوجهات النظر المختلفة, وتعرف موسوعة علم النفس والتحليل النفسي السلطة بأنها أحد "الأشكال الرئيسة لتنظيم أفعال الناس وتنسيقها لتحقيق هدف عام".^(٣) تتجلى مهمة التحليل النفسي بالكشف عن اللاوعي والصراعات والعقد النفسية المرتبطة بالذات التي بدورها تقوم بالتأويل اللازم في ضوء هذا المنهج الذي يؤدي إلى بناء تصور عن الشخصية ذاتها وتوجهاتها النفسية اللاواعية.^(٤)

وترتبط السلطة بالمصالح, وغالباً ما تخدم مصلحة الأقوى وبالتالي تسقط فكرة المساواة من الحساب, وبالنظر للإنسان بصورة عميقة يمكن القول أن السلطة بمعناها النفسي لا يمكن أن تتحقق لأنَّ الإنسان لا يطيع إلا مصلحته الخاصة, قد تكون هذه المصلحة بأشكال متعددة منها, إشباع حاجات نفسية, أو الحصول على مكانة اجتماعية, أو تعويض نقص بتكوين شخصية الفرد, وبالتالي تكون السلطة المتحققة هي سلطة الذات.^(٥) ومن هنا نستطيع القول "أن السلطة لا تتكون من طبيعة واحدة, بل هي من طبيعتين, الأنانية والاجتماعية, فهي ليست ملاكاً خالصاً,

١) التغييرات الاجتماعية والاقتصادية وانعكاساتها على السلطة الوالدية كما يدركها الأبناء في الأسرة الجزائرية, سليمة حمودة, أطروحة دكتوراه, ٢٠١٣-٢٠١٤م: ١٠٥-١٠٨.

٢) ينظر: بين اللغة والخطاب والمجتمع, مقاربة فلسفة اجتماعية, بغورة الزواوي, مجلة إنسانيات, جامعة منتوري, قسنطينة, ٢٠٠٢م: ١, ٤.

٣) التغييرات الاجتماعية والاقتصادية: ١١٤.

٤) ينظر: شعر جيل الستينات في العراق, دراسة موضوعاتية, زينب محجوب حسين, أطروحة دكتوراه, جامعة ديالى, ١٤٤٠هـ - ٢٠١٩م: ١٩-٢٠.

٥) ينظر: خطابات السلطة من هوبز إلى فوكو, باري هندس, تر, ميرفت ياقوت, مر, ياسر قنصوة, إشراف جابر عصفور, المشروع القومي للترجمة, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, ط ١, ٢٠٠٥م: ١٥.

ولا شيطاناً بحتاً، بل إنها خليط من هذا وذاك، وهي بجمعها لهاتين الطبيعتين المتناقضتين تتناغم مع طبيعة الإنسان، وتأتي على شاكلته".^(١)

أمّا السلطة الدينية فهي المهيمنة والمسؤولة عن أفكار العقل الفردي^(٢) وهي مسألة قديمة جديدة، عرفتْها أممٌ غابرة، وثار الجدل من حولها في حضارات قديمة.^(٣) وبحسب ما تقدم يمكن القول إن "الإسلام تأسس جديد لمفهوم السلطة، فالذوات الجماعية التي تمثل قواعد سلطات صغيرة تتفاعل وتتضارب مرتبطة بمدلول وجودي تحولت إلى سلطة كبيرة ذات بعد لاهوتي - غيبي، ينزع إلى بلوغ المطلق عن طريق تفجيره في الأبعاد الأرضية"^(٤) وإن الشكل الأعلى للسلطة بشكل عام، إنما هو في الواقع عمل إنساني وأخلاقي واجتماعي، الغاية منه الحفاظ على الدولة وتحقيق خدمة للمجتمع وتطوره، وليس امتيازاً شخصياً لمن يتولاها، لذلك فإن صاحب السلطة هو من يختاره أفراد المجتمع بغية تخليصهم من وسائل العنف والقهر وما يعانونه في مجتمعهم.^(٥)

٤- السلطة والإبداع

تؤثر السلطة على الأدب من خلال تأثيرها على منتج هذا الأدب وعلى نشر وتوزيع الإنتاج الأدبي، أو من خلال خلق الظروف الملائمة أو غير الملائمة لعملية الإبداع، فيمكن أن يكون تأثيرها سلباً أو إيجاباً، هذا عن تأثير السلطة في الأدب، أمّا تأثير الأدب في السلطة فيمكن في خطابه المعادي لها، وصعوبة السيطرة على هذا الخطاب وإخضاعه والسيطرة عليه، ويجب أن نتعمق بصورة خاصة في الفكرة البسيطة التي تقول "إن الأدب تعبير عن المجتمع الديمقراطي، فالأدب هو معرفة المجتمع وخلق ميثولوجيا جديدة بصورة لا تنفصم مطلقاً،

(١) تمثيلات السلطة في شعر الجواهري، حيدر عماد حسن الرماحي، رسالة ماجستير، جامعة بابل، ٢٠١٨م: ١٨.

(٢) فلسفة التأويل، الأصول، المبادئ، الأهداف، هانس غيورغ غادامير، تر، محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، بيروت- لبنان، ٢٠١٦م: ١٦.

(٣) السلطة الدينية، برهان زريق، ط ١، ٢٠١٦م: ٥.

(٤) السلطة وأثرها في الإبداع الأدبي عند العرب، د. دزيه سقال، ٢٠٢٠م: ٤٣.

(٥) ينظر: التنافس على السلطة في العصر العباسي الأول (١٣٢-٢٣٢هـ / ٧٤٩-٨٤٨م)، محمد يوسف الجعفري، جامعة سانت كليمنتس، ٢٠١٠م: ١٩.

وانطلاقاً من ذلك تحدد هوية الشعر والسياسة.^(١) ويواجه الشعر أنواعاً متعددة من السلطات بوصفه "فعل (كلام) ويجاوزها، فالشاعر في البداية فرد يتكلم في مقابل جماعة تتواصل، وبهذا يمكن اعتبار كلامه وجهاً من أوجه الحرية التي تتعارض بالطبيعة مع سلطة يمكن نعتها بسلطة اللغة، فعلاقة النص بالسلطة كانت ولا زالت في اغلب الأحيان دموية، إذ إنَّ النص يهدف إلى ذاته (أي الأدبية) بينما تهدف السلطة إلى جعله قطعة منها، فبحكم كون السلطة تمتلك الآلة، وبحكم كون الآلة أصبحت أهم من الفرد، فمن الطبيعي أنَّ تظهر السلطة كيفما كان شكلها فوق كل شيء وموجهة لكل شيء، تحاول أن تهيمن على الأفراد الذين يصعب عليهم امتلاك سبل التخلص من العبودية من جهة، وعلى المعرفة من جهة أخرى كي تضمن إستمراريتها".^(٢) ومن بين السلطات التي يواجهها الشعر في طريق بحثه عن شخصيته العصرية "إلى جانب سلطة اللغة وسلطة النموذج الإيقاعي، نجد سلطة أخرى هي سلطة الثقافة نفسها، بعدّها مجموعة نصوص، تتداخل، تتنافر، تبتعد، تقترب، لكنها تجتمع لتغذي الكلام".^(٣)

ويشكل ثالث الكاتب، والقارئ والنص "عناصر أساسية للدراسات الأدبية، فالرؤية النقدية الكلاسيكية ترى في النص بنية مغلقة منتهية له بداية ونهاية، ومن هنا فهو يتميز بالأحادية على مستويات عدة أهمها الدلالة، أي له دلالة محددة، والقارئ الجيد هو الذي يمسك بها، أمّا الكاتب هو المنتج الحقيقي للنص، والمتلقي ما هو إلا مستهلك له".^(٤) ويعبر الكاتب في إنتاجه عن تجربته وعن مفهومه الشامل للحياة، , وبما أن "كل كاتب عضو في مجتمع، فأئنه يمكن دراسته ككائن اجتماعي، ورغم إنَّ سيرته ستكون المصدر الأول، إلا إنَّ مثل هذه الدراسة قد تتسع فتشمل كامل البيئة التي جاء منها والتي عاش فيها".^(٥)

(١) سياسة الأدب، جاك رانسير، ترجمة، سهيل أو فخر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، مكتبة الأسد، ٢٠١١، : ٢٦.

(٢) الخطاب الشعري العربي المعاصر، من استبدادية السلطة إلى حركية الإبداع، فتحية كحلوش، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠٠١-٢٠٠٦، : ٥.

(٣) المصدر نفسه.

(٤) النص بين سلطة الكاتب والقارئ، وردة سلطاني، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، العدد ١، ٢٠٠٩م : ١٠٣.

(٥) نظرية الأدب، رنيه ويليك، وأوستن وارن، تعريب، د. عادل سلامة، دار المريخ، مصر، ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م : ١٣٢-١٣٣.

إنَّ العمل الأدبي ليس "نصاً ذاتياً للقارئ، إنّما هو تركيب من التحام هذين العنصرين، والقراءة هي التي تستقصي بنية النص وصوره، من أجل بناء هدف جمالي ثابت." (١) وتلقي العمل الأدبي هو "جدل بين المتلقي، والنص، فالنص يخاطب المتلقي عبر منظومة من المكونات الجمالية، والوظيفية التي تهدف إلى التطابق مع أفق توقعه، أو كسر هذا الأفق وخلق مساحة جمالية." (٢) أمّا سلطة القارئ فهي التي تمنح النص سمة التناسق والتوافق، لأن التناسق في حقيقته " ليس معطى نصياً، إنّما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ وبينها، لأنه مقصود لذاته بقصد تحقيق الاستجابة، والتفاعل النصي الجمالي دون إهماله أو إبعاده لدور المؤلف، ولذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها." (٣)

إنَّ رد الاعتبار إلى القارئ والسامع والمشاهد، وهم المتلقون في الدراسات الأدبية، يتراسل مع انفتاح لسانيات النص وفقاً للأهداف العملية لأفعال الكلام، ومواقف الاتصال، وتطوير السيموطيقا في إطار مفهوم ثقافي للنص، وإنَّ الطريقة التي يختارها النص للانتفاع بملكات القارئ الخاصة تفضي إلى حصول القارئ على تجربة جمالية تمكنه بنيته ذاتها من الاستبصار، بما هو مكتسب في التجربة، وهي تمكنه كذلك من تخيل حقيقة واقعة، تكون واقعية بما هي ناشئة عن التجربة، وإن لم يكن من الممكن لها قط أن تكون واقعية بالمعنى الحرفي. (٤)

٥- التجييل في الشعر العراقي الستيني

الجيل: كل صنف من الناس، الترك جيل، والصين جيل، والعرب جيل، والروم جيل، والجمع أجيال، وفي حديث سعد بن معاذ: ما أعلم من جيل كان أخبث منكم، وقيل الأمة، وقيل

(١) أيزر ونظرية الاستقبال، د. هاشم صيهود محمد المياحي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد ٣٩، ٢٠١٨: ١٢٠٥.

(٢) تلقي رسالة الغفران في النقد العربي الحديث، مساعد صالح مساعد الجهني، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٦هـ - ١٤٣٧هـ: ١٤.

(٣) بناء المعنى وتجلي الموضوع الجمالي في شعر عبد الله العشي، القارئ الضمني ومواقع اللاتحديد نموذجاً، حميدة صباحي، مجلة قراءات، العدد ٣، ٢٠١٢م: ٢.

(٤) ينظر: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، روبرت هولب، تر. د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٠: ١٦٧-١٦٩.

كل قوم يختصون بلغة جيل.^(١) أمّا في القاموس المحيط، الجيل بالكسر: الصنف من الناس، ومن الحسا: ما أجالته الريح.^(٢) وجمعه أجيال: أمة أو كل قوم يختصون بلغة، والجيل صنف من الناس كالعرب والفرس والترك، أهل الزمان الواحد أو ثلث القرن يتعايش فيه الناس، لقاء الأجيال، جيل الرواد، الأجيال القادمة: أبناء الزمن القادم، الجيل الصاعد/ الجيل الطالع: الجيل الجديد- على مر الأجيال: بمرور الزمن. قرن من الزمان، مضى على وفاة هذا الفنان جيلان.^(٣)

والجيل بوصفه مفهوم زمني وتاريخي "يشترط حيزاً زمنياً يتراوح على الأقل بين عقدين وثلاثة عقود، كيما تكتمل معالمه وتبين هويته، وهذه الطفرات الشعرية – الجيلية تتعاور المسار من جيلين بين عقد وآخر".^(٤) وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين تبلور مفهوم الجيل فساهمت انتفاضات الطلبة في أوروبا والصين والولايات المتحدة في ستينيات القرن العشرين في تزايد الاهتمام بموضوع الأجيال من قبل المؤلفين أمثال (الفريد لورنز) ، والمؤرخ (هانز مولر) واللغوي (ادوارد فيشر) وغيرهم.^(٥)

وفي النقد العربي والعراقي خاصة لم يخرج تعريف الجيل عن إطار التشكيل الجمعي المرتبط بفترة زمنية محددة، وتجلى ذلك في تعريف الناقد محسن جاسم للجيل بقوله "التجمع الحاصل جراء تغيرات ما، وخلالها، محققا بعض قيم التغيير"^(٦)

وللجيل دلالة اجتماعية تميز الأدب والمجتمع، بالإضافة إلى دلالاته على التحقيب الزمني، وهو من المفاهيم المركزية في سوسولوجيا الأدب " فالجيل الأدبي يتخذ معنى الجماعة من

(١) لسان العرب: مادة (جيل).

(٢) ينظر: القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، ت، مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، بأشراف، محمد نعيم العرقسوسي، ط٨، القاهرة، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م: ٩٨١.

(٣) معجم اللغة العربية المعاصرة، احمد مختار عمر، عالم الكتب – القاهرة، ط١، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م، ج١/ ٤٢٨.

(٤) القصيدة المغربية، أجيال ورؤى، مقارنة نظرية وتاريخية لمسألة الأجيال الشعرية، نجيب الوفي، مجلة الآداب، مجلد ٤٣، عدد ١-٢، ١٩٩٥م: ٣.

(٥) ينظر: الجيل الأدبي مقارنة مفاهيمية، محمد حافظ ذياب، مجلة نزوى، عمان، العدد ٥٩، ٢٠٠٩م: ٣١.

(٦) نزعة الحداثة في القصة العراقية، د. محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، العراق، ١٩٨٤: ١١٠.

المبدعين الذين تتوحد أو تتركز انشغالاتهم الأدبية والمعرفية حول موقف أو قضية محددة ما يفودهم نحو تعميق النقاش حول القضية نفسها , وإنتاج طروحات متقاربة أو مختلفة, وهو ما يؤدي ختاماً إلى تبلور تيار إبداعي تنتجته الشروط السوسيو سياسية حتماً, وبذلك يصير مفهوم الجيل دالاً على التحولات والتغيرات التي يعرفها المشهد المجتمعي في كليته^(١)

أمّا جيل الستينات الأدبي في العراق, فيثير هذا المصطلح "الكثير من الالتباس حتى عند أولئك الذين ينسبون أنفسهم إليه حقاً أو باطلاً. من منطلق أنهم كتبوا ونشروا في الستينات أعمالاً اتسمت بالجدة, واختلفت إلى هذا الحد أو ذاك عن كتابات سابقهم من الشعراء والأدباء, والأكثر من ذلك إنّ جيل الستينات تعرض في البداية من جهات سياسية مختلفة إلى الاتهام بنشر روح اليأس والهزيمة وتبني المدارس والأفكار البرجوازية المنحطة والتكرار للحركة الثورية"^(٢)

ولم يكن هذا المصطلح شائعاً في وقته عندما كتبت الأعمال الستينية وبدأت الحركة الكتابية تنمو وتأخذ طابعها الخاص بل كانت التسمية التي أطلقت على الظاهرة هي "الموجة الجديدة والكتابة الجديدة وأدب الاحتجاج وأدب الرفض والكتابة الطليعية والكتابة المضادة والكتابة الحرة واللاقصدة, الخ: ولم يظهر مصطلح جيل الستينات إلا بعد سنوات من ذلك ضمن الكتابات النقدية وغالبا من قبل خصوم الحركة الجديدة."^(٣)

أنّ محاولة التجديد الشعري المعاصر جاءت "بالتزامن مع بوادر النهضة العربية, مع بدايات القرن العشرين, أخذت ملامحه تتضح بصورة نزاعات وجماعات تمهيداً للتحول الأوضح عند نهاية النصف الثاني من القرن نفسه صعوداً حتى الوقت الحالي"^(٤) ومن هنا أخذ الشاعر يدرك نوع الرسالة التي يريد إيصالها عن طريق قصيدته بعد أن فهم دوره المهم في المجتمع بوصفه صوتاً مؤثراً ومسموعاً مما ولد الرغبة بتأدية ذلك الدور, وفي زمن مثل بالصراعات والانهيئات بدأ صوت الشاعر يعلو وينقد بطريقة خاصة كل شيء طالته أفكاره وتأملاته, بعد أن اتسعت مساحة وعيه, واستطاع أن يرى التناقضات التي تحكمه فأخذت تتصدع لديه كثير من الثوابت والقناعات مما أجبره على تجديدها أو التخلص منها, ولذا كان على الشاعر أن يحدد

(١) علم الاجتماع الأدبي, منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد, د. أنور عبد الحميد الموسى, دار

النهضة العربية, بيروت, ٢٠٠١م: ١٠٩-١١٠

(٢) ينظر: الروح الحية, جيل الستينات في العراق, فاضل العزاوي, المدى, ط١- ١٩٩٧م: ٧

(٣) المصدر نفسه: ٨-٩ .

(٤) خطاب الحداثة, د. كريم شغيدل, دار ميزوبوتاميا, بغداد, ط١, ٢٠١٣م: ٢٠٢.

موقفه وطبيعة الاتجاه الذي يسير عليه في شعره.^(١) لذلك كان لهذا الجيل أثر واضح في تطور الوعي "ليس على المستويين العراقي والعربي فحسب وإنما على المستوى العالمي أيضاً، بطرق مختلفة على الكتاب والفنانين الجدد وتركت تأثيراتها على نمط كتاباتهم وإبداعاتهم التي تنتمي إلى اتجاهات جمالية مختلفة، تعكس هوى كاتبها قبل كل شيء".^(٢) فقد استطاع الستينيون خلق عوالم خاصة في منجزهم الشعري من خلال "تألف اللغة، والصورة، والإيقاع، وكان ذلك ضمن مستويات ثلاثة تحققت في لغتهم وصورهم والموسيقى الشعرية لقصائدهم، وبرزت هذه المحاولات في مرحلة الشباب الستينية خاصة"^(٣)

ولم يكتف جيل الستينات بالصراع مع آليات الأجيال السابقة والمناداة بالحدثاثة الشعرية في بيانهم ورفضهم أن يكون " لجيل الخمسينات تأثير واضح في شعرهم، رغم أنهم فتحوا أعينهم على شعر الخمسينات الذي يبسط ظلاله على عدد غير قليل من قصائدهم"^(٤) بل توسع الصراع وشمل شعراء الستينيات أنفسهم وفيما بينهم "لحسابات يبدو إنها لم تكن وليدة ساعتها تلك، بحيث لم يتمكن أولئك الشعراء من التستر بتوحدهم الظاهري إلى النهاية، ولم يستطيعوا إخفاء صراعاتهم طويلاً، بسبب مؤلفاتهم التي اذكت جذوة هذه الصراعات، ونفخت فيها روحاً تتجدد بتجدد قراءاتها".^(٥) وكانت لمرحلة الستينات وشعرائها من القوة أنهم أستطاعوا أن يخلقوا تأثيراً قوياً في بعض شعراء الخمسينات ودفعهم للكتابة وفق منظور الستينات الفكري وتشكله الفني.^(٦)

١ () ينظر: إشكالية القراءة النقدية بين التقليد والتجديد في الشعر العراقي الحديث عند الدكتور عدنان حسين العوادي، د. موسى خابط، غفران أحمد مهدي، مجلة كلية التربية، جامعة بابل، العدد ٤٢، ٢٠١٩م: ١٦١٧.

٢ () الروح الحية جيل الستينات في العراق: ٩

٣ () تحولات الشعر الستيني في الشعر العراقي، التحولات التشكيلية والبنائية، التحولات الدلالية، التحولات الإيقاعية، بشرى موسى صالح، بيداء عبد الصاحب عنبر الطائي، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العدد ٤، ٢٠١٧م: ٤٢.

٤ () مرايا جديدة، عبد الجبار عباس، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١م: ١٩٦.

٥ () الأجيال الشعرية ما بعد الرواد حتى عام ١٩٩٠م في الدراسات النقدية العراقية، على حسين جلود الزبيدي، أطروحة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م: ١٣٠.

٦ () ينظر: الغابة والفصول، كتابات نقدية، الكتاب الثاني من شجر الغابة الحجري، طراد الكبيسي، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٧٩م: ٢٩٥-٢٩٦.

وحين نتكلم عن جيل الستينات في الفن العراقي الحديث، إنَّما نتكلم عن منجز فني ضخم تمثل في بعدين رئيسيين: أولهما: كان هناك التنوع ضمن رؤية تجديدية انطبعت بخصائص عصرها من نواحيه الفنية، والفكرية، والاجتماعية، والثقافية التي ستجعل له. أمَّا البعد الثاني، يمثل حضوراً مقترناً بالتوتر في واقع تأريخي تجذّر وعي الفنان وعموم المبدعين، فيه برغبة الخلق ودافع التجاوز.^(١) أمَّا هاجس التحول فظل رافداً رئيساً من روافد الشعر الستيني بمفهومه وتجاربه منذ البدايات الأولى لهذا الجيل، وبذلك حاول الشاعر الستيني التخلص من تبعية الأشكال ووطأة النمطية والمألوف، والبحث عن كل ما هو جديد والاستعانة بالفنون الأخرى فلا حدود ولا قيود بين أنواع الفن، وعبر جميع الشعراء عن رؤاهم الخاصة بعيداً عن التقليد واستنساخ تجارب الأجيال الماضية، فكانت الرغبة في المغامرة هي الدافع الأساسي للاجتهاد في الكتابة لدى شعراء هذا الجيل، حتى قيل بأنه جيل التجريب الملتهب بسبب حبهم لاكتشاف المجهول والخوض فيه.^(٢) فمثل هذا الجيل تجارب غنية بالعطاء والإبداع، تكوّن بها الانفعالات المتشابكة التي استطاعت أن تكشف خصائص الإنسان الداخلية، وكانت مرآة يرى فيها المبدع نفسه بوضوح "فالذات الشاعرة هي منطلق الجمال، إذ تحقق من خلاله قيمها الجمالية بمعطياتها الإنسانية، ذلك أن منطق الجمال هو الحاجة الإنسانية الروحية ولا وجود لجمال خارج ما تحتاجه الروح الإنسانية وتطلبه"^(٣)

وقام الناقد محمد جزائري بتقسيم الجيل كلا حسب مدته الزمنية التي ينتمي إليها لا غيرها على أربعة مراحل متتابعة:^(٤)

__ المرحلة الأولى (١٩٦٠ - ١٩٦٢) وفيها امتداد لشعر الخمسينات، ويعني امتداد للجيل الثاني) ما بعد الرواد) الذين نهضوا بالقصيدة العربية.

١ () جيل الستينات في الفن العراقي الحديث، جيل الريادة الثانية، ماجد صالح السامرائي، مجلة نزوى، من الانترنت.

٢ () ينظر: تحولات الشعر الستيني في النقد العراقي، بيداء عبد الصاحب عنبر الطائي، بشرى موسى صالح، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العدد ٤: ٣٩.

٣ () مرايا المعنى الشعري، أشكال الأداء في الشعرية العربية، من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية، د. رحمن غركان، دار الصادق الثقافية، عمان، ط ١، ٢٠١٢م: ٢١٩.

٤ () ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، محمد الجزائري، منشورات وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٤م: ٥٤-٥٥.

_ المرحلة الثانية (من أواخر ١٩٦٠ - ١٩٦٤) جعله في اتجاهين, الأول, الشعر الذي تغنى بالقومية, أما الاتجاه الثاني فقد تغنى بالجراح الذاتية واحتواء الألم الذي أحدثته انتكاسة ثورة ١٤ تموز.

_ المرحلة الثالثة (من أوائل ١٩٦٥ - ١٩٦٧) وتمثل شعر العودة إلى الأصل واستبدال الرموز الميثولوجية برموز التراث العربي الإسلامي والذات والثورة, وبدايات التأثير الواضح بقصيدة النثر والقصائد الأوروبية.

_ المرحلة الرابعة (من ١٩٦٧ - ١٩٧٠) وهي مرحلة ما بعد نكسة الخامس من حزيران التي فجرت هموم الشاعر العراقي, وفي الوقت ذاته هي مدة تبلور الإضاءات الشعرية لدى البعض, ووضوح الاتجاهات لدى البعض الآخر.

ومن هذا المنطلق قدمت الستينات أصواتاً شعرية جديدة, حملت معها ومنذ ولادتها الأولى, نماءها وجديتها^(١) مثل حسب الشيخ جعفر, وسامي مهدي, وخالد علي مصطفى, وسركون بولص, وصلاح فائق, وفوزي كريم, وفاضل العزاوي , ونبيل ياسين, إبراهيم الزبيدي, وصلاح نيازي.

(١) الأجيال الشعرية ما بعد الحداثة: ١٦٠.

الفصل الأول

سلطة المؤلف وهيمنتها

توطئة

العمل الأدبي يحتاج إلى من يبدعه ويستخرجه على أتم صورة ليكون واضحاً أمام المتلقي، لذلك يعد المبدع سواء أكان مبدعاً شعرياً، أم موسيقياً.... الخ، أساساً في العملية الإبداعية وهو أول تلك الأسس، لما يمتلكه من دور فعال في صوغ المفردات والجمل ليكون إنتاجاً حقيقياً، لأنه يمتلك القدرة على نقل أفكاره وإحساساته في أشكال وطرق متنوعة ومتعددة، بحيث يكون هنالك تطابق وانسجام بين المبدع ونصه من حيث الألفاظ، والتراكيب، والجمل المستعملة، وللمبدع أسلوب خاص يستعمله، وهذا الأسلوب يعد طريقة التعبير عن آليات التفكير الخاصة بذاتية المبدع، يفهم من ذلك إن لكل كاتب أو مبدع أسلوبه الخاص في استخراج اللغة السليمة.^(١)

ومن هنا يقال إن كلمة مؤلف تستمد معناها في العصور الوسطى من معان عدة: "إذ يفترض إنها مرتبطة بالأفعال اللاتينية التالية (يمثل أو يؤدي) والفعل (ينمو) والفعل يربط، وبالاسم اليوناني (تسلط)، فالمؤلف قام بالكتابة، ومن ثم ساهم في ظهور شيء ما إلى حيز الوجود، وتسبب في نموه".^(٢) يعني أن مفهوم المؤلف ينبثق من معان يمكن لها أن تميزه وتمنحه أساس لكل عمل إبداعي يمكن أنتاجه.

وفي سياق آخر أكثر إيضاحاً يقال " إن المؤلف كاتب يتمتع بسلطة يستمدّها من الله" وهو شخص لا نكتفي بالقراءة له، وإنما نحترمه ونصدقّه، لذلك كان يعتقد إن المؤلف في ذلك الوقت يملك سلطة وينتجها في آن واحد.^(٣) وبهذا المعنى يمكن أن تكون السلطة التي يتمتع بها المؤلف حدث فطري مخلوق معه لا يمكن لأي أحد إطفائها نهائياً، فالسلطة التي تكون للمؤلف تمنحه

١) ينظر: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط ٩، ١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م: ٢١.

٢) المؤلف، أندرو بينيت، ترجمة، سرى خريس، أحمد خريس، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث "كلمة" ط ١، ١٤٣٢هـ - ٢٠١١م: ٧٥.

٣) ينظر: المصدر نفسه: ٧٥.

القدرة في التحكم بحيثيات العمل الأدبي، وجزئياته المتبعة، ويعطي رأيه بصراحة دون خوف أو تردد. لذلك فقد اهتمت المناهج النقدية بدور المؤلف أو المبدع، مثل المنهج النفسي والتاريخي والاجتماعي، وأصبح ينظر إلى المؤلف نظرة المتسلط لإنتاج عمل ما، وانعدام وجوده يعني نقصان العمل الأدبي أو عدم وجوده أصلاً.

ويعد المنهج النفسي أقرب المناهج النقدية للمؤلف فهو أساس "الكشف عن القوى النفسية الأولية وعن تحولاتها بسبب قدرته على إثارة مجال الأعداد الجمالي الذي تكتنفه الخفايا والأسرار"^(١)، وقد أسس هذا المنهج من قبل ثلاث علماء نفس هما (فرويد، ويونج، وادلر).

يرى فرويد الغريزة النفسية موزعة على ثلاث قوى هي: " (الأنا) الذي يقوم بسلطة الإشراف على الحركة الإرادية وذلك نتيجة للعلاقة التي تكونت من قبل بين الإدراك الحسي والحركة العضلية، ويقوم بمهمة حفظ الذات، و(الهو) الذي يحوي كل ما هو موروث، وما هو موجود منذ الولادة، وما هو ثابت في تركيب البدن، وهو لذلك يحوي، قبل كل شيء الغرائز التي تنبعث من البدن، والتي تجد أول تعبير نفسي لها في الهو في صور غير معروفة لنا، ويكون الأنا الأعلى قوه ثالثة يجب على الأنا أن يعمل حسابها."^(٢) فهذه القوى الثلاث لها أهميتها وجودها في تكوين شخصية المبدع وتوجهاته النفسية.

بينما كان ليونغ توجهه الخاص في رؤيته التي مفادها أن التكوين النفسي للإنسان هو الذي يحدد أفكاره واختياراته بدقة وعناية فائقة.^(٣) أمّا الغرائز فيرى (ادلر) أنها مسيطرة على الأنا حيث تجعلها تسعى لإثبات وجودها لفرض تلك السيطرة المراد تحقيقها، وإذا تعرضت هذه السيطرة إلى الفشل بأي شكل من الأشكال يشعر الإنسان بالنقص وعدم اكتمال الذات.^(٤) من هنا يعد المنهج النفسي أساساً مهماً في بناء الذات المبدعة وإظهار ما تخفيه من مشاعر وأحاسيس حاضرة ومسيطرة على ذلك العمل من خلال استعمال مفاهيم السلطة وجعلها تابعة للمؤلف لا لغيره.

١) التحليل النفسي عند عز الدين إسماعيل، عبد الحق بن محيمده، رسالة ماجستير، جامعة أحمد بن بلّة، وهران- الجمهورية الجزائرية، ٢٠١٨-٢٠١٩م، ص: ١٢.

٢) معالم التحليل النفسي، سيجموند فرويد، د. محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ص: ٤٦.

٣) ينظر: علم النفس التحليلي، ك. غ. يونغ، تر وتقديم، نهاد خياطة، دار الحوار، ط ٢، ١٩٩٧م : ٩.

٤) ينظر: التحليل النفسي عند عز الدين إسماعيل: ٣٤.

أمّا المنهج الاجتماعي فإنّه يرتبط بالذات مثلما يرتبط بالمجتمع, الذي يظهر صورتها ووجودها معاً, "لأنه يسعى أساساً إلى إقامة علاقة بين الإبداع الأدبي والمجتمع, ويبقى في وعي دائم بضرورة النظر إلى الإبداع الأدبي على أساس مجموعة من الظواهر السياسية, والثقافية والتاريخية".^(١) وبذلك تنطلق فكرة المنهج الاجتماعي من النظرية التي ترى إن الأدب ظاهرة اجتماعية, وأن الأديب لا ينتج أدباً لنفسه وإنما ينتجه لمجتمعه منذ اللحظة الأولى التي يفكر فيها بالكتابة, إلى أن يمارسها وينتهي منها".^(٢)

١) المنهج الاجتماعي بين التأصيل والتجريب, وداد خضار, نسيمه حاجي, رسالة ماجستير, جامعة

العربي بن مهيدي, أم البواقي, الجزائر, ٢٠١٦-٢٠١٧م: ١.

٢) المنهج الاجتماعي في النقد, نشأته وخصائصه, نور الهدى حلاب, جامعة العقيد أكلي محمد

أولحاج, الجزائر, العدد ٣٨, ٢٠١٥ م: ٢٥٩.

المبحث الأول

الخطاب الذاتي

يُعدّ خطاب الذات خطاباً سلطوياً بشكل كبير، ولا سيما أنّ مهارة المبدع تظهر جلية بالخطابات التي تمثل معاناة الذات، فالنص مرآة الشاعر التي يعكس بها شخصيته وظروفه وما يتصل به، ونلاحظ في مواضع متعددة وعند شعراء كبار إنّ القصيدة تمثل حال الشاعر وما يرتبط به مثلما يرتبط بالآخر الذي يمثل الجزء المكمل للذات، فالآخر والذات " صفحتنا ورقة لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى".^(١)

وبهذا يكون خطاب الذات الذي هو خطاب أنوي يخرج من الذات إلى الآخر بوصفه ذاتاً أخرى تقوم على الوعي الذاتي الذي هو " بمثابة علاقة مستمرة بذلك الآخر، الذي هو الموضوع أو العالم الاجتماعي، أو الطبيعة فضلاً على إن العالم نفسه بمثابة المرآة التي يلتقي فيها الوعي بذاته"^(٢)

وعليه يمثل خطاب الذات خطاب السلطة الأولى الأكثر حضوراً في المدونة الأدبية، فهي ترجمان الذات ووجودها وكيانها وكل ما يتصل بها بفعل رؤياها التي تمثل حقيقة الوجود مثلما تمثل حقيقة الآخر المرتبط بها، فينفتح على نافذة الغياب، والغوص في أعماق المجهول القائم على استلهم مرجعيات الذات المتبعة على إنها خطاب موجه بشكل قصدي وواعي ينم عن قدرة الباث في تشكيل نصوصه.^(٣) وقد طبق (فرويد) المنهج النفسي الذي يهتم بالمبدع، وطريقة إبداعه، حيث نجد أنه اعتنى كثيراً به، فهو يرى أن الإبداع يمكن بروزه من خلال تلك العلاقة التي تنشأ بينه وبين النشاطات البشرية التي تتحدد باللعب والتخيل والحلم، وهو في نظره يلعب

١) (الأخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين، حسين العوادات، دار الساقى، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٠م: ١٩.

٢) (الأخر في شعر المتنبي، رولا خالد محمد غانم، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين- نابلس، ٢٠١٠م: ٨.

٣) (ينظر: خطاب الآخر في الشعر العراقي السبعيني، التلقي والتأويل، د. علي هاشم طلاب الزيرجاوي، دار ومكتبة البصائر، لبنان- بيروت، البصائر، العراق- بغداد، ط١، ٢٠١٥م_ ١٤٣٦هـ: ٢٦٥.

في طفولته ويتخيل في مرحلة مراهقته ويحلم أحلام اليقظة والنوم معا, لذلك يكون الأدب شبيها باللعب, والتخيل, والحلم.^(١)

وعليه سوف نقسم المبحث في ضوء خطاب الذات على: خطاب الذات العاطفي, الخطاب الإبداعي, خطاب الآخر(الصديق) و(سلطة الذاكرة)

أ: خطاب الذات العاطفي

إنَّ الحديث عن العاطفة هو حديث عن سلطة خفية تسيطر على الذات بشكل كامل, فهو يمثل مشاعرها وما تحمله من إحساسات تنبعث بفعل النصوص, لأن العاطفة تمثل جوهر الذات وتمثلاتها في اللحظة الآنية, إذ يفوح بما تحمله من شحنات عاطفية نجد آثارها في مدونته الشعرية أو الأدبية. وهذا ما نلاحظه عند شعراء الجيل الستيني في مرحلة التأسيس, إذ انمازت الخطابات الموجهة إلى الآخر بالذاتية مرة وبالارتباط به مرة أخرى, وفي كلتي الحالتين هو خطاب أنوي خاص, يمكن أن نلاحظ سلطته بشكل ملموس عندما نتعامل مع الخطابات الأخرى التي جاءت في مرحلة التأسيس, إذ تكون الذات واضحة جلية تمثل سلطة مركزية شاملة في الشعر العراقي الحديث.

نلاحظ بروز الذات عند شعراء الجيل الستيني حيث نرى الشاعر يبدع في استعماله لضمير المتكلم في ثنايا قصائده ليجعل القارئ عارفا بمقصدية المعنى الذي يريده:

حين التقت عيوننا

وامتزجت شفاهنا

للمرة الأولى

عبر غصون الشوح في حديقة المعهد, كان الشوخ مبلولاً

في آخر الدرس انسللنا دون أن ندري. ^(٢)

(١) ينظر: قراءة نقدية نفسية لـ شعر أبي نواس, قصيدة إن اللؤم إغراء, كوثر الرماد, بحث لنيل الأجازة في الآداب, ٢٠١٥-٢٠١٦م: ١٩-٢٠.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة, "نخلة الله", حسب الشيخ جعفر, ١٩٦٤-١٩٧٥م: ٦٢.

تظهر ملامح العاطفة واضحة في الخطاب منذ اللحظة الأولى بفعل الصور الحسية التي تمثلت به، فالجسد كان واحداً ومعبراً عن حالة الاندماج التي وصلت إلى مرحلة التماهي بينهما "إذ كانت الذات دائمة البحث عن مرآة يمكن لها أن تجد فيها صورة هويتها المبعثرة المنقطعة عن الوجود"^(١) ولذلك فإن طبيعة الحب العاطفي هو الذي يبعث في الإنسان الإحساس بالشرف، والإيثار وروح التضحية.^(٢) وتكون الذكريات حاضرة في مخيلة الشاعر ومتمركزة فيها، والعاطفة هي التي وحدتهما وجعلتهما روحين في جسد واحد، فكل ما جاء به المبدع هو تجسيد لحالة حب مر بها وطرزها بأسلوب رائع ليظهر بذلك سبك المعنى وتماسكه جلياً مقنعاً فهو يستذكر الحب الذي دار بينهما، والعاطفة الطافحة التي سيطرت على قلوبهما، ذاكرة اللحظة التي التقت فيها العيون مصوراً ذلك الالتقاء والتمازج بشجرة الشوح ذات الشكل المخروطي، فقد كان شاعرنا يتحين الفرص للالتقاء بتلك الأنسة الجميلة لكي يروي عطش قلبه المولع، وتطغى العاطفة على خطاب الشاعر لما تمليه من حديث الروح للروح ومن ارتباط كبير مع الآخر بما يمثله من نسق ذاتي نفسي بحت.

يوضح المبدع الحالة النفسية التي تسيطر على النفس الإنسانية عندما ينتابها العشق فتصل إلى أقصى حالات السعادة وقد يسيطر عليها الحزن في حالة الافتراق الروحي أحياناً:

العاشقُ تفرحه نظرة

عودوا

أنا بينيلوب الأفراح

قلبي قمرٌ يندى في غصن صباح .^(٣)

تحققت سعادة الشاعر التي ظهرت واضحة وانعكست عليه، فالبيئة الخارجية هي التي ساهمت في تحقيق ذلك الابتهاج النفسي، والفرح يعد مظهراً من مظاهر العواطف التي تنتاب الذات الشاعرة خاصة والذات الإنسانية عامة، فهذه المشاعر التي تسيطر على الذوات هي التي

١) خطاب الآخر في الشعر العراقي السبعيني: ٣٢٠.

٢) الحب العذري عند العرب، د. شوقي ضيف، الدر المصرية اللبنانية، ط ١، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م: ٩

٣) الأعمال الشعرية، سلاماً أيتها الموجه سلاماً أيها البحر، فاضل العزاوي، ج ١، منشورات الجمل، ط ١: ١٣٣.

تحدد حالته النفسية ما يمكن الشعور به, فقد يمر بحالة فرح, أو حزن, أو غضب أو رضا, وكل تلك الإحساسات ترجع إلى حالة المبدع, والفرح هاهنا ليس حالة دائمة في الذات الإنسانية فهي لا يمكن الشعور بها إلا في المناسبات السعيدة التي تبعث في النفس الشعور بالفرح والسعادة.^(١) ومن هنا فعاطفة الشاعر واضحة في منجزه حيث يحاول إيصال مشاعره المتأججة للمتلقي, فالنظرة بين الحبيب وحبيبه تغوص في أعماق القلب وتروي مشاعر وأحاسيس ظاهرة للعيان, فقلب الشاعر ينبض بالعشق الأبدي تجاه محبوبته فيقول (أنا بينيلوب الأفراح), فلفظة بينيلوب^(٢) تخبرنا أن سعادته تجعله محلقاً في سماء الفرح الذي تكوّن ملامحه النفسية.

وقد يمثل الحزن الثيمة الأخرى المرادفة للفرح وهو أحساس يمكن للذات الإنسانية أن تمر به, لأن العاشق أيضاً يصيبه الحزن جراء الفراق والابتعاد عن الحبيب:

يا عاذلي في الحب, هذا زمن الأحزان

فكيف لا أغرق يا عاذلي, وكيف لا أجزع, في السر, من الكتمان؟^(٣)

يحترق قلب الشاعر ولهاً وصمتاً يأكل أجزاء شبابه, حين لا يتمكن من الإفصاح عن حبه لمعشوقته ولا يستطيع كتمان ذلك العشق, فالمبدع يسلط الضوء على كلمة (يا عاذلي), يريد أن يوصل فكرة للائم الذي يكثر اللوم على قلوب العشاق, لذلك نجده يضطر إلى التوقف عند اعتراض من يعذله ويقوم بلومه على أمر أو تصرف بدر منه,^(٤) ويبدو إن ظاهرة العذل قد جاءت مرتبطة بظاهرة الحزن التي تعطي معاني الألم والهم الذي يصيب النفس الإنسانية وذلك بسبب فقدان من هو عزيز عليه أو رحيله.^(٥) فهذه الظاهرة ترتبط بنفسية المبدع إلى حد كبير, نتيجة العوامل المضطربة التي تتوالى عليه فتجعل منه إنساناً حزيناً ويأثس بسبب التوازن الذي يتحقق بين الذات وإحساساتها.

١ () صورة الذات بين السياب ونزار قباني من خلال عاطفة الفرح, دراسة موازنة, ياسمين أحمد علي, العدد ٧٠, مجلة ديالى ٢٠١٦: ٤١٤.

٢ () ينظر: الأوديسة, هوميروس, تر, دريني خشبة, دار التنوير, لبنان- بيروت, ٢٠١٣م: ٢٢٤.

٣ () الأعمال الشعرية, حيث تبدأ الأشياء, فوزي كريم, ج٢: ٢١١.

٤ () ينظر: ظاهرة العذل في شعر حاتم الطائي, د. علي أبو زيد, مجلة جامعة دمشق, المجلد ١٨, العدد الأول ٢٠٠٢م: ٨٤.

٥ () ينظر: ظاهرة الحزن والموت في قصائد ديوان أنين الصواري للشاعر البحريني عبد الله خليفة, جاسم غالي رومي المالكي, مجلة الخليج العربي, المجلد ٤٧, العدد ١-٢, ٢٠١٩م: ٣٠.

ب- خطاب الذات الإبداعي

يمثل حالة الذات وصورتها الحقيقية وخطابها الأنوي الذي يصدر عن ذات خاصة وأسلوب يمثلها، لأن اللغة التي يستعملها الشاعر في منجزه "تعد أفضل أداة اتصال يبتكرها الإنسان، فاللغة نظام متكامل مثل لعبة الشطرنج، كل لفظ يؤدي دوره من خلال ارتباطه بالنظام الكلي واللفظ الذي قبله وبعده، وإن التغيرات تصيب الألفاظ، ولكنها لا تمس النظام بشكل عام وأساسي".^(١) أي أنها تعد وسيلة لتوصيل فكر المبدع ورؤاه الذاتية النفسية لتحقيق شيء من الوعي النفسي.

يتحدث الشاعر عن شاعريته بوصفها أساس من أسس الإبداع الذي يروم تحقيقه عن طريق استعمال لغة تتناسب مع ذاته والقصد الذي يرتجيه لتحقيق الغاية المرادة، فهو ينادي بالتجديد نتيجة تعارض وانقطاع بين الواقع وطموح الذات (الفردية والجماعية) إلى واقع غير متحقق".^(٢) أي أن الإبداع المرتسم على ذات الشاعر جعله يطمح للكثير من أجل الارتقاء بشاعريته:

وأعشقُ حرفه الصافي

يباكرني على ذروات صفصافٍ

وكالطير المهاجر حين يأنس في حديقتنا

يحوم حول كرمتنا

ويلقط ناضج العنب .^(٣)

يتكلم عن الذات الشعرية ويصف تفاصيلها بعذوبة ورقة متناهية، فهو عاشق لحرف الشعر الصافي الذي يزوره كما يزور الطير المهاجر حدائق البيوت، وكان الحرف في وظيفته الدلالية يسهم في الغرض المراد التعبير عنه باللغة في أصلها المجازي، بخاصة في النسق الفني

(١) فصول في علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير، نقله إلى العربية، د. أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٥م: ٧.

(٢) حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، د. خالدة سعيد، دار الفكر، ط ٣، ١٩٨٦م: ٩.

(٣) الأعمال الشعرية، رماد الفجيرة، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م: ٣٤.

الرؤياوي^(١) , وشعره ناضج مختار بعناية كنضوج حبات العنب في أشجار الكرم, وعن ماهية صياغة الشعر يقول الشاعر بسريانه على لسانه دون قصد, فهو شاعر مطبوع تستلقي الأبيات على شفته من دون معاناة وجهد, فقد جسدت حروفه كل ما يريد إيصاله للمتلقي بنفس وإحساس عظيمين لخلق الصورة المبتغاة, والعلاقة بين المبدع وحرفه علاقة نفسية متبادلة فهو بمثابة روح ثانية تعيش بوساطتها الذات, فهو بفعل فاعليته الخطابية يخلق معنى متكاملًا عن علاقته بإبداعه وصورته الكتابية التي خلقت هي الأخرى جانبًا مشرقًا لذاته المبدعة, وتدخل الذات إلى دائرة الضوء لتفرض حضورها في النص من خلال البوح بمشاعر الشوق والضياع:

خجلان من صمتي. يمزقني

جوعٌ إلى حرفٍ إلى ومضِ الحرفِ

كل دروبي احترقت شوقاً إليه. ولا مدى يفضي

والوجدُ يطفح بي, فأني روى أثني

وأي صبايةٍ أرضي, يا حرفُ, يا نسغا بأوردتي

هب رعشةً للبرعم الغض. ^(٢)

ويمكن أن نلاحظ الشاعر وهو يتوسل بالحرف من أجل إظهار فاعليته هو, فالأصل في التوسل أن يصل خطابه هو وإبداعه, وكأن ذلك صورته التي يريد إظهارها, فهو يريد أن تبقى عالقة في ذهنه ولا يترك إحساساته, بخطاب واضح كما يقول المبدع: الخجل يسري في دمي وملاحني من شدة صمتي الطافح على لوني, فهو يريد أن يكتب شعرا وهناك ما يمنعه عن البوح, روحه جائعة إلى الكتابة ونفسه مشتاقة للعيش مع الشعر الذي تخطه أحاسيسه, عله يهب

(١) أيقونة الحرف والتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين, د. عبد القادر فيدوح,

منشورات ضفاف, ط١, ١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م: ٣٤

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة, برتقالة في سورة الماء, محمد سعيد الصكار, دار المدى, تاريخ الطبع

١٩٩٦م: ٢٣٨.

في قلبه رعشة لتلك المشاعر ليستمر في كتابة الحرف الزئبقي وبيثه للمتلقين فيفهمونه, وبما أن الخطاب الشعري يعكس الحالة التي يمر بها صاحبه فهذا لا يخلو من النرجسية.^(١)

كما يمثل الحرف إبداع الشاعر وثيمته الرئيسة التي تمثل خطابه النفسي المرتبط بإبداعه الشعري:

يا حرف لا تخذل طموح دمي

دعني أحس حرارة النبض.^(٢)

تعمل الذات الشاعرة على أنسنة الحرف ليبادلها الشعور, إذ يبدأ خطابه بالتوسل الشديد للحرف, وكأنه يخاطب كائناً حياً طالباً منه أن لا يخذل مشاعره, ويسلب الحياة منه, فهو لا يزال راعباً بالعيش والإحساس بحرارة النبض في قلبه, فالإبداع هو ما يميز الشعراء عن بقية الناس, فهذا النداء هو محاولة لاسترجاع سلطة الشاعر التي قوضتها سلطة النص المطلقة.

ويستمر نداء الحرف وكأنه الأمل الأخير الذي يرقبه الشاعر في رحلته, والضوء الذي يهتدي به, لكن بتفاصيل مكانية وزمانية وشعورية أكثر:

وفي بيتك المهجور

في الزاوية الحزينة

في الظلّ, بين النوم

واليقظة

في الجسد الذبيح

وفي بقايا الجوع والمسامرة

وضعتُ حرفي....^(٣)

١) ينظر: الإبداع الأدبي والتحليل النفسي, د. ديزيره سقال, والدكتورة. ديزيره القزي, دار كتابات, بيروت- لبنان, ط ٢٠١٣م: ٣.

٢) الأعمال الكاملة, برتقالة في سورة الماء, محمد سعيد الصكار: ٢٣٩.

٣) الأعمال الشعرية, حيث تبدأ الأشياء: ٢١٣.

يضع الشاعر حرفه أمام أعين الظروف في حلوها, ومرها, وشدتها, ورخائها, وكأنه المنفذ الوحيد عندما تواجهه المصاعب, فهو المرافق الوحيد لذات الشاعر التي يعترىها الحزن, على الرغم من أن كل شيء مصاب باليأس والظروف التي تجعل كل شيء معاق, إلا أن الحرف الذي كان تخطه يد الشاعر خير مؤنس ورفيق له للوقوف بوجه تلك المصاعب التي تحد من روحيته, فما كان لهذا الحرف الذي شهد كل ما يمكن للشاعر أن يشهده من الحزن, والجوع, والمسامرة, إلا أن يكون منفذا له من مرارة الأيام, وكأنه جعل ذات الشاعر معادلة لذلك الإبداع الذاتي.

ج: خطاب الآخر (الصديق):

جاء في لسان العرب, " الصداقة من الصدق, والصدق نقيض الكذب, والصداقة مصدر الصديق, واشتقاقه إنه صدقه المودة والنصيحة^(١), وبذلك يكون الحديث عن الصديق من أهم الأساسيات المرتبطة بالذات من خلال ما يمنحه من معطيات تساعد في التعبير والانخراط مع محيطه الخارجي, فهو يشترك نفسياً مع إبداع الشاعر لخلق جو من الانسجام النفسي, حيث نجد إن قانون الصداقة يكون حد وسط بين روحين, ولأن كل نص أدبي لا يخلو من الآخر بعده المرأة التي تعكس صورة الذات لصاحبها^(٢):

ولقد كان صديقي

كان إنساناً يحب البحر والأشعة البيض الكبيرة

و"الابوذيات" والأطفال في (الكرخ) العريقة

كان كالبنير العميقة

لا يغيض الماء فيها, لا ترد الواردين^(٣)

(١) ينظر: الصداقة من منظور علم النفس, د. أسامة سعد أبو سريع, عالم المعرفة, يناير ١٩٧٨م: ١٤-١٥.

(٢) الآخر في شعر النساء في العصرين الجاهلي والإسلامي, أحمد سلمان عبد الله مهنا, الجامعة الإسلامية, غزة, أطروحة دكتوراه, ٢٠١٧م: ٧.

(٣) الأعمال الكاملة, رماد الفجيرة, سامي مهدي: ٨.

في هذا المقطع يظهر الجانب النفسي واضحاً في خطاب الشاعر , فهو يخاطب صديقاً له يتمتع بكل معاني الحياة, ويصف حاله وهو في قمة السعادة, فهذا الإنسان الذي يتحدث عنه الشاعر من شدة سعادته كان يحب كل شيء, وقد استعان بألفاظ تدل على سعادة هذا الصديق ومنها استعماله للفعل (يحب), فهو محب للبحر وأشعة السفن البيضاء للدلالة على النقاء, وهو عاشق للأبواب وكذلك للأطفال, ويصفه أيضاً بالبئر العميقة الذي لا يرد أحداً, قد كان إنساناً بكل ما تحمله الكلمة من معنى, ولفظة الصديق تدل على معنى الصحبة التي " تفيد انتفاع أحد الصاحبين بالآخر, ولهذا يستعمل في الأدبيين خاصة". (١) أي إن الذات تنجذب إلى ذات أخرى, لتكون معها علاقة صداقة طويلة الأمد لا يستطيع أحد كسرها أو إنهاؤها, وهذه العلاقة الذاتية تفرض سلطتها على النص بشكل قوي وبمعنى سلطوي متكون من قوة ذاتين متعاضدتين - ذات الشاعر وذات صديقه - التي هي أقرب لكونها نسخة جميلة من ذاته بعد أن يلقي عليها بضلال مشاعره, وإحساساته, ورؤيته لمعنى الصداقة.

وتكشف الذات عن حالتها الشعورية من خلال الأسئلة التي تطرحها على الآخر القريب, كنوع من الإسقاط النفسي الذي يستخدمه الشعراء أحياناً كآلية لإخفاء مشاعرهم الحقيقية, والتي يصعب بوحها, وتمكن هذه الآلية الشاعر من التعبير عن حالته النفسية مما يخفف حزنه وألمه دون أن يعترف بها(٢).

"هل نمتَ يا صديقي"

"هل جعتَ يا صديقي"

وهل بكيت؟. (٣)

تتغير نبرة الخطاب وتميل لأن تكون استفهاماً وجدانياً رقيقاً صادراً من قلب الشاعر الذي يستعير أسئلة قلب الأم هذه المرة ويسأل كما تسأل ويحنو كما تحنو, فتتكسر ذات الشاعر وتظهر خوفها وحباها لذات الصديق لتكون سلطة الذات مختلفة هذه المرة بحيث يمكن رسمها بأنها سلطة الخوف على الآخر (الصديق), وهو في الحقيقة خوف على الذات من خلال مخاطبة الصديق,

(١) الفروق في اللغة. أبو هلال العسكري, دار الآفاق الجديدة بيروت, ط٤, ١٩٨٠: ٢٧٧.

(٢) آليات الدفاع النفسي في شعر اللصوص حتى نهاية القرن الثالث الهجري" الأسقاط والتكوين العكسي إنموذجاً", كامل عبد ربه حمدان, وصال قاسم غباش, مجلة واسط للعلوم الإنسانية, عدد ٦٥,

٢٠١٨: ٣

(٣) الأعمال الشعرية, حيث تبدأ الأشياء, فوزي كريم: ٢١٥-٢١٦.

"فيهدف الشاعر بصفته ذاتاً إلى تجاوز حالة الأنا وإلى تحقيق الذات وتأكيداتها من خلال الآخر، فالوعي الذاتي بمثابة علاقة مستمرة بذلك الآخر الذي هو الموضوع أو العالم الاجتماعي".^(١) فالذات ترتبط بالآخر (الصديق) ارتباطاً وثيقاً " لأن اتحاد الشاعر بالعالم المحيط به يكشف عن الذات من خلال (الأنا)، فضلاً عن احتوائه ومعرفته للآخر، إذ أن غياب أحدهما يعلن الرحيل والغربة والغياب للآخر".^(٢)

د- سلطة الذاكرة

تكشف الذاكرة عن حضور واضح لما يختزنه العقل الباطني للإنسان من مشاهد وأحداث مرت به خلال سني حياته، فيعتمد على ترجمة ذلك كتابة تنبثق من أعماق ذاته، لذلك نلاحظ أن الشاعر يكون خلال عملية الإبداع الشعري مترقبا لما اختفى من ذاكرته من صور، وأحداث، وتجارب كانت قد حدثت، ليخرجها إلى سطح النص الشعري بفعل ظاهرة التداعي النصي راسماً للمتلقي خطوط تلك التجارب والأحداث رسماً واضحاً ليتمكن من عملية الفهم.^(٣) أي أن كل فرد عندما يتقدم به العمر يستذكر أشياء مضت ويقوم بتخليدها، وهذا يعتمد على شدة الحدث وقوته ومدى تأثيره في نفس الإنسان، فكلما كانت الأحداث التي تصادف الإنسان قوية ولا سيما في مرحلة الطفولة كلما كانت صور الذاكرة التي يقوم بخزنها في عقله أكثر ثباتاً وقوة.^(٤)

وتلعب الذاكرة دوراً بارزاً في استرجاع أحداث الماضي وأفعاله سواء كان في مرحلة الطفولة أو أي مرحلة أخرى من حياته، أو ربما يتذكر حدثاً بارزاً كان قد فعله.^(٥) كما هو الحال في هذا المقطع الذي يروي فيه المبدع الأحداث التي جرت على أبناء وطنه وأهمها: اندلاع الحروب التي أطاحت بالكثير حيث كان هذا الوقت وقت مجيئه للحياة:

في عام ٤٠

(١) ينظر: الآخر في شعر المتنبي: ٨.

(٢) رؤية الذات/ رؤية الآخر عند الشعراء المخضرمين من بني عامر، رافعة سعيد السراج، مجلة أبحاث كلية التربية، المجلد ١١، العدد ٣، جامعة الموصل، ٢٠١١م: ٢٩٣.

(٣) ينظر: الطفولة في شعر محمود الشلبي، عماد عبد الوهاب الضمور، مجلد ٤١ ملحق ٢، ٢٠١٤: ٦٩٠.

(٤) ينظر: الشاعر وذاكرة الطفل في الشعر العربي الحديث، عمر أحمد الريحيات، أطروحة دكتوراه، ٢٠١٩م: ١٤.

(٥) ينظر: الذاكرة، مقدمة قصيرة جداً، جونوثان كيه فوستر، تر، مروة عبر السلام، مر، إيمان عبد الغني نجم، مؤسسة هنداي، ط١، ٢٠١٤م: ١٠.

ولدت والحرب تهز العالم الجريح

ولدت تحت ليل آسيا

رأيت آسيا قصيدةً من طين^(١)

حيث يستذكر الشاعر الحرب التي شهدها وطنه يقول إنه ولد والعالم المجروح يهتز من وقع الصواريخ وصراخ القتلى، فالعالم كله ينزف جراء الحرب التي أكلت معانيه الجميلة، وهنا فهو يفرض سلطان ذاكرته على النص، وقد تكون هذه الذاكرة شخصية، بمعنى أنه لا يقصد زمن ولادته بالضبط، وإنما يقصد مدة طفولته كلها أو قد تكون ذاكرة ثقافية عززتها القراءات والمشاهدات عن الحرب، وما فعلته بالعالم آنذاك، ومن خلال قصائده نستطيع أن نصنفه بأنه من أولئك الناس الذين لا يفارقهم الماضي ويسهل عليهم استرجاعه وتذكره.^(٢)

وقد تلعب الذاكرة الحسية دوراً بارزاً في النص من خلال استذكار عطر الأشياء والإحساس بها من جديد وكأنها بين يديه:

وشممتُ ثوبك في غبار الريح رايةً

يا وردة البستان يا طفلي المدلل

لو أضمتك في ضلوعي، وأشد أذيال النهاية، وهي تفلت، بالبداية

وتعود طفلاً تاجك الأشواك تزهو في دموعي.^(٣)

الحنين إلى الطفولة واضح وجلي من خلال استعماله لعبارات شعرية تدل على ذلك، مثل (تعود طفلاً)، إشارة إلى مدى شوقه وحنينه لبيئته الريفية، فهي ما تزال عالقة بذهنه، فالإنسان يتجه في تأملاته إلى عالم الطفولة حيث الصور المحببة^(٤)، فلفظة (طفل) التي استعمالها الشاعر هي رمز للنقاء، والصفاء، والبدايات الجميلة قبل أن تلونه الحياة، وتغير ملامح روحه

١ (الأعمال الشعرية، سلاماً أيتها الموجة، سلاماً أيها البحر، فاضل العزاوي: ١٤٠).

٢ (ينظر: الذاكرة أسرارها وآلياتها، نوروون بوتوي، ت، عز الدين الخطابي، مراجعة، د. فريد الزاهي، ط ١، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة) مشروع كلمة: ١٩.

٣ (الأعمال الكاملة، حسب الشيخ جعفر: ٢١).

٤ (ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سوييف، دار المعارف، القاهرة ط ٣، ١٩٨١م: ٨١).

الظروف, ونلاحظ أن الطبيعة ظاهرة جلية في هذا المقطع من خلال (الورد والبستان) فذاكرة المبدع تمثل على المستوى الفردي جانباً أصيلاً من جوانب شخصيته, إنها لا تعني مجرد ذكريات الماضي بجانبها الحلو والمر, بل تعني في الأساس جماع كل الخبرات والتجارب التي تشكل وعي الإنسان وتحدد قدرته على التعامل مع الحاضر الراهن^(١). لأن مرحلة الطفولة من أهم المراحل التي يقابلها الإنسان, وتعد الركيزة الأساسية في عمره, لذلك يعد الحنين إلى تلك المدة من أكثر الحالات الشعورية التي تحس بها الذات البشرية, فالإنسان يحاول استرجاع أحداث ماضية من طفولته, لأن في الماضي نكهة وشعور خاص^(٢). ولأن فيها تعبيراً عن نفسية الإنسان عامة والشاعر خاصة.

ولذاكرة الطفولة أهمية في بناء النص الستيني, إذ يعكس استرداد الشاعر أيام طفولته, ارتداداً إلى عالم جميل تصاغ فيه الأفكار برؤى حالمة أكثر انفتاحاً على الذاكرة, ولها أيضاً أثر واضح في إنتاج صور شعورية تقوم على تداعي اللاشعور الذي يعكس حميمية التجذر في الخيال والانفلات من الواقع, فللطفولة مخزون وجداني في ذاكرة الإنسان يكشف استرجاعها عن رغبات وأحلام كثيرة^(٣):

طرزت أحلامه الأولى

سياجات الطفولة

حاملاً خطوي إلى أقبية الموت وسام^(٤).

ينبئ قلم الشاعر هاهنا بآمال طفولية مطرزة بخيوط أحلام صيغت لتخلق واقعاً جميلاً, لكن الأحداث التي مرت على بلد تتطايير على ألوانه فراشات الموت وجعله ملبداً بالغيوم, فسلطة الذاكرة الإبداعية تحاول إن تلقي صوراً استذكارية أمام عين المتلقي وجعلها متحركة وكأنه يعيش هذه الأحداث الآن.

١ () الذاكرة المفقودة والبحث عن النص, نصر أبو زيد, مجلة فصول, العدد ١: ٢٠٠.

٢ () ينظر: الحنين للوطن في شعر الجواهري, دراسة فنية, صيتة علي عواد الحربي, رسالة ماجستير, جامعة الشرق الأوسط, ٢٠١٥م: ٧٦.

٣ () ينظر: الطفولة في شعر محمود الشلبي, عماد عبد الوهاب الضمور, دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية الجامعة الأردنية مجلد ٤١ ملحق ٢ ٢٠١٤: ٦٨٩.

٤ () الأعمال الكاملة , حيث تبدأ الأشياء, فوزي كريم: ٢١٩,

وبفعل عملية التداعي تتضح على سطح ذاكرة الشاعر صور وتجارب عميقة خلال عملية الإبداع تترك الشاعر في حالة ترقب لما اختفى من ذاكرته ولما سيحضر^(١):

أبي كان يأتي عشاءً

فيأكل من حزن أمي

ومن خوفها

ثم يغفو

وكان إذا ما استطلّ بنا الليلُ

يقرأ في كتب الفقر شيئاً ويصفو

وفي آخر الليل يبحث عن شاهدٍ وحقيقة^(٢).

ثورة الذاكرة الإبداعية متمركزة في عمق المعنى، حيث يقف المبدع أمام سلسلة من الجمل المصاغة بأساليب رائعة، فاستنكار الماضي متضح من الفعل الماضي (كان) في بداية المقطع للإشارة إلى الماضي، فقد وظف المبدع أساسين مهمين هما تذكّره (لأبيه وأمه)، فلهايتين اللفظيتين مكانة متميزة في لغة الشعراء في جميع العصور، بوصفهم أقرب ما يكون إلى نفسيته، وبشكل أدق هما من يحددان كيانه، فالنظرة المتفحصة إلى ملامح الأب كما رسمها الشاعر تسفر عن أن الأب ينتمي إلى بيئة ريفية وهذه النشأة القروية جعلته يرتبط بالأرض والوطن ارتباطاً وثيقاً ويتعلق بها ويتمسك بذراتها، مما جعله مفتاحاً لتجربته الشعرية، ثم يأتي دور الأم بوصفها الملجأ الوحيد والحضن الحنون الذي يحتوي تلك الأحزان ويحولها لراحة تامة^(٣).

وقد تطغى ذاكرة الشاعر على نصه بفعل تراكيب تعبر عنها تماماً وألفاظ بارزة تمثل حالة الشاعر مثل تركيب (ذات يوم) الذي يحيلنا مباشرة لعالم القصص وبدايات الحكى:

١) ينظر: دراسات في الإبداع الفني في الشعر (رؤى النقاد العرب في ضوء علم النفس الأدبي والنقد

الحديث) جهاد المجالي، دار الجنادرية للنشر عمان ٢٠٠٨ ط ١ ص ٨٣

٢) الأعمال الشعرية، أسفار الملك العاشق، سامي مهدي: ٦٤.

٣) ينظر: صورة الأب والأم في شعر محمود درويش، د. عبد الرحيم حمدان حمدان، مجلة جامعة الأزهر، غزة، عدد خاص بأعمال مؤتمر "محمود درويش القضية والإنسان"، ٢٠٠٩م: ٢٤١-٢٦٤.

ذات يوم وعلى زندك وشمّ فيه أسناني، أتيتُ

ذات يوم وهواء الفرخ البازخ يلتئم..^(١)

في هذا النص يستذكر المبدع أيامه وهو في مرحلة العشق الذي مضى وبقيت ذكراه واضحة في عبارة (ذات يوم)، والجميل في هذا المقطع أن الذاكرة التي هيمنت عليه هي ذاكرة حسية بامتياز، فأثر الأسنان على الزند يصور لنا ذلك الألم الشفيف الذي يتركه المحبوب في جسد حبيبته، على الرغم من أن الجسد سرعان ما يتخلص من هذا الأثر ألا إن الذاكرة لا تستطيع ذلك، فيبقى عالقا فيها متخذا من أي محاولة للبوح فرصة للظهور، وهو ما يؤكد عمق العلاقة الإنسانية التي تربطهما والتي لا يمكن للنسيان أن يطيح بها مهما مرت السنين، وهذا بفعل الذاكرة التي لا يمكن مقارنتها بأي من قدراتنا الإدراكية، فقواها غامضة، وتفاوتاتها تلفت الانتباه، والشاعر هنا لا يستدعي الحدث فقط بل هو يكرر التجربة بصورة انعكاسية^(٢) حتى ينال ذلك القدر الكافي من المتعة والذي هو جزء من المتعة التي عاشها سابقا.

(١) قصائد إلى الزمن البعيد، إبراهيم الزبيدي: ٢٥.

(٢) ينظر: الذاكرة، جوناثان كيه فوستر، تر مروة عبد السلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،

٢٠١٤ ط ١: ٨-٩.

المبحث الثاني

سلطة الذات واغترابها

الاغتراب مصطلح مثير للجدل بين علماء النفس, ويعد (فروم) أول من قدم الاغتراب بوصفه مصطلحاً أدبياً ومكوناً نفسياً, وذلك "بانفصال المرء عن روابطه الأولية"^(١) أو ما يعانيه الفرد من خبرة الانفصال عن وجوده الإنساني, وعن مجتمعه, وعن الأفعال التي تصدر عنه^(٢) فالاغتراب يُشعر الفرد وكأنه منفصل ذاتياً عن عالمه منقطعاً تماماً عن بني جنسه, و"من المعروف إن مصطلح الاغتراب لم يصبح مصطلحاً فلسفياً في الغرب إلا مع نيتشه, ولهيغل ريادته في هذا المضمار, وإسهامه الواضح في دراسة الاغتراب, ومحاولة معالجته بالطرق التي تتلاءم وطبيعة فلسفته, ولقد نظر هيغل في صميم بنية الحياة الكلية, "فتبين له إن الاغتراب عن البنية الاجتماعية يترتب عليه اغتراب عن الذات."^(٣) فالاغتراب من منظور علم النفس يعد " مفهوم واضح للذات الإنسانية وعلاقتها بصاحبها, إذ يرى الكثير من علماء التحليل النفسي مثل (فرويد) و(أريك فروم), وهورني أن "الاغتراب حالة نفسية يعاني أصحابها من الشعور بعدم الارتياح, وعدم الاستقرار, والقلق والشعور بالضيق والعزلة, وعدم الفعالية, والوحدة والتضائل, وهذا الشعور كثيراً ما يؤدي إلى نتائج نفسية منها, تفكك مشاعر الفرد وإحساسه بعدم أهميته"^(٤) فهو شعور مؤلم بالعزلة والتشكك في النفس والإحباط.^(٥) يصيب الشخصية الإنسانية بالتشوه والاضطراب, ممّا يجعلها غير مدركة لما يحصل ويفقدها كلّ مقومات الإحساس ببقاء الذات وديمومتها الوجودية, ومن ثمّ يسبب هذا الاضطراب النفسي صورة من

١) النظرية النقدية عند إريك فروم, د. قاسم جمعة, منتدى المعارف, ط١, بيروت, ٢٠١١م: ١٦٣.

٢) ظاهرة الاغتراب في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام, أنعام عبد المنعم الحراسيس, أطروحة دكتوراه, ٢٠١٦م, ٥٠.

٣) الاغتراب في الشعر الإسلامي المعاصر, فريد أمعشوشو, ط١, ١٤٣٦هـ-٢٠١٥م: ١٤-١٥.

٤) الاغتراب في الشعر العربي القرن السابع الهجري, دراسة اجتماعية نفسية, د. أحمد علي الفلاح, دار غيداء, ط١, ٢٠١٣: ٢٣.

٥) الاغتراب في شعر الشعاعين محمود درويش وشير كو بيكه س, دراسة تحليلية فنية, كلاس محمد عزيز العسكري, رسالة ماجستير, كلية التربية للبنات, جامعة بغداد ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م: ٢٣.

الصور الإغترابية التي تعاني منها الذات البشرية عامة, لذلك تبقى محاطة بعزلة دائمية مستمرة لا نهاية لها.^(١)

والاغتراب في الشعر الستيني واضح جلي بالنظر إلى المشاكل الاجتماعية والنفسية التي كان الشعراء الستينيون يعانون منها بسبب عدم توافقهم الفكري مع الأنظمة السائدة في مجتمعاتهم, أو بسبب عدم اندماجهم في المجتمعات التي هاجروا إليها:

يا أيها النهرُ الذي يلمع

تسمع نجواي ولا تسمع

قرب وقرب من شفاهي الماء

اغرق صحاري عطشي الحراء

وقل لأطفالك أن يسرعوا

مثقلة أكفهم بالماء.^(٢)

نجد الخطاب موجهاً إلى النهر, وكأنَّ المبدع يتحدث مع إنسان يسمع ويتكلم, لكنَّه وبعد ما حول النهر إلى متلقٍ واعٍ يسمع نجواه ويفهمها, عاد ليسلب منه صوته فهو سامعٌ لا يسمع, ومتلقٍ لا يبث, وما كان ذلك إلا لفرض صوت الشاعر من خلال غياب صوت الآخر(النهر), فالاغتراب بصورة أخرى انفصال بين الإنسان ومجتمعه, أو أرضه, وعدم قدرته في التحكم بظروف الواقع, الأمر الذي يؤدي إلى فقد السيطرة والشعور باللاوجود النفسي فتكون ذاته محملة بمشاعر الغربة والحزن.^(٣) وهذا الشعور يقتل كل أحساس بالحياة, فلا وجود لها بعد انعدام الذات. "فمن يغترب عن ذاته هو ذلك الشخص الذي لا يمتلك أي شعور, إلا ذلك الشعور

١ () ينظر: دراسات في سيكولوجية الاغتراب, د. عبد اللطيف محمد خليفة, دار غريب, جامعة القاهرة, ٢٠٠٣م: ٨١.

٢ () الأعمال الشعرية, نخلة لله, حسب الشيخ جعفر, ١٤: ١.

٣ () ينظر: الاغتراب في الشعر العربي المعاصر, بدر شاكر السياب أنموذجاً, نبيلة عبدو, حميدة حابي, مقدمة لنيل شهادة اللسانس في اللغة والأدب العربي, كلية الآداب للغات, جامعة أكلي محند أولحاج, الجزائر, ٢٠١٢-٢٠١٣م: ٨.

الذي يمكن أن يخلقه التوافق مع الأغلبية، فهو لا يحس بصورة حقيقية بمقولة (إنني ذاتي) وكل اغتراب للذات ناشئ من فقدان الإحساس بالذات سواء في الفكر والإرادة والمجتمع" (١)

وحين يريد الشاعر مخاطبة ذاته، ويجد أنها غائبة لا يمتلك طريقة للوصول إليها وسط هذا الضياع الذي يعانیه، فيلجأ إلى مخاطبة الذات بضمير الغائب الذي يبحث عنه، لكي يعبر عن غربته واغترابه في آن:

ها أنا أبحث عن وجهك في دغلٍ كثيفٍ

يحرق الملح شفاها مرةً مني، ويأتيني حفيفٌ

ثوبك المثقوب في الريح، قرون من مطر

وبروق ورعود. (٢)

يخاطب الشاعر هنا متلقٍ غائب، فلا ندري وجه من يقصد، فهو لم يشير صراحة إلى الآخر الذي يتحدث معه، وإنما جعله روحاً مضمرّة وفرض سيطرته عليه، وكأنّه يبحث عن إبرة في كومة قش، وكأنّه أيضاً يتحدث عن صورة كاملة للمكان الذي يراوده كلّ ليلة، فهو في غربته يصف المكان، وذلك بفعل صورة الريف التي اتصلت بعالمه.

نلاحظ سيطرة الاغتراب الذاتي على معاني النص من خلال إتباع المبدع لطريقة خطابية خاصة ومميزة تبدأ بالتصريح عن الذات والتعريف بها:

أنا فاضل العزاوي

جندي مجهول في هذا الكوكب

أو مجنونٌ يبحث عن قاراتٍ عذراء. (٣)

يحاول المبدع في هذا المقطع من قصيدته أن يترجم ذاته باحثاً عن نفسه باستعماله للضمير (أنا)، فهذه الأنا كفيلة لتجعل القارئ مقتنعا جل الاقتناع أن الذات حاضرة ومشكلة نسفاً واضحاً في قصيدته، فهو يخاطب ذاته بمعان طاغية على النص، بل يصل الأمر به إلى ذكر اسمه، فذاته

(١) النظرية النقدية عند اريك فروم: ١٩٢.

(٢) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، حسب الشيخ جعفر: ٨٨.

(٣) الأعمال الشعرية، فاضل العزاوي: ٢٣.

حاضرة بقوة وبصورة مميزة, لكن السؤال هنا, ما الذي يدفع الإنسان إلى ذكر اسمه, ما الذي يدفعه إلى العودة لأول لحظات وعيه وإدراكه لوجوده كإنسان, لا شك إن الدافع الأساسي هو شعوره اللامتناهي بالغربة والضياع, بل شعوره بأنه غير موجود وغير معرف, وكأنه يريد أن يثبت للقارئ إنه يمتلك زمام الأمور للتحكم في المعنى الظاهري, لكن اللغة تفضح المشاعر الداخلية للمبدع بشكل أو بآخر, فهو لا يعرف نفسه هل هو جندي مجهول الهوية؟ أم مجنون مبعثر الوجود؟.

وتتداخل الغربة مع مفهوم الاغتراب, لتوضح جوانب مهمة تؤثر في نفسية المبدع, فتجعل الخطاب موجهاً إلى النفس, بوصفها أهم كيان للإنسان, لذلك نلمس بعض من تجليات الغربة التي تحف شعراء الستينات منهم, فيعبرون عن غربتهم بكل ما يملكون من أحاسيات, فيعمل من خلال ذلك على "نقل رؤية المبدع وأثر التحولات المحيطة به"^(١) وهذا يعني أن لكل مبدع جذوراً اغترابية:

عبرت رمال القوافي, بيني وبين القوافي عشقاً قديم

تسلقت ظهر الجبال, أتيت إلى وطني تائه في الصحاري

تعريت من جسدي, صرتُ صخرةً^(٢).

يمثل النص شرحاً وافياً لحالة المبدع ما قبل الاغتراب, أو لنقل أنه يوضح الأسباب التي تجعل من المبدع يعاني الاغتراب الذاتي, فهو يشير إلى الصعوبات الجمة التي يواجهها في حياته, وعلى الرغم من صياغتها اللغوية التي تشير إلى الزمن الماضي كأشياء حدثت معه سابقاً إلا أن الشعور الذي تركته فيه والاعتراب الذي عرضته له لا يزال قائماً, وكأن هذه الظروف تحدث معه باستمرار وتكرر نفسها, ليبقى تأثيرها قائماً, وليس هنالك أكثر ما هو أصعب من تحول الشاعر الذي يفترض أن يكون مرهف الحس رقيقاً إلى صخرة لا تشعر, ولا تدرك, ولا تتأثر بكل المؤثرات.

وتظهر الذات من خلال (تاء الفاعل) في أفعال النص فتنقلنا لتصور واضح عن حركتها ونموها وهيمنتها:

(١) الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني, د. مريم جبر فريحات, مجلة جامعة دمشق, المجلد ٢٦, العدد الثالث والرابع, ٢٠١٠م: ٢٩١.

(٢) الأعمال الشعرية, سلاماً أيتها الموجة, سلاماً أيها البحر, فاضل العزاوي: ٢٥.

حكاية قديمة

حكاية السؤال واليقين والهزيمة

لا تعجلوا

نبت في مواسم البوار

رضعت ثدي الأرض, واستعرت زرقاء السماء

فصار لي وجه يطل في الزحام لفترة انتظار

وصار لي صوت يلاحق الدروب بالسؤال

من لي بمن يضخ في العروق راحة اليقين؟^(١)

الشاعر في هذه القصيدة يتحدث عن حكاية حياته, وما عاناه من اغتراب روحي ونفسي, فقد نبت في مواسم البوار, في زمن أعتى الحروب, حيث ولد شاعرنا في سنة ١٩٤٠ أبان الحرب العالمية الثانية, وكان قد تعلق بوطنه وأرضه التي تجسدت في هذه القصيدة على شكل أم ترضع ولدها الشاعر, وربما يقصد كل الأرض, وهذا القصد مناسب لنزعتة الإنسانية وتجربته التي جاب بها بلدان العالم, وقد استعار زرقاء البحار, حتى صار وجهه يشبه لحظات الانتظار, وصار صوته يشبه السؤال في الدروب البعيدة, فهذا المقطع زاخر بذاتية الشاعر وصفاته المجازية التي حددها لنفسه وقصته التي اختصرها بثلاث عبارات شعرية (نبت في مواسم البوار, رضعت ثدي الأرض, استعرت زرقاء السماء)

يشعر الشاعر بغربته عن كل شيء حتى عن نفسه بمجرد انفصاله ونفيه بعيداً عن أرضه حيث اغتربت ذاته وتلاعبت المعاناة به, فصار مبعثراً تنهشه ظروف الزمان^(٢)

في زمن الكروم

كنت أقول سلاماً للغرف التي تفكر

(١) الأعمال الشعرية الكاملة, رماد الفجيرة, سامي مهدي: ٥.

(٢) ينظر الحنين والغربة في الشعر الأندلسي, عصر سيادة غرناطة, ٦٣٥-٨٩٧, مها روي إبراهيم الخليلي, رسالة ماجستير, ٢٠٠٧م: ٢٣.

للفجر الممزق بين الشفتين

للكتف الذي هو أخي

للمطر الذي أمرني أن ألقى التماثيل في الذاكرة المفتوحة للغزاة

غير أنني حين انتشرت في الأزقة الملوغة

احتشدت الضرائب في فمي

فعدت إلى الممرات القديمة أراقب أطفالاً موصولين

بالقوافل المخلوقة في نهاية يدي. (١)

يحاول المبدع أن يصور ما يجول في مخيلته من ذاتية مغتربة، وما تركته بقايا الحرب من أثر مغبر في نفوس الناس، فهو من خلال تجوله يحاول استرجاع زمن مضى، وملامح الاغتراب طاغية على النص الشعري من خلال الضياع الذي يلف أجواء القصيدة، فخطاب الشاعر متجسد من خلال استذكاره لأيام مضت حيث الغربة المسيطرة على معاني النص في كل مرة يحاول الرجوع إلى الوراء، لترجمة أحداث نفسية ماضية، فهو يشبه أخيه بالكتف الذي سقط في تلك الأحداث وخلال عودته إلى تلك الممرات يصور للقارئ مصير أولئك الأطفال وهم ممزقين تجرهم قوافل الموت الغريبة.

وتهيم الذات المغتربة في عوالمها الغريبة، فتتخيل لحظة الوصول إلى الوطن، فتتداخل المشاعر وتختلط حتى لا تكاد تعرف هل هي لحظة وصول أم لحظة وداع:

أصل إلى وطني بعد أن عبرت نهراً

يهبط فيه المنجمون بآلات فلكية صدى

مفتشين عن النجوم أو لا أصل إلى وطني

بعد أن عبرت نهراً لا يهبط فيه أحد

هناك رحلات

(١) رهائن، صلاح فائق، منشورات الجمل، ط١، بيروت - بغداد: ٩.

أعود منها ساهما

نحيلة كظل إبرة. (١)

يتحدث المبدع عن رحلاته المجازية إلى الوطن, حيث لا يعرف نهاية طريقه, فهو أمام نهايتين لا يبدو أنه يرجح إحداها على الآخر, بل يمكننا القول أنه غير متحمس للوصول أو لعدم الوصول, وهذه صورة واضحة عن ذات الشاعر التائهة بين الغربة والعودة, بين الوصول وعدم الوصول, بين حاله قبل هذه الرحلة المجازية وحاله بعد العودة منها, فهو ظل إبرة يعود من رحلته نحيلةً ضعيفاً رأسه مفتوح لاستقبال خيط الحزن ومرارة الضياع, فالاغتراب الذاتي هنا واضح بعدم قدرة الشاعر على تحديد ما يريده أو ما لا يريده, ما حدث أو ما لم يحدث, وكأن الأمور قد تساوت وتبلدت المشاعر وخفت ردود الأفعال, وهذه إشارات إلى الحالة النفسية المغتربة التي تفرض سلطتها.

وكرد فعل على ضياع الذات تلجأ إلى الحديث عن نفسها في الماضي وما عاشته من لحظات ومرت بها من ظروف:

وصلت إلى الحد

في الأصل كنت راعياً يفترس أرخبلاً ممزقاً

من الأرواح

في الماضي الذي لا يمكن صيده

أخرج إليه فيهرب

غزاة تاكل الملح على بابي

أي ملح بقي لي أيها الماضي؟ (٢)

يتحدث الشاعر عن الماضي الذي يلاحق روحه, حيث يصل إلى النهاية التي تجعله يفقد كل شيء يحلم به, فالماضي وحده من يشغل فكر الشاعر وروحه, حيث أن الماضي لا يمكن صيده,

(١) الأعمال الشعرية, سركون بولص, من منشورات المديرية العامة للثقافة والفنون السريالية, عنكاو,

ج ١, ط ١, ٢٠١١ م: ٧.

(٢) الأعمال الشعرية, الوصول إلى مدينة أين, سركون بولص: ٣٢.

فهو عندما يخرج إليه يرحل هاربا منه كالغزالة, فالمبدع هنا يتساءل عن الأحلام التي بقيت بين يديه بعد أن سلبها الماضي منه, وهذا ما يحدث للإنسان بعد مضي العمر به, فيرحل الرفاق وتتغير الأماكن, وتختلف الحياة كلها بعينه, فيحدث الصراع ما بين ذاكرته وبين واقعه المعيش, فيصبح في حالة اغتراب عن مجتمعه حتى في أثناء تواجده في نطاقه, فهو يكون في حالة من التهويم في أشد المواقف التي تكتض بالحركة الاجتماعية, لذلك فالحرية التي يطلبها لذاته تكون مناهضة لما يريده مجتمعه, ولا يأخذ منه سوى ما يلاءم فكره ومزاجه الفني الخاص.^(١)

وتتحول المشاعر الذاتية إلى سؤال يفرض نفسه في النص ويحاول إيجاد أجوبة تطفئ نار حيرته:

ماذا سأكتبُ في البطاقةُ

أفيسطيع الحرفُ, هذا الحرف أن ينبيك عني

أن يحمل الأملَ المجنحَ والحنينَ وألفَ باقةُ

من زهرِ أشواقي إليك أن يفتح الآفاق في وجهي, فأبصر مقتلتيك

وأرى ابنتي

بيتي

ربيعي كله في مقتلتيك

ماذا سأكتبُ؟ إن أشرعة الحنين تطفو على شفةِ البطاقةِ.^(٢)

فالشاعر في هذا النص يتساءل عن مستقبل مجهول الهوية, مستقبل لا يعرف مدى حقيقته, وكأن حياته عبارة عن بطاقة ورقية هو وحده من يستطيع أن يحدد ماذا سوف تكون هذه الحياة, ولكن الحقيقة مختلفة عن الواقع, فالمبدع لا يستطيع ترجمة حياته والتنبؤ بمستقبل قادم, فالأيام وحدها من تحدد, فالحرف هو السبيل الوحيد الذي يستطيع ترجمة ما في قلبه, وهو كفيل أن ينقل تلك المشاعر إلى المتلقين, فهو يتمنى أن تكون هناك أية يطل بها على ذلك المستقبل ويبصر ما

(١) ينظر: سايكولوجية الإبداع في الفن والأدب, يوسف ميخائيل أسعد, دراسات أدبية, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٨٦م, مصر: ١٠٠.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة, مجموعة أقطار, محمد سعيد الصكار, ٣١٥.

بداخله, ويرى أبنته ومكانه الذي يسكن فيه, يرى أيامه المتبقية من عمره, فهو يطمح كثيراً لمعرفة مستقبل ذاته الطافحة بالأمل, والشاعر يبدأ بالسؤال حينما تبدأ حيرته وعندما يفوق هذا السؤال قدراته اللغوية أو عندما يريد أن يسأل كي يجيب مثلما فعل الشاعر في هذا المقطع فهو يسأل عن قدرات الحرف وإمكانياته الخطابية في إيصال مشاعر عميقة, وهو الأعراف بالإجابة عن هذا السؤال, ولكنه سؤال المشتاق التائه, فالإغتراب عندما يكون تجربة, فإن ذلك يتضمن الوعي بأن شعور الإنسان بذاته ليس هو الشعور الصحيح^(١) وبالتالي فهو لا يعرف موقفه النفسي تماماً, فهو مصاب بتشتت واضح في هويته مما يجعل الإغتراب مسيطراً على ذاته, فيؤدي ذلك إلى تشتت هويته نتيجة عدم قدرته على إقامة علاقة عميقة ودائمة مع المجتمع.^(٢)

١ () الإنسان المغترب عند إريك فروم, د. حسن حماد, دار الكلمة, مصر- القاهرة, ٢٠٠٥م: ١٢٠.

٢ () ينظر: البحث عن الهوية, الهوية وتشتتها في حياة إريك إيركسون وأعماله, ت, د. سامر جميل رضوان, دار الكتاب الجامعي, العين, الإمارات العربية المتحدة, ط١, ٢٠١٠م: ٢٩٥.

المبحث الثالث

تمثيلات الذات الجمعية في الشعر العراقي الستيني

أشارت العديد من المعاجم إلى معنى الجماعة, فقد أورد ابن منظور مفهوم الجماعة بشكل واضح في معجمه (مادة جمع) يقول: "جمع الشيء عن تفرقة يجمعه جمعاً وجمعه وأجمعه فأجتمع, والجمع: اسم لجماعة الناس".^(١) وفي معجم اللغة العربية معنى الجماعة من: "تجمع القوم: أنظم بعضهم إلى بعض, احتشدوا, وعكسه تفرق".^(٢)

إن "الجماعة هي عدد من الأفراد الذين يلتقون بانتظام في تفاعل, يتسم بالمواجهة المباشرة, لديهم غرض مشترك ويشاركون في مجموعة مستويات تحكم أنشطتهم".^(٣) فمن المجتمع يستمد الفرد كل شيء بل وكل حركة يتحركها هي ناتجة عن تأثيره بمجتمعه. "يتضمن ذلك الملابس والمأكّل وطبيعة الحياة وطريقة العيش وما يملكه من بدن وعقل فكله يمثل شكلاً من أشكال المجتمع ويمثل عضو من أعضائه".^(٤)

وأهمية الجماعة بالنسبة للفرد في أي مجتمع اجتماعي, تكمن في مدى جاذبية هذه الجماعة أو تلك لذلك الفرد أو لغيره, فالجماعة تحقق لذات الفرد مكانة وجود متميز داخل ثناياها, ومن ثم تعمل هذه الجماعة على إشباع حاجات الفرد النفسية والذاتية, مما يؤدي إلى شعوره بالاستقرار الذاتي والأمان الداخلي .

عدّ إميل دوركهايم الوعي الجمعي "بأنه المصدر الحقيقي لعقلانية سلوك الإنسان, حيث تتحدد العقلانية عنده بالنظر أساساً إلى الضمير الجمعي باعتباره يحدد القواعد المنظمة للسلوك الظاهري, بالإضافة إلى تشكيل غايات السلوك والتي تشكل جوهر الشخصية الفردية, وبالتالي

(١) لسان العرب: مادة (جمع)

(٢) معجم اللغة العربية المعاصرة: ٣٩٣.

(٣) علم الاجتماع, مفهومات-موضوعات-دراسات, د. غريب عبد السميع غريب, مؤسسة شباب الجامعة, ٢٠٠٩م: ٧٧.

(٤) ينظر: كتاب الأخلاق, أحمد أمين, مؤسسة هنداوي, ٢٠١٢م: ٥١.

يشير هذا الضمير إلى المجموع الكلي للمعتقدات والعواطف العامة بين أعضاء المجتمع، والتي تشكل نسقا له طابع مميز^(١)

فالخطاب الجمعي مترسخ في ذوات الشعراء، وفارض نفسه بشدة بالاستعمال المتكرر للضمير(نا) الذي يحاول في كل مرة إيصال حدث معين، لكي يكتمل المعنى، فالأحداث النفسية الاجتماعية ترتبط ارتباطاً مباشراً بالذات وبالتالي يكون الخطاب مصدراً سلطوياً لها:

من قبل أن تشد أذرعنا وتلفحنا الظهيرة

كنّا نمد إليك أيدينا الصغير

متوسلين فتمطر الدنيا عطايا

فندوق قبل الطير تمراً قد توهج كالمرايا

وأسرة العشب الوثيرة.^(٢)

ينقل النص ظروف بيئة الشاعر وعلاقته بها، ويربط ذلك بالصيغة الجمعية وكأنه يتكلم بصوت مجتمعه المضطهد الذي عانى ما عانى من شدة البؤس والصوت المكبوت، إذ منح المجتمع الشاعر حرية القول، وكأنه أخذ من صوت المبدع أداة للإيصال، فهو أبدع في تصوير حبه لأرضهم، والحب متبادل بينها وبين ساكنيها، فهي خير حاضن لهم وما يشعرون به من فرح، وحزن، وشدة ورخاء، بوصفها أم حنون تغدق على أطفالها بخير العطايا، ولتجعلهم ينعمون بواقع أفضل، فهي العطوف كالمظلة التي يستظلون تحتها، خوفاً من إعصار قادم، فقد شبه الشاعر هذه الأرض بالنخلة المقدسة المليئة بالخيرات والعطايا، كي يستفيد منها ساكنيها، بعدها منبع الشعور الإنساني الأصيل بكل معنى الكلمة، مثلما ينبغي على الجماعة التغني بمقدسات أرضهم وإعطاؤها القدر الكافي من الحب.^(٣) وهذا الخطاب كان موجهاً من قبل المبدع بعفوية تامة لا يحيطه تصنع مفتعل من قبل الذات، في الوقت نفسه أعطت هذه اللفظة دلالة الحنان الذي تمنحه للأفراد والجماعات من دون استثناء.

(١) سوسيولوجيا الهوية، جدلية الوعي والتفكك وإعادة البناء، د. عبد الغني عماد، مركز دراسات

الوحدة العربية، ط ١، بيروت، ٢٠١٧م: ٤٣.

(٢) الأعمال الشعرية، حسب الشيخ جعفر: ٥٨.

(٣) ينظر: حب الوطن دراسة تأصيلية، سعد بن عبد الله السبر، ١٤٣٠هـ - ١٤٣١هـ: ١٦.

كما نجد الخطاب الاجتماعي الذاتي في الشعر الستيني حين يوجه خطابه إلى الأمة بأكملها واصفا ما تمر به من أزمات وما تطمح له من آمال:

الأمة تبحث عن لغة بيضاء

الكلمة تبحث عن معنى

والشرطة تبحث عنا في مأكنة الليل

مطرودين من الكليات إلى السجن

محشونين خطايا وخرائط جنسية

محترفين الثورة في أحياء العمال وفي أرشيف الأمن السري

نحلم أن نملاً أنفسنا بالأفعال. (١)

الصفة الاجتماعية حاضرة في هذا الخطاب وبشدة لأن "البيئة الاجتماعية لعبت دورها في التأثير على الأديب، وجعله في مستوى ما يعانيه ضمير العصر". (٢) حيث ناقش الشاعر العلاقة الاجتماعية التي تربط بين أبناء الجيل الواحد، ويصف ما عانوه من اضطهاد نفسي وروحي، ومن خلال ذلك "يعد بناء وتحديد العقل الجمعي للفرد أياً كان انتمائه بصورة عامة من أهم القنوات لتلميع موقف الطبقات المسيطرة (السياسية، الاقتصادية، الدينية) والإسهام في التأثير على شرائح أو فئات المجتمع من خلال كل الممارسات الاجتماعية والثقافية القادرة باختلاف أوضاعها ومصالحها الآنية والمستقبلية على صناعة العقل الجمعي". (٣)

يحمل الشاعر بمخيلته أفكاراً مختلفة الرؤى ويقوم بعرضها أمام المتلقي، و يروي إن وضعهم الذاتي الذي كان مضطهداً من قبل السلطات التي كانت تحكمهم آنذاك بيد إنهم لم يكن بأيديهم شيء سوى الصمت والهرب من واقعهم الذي يعيشون فيه، لذلك كانوا تائهين مطرودين ممتلئين

١) سلاما أيتها الموجه سلاما أيها البحر، فاضل العزاوي، دار العودة - بيروت، ١٩٧٤م: ١٨.

٢) المنهج الاجتماعي في النقد نشأته وخصائصه، نور الهدى حلاب، مجلة مركز دراسات الكوفة، جامعة الكوفة، العراق، العدد ٣٨، ٢٠١٥م: ١.

٣) الخطاب الإعلامي وتشكيل العقل الجمعي للمواطن العراقي بعد عام ٢٠٠٣م ثقافة الانتماء للوطن أنموذجاً، رعد حميد توفيق البياتي، نور علي إبراهيم الزبيدي، مجلة جامعة المستنصرية العدد ٢٣ مجلد ١٢: ٩.

بأحلام ليس لها معنى، راغبين بإثبات أنفسهم، وهو بهذا يصور حاله وحال المجتمع في آن واحد.

وقد مثل الشعر الستيني انعكاسا للمجتمع وحالته وما كان يعانيه في كثير من قصائد شعرائه مطالباً عجلة الزمن بالدوران للخلف والعودة إلى الأيام التي خلت حتى لا تستغفلهم الشعارات ويصدقوا الحكايات مرة ثانية:

عُد بنا.. عُد بنا إنَّ خبزَ القناعةِ

كان سماً، وكانت حكاياتنا في الشجاعةِ

سكرةً، وانتهت بالدوارِ

ثم لما صحونا وجدنا الحقيقةَ

تحت أقدامنا، خرقةً ملَّ منها شيوخُ الطريقةِ

عندما جربوا بؤس هذي القفار.^(١)

يتحدث الشاعر عن نسق الزمن الذي انتهى ويتمنى أن يعود، فهو زمن كان أفضل بكثير من الزمن الآن، فالخطاب الجمعي واضح في النص، والمتلقي يستطيع أن يفهم مقصديته، لأنَّ العيش أصبح سماً ينخر بأحلامهم وكأنَّهم كانوا داخل حلم جميل وعندما صحوا وجدوا أنفسهم داخل بؤرة مهشمة، ووجدوا كل معاني الحقيقة مرمية تحت أقدامهم بوصفها خرقة بالية ملَّ منها جنود السلطة، فكلُّ مجتمع يسير بشكلٍ سليم على وفق مبادئ صحيحة ومتقدمة يحتاج إلى سلطةٍ توجهه تكون هي الأخرى متبعة لأسس ولقوانين متخذة صفة الأشراف على كل من الفرد والجماعة، ومن دون ذلك الدور تصاب وحدة الجماعة بالركود والفوضى، ومن ثم يصبح أفراد المجتمع متفككين بالرأي والمبدأ.^(٢) من هنا عمد المبدع إلى جعل لفظ الزمن مستترا في المقطع الأول ولم يذكره صراحة.

وقد اعتمد الشاعر على أسلوب المقارنة بين ما كان سابقاً وما هم عليه الآن، ممَّا برّز الذات الجمعية في النص وجعل المعنى كله يدور حولها:

١ () الأعمال الشعرية، رماد الفجيعة، سامي مهدي: ٣.

٢ () ينظر: السلطة والفرد، برتراند راسل، تعريب، شاهر الحمود، دار الطليعة، ط١، ١٩٦١م: ١٠٨.

في الصباح كنّا نلجأ إلى برجٍ قديمٍ

نسمع تغريدةً طائرٍ

ونحو الجسور المحطمة تعلّمنا الذهاب, نحو الحطب

مع الأرواح جمّعنا الأحجارَ واخترقنا الزحامَ

كنّا نعذب التماثيلَ الضعيفة, نعرف اسمَ غيمةٍ تمرّ, ونفرح بالأصدافِ

الآن, ها نحن أنفسنا نحلم بفمّ المرأةِ

نبتسم لكلبٍ يقعي

وعلى امتدادِ الشوارعِ نفتتُ الخبزَ للمتسولين. (١)

يخاطب المبدع في هذا المقطع أحلاماً وآمالاً ذهبت بعيداً في صباح مليء بسعادة تملئ أجواء نفوسهم, فقد كانت الحرية التي يعيشون في داخلها تمنحهم التمتع بحق العيش حيث غزارة المعنى المتدفق في قلم المبدع جعلته يخط مشاعر كان يشعر بها جماعته, والزمن بين الماضي والحاضر يختلف باختلاف أحوالهم فيه, ففي الماضي كانوا أحراراً وسلطتهم ظاهرة على معاني النص, أمّا في الحاضر سلبت تلك الحرية وأصبحوا يحلمون بلونها, فكلُّ شيء غائب في ذواتهم, بسبب سيطرة أرواحاً تكتم نفوسهم الطافحة بالأمل, وقد جاء لفظ (الطائر) دليل على حريتهم, فالحرية هي غياب أي إكراه اجتماعي يفرض على الفرد. (٢) و تتمظهر الذات الجمعية في هذا المقطع الشعري لتجعل الصوت متجسداً وبشدة ليرسم معالم المجتمع من أجل إيضاح ما يراد إيضاحه, ولتصبح الصورة كاملة, وذلك من خلال تضافر الألفاظ الأنوية الجمعية في النص, أمّا لفظ (الكلب) فهو لفظ مشؤوم إشارة لأولئك المتسلطين فهذا جعلهم على امتداد الشارع يفتتون الخبز للمتسولين. فالشاعر يعد "أبن بيئته ونتاجه هذا صادر من وسطه الثقافي بأسلوبه الخاص ومتجه نحو مجتمعه, ونتاجه صادر عن إدراك منه لتجارب جماعية تأصر بها

(١) الأعمال الشعرية, صلاح فائق, دار أشباح, اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا, ط١, المجلد الأول,

٥٠٠.

(٢) الحرية, محمد الهلالي, عزيز الزرق, دار توبقال, الدار البيضاء, المغرب, ط١, ٢٠٠٩م: ١٠.

وأصرها نحو جماعة أخرى تتأثر بها, لأنها تحمل صفات مشتركة يفهمها أغلب أفراد المجتمع".^(١)

وتبرز الذات الجمعية بشكل جلي عند الشاعر في حال تصويره للمجتمع وما يعانيه من حزن وألم ويحاول أن يستنهض عزم جماعته ويشد على أيديهم:

حتى والموت يملأ الطرقات

هذه الأيام لنا, أيامنا لنا وقد سقط الذين

لقد ماتوا

لا تبحث عن عدة الصياد, أو خرائط السفر

تضرب طبل الريح: النساء يقبلن هائجات, والشعرُ تبرد بالعرق, كالهواء

في آخر الحقول, جسد قريب.^(٢)

يظهر المقطع هنا حقيقة في غاية الدقة والوضوح, ألا وهي الجهاد من أجل الحياة الكريمة, ليؤكد على أهمية الفعل الاجتماعي الذي يتحقق بالتفاعل بين الذوات والآخرين, ويتخذ معنى ذاتياً وغرضياً^(٣) ليؤكد أنهم صامدين في وجه الموت من خلال قوله (حتى والموت يملأ الطرقات), فهذه العبارة كفيلة لإيضاح عزيمة المبدع وأبناء شعبه, فحتى لو كان ذلك الموت عثرة في وجودهم يملأ طريقهم بالماضي, والحاضر, والمستقبل لهم ومن حقوقهم المشروعة, وكلُّ من يحاول التسلط على حريتهم إلى بئس المصير, ويبدو إن هناك كلام في مخيلته لكنه لم يصرح به في شعره, لشدة معاناته من أولئك المتسلطين على أحلام الشعوب وسلب ممتلكاتهم الروحية.

١) نقد النص الشعري في ضوء المنهج الاجتماعي, الرصافي مثلاً, عبد الرحمن مرضي علاوي,

مجلة مداد الآداب, العدد الخامس عشر, جامعة بغداد, كلية العلوم الإسلامية: ١٩.

٢) الأعمال الشعرية, الوصول إلى مدينة أين, سركون بولص: ١٨٠.

٣) ينظر: نظرية الفعل الاجتماعي عند ماكس فيبر, دراسة في علم الاجتماع التأويلي, د. حسام الدين

محمود فياض, مكتبة نحو علم اجتماع تنويري, ط١, ٢٠١٨م: ١٢.

ويستمر تجسيد الشاعر لحجم المعاناة التي تكبدها أبناء شعبه في محاولة استنطاق الجرح والحديث معه وطلب البوح والاعتراف وأن يكون جرحهم هو الشاهد على مسيرتهم في البحث عن معنى لحياتهم:

يا جرحنا المعتاد

قل إننا جحافلٌ تبحثُ عن معنى

قل إننا نسكتُ إن جعنا

نسكتُ إن تهنا

نسكتُ إن متنا

قل إننا قافلةٌ تائهةٌ

تبحث عن دليلها بين ظلامِ العصور. (١)

الشاعر هنا تلفه حيرة جامحة تدفعه للبحث عن الحرية بين أزقة الظلام، ليفتح عن معنى مفهوم للحياة التي يحيونها، فكل حياتهم عبارة عن جرح يعيد نفسه كل لحظة، ولا دواء لذلك الجرح الذي يتفاقم في جسد أبناء شعبه، فقد أكثر الشاعر في قصيدته من أداة النداء (يا) وكأنه ينادي صوت صامت، فلا من مجيب لندائه، ولا من مقبل عليه، فهو يؤكد على أنهم جيوش تتوارى للبحث عن معنى ظاهر، عن أمل بمعنى، عن وجود حقيقي، على الرغم من اللاشيء الذي يحيط بهم، إلا أن السكوت عنوان لحياتهم حتى وإن جاعوا، أو تاهوا، أو ماتوا، فكل هذا التوهان وهم لا زالوا يبحثون عن دليل يصلهم بأمل يعيد إليهم حريتهم في كل عصر، فالمجتمع الذي يترعرع في أحضانه المبدع هو السبب الأول لإبداعه، لأنه أمدّه بوسائل ثقافية وطور من نفسيته من جهة، ومن جهة أخرى أن المشكلات الاجتماعية للعصر الذي يعيش فيه المبدع هي التي تحفزّه على التقدم وإنتاجه وتطوره الفني فتصبح نفسيته متحررة بفضل بيئته ومجتمعه. (٢)

وقد اعتمد الشاعر في هذا المقطع على تفعيل آلية الصمت، صمت الكلام والسكوت، وصمت

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، سلاماً أيتها الموجه سلاماً أيها البحر، فاضل العزاوي: ٩٣.

(٢) ينظر: في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى، د. عبد الرضا علي، ط ١، ١٩٨٩م، دار الكتب، شارع ابن الأثير - الموصل، ١٧٩.

الفعل والسكون, فجمع الشاعر بين الصمت والبوح (الصمت عن المدلول والبوح بالكلام الدال).^(١)

وقد نجد إن الشعراء الستينيون قد أبدعوا في توظيف الظواهر الاجتماعية في شعرهم, حيث أنهم كانوا يصرحون ويؤكدون على حالة الفقر التي تحفهم, فنراهم يناجون وطنهم لإنقاذهم منها:

لكنّا فقراء

مثلك يا وطني

فقراءً نبيس في البرد إذا ما جنَّ الليلُ

وندخن تبغ الذل

نفتح أبواب القلب.. تطير فراشات الحقل

في ليلك يبدو الإنسان وحيداً يا وطني.^(٢)

يبدو الصوت الجماعي طاغيا على ملامح النص من خلال استعمال معان لإيضاح المشهد المراد, فهذه المعادلة تجعل النص منسجما مع ذواتهم, فالمناجاة من قبلهم تسيطر سيطرة ملموسة على ظاهر النص من خلال كلمات استعملها المبدع في نصه الذي نحن بصدد, فيقولون إنهم فقراء في بلد خيراته لا تعد ولا تحصى, بلد افتقد لكل مقومات العيش الهائئ, تسيطر الوحدة والضياع على نفوسهم, مثلما يسيطر أيضاً الخوف والذلة, وهذه هي صورة المجتمع التي صورها الشاعر, فهو يحاكي الواقع الخارجي بفعل واقعه هو, ومن هنا نجد أن مشكلة الفقر أو مأساته مصدر الإلهام لبعض الشعراء الذين يعيشون فيها ويعانون منها, لأنها تدفعهم للخروج عن صمتهم, ونقل صورة البؤس الذي يعانونه جميعاً, فكان من الطبيعي أن

١ () تشكلات الصمت في شعر بشري البستاني, إخلاص محمود عبد الله, مجلة كلية التربية, جامعة

الموصل, عدد ٢٦, ٢٨-٢٩

٢ () الأعمال الكاملة, فاضل العزاوي, ج ١, منشورات الجمل: ٣.

يتطرقون إلى هذه الظاهرة, لتكون مرآة تجسد وتعكس أحوال ذلك المجتمع الذي يترعرعون في أحضانه.^(١)

١ () ينظر: تجلي مظاهر الفقر الاجتماعية في شعر أبي الشمقمق, صلاح حسون جبار, مجلة القادسية, المجلد, ٢٢, العدد ٢, ٢٠١٩م: ٣٣٣-٣٣٦.

المبحث الرابع

السلطة الوطنية والقومية

١- الاتجاه الوطني

الشعر الوطني بمفهومه العام، هو الذي يتعلق بقضية وطن، فهي تبدأ من حيث المنشأ الأول، ألا وهو حب المنزل ومسقط رأس الفرد، وقد ظلت تجربة العربي وعلاقته بوطنه علاقة بسيطة جداً لا تتخطى حدود الحنين إليه من ثم حنينه وحبه إلى أهله وأصدقائه.^(١) فالوطن لغة: (الوطن: المنزل تقيم به، وهو موطن الإنسان ومحلّه)^(٢) أما في الاصطلاح، فالوطن "البلد أو القطر الذي ينسب إليه المرء من حيث جنسيته أو تابعيته".^(٣) وهو تلك البقعة من العالم التي ترتبط بها معنويات الشخص ويتعلق بحبها، أو تلك الأرض التي نشأ عليها وأختلط بأهلها، وتعلم منهم طريقة الحياة فأصبح يشعر بأنه جزء منه.^(٤) أمّا الوطنية فهي "حب الوطن والعمل في خيره، وهي لغويا مصدر صناعي مشتق حديثاً بزيادة ياء النسب والتاء على كلمة الوطن.^(٥) والوطنية بمفهومها العام هي شعور الإنسان بانتمائه الوطني والشعور بحب الوطن بعيداً عن أي مؤثر خارجي، ويكون هذا الشعور فطري في ذاته وليس شعوراً مختلقاً.

والشعور الوطني، هو أن ينغرز حب الوطن في وجدان وروح الفرد، ومن ثم يقوم بدوره وبما يملئ عليه واجبه تقديس وطنه ويضحى بالغالي والنفيس لأجل تلك الأرض التي ينتمي إليها روحياً وعقلياً وجسماً.^(٦)

١) ينظر: الوطن في شعر لميعة عباس عمارة، أنعام خير الله مفتن، العدد التخصصي التاسع، الدراسات اللغوية والأدبية، كانون الأول-٢٠١٦م: ٩١-٩٤.

٢) لسان العرب: مادة (وطن).

٣) الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، عمر دقاق ط٢، مكتبة الشرق بحلب: ١٢.

٤) البعد الوطني في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة فنية نقدية، فاطمة الزهرة بوخاري، رسالة ماجستير، ٢٠١٥-٢٠١٦م: ٦.

٥) الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، عمر دقاق ط٢، مكتبة الشرق بحلب، سوريا: ١٢.

٦) ينظر: البعد الوطني في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة فنية نقدية، فاطمة الزهرة بوخاري، ٢٠١٥-٢٠١٦م: ٧.

نلاحظ إن الشعر الستيني مليء بالمعاني التي تشير إلى انتماء الشاعر لوطنه من خلال ما يحتويه من مشاعر جياشة تتألق في وصف الواقع, مستعملاً كل أدواته وما يملك, ليعطي حق تلك الأرض التي منحته ما يريد. فهذا التصور والشعور عند شعراء هذا العصر أصبح خير معبر عن ذواتهم من خلال ما جاءوا به من ألفاظ تخاطب عقولهم, و تعبر عن مدى تفاعلهم روحياً وجسدياً معه, فهم معه يمثلون جسداً واحداً, فلا انفصال بينهما, لأنه بالنسبة للمبدع المكون الرئيس للوجود الذاتي.

يصرح الشاعر بذلك العشق ليكون معبراً عن مشاعره الجياشة التي تدفعه للكتابة على الماء
أنا العاشق يا وطني أكتب فوق الموجة حبي,

فالتكتب حبك مثلي في رمل الصحراء على جسد العشب,

أمام الليل وفي أمطار العالم. (١)

يبدع الشاعر في رسم طريقه وانتماءاته المراد منها, إخراج شعور المواطن إلى العيان, ليتمكن الآخر من الشعور بالانتماء, وكمية الحب المسيطرة, فلو تضافرت كل حروف العالم لن توفي حب الوطن, ولن تعطيه حقه, فالنص يكرر ألفاظ معبرة في كل مرة ويعطيه معنى مميز " فالمكون الأساسي للوطن هو الأرض. حيث عبر الشعراء عن حبهم لبلدهم بلغة صريحة وسلسة ومعبرة عن دواخل النص الشعري. (٢) ونجد لغة النص في هذا المقطع تتخذ منه أساساً للغوص في أعماقه, لتكون دليلاً على حبهم وتقديسهم له, فيفرض بذلك سلطته عليه.

ويبدع الشاعر هنا في بلورة الشعور النفسي المتداخل في أعماق الوطن في نص آخر, ويبدو لهذا الشعور وقعه الخاص في نفسيته, عندما عد وطنه بمثابة النهر الذي يروي عطش الصحاري المقفرة:

ليعم العالم حبي

ليكن وطني نهراً

يعبر صحراء المدن المبنية في الرمل

١ () الأعمال الكاملة, سلاماً أيتها الموجة, سلاماً أيها البحر, فاضل العزاوي : ١٥.

٢ () ينظر: الحنين للوطن في شعر الجواهري, دراسة فنية, , صيته علي عواد الحربي, رسالة ماجستير, جامعة الشرق الأوسط, آيار ٢٠١٥ م. : ٥٣.

ليكن بلطة جلاذ في أطرافي

أنا الواقف بين الموجة والموجة بين القاتل والمقتول، دخان

حرائق ثورات العالم في تاريخي. (١)

النهر إشارة إلى العمق، واستيعاب كل ما في الكون من أمور، لذلك أن لخطاب المبدع سيطرة واضحة من خلال تشبيهه الوطن بالنهر، لأنه يحتضن الجميع من دون استثناء، فثمة معاني مخفية في المفردات التي عرضها الشاعر الستيني، حيث نجد أن هنالك تضاداً كبيراً بين كلمتين ذات معنيين مختلفين تماماً في الدلالة والأسلوب، ألا وهما (النهر و الصحراء)، وهذا دلالة على الخلق مرة أخرى بعد أن تهافتت الشدائد على أرض الوطن ليبدأ حياة جديدة.

ونجد إشارة النهر متكررة في الشعر الستيني بوصفه علامة واضحة على ما كانوا يعانونه من عطش لوطنهم، ومن شعور بالارتواء حين يرونه، وربما يكون ذلك بفعل طبيعة وطنهم الذي يتمتع بوجود دجلة والفرات فوق أراضيهِ (٢):

أتيتُ إلى وطني وتوجتُ نفسي شاعراً

أعطيتُ للأرض من لغتي هواء الحقيقة

صرتُ نهراً ومجرى. (٣)

شعور الانتماء الوطني يدل دلالة واضحة على مقصدية المبدع، من خلال تضافر عوامل عديدة، ليتيح للمتلقي فهم ما أراده الشاعر، فالفعل (أتيتُ) يرسم صورة واضحة للوطن، والأساس الذي يخلقه النص متمركز في معنى الإتيان، لأن الرجوع إلى المأوى يشعر النفس بالاكتماء الذاتي، والراحة المرادة، والاحتماء داخله يعطي دلالة روحية للبشرية أجمع، ومن ثم تحفظ له كرامته واستقلاله الذاتي، وتجعل شأنه مرتفعاً بين بقية البلدان، كما نلاحظ لمحة من شعر الفخر في قوله (أعطيت للأرض من لغتي)، حيث يقصد الشاعر أنه علّم العالم طريقة

(١) ينظر: الأعمال الكاملة، سلاماً أيتها الموجة، سلاماً أيها البحر، فاضل العزاوي: ١٦.

(٢) حب الوطن في الشعر العربي الحديث، رحاب فتح الله الزاكي عدنان، مجلة الدراسات العليا جامعة جامعة النيلين، مجلد ١٠ عدد ٣٩، ٢٠١٨م: ٣٦٦.

(٣) ينظر الأعمال الكاملة، سلاماً أيتها الموجة، سلاماً أيها البحر، فاضل العزاوي: ٢٩.

الكتابة, وهنا يتقمص دور العراق أو بلاد ما بين الرافدين التي انتقلت بالإنسان من أميته إلى حضارة القلم, فكانت بذلك أساس لكل تطور نال البشرية ولكل علم انتفعت منه.

وقد يصور لنا الشاعر الطريق الذي مر به, والمسافة التي قطعها, والمخاطر التي واجهها بسبب المفتشين الذين يبحثون عن أمثاله بأفكارهم الصدئة تصويراً يوحي بمدى حبه لهذا الوطن:

أتيتُ إلى وطني بعد أن عبرتُ

نهراً يهبط فيه المنجمون بآلاتٍ فلكيةٍ صدئةٍ

مفتشين عن النجوم. (١)

يخبرنا انتماء الشاعر بالوصول إلى الجذور الحقيقية التي ينتمي إليها بني البشر, فالعودة إلى أرض الوطن والمكوث فيه تجعل الإنسان في حالة من الاستقرار النفسي والجسدي في آن واحد, لأن له مكانة رفيعة بين المشاعر الإنسانية من حيث ارتباطه الوثيق بأسمى ما يمكن أن ينتسب إليه الإنسان, وهو الوطن بما يشتمل عليه من مقومات النشأة, وتكوين عوامل نفسيته, وتحديد أبعاد حياته من لدن لحظة الميلاد الأولى". (٢) وهذه المكانة التي يتبوءها الوطن جعلت المبدع في حالة نفسية مستقرة لا يشوبها أي اضطراب "فتعلق الفرد أو الجماعة بالأرض والرؤية الإيجابية التي يملكها الفرد أو الجماعة تجاه العيش في البقعة الجغرافية التي تشكل(الوطن) بقابليتها البيئية الفقيرة أو الغنية, والشعور باتقاد المشاعر تجاه أرض الآباء والأجداد غالباً ما كانت وما تزال من أوضح صور التعلق بالهوية الوطنية". (٣)

وقد كان لكل شاعر الحق الوفير للتغني بوطنيته وحبه لأرضه, من خلال كتاباته التي قامت ببثها تلك المشاعر الطافحة التي تعرضها الذوات, للتعبير عما في دواخلها, ولتأكيد إيمانهم بحبهم لوطنهم, وعدم التفريط به أمام قساوة الظروف.

(١) الأعمال الشعرية, الوصول إلى مدينة أين, سركون بولص :٧.

(٢) الوطن في الشعر الأندلسي, دراسة فنية, د. عبد الحميد شيحة, مكتبة الآداب- القاهرة, ط١, ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م: ٥٨.

(٣) العراق من صدمة الهوية إلى صحوة الهويات, علي طاهر الحمود, دراسات اجتماعية, مؤسسة مسارات للتنمية والثقافية والإعلامية, بغداد- بيروت, ٢٠١٢م: ٣٧.

ويجسد لنا الشاعر اللحظة العاطفية التي مرت به, حين انكشفت له حقيقة دعاة الوطنية الذين يتظاهرون بحبهم للوطن ولكنهم لا يحملون همهم, ففي هذه اللحظة تسلب روح الشاعر تماماً ويتحول إلى جماد من شدة المفاجأة:

أتيتُ للوطن

حين رأيْتُ الجندَ لا يحملون شارةَ الوطن

ظلمتُ واقفاً كأنني وثنٌ. (١)

تسيطر فكرة الوطن والوطنية على ملامح النص, حيث أن أيولوجية المعنى تفرض نفسها على هذا المقطع وتسيطر بوساطة مفردة الوطن المكررة مرتين والمعبرة عن حضور الوطن وعودة المواطن إليه مرة, وغياب الوطن من شارة الجند مرة أخرى, حيث أن الإشارات الواردة في المقطع تدل دلالة واضحة لمعنى الشعور الوطني والانتماء الروحي سياسياً, ونفسياً تفرضه سياقات النص الشعري, وحين غاب هذا المفهوم وتجلّى غيابه بإزالته من شارات الجند تحول الإنسان إلى وثنٍ لا روح له.

وفي حديث الشاعر عن الوطن يكون هو داخل الخطاب, باعتباره محدداً لسماته وشكله وبنيته (٢), لأنّ ذاته الوطنية هي المسيطرة على النص وصوره ومعانيه:

صرْتُ بالأمس عصفورةً

قلْتُ يا وطني

على أيّ غصنٍ أخطُ وفي أيّ دارٍ؟. (٣)

الشعور الوطني متمركز على نداء الذات, من خلال لفظة (يا وطني), وكأن الوطن إنسان محاكى يخاطب, ويقال له, ويستمتع, فهذا السياق دلالة على عمق العلاقة بين الإنسان ووطنه, إضافة إلى الإحياءات التي تشير إلى أنساق وطنية ذات لون حر, فنسق (العصفور) إشارة إلى الحرية التي يطالب بها الإنسان, ليحافظ على وطنيته, وليعيش سعيداً بوطنه, وغالباً ما ترتبط

(١) البكاء على مسلة الأحرار, نبيل ياسين : ٢٠.

(٢) ينظر: في سوسولوجيا الخطاب, من سوسولوجيا التمثلات إلى سوسولوجيا الفعل, د. عبد السلام حيمر, الشبكة العربية للأبحاث والنشر, بيروت, ٢٠٠٨م: ٨.

(٣) الأعمال الشعرية, محمد سعيد الصكار : ١٦٥.

فكرة الحرية بفكرة الوطن, وكان أحدهما مكملًا للآخر فتعاقدتا داخل المقطع لفرض هذه السلطة الشعورية.

وأيضاً نجد الروح الوطنية بارزة في نصوص الشعراء, من خلال المعاني التي تسيطر على المضامين النصية, فالوطن هو المنقذ الوحيد الذي يلجأ إليه الشاعر وهو السلم الأعلى للنجاة:

ضعتُ في غابةٍ

وهجها من أريج السفانا

لم أجد غير وجهك ينقذني

أتلقتُ نحو معابرِكَ

أرتقي سلماً ينتهي عند صدرك. (١)

النفس الوطني متلبس في حروف المقطع الشعري الذي يكاد يطفح بحب الإنسان لأرضه, ففي بداية المقطع نلاحظ سيطرة الضياع على ملامح النص, من خلال الفعل الماضي (ضعت), فهذا الفعل تخصص في معنى الضياع, مما يعني الدخول عبر متاهة الزمن عندما يكون الإنسان بعيداً عن وطنه, أما اسم (الغابة) يعد إشارة إلى ذلك الضياع ومدى صعوبة الخروج منه, ومن الجميل أن الشاعر هنا لا يذكر الوطن صراحة, بل يمنحنا مجموعة من التلميحات التي تدل على وجوده في النص, فهو المنقذ الذي ينتظره, وهو حالة الاطمئنان بعد الضياع, وهو الصدر الذي يضمه بعد السفر الطويل.

في حين نرى التصريح والوضوح في مكان آخر باسم المدينة التي ينتمون إليها ويتغنون بحبها ويفتخرون بالانتماء إليها واصفين مدى جمالها وحسنها:

ثمَّ أردد أغنيةً

إن بغدادَ شامةٌ

إن بغدادَ في العيونِ أبْتَسامةٌ. (٢)

(١) الأعمال الكاملة, حميد سعيد: ١٧٤.

وبغداد " مدينة صفعتها الحرب كثيرا فأدمتها، وتولد الألم وما اندمل، ثم تحركت قرائح الشعراء فرثوها بعد إن استوطنت أفئدتهم، فهي من أكثر المدن التي تسكن الناس رقم أكبر بكثير من الناس الذين يسكنوها، وقد أوقعت هذه المدينة الأثر في وحي الشعراء" (١) فيشير المبدع في لمحة جميلة إلى الشوق الذي يلف الروح الوطنية حباً وعشفاً لتراب أرضها العراق عامة وبغداد موطن روحه ونفسه خاصة، فالنص يشبه بغداد وكأنها شامة رسمت على وجنة فتاة حسناء، وأيضاً إنها ابتسامة في عيون محبيها. وفي النص تأويل آخر، باعتبار إن بغداد شامة في وسط العراق وأساساً لها، وفكرة الشامة أنها لا يمكن إزالتها" كأن البغداديين لا يرون بلداً من بلاد الله يساوي بلدهم أو يدانيه، وكان أحدهم إذا فارق بغداد لا ينفك يحن إليها ويذكر مباحج جانبيها" (٢). لما تحمله هذه المدينة من إرث حضاري كبير وإرث أدبي مهم وتاريخ من الشعر والشعراء.

وتمثل العودة للوطن ثيمة رئيسة في قصائد الشعر الستيني، سواء كانت عودة حقيقية أو عودة مجازية على الورق فقط من باب تمنى حدوث الشيء:

ها قد عدت يا وطني

فيا من يقطع الفلوات , تصهل تحته الريح

ويا من زاده حلم، وعدته تباريح. (٣)

سيطر الباعث الوطني على خطاب الذات المتمثل بالعودة للوطن، وهذه العودة كانت روحاً وجسداً، فكأن كل ما في النص من معاني متعلق بفعل العودة، فالوطن مصدر الإلهام الروحي في النص والفعل (عدت)، يكون مصدر السعادة الذي أحدث فعل العودة، والحنين الطافح على مشاعر الشعراء ما هو، إلا عاطفة فطرية جياشة تستوطن في النفس، مما يجعل تلك النصوص تصوغها في أسلوب سلس يحمل من القداسة الشيء الكثير، فالعديد من الشعراء

(٢) الأعمال الكاملة، محمد سعيد الصكار: ١٧٤.

(١) بغداد في الشعر العربي، لبنى علوش، جامعة حيفا، كلية العلوم الانسانية، ٢٠١١م: ٢.

(٢) بغداد مدينة السلام، طه الراوي، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ٢٠١٢م: ١٦.

(٣) الأعمال الكاملة، سامي مهدي: ١٠.

قد بعدوا عن أوطانهم لأسباب متغايرة مما جعل نصوصهم مليئة بالحنين والشوق لتلك الأرض.^(١)

٢- الاتجاه القومي

يتعلق مصطلح القومية بالفرد والمجتمع, حيث أنهم يتخذون من المبدأ الاجتماعي الذي ينشأ من الاشتراك في اللغة التي يتكلم بها أفراد المجتمع عامة, وبين تاريخ هذه اللغة, ومن هنا "ظهرت أيدلوجية القومية_ باعتبارها وجهة نظر منهجية متعنتة وغير واقعية للعالم حديثاً نسبياً, حيث ظهرت مثلاً في عمل الفيلسوف الألماني يوهان فيتشه, وظهرت لاحقاً في كتابات مؤلفين مثل المؤرخ الألماني ترايتشكه والصحفي الفرنسي شارل مورس"^(٢)

والقوم في المفهوم اللغوي, يعني الجماعة من الرجال والنساء, وحديثاً أُصطلح على لفظ القوم بمعنى الأمة, والقومية هو مصطلح مشتق من المصدر الصناعي بإضافة (ياء) النسب إلى الكلمة وأيضاً إضافة (التاء) المربوطة إلى آخر الكلمة فتصبح (قومية)^(٣) ومصطلح القومي "منحوت من القوم, أي الجماعة التي ترتبط بمكان وتقيم فيه, وإذا كان المكان هو رباط قوي يجعل من الجماعة قوماً, لكنه ليس الرباط الوحيد, فالإلى جانبه رباط قوي آخر, هو اللسان بمعنى اللغة".^(٤)

وللقومية العربية أثرها الواضح في الشعر الستيني, حيث حمل الشعراء على عاتقهم مناقشة القضايا العربية المصيرية, وتذكير الشعوب بها, وربط كتاباتهم بكتابات شعراء العربية, والحفاظ على الهوية العربية في نتاجهم, كما ساعد الواقع السياسي العربي آنذاك على تبلور هذا الفكر وانعكاسه في قصائد الشعراء الستينيين فالواقع " أن الأدب السياسي القومي في القرن العشرين هو من أغنى لحظات الإنتاج الفكري في الوعي العربي الحديث, فهو لم يتوقف عند

١) ينظر: بغداد في الشعر النجفي المعاصر, د. مليحة عزيز حسون, جامعة الكوفة, كلية التربية للبنات: ٤٤٢-٤٤٣.

٢) القومية, ستيفن جروزي, تر, محمد إبراهيم الجندي, محمد عبد الرحمن إسماعيل, مراجعة, علا عبد الفتاح يس, مؤسسة هنداوي القاهرة, مصر, ط ١, ٢٠١٥م: ٢٤.

٣) ينظر: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث, عمر دقاق: ١٢-١٣.

• اللغة البيضاء هي طريقة في الكلام تكون فيها اللغة الأم لغة أساسية.

٤) الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري, حسين حموي, منشورات اتحاد الكتاب العرب, ١٩٩٩م: ٢٧١.

حدود التفكير في حلول سياسية يحتاجها الواقع العربي، بل تطلع إلى صوغ ملامح هوية قومية ومشروع نهضوي تحرري كامل مستثمراً مكتسبات المعرفة الحديثة دون انقطاع عن التراث الحضاري للأمة^(١) فزخرت قصائد الشعراء بذكر القدس العربية وتغنوا بقضيتهم الأهم ودافعوا عنها، فكانت رباطاً جيداً للأواصر التي تجمعهم بشعراء العربية في كل بلدان الوطن العربي.

ونجد القومية في نصوص المبدع تأخذ دورها في التعبير عن نفسها بنفسها، من خلال الغوص في أعماق المعنى لتوليد رؤى جديدة في كل مرة، من خلال الشعور بالانتماء الذاتي لمجتمعه:

الأمةُ تبحثُ عن لغةٍ بيضاء

الكلمةُ تبحثُ عن معنى

والشرطةُ تبحثُ عنا في مأكنة الليل

مطرودين من الكليات إلى السجن

محشوين خطايا وخرائط جنسية

محترفين الثورة في أحياء العمال وفي أرشيف الأمن السري. (٢)

يتحدث المبدع في هذا النص عن الاضطهاد الذي يعيشه الشعب العربي بسبب الأنظمة الاستبدادية التي تحكمه التي لا تتفك تلاحق كل من يخالفها الرأي، لتملاً سجونها بالشباب العربي المعارض والباحث عن الحرية الداعي للثورة حد الاحتراف، "فالقومية العربية تعبر عن مجموعة الصفات والمميزات والإرادات التي ألقت بين العرب، وكونت منهم أمة"^(٣)

ويعتمد الشاعر في هذا النص على صنع حركية رائعة بوساطة تكرار الفعل (تبحث) فالأمة تبحث عن كلمة بيضاء، أي أن الأمة تبحث على من يرشدها ومن يوجهها، وعن اللغة البيضاء، التي قد تكون إشارة من قبل الشاعر إلى اللغة العربية التي توحد العرب وتجمع بين قضاياهم

(١) سوسيولوجيا الهوية، جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء: ٢٦٩.

(٢) الأعمال الكاملة، فاضل العزاوي، ٢٠: ٢٠٠.

(٣) صورة الوطن في شعر حبيب الزبيدي، مجدولين علي المساعفة، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، ٢٠١٣-٢٠١٤م: ٨٢.

ومبادئهم وما يعانون منه فما الأمة إلا "اجتماع تاريخي لعدد من الأفراد يكون أساس اجتماعهم اللغة"^(١) والشرطة تبحث عن المناضلين وهنا نلاحظ بناء دراميا يتكون من حدثين متوازيين ففي الوقت التي تبحث فيه الشعوب عن المنقذ وعن الوحدة بالاعتماد على لغتهم ومشتركاتهم تبحث الشرطة عن الأحرار, لتزجهم في السجون, والحدثان مشوقان متقابلان متضادان يصنعان جواً يعبر تماماً عن الحالة السياسية في ذلك العصر, ليهيمن بذلك النفس القومي وتفرض القومية سلطتها.

في حين اعتمد بعض الشعراء في معالجة القضايا القومية على أهم قضية عربية تشغل المجتمع العربي إلى وقتنا هذا وهي قضية القدس المحتلة:

سائراً بين يثرب والقدس في الساعة ٣ مساءً

قبل ١٨٧٦ عاماً وقفتُ أمام كاتدرائية للعصافير

كان بدو ملثمون

يحدثون في أعمدة التليفون بغضب.^(٢)

تبدو رؤية الشاعر متسلسلة الحضور, واضحة الملامح من خلال استعمال المبدع لمجموعة من الألفاظ التي تحمل معنى الانتماء القومي الذاتي, مثل (القدس, يثرب), فالشعور العربي يجسد فاجعة القضية الفلسطينية بأسلوب واضح للعيان, حيث التهجين الذي تعرض إليه الشعب الفلسطيني في أرضه, فلفظة القدس تشير إلى دلالات ومعان مفهومة كالضياع, والتهميش, وسلب الحريات, وسفك الدماء, والنص القومي ذكر مدينة القدس الأبية وذلك لما لهذه المدينة من مكانة لدى الشعوب والبلدان المختلفة والناجمة من وقائع روحية مرت على المدينة وبقيت ماثلة في تراث تلك الشعوب وعقائدها الروحية فالقدس من الخصائص الثقافية التي تميز العرب عن غيرهم, باعتبارها عاملاً حاسماً في تكوين القومية العربية, وقضية يتفقون عليها ويخرجون من عباةتهم من لا يطالب بها, والحديث على مستوى الشعوب لا الأنظمة^(٣) وبالتالي فقد تركزت السلطة القومية في عمق المعنى الذي جاء واضحاً في ذكر مدينة القدس, والنص الذي قدمه المبدع جعل المعنى بارزاً ليفهمه المتلقي ببسر وسهولة, ولأن يثرب من

١ () العراق من صدمة الهوية إلى صحو الهوية: ٤٠.

٢ () الأعمال الكاملة , فاضل العزاوي: ٢٦.

٣ () علم اجتماع القومية, ديفيد ماك كرون, تر, سامي خشبة, المركز القومي للترجمة, القاهرة, ط١, ٢٠٠٧م: ٥٤.

المواضع المعروفة لدى العرب, وهي مدينة الرسول محمد(ص)^(١) لذا عمد الشاعر لربط قضية القدس بمدينة يثرب ليوضح ارتباط هذه القضية بالعرب والمسلمين عامة.

ونجد النسق ذاته متبلوراً في نصوص مبدع آخر جعل من الشعور القومي متخذاً موقع الصدارة من حيث الهيمنة على النص:

إلى قدس الذاتِ أسريتُ أحمل عشقي

وعلقْتُ مشكاتها فوق صدري

فما أغزره.^(٢)

استعمل الشاعر لفظة (القدس) المضافة إلى لفظة (ذات) فعبرت عن المعنى المراد تماماً, حيث اندمجت وارتبطت القضية بالروح, بل صاراً لفظاً واحداً لا ينفك أحدهما عن الآخر, ويستمدان قوتها من هذا الارتباط, بل ويعطيان المعنى الصحيح بواسطته وهذه هي ذروة الانتماء وذروة الالتزام بالمبادئ ومناصرة القضايا الإنسانية, فقضية القدس قضية (تاريخية و عالمية) تهتم كل إنسان يحمل بداخله الخير ويعرف الحق من الباطل.

ويستمر الشعراء بذكر القضية الفلسطينية لأن "المجتمع الكلي الذي يؤمن مناخاً من الاطمئنان والفخر للمجتمعات الجزئية, إذ اعترضته عقبات كانت مولداً لنتاج أدبي غني يثور مع الثوار, ويكافح مع المجاهدين, ويفخر مع المنتصرين, إلى أن تتحقق الوحدة بين الجماعات الجزئية"^(٣) فنجد الشاعر ينتقل من لفظة القدس إلى الاعتماد على لفظة (فلسطين) كدولة ويعزز الانتماء القومي الصرف أكثر من الانتماء القومي الديني(القدس) وتبهر مشاعر المبدع الذاتية في فضاء النص لخلق معاني تاريخية تختصر قضية شغلت العالم كله ألا وهي القضية الفلسطينية وما نجم عنها:

عرساً في فلسطين والأرض والثورة

(١) ينظر: مدينة يثرب قبل الإسلام, د. ياسين غضبان, دار البشير, عمان , الأردن, ط١, ١٤١٣هـ- ١٩٩٣م: ١٨-٢١.

(٢) الأعمال الكاملة, سامي مهدي: ٦.

(٣) ينظر: علم الاجتماع الأدبي, منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد, د. أنور عبد الحميد الموسوي, دار النهضة العربية, ٢٠١٣م: ٥٣.

أسمّ توارثه الصحبُ

أسمّ نقشتُ حروفُ مرافقه في دمي

وعلى خاتمتي.^(١)

ف (فلسطين) أرض متعبة من جراء التسلط الصهيوني على ملامحها، فتلك الأرض تعطي مدلولات عدة، من خلال المعنى الذي يقصده المبدع، وفلسطين أرض تعاقبت الحروب على تضاريسها، فجعلت منها أمل منتظر، رغم ما تتعرض له تلك الأرض، ألا إنها تبقى اسم نقشت حروفه في دم الشاعر، ليخلق ذلك الشعور المقصود، فقداسة تلك الأرض جعلتها من الموروثات التي يمتلكها أبنائها، فقد جرى عليها أنواع المصائب بسبب الأيدي المحتلة إلى يومنا هذا.

كما يصف الشاعر أبناء جلدته في شتى بقاع الوطن العربي، وما يعانون من عذاب وقهر في سجون الأنظمة وكيف تصدر عليهم الأحكام دون ذنب في الوقت الذي لا يملكون فيه غير الشعر يتسلون به عن الألم:

إنهم يموتون

بلا اعترافٍ

ويمارسون الشعرَ

من أجل جلودهم.^(٢)

الروحية القومية متضمنة من خلال المعنى، وكأن كل من ينطق بروح الحقيقة ينال موتاً، ولأنهم سوف يموتون ويدفنون محملين برماد حقوقهم الضائعة وأرواحهم المهمشة. إن الشعر بصفة عامة هو الأساس الأول الذي أعطى اللغة مكانة متميزة، إضافة إلى أنه لولا ممارسة ذلك الجنس لما كان للغة أي أهمية تذكر، وإنه يقوم بانتشالها من صفة الجمود والسكونية التي قد تصيبها، ويمنحها روح الاستمرار والبقاء، فهو الموطن الأصلي الذي تترعرع داخل أحضانه

(١) سورة الفجر: ١٩.

(٢) الأعمال الكاملة، فاضل العزاوي: ٥٥.

ذات الفرد.^(١) إضافة إلى أنهم يتخذون من الشعر سلاحا يدافعون به عن أنفسهم لئلا يصيبهم سخط المتسلطين الجبابة.

كما يتحدث الشاعر عن الغزاة الذين يستمرون في محاولاتهم بالنيل من الوطن العربي، منتفعين من الملوك والخونة الذين لا حصر لعددهم، فيعزز الروح القومية وهي تواجه المصير ذاته:

يحاول الغزاة من جديد

والضحايا والأنوار

والرحمة والحروب الطويلة

وأنياب الملوك الجدد وشحاذون بلا عدد.^(٢)

يسيطر المعنى القومي على ملامح النص، من خلال استعمال المبدع كلمات تدل على القومية منها، (الغزاة، الضحايا، الملوك)، ولهذه الكلمات دلالات واضحة، فالحروب التي يشنها الغزو على الأوطان تخلف ضحايا كثر لا ذنب لهم سوى أنهم ولدوا في أرض مستعمرة من قبل الغزاة والملوك ذوو النفوس الظالمة، وشحاذون يتسابقون لقتل تلك الأرواح البريئة بغية الحصول على فتات العيش، وقد اعتمد الشاعر في نصه هذا على بناء عدة شخصيات تكونت القصة القومية منها عبر التاريخ، وكأن هذا النص هو مختصر لتاريخ العرب، فالغزاة في كل زمان على اختلاف مشاربهم، والملوك في كل عصر لا يأبهون بالشعب العربي وتطلعاته الكبيرة بل يرضخون لمطامح المحتل، وهناك الشخصية الثالثة المتمثلة بالشحاذين وحلقة الوصل بين المستعمر والملك، من هذه الشخصيات بنت القومية سلطتها وهيمنت تماما على النص حتى صار حضورها واضحا جليا.

(١) ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر، التسعينات أنموذجا، آلاء محمد لازم، يحيى ولي فتاح حيدر،

مجلة الأستاذ، العدد ٢٠١، ٢٠١٣م، ٤٣٦هـ: ٤.

(٢) الأعمال الكاملة، سركون بولص: ٣٠.

الفصل الثاني

سلطة النص

توطئة

يعد النص سلطة حدثية أثبتت وجودها بشكل كبير، فالنص هو الذي يتحدث بدلاً من المؤلف الذي ظهرت صورته بالفصل الأول بشكل جلي واضح، وسوف نركز في هذا الفصل على صورة النص وعلاماته التي تجعله ذات مركزية كبيرة تفوق مركزية الباحث. ويمكن إيضاح مفهوم النص من خلال تركيبته المادية، لأنَّ النص هو لفظ يمكن مقابله مع مفهوم الخطاب من خلال مادة التعبير المرادة، سواء أكانت تلك المادة مكتوبة أم ملفوظة لأجل إيضاح الفعل اللساني المراد إبرازه، أي أنَّ النص مفهوم لساني محض بالأساس الأول وإنَّه ملفوظ يتخذ من مادة الكتابة أساساً له^(١).

والنص عبارة عن "تشكل كتل متتالية من الجمل، شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو الأصح بين عناصر هذه الجمل علاقات، تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة"^(٢). وما يزال مفهوم النص في معالجاتنا الحالية يستعمل استعمالاً مبالغاً في الغاية، فمن جهة يفهم النص من زاوية المنتج، على أنه تحقيق لغوي لحدث كلي ذي أساس قضوي مناسب، أي أن النص يفهم من هذا الجانب على أنه وجود ذهني يتحقق لغوياً في أثناء عملية إنتاج النص تدريجياً، ومن جهة يوضح النص من زاوية المفسر أيضاً^(٣).

إنَّ نظرية موت المؤلف التي نادى بها (رولان بارت) رداً على مقولة بيفون التي أكدت إنَّ الأسلوب هو الرجل نفسه أو الشخصية نفسها، إلا أن بارت يرفض هذه النظرية تماماً ليعلن موت المؤلف في النص، وجعل النص أساساً قائماً بذاته، ذي بناء لغوي متماسك شارحاً نفسه

١) ينظر: النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، قارة مصطفى نور الدين، أطروحة دكتوراه، جامعة دمشق، ٢٠٠٩-٢٠١٠م: ٢٩.

٢) لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، محمد خطابي، ط١، ١٩٩١م، المركز الثقافي العربي، لبنان- بيروت: ١٣.

٣) مدخل إلى علم لغة النص، فلفجانج هاينه مان ديتر فيهفجر، ترجمة د. سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، مصر ط١، ٢٠٠٤م: ١٤٢.

بنفسه, لذلك تعد البنيوية أول من قامت بإعلان موت المؤلف وقتل دوره, واستبعاده عن النص, وبذلك جعل الهيمنة والسيطرة للنص وحده بعيداً عن دور المؤلف.^(١)

يمثل مقال بارت جزءاً لا يتجزأ من نقد عام لمفهوم السلطة ذاته" لا يتعلق الأمر بتدمير أيولوجية التأليف فحسب, وإنما بتدمير سلطة المؤلف بجميع أشكالها أيضاً"^(٢) فالنص " خاضع لتوجه مزدوج, نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه (لسان ولغة ومجتمع محددين) ونحو السيرة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب".^(٣) له صورة مستقلة عن بائه, لأنه أصبح كياناً متكاملًا ذا معنى يحدده بنفسه, بعيداً عن المرجعيات الفكرية التي تتعلق بصاحبه.

كما يمكن تعريف النص بوصفه مخزوناً لفظياً لغوياً بين طرفين هما: المرسل والمرسل إليه, وتكون وظيفة النص بالدرجة الأولى هي وظيفة إعلامية محضة, أي أن النص يكون بمثابة رسالة لا تتفصل عن النظام اللغوي الذي يندرج تحته النص, ومن ثم لا ينفصل عن الواقع الذي يتجذر منه.^(٤) من هنا نستطيع أن نصل إلى حقيقة جوهرية يمكننا من خلالها أن نصل إلى وضع النص الأدبي في مركز حيوي هو اللغة, ذلك أن كل ممارسة نصية تقيم علاقة مباشرة مع اللغة, والنص الأدبي لا يخرج من هذه القاعدة ما دام ممارسة لغوية, ولكن بطريقة متميزة, وأغلب المفاهيم تحاول تحديد هذه الممارسة المتميزة لمعرفة النص الأدبي في حد ذاته, معتبرة اللغة قاعدة انطلاق في كل تنظيراتها, تستكشف من خلالها عن هذه الممارسة الأدبية.^(٥)

من خلال ما تقدم نرى أن للنص سلطة تفرض نفسها من خلال الألفاظ ومعاني الجمل ذات الموسيقى والنسق القوي, ممّا يجعل النص متخذاً دور القائد ويمتلك سمة التفسير, فيجسد المؤلف من دوره, أي تكون الأضواء مسلطة على النص بعيداً عن مؤلفه.

١) ينظر: الخطاب النقدي عند رولان بارت, الكتابة والقراءة, زهيرة شنيبي, رسالة ماجستير,

٢٠١١-٢٠١٢ م: ٣٨.

٢) المؤلف, أندرو بينيت, تر.د. سري خريس. مراجعة د.أحمد خريس, ط١, هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ٢٠١١ م: ٢٨,

٣) علم النص, جوليا كريستيفا, تر, فريد الزاهي, مراجعة, عبد الجليل ناظم, ط١, ١٩٩١ م, دار توبقال, المغرب: ٩.

٤) ينظر: مفهوم النص دراسة في علوم القرآن, نصر حامد أبو زيد, ط١, المركز الثقافي العربي, - الدار البيضاء: ٢٥

٥) النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح: ٦٨.

المبحث الأول

السلطة الدينية

تُعد قضية السلطة الدينية " قضية قديمة جديدة, عرفتها أمم غابرة , ثار الجدل من حولها في حضارات قديمة, ودفع الإنسان من حريته وكرامته بل ومن إنسانيته ثمناً فاحشاً فادحاً وعظيماً بسببها."^(١) وترتبط بصورة الوجود بشكل عام, لأنها ترتبط بالإنسان ونظرته إلى هذا الوجود وفلسفته نحو العالم المادي والمعنوي والميتافيزيقي, وهي - بكلمات بسيطة ودقيقة - "أن يدعي إنسان ما لنفسه صفة الحديث باسم الله, وحق الأفراد بمعرفة رأي السماء وتفسيره, وذلك بما يتعلق بشؤون الدين وأمور الدنيا"^(٢)

ومن خلال ذلك نقوم بدراسة السلطة الدينية ضمن سلطة النص في شعر الستينات من خلال نمطين رئيسيين هما: (السلطة الدينية المباشرة, والسلطة الدينية غير المباشرة)

١ : السلطة الدينية المباشرة

بعد قراءة المجموعات الستينية نلاحظ أن السلطة الدينية قد هيمنت على نصوص الشعراء بصورة مباشرة لا نحتاج معها إلى التأمل والتأويل, عن طريق ألفاظ وعبارات تحيلنا مباشرة إلى مرجعيات تتعلق بدين معين, أو مذهب معين, أو قصة من القصص الديني, فتكون هذه الدوال كافية لإظهار سلطة النص الدينية بشكل جليّ, وفي دراستنا للشعر العراقي الستيني تكون هذه السلطة متعلقة على الأغلب بالدين الإسلامي, لأن أغلب الشعر العراقي والعربي ينطلق دائماً من رؤية إسلامية تركز على التصور الديني للقضايا الفكرية, والثقافية, والاجتماعية, بسبب المجتمع الذي انبثقت منه هذه النصوص والذي منحها الثقافة الإسلامية.^(٣)

والدين ونصوصه يمثل سلطة مركزية يصعب تقويضها إطلاقاً, بل لها القابلية على البوح بسلطانها اللغوية:

(١) السلطة الدينية , د. برهان زريق, ط١, ٢٠١٦م: ٥.

(٢) الدولة الإسلامية بين العلمانية والسلطة الدينية, د. محمد عمارة, ط١, ١٤٠٩-١٩٨٨م, دار الشروق: ١٤.

(٣) ينظر: الشعر العربي الإسلامي بين الإخلاص الديني والالتزام الوطني, نجاه بو زيد, مجلة حوليات التراث, العدد ١, ٢٠٠٤م, جامعة مستغانم- الجزائر: ١.

كذبت قبلكم قوم نوح

وسيوفُ الخيانة ناشت جبينَ الحسين.^(١)

نلاحظ أنَّ النص من خلال داله الرئيس نوح (عليه السلام) يصف خيانة القوم له والابتعاد عنه, من خلال استرجاع ما حدث لهذا النبي وسط قومه, وما عاناه منهم من تكذيب وافتراء وما ذكر في قوله تعالى: "كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ فَكَذَّبُوا عَبْدَنَا وَقَالُوا مَجْنُونٌ وَازْدُجِرَ"^(٢) فإذا كان نوح هو الدال الرئيسي, فإن المدلولات المتبعة هي: الخيانة, والغدر, وما يتصل بهذه المعاني, التي عانى ويعاني منها الأخيار والمصلحين في كل زمن, وهذا هو المراد من توظيف النصوص القرآنية "فينبغي لهذه التناصات مع القرآن الكريم فكرية كانت أم فنية أن تتسجم مع النص وتعمقه وتثريه فنياً وفكرياً, وتوظفه لبلورة الحاضر من خلال تجربة الماضي, لتعزيز الرؤية التي يطرحها النص والمعاني المراد توضيحها".^(٣) كما انصاع النص لسلطة دينية أخرى عن طريق دال آخر هو الإمام الحسين (عليه السلام) الذي تنبعث من ذكره مدلولات تتفق في معانيها على التضحية والفداء ونصرة الحق والاستشهاد من أجله.

وقد ورد نسق الدين من خلال الألفاظ القرآنية ذات القدرة على التأثير بالعبارة التي تحتويها والنص كله بطريقة تضيف فيها للمعنى أبعاداً خاصة بل وتخلق فيه معان ودلالات أخرى نظراً لقوتها وفعاليتها:

ولكن أن يجذ السوط من قبضات جلاد

ويصرخ "إن صوت الله ليس قراع أجناد

وإن الفتح ليس كنوز مغلوب,

ولا صلوات منقاد,

ولا قصرًا تشامخ فوق هام الناس, أو صيدا تلوى تحت صياد

(١) الأعمال الكاملة , حميد سعيد, ٣٦.

(٢) سورة القمر: ٩.

(٣) ينظر: التناص في الشعر الأردني المعاصر, حيدر محمود وحبیب الزیودي أنموذجاً, بشار مخلد جميل, سمير بدوان قطامي, أطروحة دكتوراه, جامعة العلوم الإسلامية العالمية, عمان, الأردن, ٢٠١٧م: ٧٦.

فأفساد لخلق الله

آية عصفة عصفاء

شواظ هذه الكلمات، قارّ قارّ وأنقذنا. (١)

نلاحظ أنّ النص أخذ اللفظ والمعنى معاً ووظفه صراحة في معانيه، فهو أقتبس من قوله تعالى " **يُرْسَلُ عَلَيْكُمَا شَوَاظٌ مِّنْ نَّارٍ وَنُحَاسٌ فَلَا تَنْتَصِرَانِ** " (٢) فشبه النص الكلمات بشواطي النار التي تسقط من السماء لرجم الشياطين، فمثل ذلك تفعل اللغة عندما تظهر الدوال بفعل حركة (شواظ) قرين البعد الحسي الذي يصافح سمعنا عند تلفظ الكلمات، فإن المدلول هو كل ما يرتبط البعد التصوري أو المفهوم وما ينتج عنه هذا الدال أي كلمات النص ومدى تأثيرها وقوتها. (٣)

كما يحدث أن يستعير النص حالة نفسية أو جسدية معينة وردت في القرآن، وذلك بوصفه نوع من اختصار القصص، مما يركز المعنى، ويحمل التركيب طاقة دلالية كبيرة، أي أن يقول النص قصة كاملة في عبارة واحدة:

وكيف (أحدث نفسي)

إذا مسني الضر يوماً

وتتكرني الأرض يوماً. (٤)

(مسني الضر) تركيب مأخوذ من النص الديني وفضل السورة التي نزلت تبين صبر النبي أيوب (ع) على البلاء الذي أصابه في قوله تعالى " **وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ** " (٥) والنص يروض النفس على الصبر والتمسك بمجرياتة الدنيوية لئلا تفقد الحياة لذتها لأن الله سبحانه وتعالى يطالب عباده بالتحلي به لينالوا بذلك رضاه" فالدال عبارة (مسنى الضر) التي تتعلق بشخصية النبي أيوب والمدلول هو طلب الرحمة والغوث من الله بعد

(١) الأعمال الكاملة، سامي مهدي: ١١

(٢) سورة الرحمن: ٣٥.

(٣) ينظر: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، د. عصام خلف كامل، دار فرحة، مصر: ٣٣.

(٤) ينظر: الأعمال الكاملة، حيث تبدأ الأشياء، فوزي كريم: ٢٤١.

(٥) سورة الأنبياء: ٨٣.

إعفاء الحوادث والملمات. والسلطة الظاهرة هي سلطة التناص الديني ولغة النص في آن واحد, فقد تداخل النص الديني عن طريق الاقتباس أو التضمين, ووظف في سياق النص لتعميق رؤية معاصرة يراها في الموضوع الذي يطرحه أو الوضع الذي أراد وصفه.^(١)

٢- السلطة الدينية غير المباشرة

تتمثل السلطة الدينية غير المباشرة بما يذكره, أو يلمح إليه النص, بفعل شخصية, أو حدث, أو مناسبة دينية بعيداً عن الاقتباس المباشر من الكتب المقدسة, أي أنها تتمثل بالرمز والإيحاء لا التسمية والتصريح^(٢) أي أن اللغة المستعملة في كتابة النص تكون رمزاً لتجربة تنم عن الوجدان والعقل, وهذا الرمز الكلي تحققه مجموعة من الرموز الجزئية تتضامن محتشدة في تآلف حميم من أجل الإشارة إلى مقصدية النص من غير تحديد.^(٣) وعندما نأتي إلى هذا النوع من الخطاب نجد إن النص الستيني أبدع في صوغ المعنى السلطوي بشكل واضح من خلال فرض المعنى وتأويله بأسلوب يكاد يطفح على مركزية النص.

أ: خطاب الأنبياء:

كانت السلطة الدينية مسيطرة على أجواء النص الستيني, من خلال المعاني الرمزية ذات النفس الديني المقدس, والتي تخلق جواً من الانسجام الروحي بصور تتلأل في فضاء النص الشعري.

في كلّ لحظةٍ

يتردني الله من حديقة .^(٤)

السلطة الدينية واضحة في هذا النص, من خلال عملية أو قرار الطرد الإلهي من الجنة, والمتكرر في كل لحظة على الرغم إن النص حاول الانزياح عن القصة الدينية بمجرياتها المدونة في القرآن وأن يغير مسارها عن طريق استبدال كلمة (الجنة) بكلمة (الحديقة) ليتحول

(١) ينظر: التناص في الشعر الأردني المعاصر, حيدر محمود وحبيب الزيودي أنموذجاً, بشار مخلد

جميل المطيريين, جامعة العلوم الإسلامية العالمية, أطروحة دكتوراه, ٢٠١٧م, عمان: ٧٣

(٢) ينظر: الأدب المقارن, د. محمد غنيمي هلال, نهضة مصر, ط٩, ٢٠٠٨م: ٣١٥.

(٣) الرمزية وتجلياتها في الشعر العربي الحديث, د. سارة نجر سليير العتيبي: ٢٢٥.

(٤) الأعمال الشعرية, سركون بولص, ج١, ط١, اربيل- عينكاو, العراق ٢٠١١م: ٦٧.

المعنى العام للنص من عالم الغيب إلى عالم البشر، كون هذه الكلمة مرتبطة دلالياً بصنع البشر هذا أولاً، وبجعل الحدث مكرراً في كل لحظة ثانياً، فنلاحظ أن للنص سلطة دينية لكنها مراوغة ومحولة من المعنى الإلهي الشامل إلى المعنى البشري، من خلال استبدال الدال (جنة إلى حديقة) والمبالغة في تكرار الحدث، لكن تبقى هذه الإشارات كافية للشعور بسلطة النص الديني، فالنص يتركب من عناصر لغوية تخضع لنظام اللغة الوظيفي عالي التكيف فيما يتصل بالاحتياجات التواصلية لمتحدثيها، فهي نظام سيميائي وافي الدلالات، أي يمكنها "أن تدل على كل الأشياء التي يجب التمييز بينها لفظياً"^(١) واللغة التي نحن بصدددها لغة منطوقة واضحة غير مشفرة جعلت النص يحكي ويعبر عن مدلولات حسية.

وقد ينادي النص ويستحضر شخصية دينية، لها بعدها وقصتها، ليخلق منها مخاطب غائب يبت من خلاله ومن خلال صفاته المعروفة المعاني التي يريدها:

يا يونس الرائدُ في جوفِ حوت

يا أيها المبحرُ في المستحيلِ

سمارك الأمواتُ من أي جيلٍ؟

وجوهم زرقاءُ من لعنةٍ..

أم من عويلٍ طويلٍ؟^(٢)

تتمثل السلطة الدينية في هذا النص، بورود اسم العلم (يونس) في إشارة إلى نبي الله يونس (عليه السلام) وقصة رقوده في جوف الحوت، فالدال الرئيس (يونس) وقصة رقوده من خلال ذكر كلماتها المفتاحية (يونس، الحوت) والمدلول حالة الأسر الغريبة والفريدة من نوعها، وحالة الضنك والتصبر وانتظار الفرج، وقد أضفى حرف النداء (يا) المعنى الحضوري عن طريق تكراره، فالسلطة النصية مترجمة لملاحق النسق الديني البارز في ثنايا المعنى، والنبي يونس (عليه السلام) كان قد واجه الكثير من المصاعب وهو في بطن الحوت المظلمة إضافة إلى ظلمة البحر، فهذا كله اختبار من الله على نبيه ليرى سبحانه وتعالى مدى الصبر الذي يتحلى به، وإن

(١) علم لغة النص ونظرية التواصل، عزمي محمد عيال سلمان، المجلة العربية للعلوم الإنسانية،

٢٠١٨م: ٢٧٨.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، حميد سعيد: ٣٤.

المؤمن بقوة الله ولا يقنط من رحمته سوف ينال النجاة, هكذا أنجى الله سبحانه وتعالى نبيه فقام الحوت بالاتجاه صوب البر وقذف النبي يونس (عليه السلام) من جوفه ^(١) وكان النص كله عبارة عن أمنية مخفية بين ثنايا الألفاظ والتراكيب, التي تتمثل بإرادة الخلاص والظفر بالنور بعد الظلمات مثلما حدث في قصة النبي يونس.

كما نلاحظ الملمح الديني واضحاً ظاهراً معبراً عن نفسه في معانٍ منتقاة من أعماق النص في المقطع:

أبي

رحماك يا أبي

كفيك يا أبي

أنا هنا في البئر

تعصرني رطوبة الموت, أنا في البئر

أحضن حبك الكبير, أستجير يا أبي

أحمله لإخوتي الذين يبدعون مأثمي. ^(٢)

ينبعث النص باتجاه سلطته عندما يرسخ الفكر الديني, المتمثل بعالم الرعب, إذ أظهر نبي الله بوصفه دالاً لمدلولات عدة هي: الوحشة, والوحدة التي شعر بها النبي يوسف (عليه السلام) حين قاموا أخوته برميهِ في البئر, فكان يستنجد ويستغيث بأبيه عندما كان يشعر بدنو الموت منه, فيلجأ إلى تخيل حضن أبيه والاختباء من أخوته الذين أبدعوا في وصف موته وكذبهم على أبيهم, ويبين النص تلك الحسرة من خلال المعاني التي جاء بها, فهذا المقطع الديني يشير إلى حقيقة مهمة تشهددها البشرية, كما يشير النص إلى سلطة القدر, والخوف التي باح بها النص فوصف النبي (عليه السلام) غدر أخوته, ووصف العتمة الحقيقية والعتمة النفسية التي تتمثل بوجوده في البئر والخوف من الظلمة, والوحدة, والموت, وهذا واضح من خلال التكرار الذي أحدث موسيقى خاصة أحدثت وقعاً موسيقياً مؤثراً في النص, وبيان هيمنته في النفس. وهذه

(١) ينظر: قصة يونس (عليه السلام) مصطفى بن العدوي, دار بلنسية,, الكتيبات الإسلامية: ١٢-١٣.

(٢) الأعمال الشعرية, محمد سعيد الصكار, دار المدى, ١٩٩٦م, دمشق- سوريا: ٢٨٠.

السلطة من المهيمنات التي يعيشها المجتمع كل يوم, فأصبحت السلطة الدينية مفتاحاً للقراءة وتأويل سلطة أريد لها أن تهيمن في المجتمع.

ب: خطاب شخصيات الأئمة (عليهم السلام)

شكّلت الشخصيات الدينية المرتبطة بنسل الرسول (صل الله عليه وآله وسلم) سلطة دينية قارة عند الغالبية العظمى من الناس, مثلما شكّلت حضوراً بارزاً في النص الستيني.

الجسد المنطفئ المطحون بالحوافر

باقٍ على الطفوف

والرأس من بابٍ إلى بابٍ على رماحهم يطوف

فمن يلمّ لحمي العالق بالخناجر

وينزع السهم الذي يخترق الخواصر

فتهدأ الروح ولا تهاجر

وراء هذا الرأس مثل طائر

وحينما أستقر بي المطاف

رأساً وحيداً, مترباً, مقطوعاً.^(١)

السمة الدينية التي عرضها النص تشير إلى قضية من قضايا الدين الإسلامي ألا وهي قضية الإمام الحسين (عليه السلام), بالإضافة إلى توظيف النص لمرجعيات دينية تحددها اللغة, وهذه المرجعيات هي (الجسد و الطفوف), وتعدّ إشارات تكفي لتوجيه المعنى إلى الحادثة الشهيرة واقعة أطف واستشهاد الإمام الحسين (عليه السلام) وتصوير طريقة استشهاد, ومن ثم هناك إشارات وإيحاءات أخرى تتضح من خلال التشكيل الشعري, لأن العلامة لا توجد أبداً منفردة^(٢) مثل: (المطحون بالحوافر, الرأس من باب إلى باب, على رماحهم يطوف) فكل هذه التراكيب

(١) الأعمال الكاملة, نخلة الله, حسب الشيخ جعفر: ١٥

(٢) سيميائية اللغة, جوزيف كورتيس, تر, د. جمال حضري, المركز الإسلامي الثقافي, المؤسسة الجامعية, ٢٠١٠م: ٣٣.

توضح لنا وتنقلنا إلى الحادثة العظيمة وأجوائها الخاصة، وما يرتبط بها من أفعال حركية وردود أفعال نفسية يثير تذكرها المشاعر ويحرك الوجدان.

كما أصرت بعض النصوص على توضيح الدور المهم الذي قامت به السيدة زينب (عليها السلام)، وكيف أنها تحملت المصاب بطريقة عظيمة واستلهمت من ألمها قوة صبرها وعزيمتها في فضح مجرمين العصر من خلال الإعلام (الصوت) والجهر بالرفض وما فعله ذلك في عروش الطغاة:

في كربلاء صوت زينب يحاور السيوف

يقارع الرجال والأسنة

يشق أنهار الرمال عنوة

يزرع حقد الريح في الأجنة

يلم أشتات ممزقين .. حرقاً.. بيارقاً أعنة. (١)

نلاحظ الرموز الدينية واضحة من خلال ذكر أسماء مقدسة، غايتها بيان القصص وتقديس النص ليصبح أكثر أهمية، الحديث الرمزي الديني واضح من خلال الإشارة إلى الصوت المقدس ألا وهو صوت السيدة زينب (عليها السلام) فهو الدال هنا والمدلول (الفاجعة الأليمة التي حلت على أرض كربلاء)، ف شخصية السيدة زينب عليها السلام تترجم لنا واقعة أطف الأليمة وما حدث فيها من سفك للدماء الطاهرة، " فقد كانت شريكة للإمام الحسين (عليه السلام) في مسيرته إلى كربلاء وفي نهضته المباركة ضد الظلم والطغيان، ثم بعد استشهاد الإمام الحسين (عليه السلام)، كانت زعيمة الأسرى إلى الكوفة، ثم إلى الشام، ثم الرجوع إلى كربلاء في يوم الأربعاء ثم القفول إلى المدينة المنورة" (٢) فكل تلك الإحياءات ترمز إلى معنى أليم في ظاهر النص يقوم بدوره بفرض سيطرته وقوة معانية، لترجمة وتسلسل الأحداث بدقة وعناية فائقة، كما يمكننا ملاحظة عبارة (حرقاً بيارقاً أعنة) بوصفها سلسلة كلامية تستمد فيها كل لفظة

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، حميد سعيد: ٨٦.

(٢) السيدة زينب (عليها السلام) عالمة غير معلمة، السيد محمد الحسيني الشيرازي، مؤسسة وحسينية السيدة زينب الكبرى، قضاء عين التمر، كربلاء المقدسة، طه، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م: ١٢.

قيمتها ومعناها من تعارضها مع سابقتها ولاحقتها, كما يرى سوسير في حديثه عن السلسلة الكلامية.^(١)

كما يمكن الملاحظ إن توظيف الشخصيات الدينية لم يقتصر على الشخصيات المقدسة الكريمة بل وظفت بعض النصوص الشخصيات النقيضة, تلك التي تقف بالضد تماماً من المبادئ الإنسانية والأخلاق والدين:

وعزّ خيال سيفك الكليل يا شمر

فصوتُ الفارس المكي... ما خبا

على دروبِ الجزعِ والفاقةِ والصمتِ

استعرنا منه كوكباً.^(٢)

حيث جاء اسم الإمام الحسين (عليه السلام) كدال لمدلول القضية الحسينية وجاء (الفارس المكي) بوصفه دلالة لأصالة القضية التي نادى بها هذا الإمام الجليل, فأفكاره من أفكار جده رسول الله, وما مكة إلا إشارة إلى الإسلام في بداياته وكأنّ هنالك بداية أخرى للإسلام تنطلق من واقعة الطف, كما اعتمد النص على خاصية التناقض من خلال ذكر اسم العلم (شمر) الذي يمثل النقيض الكلي لاسم العلم (حسين) مسألة الحق والباطل, النور ووجود هذه الشخصية هو من أجل بيان الفارق الكبير وتوضيح المعنى من خلال ما يخالفه, كما قد يفيد ذكر شخصية الشمر في النص بصنع الحدث على مستوى عال وذلك لوجود الطرفين.

ومن شخصيات الأئمة التي شرف ذكرها نصوص الشعر الستيني شخصية الإمام العباس وما فعله في يوم الطف والهيئة التي كان عليها.

حين أتى ممتطياً جواده الأشهب في الغروب

رأيتُ في عيونه رخاوةِ النعاسِ

يلبس من جراحه عمامةً

(١) ينظر: معرفة الآخر, مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة, عبد الله إبراهيم, سعيد الغانمي, عواد

علي, المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء, ط٢, ١٩٩٦م : ١٠٢-١٠٣

(٢) الأعمال الكاملة, حميد سعيد: ٨٧.

ثبت فيها الرمح.. ثبت فيها السيف.. ثبت فيها النبل

عرفت أنه العباس

وكان صدره العريض مزرعة

على ضفاف نهرها تزدهر الجراح.^(١)

الرموز الدينية بصورة دقيقة لا تقبل الخطأ معلناً إن النص هو المسؤول عن تكوين نفسه بنفسه من خلال قوة المعنى وتسلسل الجمل، ومن الواضح إن لفاجعة كربلاء أثرها الواضح في النصوص الستينية، حيث نجد بعض هذه النصوص يرتكز تماماً على هذه الحادثة المفجعة، ويتخذ منها سبيلاً واضحاً لفرض سلطته الدينية من خلال دلالة الأسماء منها (عرفت إنه العباس)، أو من خلال ذكر تفصيل المكان مثل (على ضفاف نهرها تزدهر الجراح)، فقد منح النص للجراح مركز الحدث ثبت فيها (الرمح، السيف، النبال)، والأصل في هذا النص أن ذهنية المتلقي تغادر المؤلف صوب النص والشخصية الدينية التي تحقق غاية الدلالة بالبوح بمضمونها بشكل كامل، فالسلطة الدينية تثبت وجودها وسطوتها على المؤلف والمتلقي.

وذكر الإمام العباس لم يأت في الشعر الستيني بصورته المباشرة فقط بل اعتمدت بعض النصوص على الاقتباس من رجزه في يوم الطف وما قاله أثناء مقارعتة السيوف:

والله أن قطعتمو يميني

إني أحامي أبدأ عن ديني.^(٢)

ظاهر النص يشير إلى معان دينية مسيطرة يفرضها النص نفسه، فهو يبين خطاب الأمام العباس (ع) وهو في معركة أطف قائلًا لقاتليه (حتى إن قمتم بقطع يدي اليمنى سأبقى مدافعاً عن دين جدي رسول الله ولن اهزم)، فالنص يحتوي على معان دينية لتأدية المعنى المراد، فاللغة في المقام الأول جزء من نشاط تواصلية - اجتماعي ومن ثم فإن معرفة السياق الذي تستعمل فيه اللغة يوضح المعنى الوظيفي للغة ويفرض عليها قيمة حضورية معينة، وتبدو أهمية السياق في الكشف عن عملية إنتاج النص، كما تلعب دوراً هاماً في عمليات فهم النص

(١) البكاء على مسلة الأحرار، نبيل ياسين، ط ١ - ١٩٦٩م: ١٩.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٩.

وتفسيره "(١) فمضمون اللغة المستعملة يصف ويجسد خطاب الإمام العباس المقدس ورفضاً لكل مظاهر الهزيمة ليعلن انتصاراً للمبادئ السليمة ورفضاً للواقع المر، فقد "أعطى أبو الفضل (عليه السلام) صورة واضحة عن مسيرته في ألطف وأنار بهذا الدرب للأمة إذ أرادت السعادة والنجاة، فالمطلوب من كل إنسان أن يجعل كل شيء وقاية لدينه وفدى في سبيله" (٢) وهذا يعني أن سلطة الخطاب كانت واضحة من خلال نقل شجاعة الإمام العباس (عليه السلام)، فالنص جعل المتلقي يغادر صوب سلطة النص الدينية وحادثة ألطف، ليستحضر كل ذلك بشكل ينم عن أن الشخصية الدينية حققت حضورها في النص، بمعنى أن السلطة كانت له من دون غيره.

(١) علم لغة النص النظرية والتطبيق، د. عزت شبل محمد، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا - القاهرة، ط٢، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م: ١.

(٢) العباس بن علي (عليه السلام)، الشيخ محمد البغدادي، وحدة الدراسات التخصصية في الإمام الحسين (عليه السلام)، ط١، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م: ١٠٧.

المبحث الثاني

السلطة التراثية

جاء في لسان العرب لأبن منظور، ورث: الوارث، صفة من صفات الله عز وجل، وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق ويبقى بعد فنائهم، والله عز وجل يرث الأرض ومن عليها، وهو خير الوارثين أي يبقى بعد فناء الكل.^(١) وأيضاً وردت اللفظة في سورة (آل عمران) قوله تعالى "ولله ميراث السموات والأرض والله بما تعملون خبير".^(٢)

أما التراث في الاصطلاح فهو " ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات، وتجارب، وفنون، وعلوم، في شعب من الشعوب. وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي، والإنساني، والسياسي، والتاريخي، والخلقي، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغناءه".^(٣) والتراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذن قضية موروثة وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات.^(٤)

و نجد التراث العربي في النصوص العراقية الستينية موظفاً بأشكال متعددة ممّا يدلُّ على عدم انفصال هذه النصوص عن الأصالة العربية في الوقت الذي تزخر فيه بالحدثة والتجديد، ولأنَّ للتراث عناصر ومعطيات توحى بمشاعر لا متناهية، وتؤثر في الفرد وفي المجتمع، لارتباطه العميق في شخصية الإنسان وانتمائه، لذا فهو منجم من الإحياءات التي لا تنفذ.^(٥)

ولقد وظف التراث في النصوص الشعرية الستينية بالاعتماد على عدة محاور أساسية، أولها: التراث العربي القديم، من خلال تضمين الأبيات الشعرية أو أجزاء منها وتوظيفها بشكل متناسق مع النص، أو من خلال ذكر الشخصيات التراثية المعروفة في تاريخ العرب وتاريخ الأدب العربي خاصة، وهذا المحور هو دليل على أصالة هذه النصوص وارتباطها وتواشجها

(١) لسان العرب، ابن منظور: مادة (ورث).

(٢) سورة آل عمران: ١٨٠.

(٣) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط ١-١٩٧٩م: ٦٣.

(٤) التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، حسن حنفي، مؤسسة هنداوي ط ٤، القاهرة-

١٩٩١م: ١٥.

(٥) ينظر: الشاعر العربي المعاصر ومثاقفة التراث، بوعيشه بوعامرة، كلية الآداب واللغات، بسكرة

الجزائر، العدد ٨: ١٥٥.

العميق مع الحضارة العربية، وتاريخها، وأدبها. أمّا ثاني المحاور فهو التراث اللغوي الذي يدلّ دلالة واضحة على ثقافة النص الستيني اللغوية، وإمكانياته الكبيرة في توظيف المصطلحات والمسائل اللغوية توظيفاً يخدم النص ويبرز هويته العربية ويوضح أهمية اللغة، وجاء المحور الثالث الذي اعتمد عليه النص الستيني معبراً عن التراث الشعبي المتمثل بالأمثال المتداولة بين أبناء الوطن الواحد والحكايا الموروثة والحكم والمواعظ الشائعة، دلالة على ارتباط هذه النصوص وانتماؤها للناس في مختلف مستوياتهم الثقافية.

وربما اعتمدت هذه النصوص على توظيف التراث محاولة لربط الماضي بالحاضر المعيش، وإيجاد الحلول لحاضرهم من باب فهم الماضي والحاضر، حتى أصبح توظيفه في الشعر العربي الحديث واضحاً جلياً، وتجلت قدرة هذا الشعر على استيعاب التراث بأشكاله المتنوعة.^(١)

ولقد أصبح توظيف التراث في الدراسات الأدبية قضية محورية، وظاهرة منتشرة في الشعر قديماً وحديثاً، لذلك كان لابد من توجيه الأنظار إليه، ألا أن التراث القديم هو الأساس في النصوص الشعرية التي يجب الرجوع إليها لمعرفة تراث الأقدمين ودراسته، فضلاً عن أن هذا الموروث لا يتخذ نمطاً واحداً، وإنما يكون في حالة تغير من وقت لآخر ومن جماعة لأخرى لذلك يبقى التراث في نظر الأقدمين مستمراً متواصلاً ويحاول دائماً أن يتشبث بالعناصر الجديدة ويقوم بتمثيلها بطريقة الخاصة.^(٢)

ومفهوم التراث في المعرفة العربية المعاصرة هو منطلق فكرة مجردة عامة تنشد تداولها بوصفها نوعاً من القيمة الاستعمالية المعرفية التي تستمد وجودها من الحاجة ضمن هذه المعرفة إلى النقاش حول الموروث.^(٣)

(١) ينظر: البحث عن الجذور، خالدة السعيد، دار مجلة شعر، بيروت، ط ١، ١٩٦٠م: ١١٣.

(٢) ينظر: توظيف الموروث في شعر النابغة الذبياني، عيسى هشام حسن سلايمة، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، ٢٠١٣م: ٦-٧.

(٣) مفهوم التراث في النقد العربي الحديث، د. محمد الطيب قويدري، ط ١، مايو ٢٠١٨، دار أي-كتب، لندن: ٦١-٦٢.

١ - سلطة النص التراثي

زخرت النصوص الشعرية الستينية بتوظيف التراث العربي القديم من خلال التضمين المباشر أو غير المباشر من بعض القصائد المعروفة في أدبنا العربي والإفادة من قيمتها المادية أو المعنوية لأن تراث أمة معينة له تأثير في جميع أفراد تلك الأمة^(١) أو من خلال استحضار أسماء أعلام تعود لشعراء عاشوا في العصور القديمة واستنطاقهم ومحاورتهم بشكل يغني النص دلالة وإيحاءً، كما حرصت هذه النصوص على الانتقال بهذا التراث إلى شكل يتلاءم مع روح العصر لغاية ربط العلاقات الموضوعية بين الواقع والماضي، وخلق نوع من التواصل الفكري بين قواسم مشتركة، ومن الواضح إن النصوص قد ركزت على النقاط المضيئة في التراث والمواقف التي لها صفة الديمومة والقضايا الحية التي ما زالت تنبض بالعطاء. ^(٢) ولأن التراث الأدبي من أهم الموروثات التي تركها لنا القدماء، لذا فإن توظيفه في النص الشعري وسيلة مهمة وفعالة تساهم في إغناء التجربة الشعرية، وتخلق توازناً بين الماضي والحاضر وتزود النص الشعري بطاقات غنية ثرية^(٣)

وتلعب الشخصية التراثية دوراً بارزاً في توجيه القراءة وبيان سلطتها على النص من خلال ذكر علامة أخرى وتوظيفها في النصوص:

صحّت أيا سعاد

صحّت أيا غائبة يلفها السواد

أومأت لي أن أفتح الباب , وأن أغوص

في ظلمة البئر.^(٤)

١ () أثر التراث الجاهلي في الشعر الأموي، حسين عبد حسين، أطروحة دكتوراه، ٢٠٠٧م- ١٤٢٨هـ: ١١.

٢ () ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، مصر- القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م: ١١١.

٣ () توظيف الموروث في شعر الأعشى، وسام عبد السلام عبد الرحمن أحمد، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠١١م: ٨.

٤ () الأعمال الكاملة، حسب الشيخ جعفر: ٣٧.

أعتمد النص على أسلوب النداء بوصفه خطاباً موجهاً لشخصية أستحضرها من الماضي واسم له وجود في ذاكرة الأدب (سعاد) حيث جاء هذا الاسم في قصيدة للشاعر كعب بن زهير في طلبه السماح والغفران من رسول الله فقال في مطلعها:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول*** متيم إثرها لم يفد مكبول

وما سعاد غداة البين إذ رحلوا*** إلا أغن غضيض الطرف مكحول.^(١)

فجاء الدال (سعاد) موظفاً بشكل متناسق ومتلائم مع معنى النص وحقق المراد منه تماماً، فإذا كانت (سعاد) هي الحبيبة أو الزوجة , فإن هذا الاسم التراثي قد منحها الخلود الاستمرار فكأنما النصوص العربية تستمر بمناداة هذا المخاطب صاحب الاسم الجميل بالمعنى الحزين , وإذا كان كعب بن زهير قد تذكر سعاد وناداه في مطلع قصيدته وهو في حالة حرجة ووضع غير مريح ينتظر فيه السماح ويخشى العقاب فإن الحالة التي أراد النص إيصالها تشبه حالة كعب بن زهير, كما نال هذا الاسم شيئاً من القداسة لأنه ورد في قصيدة أثنى عليها رسول الله (صل الله عليه وآله وسلم) وتقبلها وأكرم شاعرها ومن ثمّ قد يحمل هذا الاسم شيئاً من قدسيته إلى عصر كتابة هذا النص خاصة حال استعماله في الشعر, فالترابط قائم بين إنتاج نص بعينه أو قبوله وبين المعارف التي يملكها مشاركو التواصل حيث أدرج التراث في النص بالتجاوب والتحاوّر وإعادة الاستنتاج, من خلال الوعي التراثي في نسيج جديد يصل منه الكاتب إلى توليد بنى جديدة.^(٢) وحقيقة الأمر أن الاسم يعيد للنص سلطته بفعل الاتكاء على (سعاد) بوصفها علامة سيميائية لها القابلية على أن تكون جوهر النص الذي يوحى بفاعلية القراءة.

كما حضر التراث واضحاً جلياً من خلال توظيف أبيات شعرية عربية قديمة في النص الستيني مما يمنحها سلطة فعلية داخل النص:

شميمُ عرارِ نجدٍ باتَ يشجيه

(١) شرح قصيدة بانت سعاد, جمال الدين محمد بن هشام الأنصاري النحوي, دراسة وتحقيق, د. عبد

الله عبد القادر الطويل, دار الحكمة الإسلامية, ط١, ١٤٣١هـ-٢٠١٠م: ١٧.

(٢) ينظر: علم لغة النص, النظرية والتطبيق, عزة شبل محمد, ط٢, ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م, مكتبة الآداب, القاهرة: ٧٤-٧٥.

وهل بعد العشيّة من عرارٍ لو يرجيه؟^(١)

أقتبس النص بيت الشاعر العربي (قيس بن الملوح)، حيث أخذه لفظاً ومعنى ولم يغير فيه إلا الشيء اليسير، وفي هذا التضمن التراثي معنى أراد النص إيصاله كاملاً من دون تغيير، لأن أزمة الذات التي يعبر عنها النص هي نفسها في النص القديم على الرغم من بعد المسافة الزمنية واختلاف العصور، حيث نلاحظ أن هذا النص يتوحد ويتداخل مع بيت قيس الذي يقول فيه:

أقول لصاحبي والعيس تهوي **** بنا بين المنيفة فالضمار

تمتع من شميم عرار نجد **** فما بعد العشيّة من عرار.^(٢)

حتى عبر قول أحدهم عن الآخر تعبيراً لا يزداد عليه ولا يضاف له، وهذا هو التعامل الحقيقي مع التراث باستعمال معطاته وعناصره استعمالاً فنياً إيحائياً، وتوظيفاً رمزياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية، بحيث يسقط على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة.^(٣) بل تعدى هذا النص من استعمال التراث بوصفه رمزاً وإيحاءاً إلى استعماله بوصفه نص صريح متكامل، ففرض النص التراثي سلطته على المعنى بشكل تام.

وقد "يحضر التراث بوصفه نصاً جديداً يضاف إلى النص الرئيس الذي أنتجه الباث إذ يحقق ذلك الحضور مبتغاه الفكر الثقافي في قابلية البوح وإن كان صوتاً أشارياً يتحقق صدها بفعل النداء"^(٤)

يا أخت معتنق الفوارس ما ألد وما أشقى.

أروى ندى وأغص باسمك علقماً مرا وأسقى

لهواك ما لم يبق مني يا هواي وما تبقى

ولمقلتيك كل ما لقي الفؤاد جوى ويلقى.^(٥)

(١) الأعمال الكاملة، سامي مهدي: ١١.

(٢) ديوان قيس بن الملوح، رواية أبي بكر الوابي، دراسة وتعليق، يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط ١، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م: ٧٦.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد: ٤٦.

(٤) المتعاليات النصية في شعر حسب الشيخ جعفر، ١٥٠.

أقتبس النص بيت المتنبي الذي يقول فيه:

يا أخت معتنق الفوارس في الوغى لأخوك ثم أرق منك وأرحم. (١)

حيث أخذ الشاعر الشطر الأول من البيت لفظاً ومعنى وأكمل من عنده، فتداخل التراث بالحدثاء وانسجم أيّما انسجام، وفرض سلطته على معاني المقطع الشعري، فشاعت بين ثنايا النص روح المتنبي وعفته وطهارته في الغزل، فهو هنا ينادي أخت معتنق الفوارس أي الفارس المقدم المعروف بشجاعته وقوته ويقول لها بأنّه يروى من الندى ويسقى علقماً ويغص فيه من أجلها، فعبر عن الروح العربية الشاعرة وطريقها العذرية في الحب، فتغلّلت ألفاظ المتنبي وفرضت هيمنتها على المقطع الشعري، لأنّ "كل نص في نظر جوليا كريستيفا هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى" (٢) لكن المفارقة التي اعتمد عليها النص هي تكلمة الشطر عند المتنبي حيث يصف تلك الفتاة (أخت معتنق الفوارس) بأنها صلبة قاسية في الحب حتى أن أخيها الفارس البطل والمقاتل الشرس لهو ارقّ منها وأرحم من قلبها في حين إن النص الحديث قد ترك وصفها هذا وراح يصف لوعة المحب ومعاناته وقلة حيلته، فهو يروى من الندى دلالة على قبوله القليل منها وشعوره بالارتواء من قطرات قليلة قد تكون إشارة إلى نظراتها المتقطعة اتجاهه، فهو يقبل منها ذلك في الوقت الذي يغص فيه بالعلقم من أجلها ومن أجل حبها، وهذه المفارقة قائمة بين نظرتين وفلسفتين مختلفتين عن الحب في عصرين مختلفين ثقافياً ولكن يبقى ذلك الخيط الذي يربط بينهما ويوحدهما في قضيتهما الأساسية، فالمتنبي يمثل حالة الماضي والحاضر، الماضي الأكثر حضوراً وتجسداً في المنظومة الأدبية الحديثة، فيمثل حالة التطلع إلى المثل الشعرية الكبيرة التي كان يبحث عنها شعراء الجيل الستيني، "والفرصة الحقيقية للعودة والظهور والتميز، لأن الخطاب القديم له الفاعلية على إثبات شخصيته في النصوص الحديثة" (٣)

إن التراث في النصوص الشعرية الحديثة مثل الثيمة الرئيسة التي تبوح بفكرة النص وقراءته، فهو علامة سيميائية للبوّح بالفكرة:

بضربةٍ واحدةٍ نذلةً

٥ () الأعمال الكاملة، نخلة الله، حسب الشيخ جعفر ١٣

١ () ديوان المتنبي، دار بيروت، ط ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م: ٥٧٠.

٢ () التناص في شعر محمود درويش، عبد الرحمن زايد قيوش، العدد ٢٥٥، ٢٠٠٦ م، الجزائر: ٥٧.

٣ () خطاب الآخر في الشعر العراقي السبعيني، د. علي هاشم طلاب: ١٥.

عصام جنتان تنقران

قصوه قصوا عنقه غفلة

شكى صداعاً مرةً دماغه المهان^(١).

فهذا المقطع مقتبساً من بيت مشهور للشاعر عنتر بن شداد بن قراد العبسي وهو من أشهر شعراء الجاهلية، واشتهر بشعر الفروسية، قال عنتر:

وسيفي كان في الهيجا طبيباً *** يداوي رأس من يشكو الصداع^(٢).

روج النص إلى نوع من الشعر العربي الذي كان شائعاً، وله شعراء معروفين بكتابته والإكثار منه على مر العصور من الشعر الجاهلي إلى الشعر الحديث، وهو شعر الحماسة والفروسية المتجسد في النص بفكرة مفادها: إنَّ السيف هو الطبيب الذي يداوي الرأس التي تشكو الصداع، كنايةً عن الرأس التي تفكر كثيراً أو تعترض كثيراً، إلا أن الفرق بين بيت عنتر وهذا المقطع الشعري أن عنتر كان خير معبراً عن ثقافة عصره الشائعة وأنه كان يصف عملية يعتقد المجتمع بصحتها ويشجع عليها وهي عملية الانتقام من الأعداء وقتلهم، ووصفهم بأنهم مرضى يعانون من الصداع ويحتاجون إلى من يخلصهم من معاناتهم، وهذا المخلص هو سيف عنتر أمّا في المقطع فإن قطع العنق جريمة تمارس بحق المعارضين ومن يطالبون بحريتهم وكرامتهم فكان النص اختار بيت عنتر ليرشدنا إلى الفارق الأخلاقي بين العصرين وليقول بأننا في تراجع مستمر حتى وصلنا للمرحلة التي نتعدنا فيها قيم الجاهلية وتبرأ واقعنا.

٢- سلطة الشخصية التراثية:

زخرت النصوص الستينية بذكر العديد من الشخصيات التراثية والإفادة من الإيحاءات والدلالات الكثيرة التي تبثها هذه الشخصيات في النصوص، وما تضيف من معاني وأفكار تعتمد على مرجعيات هذه الشخصيات وما تمتلكه من تأثير واقعي في آلية الفهم والاستقبال عند المتلقي كفرد ومجتمع ومن هذه الشخصيات التراثية التي كان لها حضور في النصوص الستينية هي شخصية (خالد بن صفوان):

(١) كابوس في فضاء الشمس، صلاح النيازي: ٢٠.

(٢) شرح ديوان عنتر، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه، مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م: ٩٠.

يا خالد بن صفوان

يا خالد بن صفوان

ما عادَ في أنهارنا عجب

ما عادت البيوتُ من ذهب

ما عادَ في زماننا من يفقه الخطب.^(١)

يذكر النص (خالد بن الصفوان) وهو من أشهر فصحاء وخطباء العرب, نشأ وترعرع في أروقة البصرة, فالسلطة التراثية تبدع في استعمال اسم له من الشهرة الشيء الكثير, ويقوم بتكرار ذلك الاسم مرتين, دلالة على القوة في امتهان وإلقاء الخطب ببسر وسلاسة حتى لقب بـ(فصيح مضر- وفصيح العرب) أي إنه عندما رحل (خالد بن صفوان) لم يأتي بعده من يتقد الوقوف وإلقاء الخطب بشكلها الصحيح, فالدال عنها أفصح عن مضمونه بواسطة (خالد بن صفوان) وفصاحته, في المقابل ظهرت مدلولات الجهل والتخلف التي جاءت بفعل لفظة (ما عاد في زماننا من يفقه الخطب) فالجهل قد استشرى تماماً عند الغالبية العظمى, فأختار النص (خالد بن صفوان), ليكون إشارة أو دال لإيصال المعنى المراد "والسيمائية تنطلق في تحليلها للنص الأدبي وذلك من خلال القيام بإطلاق الإشارات بوصفها دوال حرة, لا تقيدتها حدود المعاني المعجمية ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية, تعتمد على الطاقة التخيلية للإشارة"^(٢), فنداء النص لـ(خالد بن صفوان) هو نداء استغاثة من جهل المجتمع وهو محاولة لإيقاظ الوعي وضمير الأمة من جديد, وهو علامة جادة للعلامة التي نجد سلطتها على القارئ.

وقد نجد أن النص يبوح بمعطياته السيميائية بفعل علامة واحدة أو شخصية واحدة, تكون هي المهيمنة الرئيسة على أجواء النص

واكذب أنت يا سحيم

لن يسأل التاريخ عنك عن حقيقة القضية.^(٣)

١()الأعمال الكاملة, برتقالة في سورة الماء, محمد سعيد الصكار: ٢٥٤.

٢()الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر, عصام خلف, دار فرحة, مصر, ٢٠٠٣م: ٤٧-٤٨.

٣()الأعمال الكاملة, حميد سعيد : ٤٠.

المقصود بسحيم في النص هو (سحيم عبد بني الحساس)^(١) شاعر مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام, وقد استدعى النص هذه الشخصية التاريخية تجسيدا حقيقيا للمعاناة التي يسببها الاختلاف وللظلم الذي تتعرض إليه القضايا فتحرف وتباع وتشتري بين من يكتبون التاريخ ومن يملكون السلطة, حيث تعرض الشاعر سحيم في حياته لمسألة مهمة تعتبر جوهر الحياة, وهي الحرية التي كان يفتقد إليها بفعل سلب المجتمع له ولأمثاله وتحويلهم لعبيد فقط, لاختلافهم في اللون مع الآخرين, فكان رافضاً حاقداً على مجتمعه بفعل ذلك, واستحضاره هنا, هو استحضار للرفض وللاعتراض أولاً ولتأصيل معاناة المسلوب حرياتهم وامتدادها بين العصور باختلاف الأسباب والأطر والتبريرات ثانياً, فنذكر هذه الشخصية أحياناً مباشرة إلى القضية الرئيسة التي عالجها بشعره والظروف المريبة التي تعرض لها ونهايته المفجعة, أي أن هذه الشخصية وما يدور حولها فرضت هيمنتها وسيطرت على النص تماماً, بل صار النص معالجا للقضايا التي تحوم حول هذه الشخصية من خلال التلميح لما فعله التاريخ بها .

ونجد من الشخصيات التراثية التي هيمنت على النص هي شخصية أبي العلاء المعري لما لها من دور في المدونة الشعرية والفلسفة العربية:

لو أنني مثل أبي العلاء

أعرف كيف أمسك الفؤاد

كالثور من قرنيه, أو أرتشف الهناء^(٢)

يذكر النص شخصية لها تأثير كبير في الأدب العربي والشعر خاصة وهو الشاعر أبو العلاء المعري, وذكر هذه الشخصية يحيلنا إلى ما تتمتع به من قدرات فلسفية كبيرة, فهو شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء, فنرى النص يستعمل التمني بواسطة (لو) راجيا الارتقاء إلى مستوى هذه الشخصية العميقة المتفلسفة التي استطاعت أن تروض (الفؤاد) بوصفه رمز للمشاعر الإنسانية وما ينتاب الإنسان من خواطر, وما يتعرض إليه من دوافع ونزعات تحتاج إلى من يوجهها بالاتجاه الصحيح فهي عصية كالثور الأهوج, وأبو العلاء الذي زهد بالدنيا وبهرجتها وارتضى لنفسه أن يعيش حبيس البيت منشغلاً بالتأمل والتفكير بعيداً عن أهواء الدنيا

(١) ديوان سحيم عبد بني الحساس, ت, عبد العزيز الميمني, دار الكتب المصرية, ١٣٩٦هـ-

١٩٥٠م, مصر- القاهرة: ١٥.

(٢) الأعمال الكاملة, نخلة الله, حسب الشيخ جعفر: ١٣١

وزينتها هو الذي وصل إلى الهناء الذي يبحث عنه الإنسان ولا يصل إليه إلا بعد خوض غمار الحياة ومعرفة طرقها وتشعباتها، حتى يستكين فضوله ويقل قلقه، وما ذكر أبو العلاء في النص إلا للهرب من الواقع المادي الذي نعاني منه والحياة الصناعية التي نعيشها فهذا الاسم هو نافذة للخروج من حقيقة هذا العصر التي لا يرتضيها الشعر إلى عصر أكثر شاعرية وجمال، إذ وفرت الشخصية علامة سيميائية، لأنها دال على تراث خاص يجعل النص في متناول القراء.

ومن الظواهر الشعرية المهمة في الأدب العربي ظاهرة شعر الخمرة والدعوة للمقدمات الخمرية بدل المقدمات الطللية القديمة تلك الظاهرة التي ارتبطت باسم أبي نؤاس، لأنه أول من وظفها في شعره ودعى إليها في قصائده ونبذ غيرها.

لو إنني مثل أبي نؤاس

تضيء لي حنيني

جوهرة اليقين

في جرة مكسورة أو كاس. (١)

ذكر أبو نؤاس في هذا المقطع جاء لأبعاد ثقافية عدة سببها، تعلق هذا الاسم بكثير من القضايا التي تمس الشعر في صميمه أولاً وتمس المجتمع وعاداته وتقاليده ثانياً، فأبو نؤاس هو الشاعر الذي رفض الوقوف على الأطلال بل وسخر منها ودعا إلى هجرها، لأنها لا تمثل روح العصر، فيتمنى النص لو أن الشعراء مثل أبي نؤاس في شجاعتهم وتصديهم وتجديدهم، أما الأمر الآخر الذي يتعلق بأبي نؤاس، أنه شاعر الخمرة الأول في ديوان الشعر العربي، والخمرة على الرغم من حقيقتها عند أبي نؤاس وشربه لها واقعاً ألا إنها في النص تعني أكثر من ذلك، فمن خلالها يصل إلى جوهرة اليقين، أي أن حالة السكر التي تمنحها الخمرة لشاربيها هي الحالة القادرة على إيصاله لليقين، وهي الحالة التي تمنحه المعرفة الكاملة، فالصحو يخدع والعين لا تبصر كل شيء، إلا أن الدخول في حالة السكر والتأمل وبعد النظر والشعور بالأشياء من حوله كفيلة بإيصاله إلى الحقيقة وهذا المعنى يقترب كثيراً من المعاني التي تغنى بها الصوفيون بكتاباتهم، فنجد أن اسم أبو نؤاس قد أعطى للنص كل معانيه واختصر عليه الطريق في إيصال فكرته، وهذا جوهر القراءة النصية التي حققها النص بفعل وجود الشخصية التراثية الأدبية، فتنقل القارئ إلى مساحات مختلفة من القراءة.

(١) الأعمال الكاملة، حسب الشيخ جعفر: ١٣١-١٣٢.

وتفرض شخصية السؤال التي يستدعيها الشاعر سيطرتها على النص لما تملكه من أبعاد مؤثرة في التاريخ العربي وما يحكى عنها حتى صارت مضرب للأمثال في الأمانة والصدق:

رسالته أتت خرساء

فيا لبؤس السؤال من دعاوانا

ويا لطراوة الأمجاد حين نلوكها لغواً

وتعصرها خطايانا

مساميرٌ على آنافا تنطق

هذي الأسطرُ البيضاء

ملحٌ في فراغ عيوننا العوراء

تاريخٌ بلا شفة يموء .. فتجهش الأصداء^(١)

نلاحظ أنَّ المبدع قد استحضر شخصية السؤال أبي غريض الشاعر الجاهلي المعروف تاريخياً بأمانته، فيقول يا لبؤس السؤال حين يرى أخلاقيتنا المهددة وحضارتنا المنهارة، حتى إن رسالة السؤال التي كلفته حياته لم تصلنا ولم نفهم شيئاً منها، وورود تلك الرسالة الفارغة الخالية المليئة بسلب الحقوق، حق القول، حق التعبير، فالتاريخ يمحي لنصبح مجرد أصوات خرساء لا يسمع من دعاوها شيء، سوى الصمت ونصبح مجرد آلات مجهولة الهوية، ونراه شبه مجيء تلك السطور الخالية من المعنى بالبياض الذي يكون في العين العوراء فكلُّ شيء صامت حتى تاريخهم وأمجادهم وكلُّ أركانهم تجهش بدموع صامتة، فالفن الذي يتميز به المبدع عن سائر أفراد مجتمعه حيث يعد بأنه وسيلة فعالة للذات الإنسانية وربطها مع أقرانه، أي هنالك تكاتفا بين الذات الإنسانية المنتجة للإبداع وبين البيئة الاجتماعية من خلال المشتركات والمبادئ المتفق عليها والمآثر التي يفتخرون بها.^(٢)

(١) الأعمال الشعرية، مجموعة برتقالة في سورة الماء، محمد سعيد الصكار، دار المدى، ط ٢٠٠٧م

(٢) ينظر: المنهج الاجتماعي في النقد العربي الحديث للفترة (١٩٤٥-١٩٧٥)، عايف عبد صايل عطفان الدليمي، جامعة الأنبار، كلية التربية، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م: ٢٠.

٣- سلطة التراث اللغوي:

بالنظر للتراث اللغوي العربي نجده لا يخلو من تصورات تحمل إشارات معرفية إيجابية تخص دراسة بنيات اللغة العربية بوصفها معطى معرفي يجسد تمثلات فكرية مرتبطة بسياقات تاريخية وحضارية،^(١) وإن استعادة النصوص التراثية بما تتضمنه من تصورات ومفاهيم ومصطلحات لغوية قديمة يحرك المشاعر الكامنة للمتلقي الذي تمثل له هذه اللغة بعداً اجتماعياً ورابطاً مهماً تقوم عليه حياته وأفكاره بالكامل، فنجد في النصوص الستينية حضوراً للتراث اللغوي:

ما قيمة الأشعار يا معلمي

ما قيمة الأشعار

الرتل لم يبق على طيء ولا غفار.^(٢)

اللغة المستعملة في النص تخبرنا بما يريد النص إيضاحه، من خلال المفردات التي توحى إلى التراث اللغوي مسيطرة وبشدة ومفهومة مثل (ما قيمة الأشعار يا معلمي) فـ(المعلم) دالا على معنى النص اللغوي، المقصود بالمعلم هاهنا (أبو الأسود الدؤلي) مؤسساً للنحو ووضع لبنات قواعدها، الذي يؤكد المعنى هو استعمال ألفاظ أكثر إيضاحاً مثل ذكره لقبيلة (طيء، غفار)، وفي هذا الذكر إشارة إلى بداية تفعيد قواعد النحو والاختلافات التي أشغلت النحاة بين لغات القبائل العربية الأصيلة في بعض المسائل النحوية التفصيلية.

كما احتوت بعض النصوص على المصطلحات اللغوية والنحوية التي تمثل العلامة التي تعدّها السيميائية "الدعامة الأساسية والمنطلق الأول الذي تنبثق منه شتى القراءات أيّا كان جنسها، من حيث تشكل العلامة البوابة التي تلج من خلالها عالم النص، وتبحر في ثناياه بحثاً عن النص الغائب."^(٣)

١ () جدلية العلم وتاريخه، اللسانيات والتراث اللغوي العربي نموذجاً، مصطفى غلفان، مجلة جامعة

بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٨، العدد ٨، ٢٠٢٠م: ٢٤٢

٢ () الأعمال الكاملة، محمد سعيد الصكار: ٢٥٢.

٣ () المنهج السيميائي في تحليل النصوص، ليلي شعبان شيخ محمد رضوان، سهام سلامة عباس، جامعة الامام عبد الرحمن الفيصل، المجلد الاول، العدد ٣٣ لحوالية الدراسات الاسلامية والعربية للبنات، الاسكندرية: ٧٨٧-٧٨٩.

إنها لغتي

مفرداتي التي يعرف الشعراء إعرابها

ويصرون أن يُرْفَع الفعل، يرفع

لكُنِّي عند موتك أكسرُ أفعالهم. (١)

يزخر هذا النص بالمصطلحات اللغوية التي تخص علم النحو في اللغة العربية منها: مصطلح (الإعراب) الذي يقول عنه أن الشعراء هم القادرين على إتقانه، وهنا نقف على حقيقة لغوية تاريخية ذكرها النص عرضاً، ولكنها في غاية الأهمية، حيث أن الشعراء هم مصدر التشريع في اللغة، وأن قواعد اللغة العربية جميعها بنيت على أساس الشواهد الشعرية، وكان البيت الشعري هو الحكم بين المتخاصمين بقضية نحوية، ففي النص تذكير بدور الشعراء وأهميتهم في الحفاظ على اللغة، ويذكر مصطلحاً نحوياً آخر، هو رفع الفعل المضارع، ثم يتجه النص إلى إثارة مفارقة لغوية ونحوية كبيرة تتمثل بكسر الفعل هذا الأمر الذي لا يمكن أن يحدث نحوياً، ولكن المعنى في النص ينسحب إلى جوانب عميقة، ولا يقصد حقيقة الفعل النحوية (كمصطلح نحوي) بل يتعداه إلى الواقع والفعل الحقيقي الذي له أثره ونتائجه، وهذا انسجام واضح بين المعنى اللغوي والمعنى الحقيقي الواقعي نجح النص في توظيفه لإبراز المعنى الذي يريده من خلال هذه المفارقة.

وبالعودة لبداية المقطع، نجد أنه يبدأ بتصريح قوي في عبارة (إنها لغتي)، مما يجعل النص فرضاً لسلطته متحدثاً بلسان الجميع، لأن اللغة بمعناها العام المتداول هي أداة ووسيلة من وسائل التواصل والتفاهم بين كافة المجتمعات، وعن طريقها نستطيع شرح ما يدور في فكرنا وإيصاله ببسر وسهولة، فهي عنصر مهم من عناصر تكوين فئات ذلك المجتمع. (٢)

ولقد حققت اللغة فاعليتها في قراءة النص وبيان المعاني الخفية فيه من خلال العلامات التي تحيلنا إلى عوالم غنية بالدلالات:

ففي قصيدة السقوط

(١) الأعمال الكاملة، محمد سعيد الصكار: ١٨٨.

(٢) ينظر اللغة والنحو، دراسات تاريخية وتحليلية ومقارنة، د. حسن عون، رويال خلف محكمة أسكندرية الشرعية، ط١، ١٩٥٢م: ٧.

في مسجد المدينة

ما عادت الآيات تُعطي الأمن والسكينة

لأنَّ خطَّ الثلث مات وأهله

لأنَّ كلَّ جملةٍ دبجها بخطه ابن مقلة

طاشت غداة انتزعوا يمينه (١)

يتخذ النص من التراث العربي مصدراً ومرجعاً يسير عليه في صياغة ألفاظه، فالدال في النص (خط الثلث) (٢) وسمي بذلك الاسم، لأنه يكتب بقلم يُقَطُّ محرفاً بسمك ثلث قطر القلم، فالنصوص المقدسة التي كانت تعطي الأمن والسكينة للناس، وتمنحهم الشعور النفسي الذي يرتضونه ويعيشون معه بسعادة وهناء، قد فقدت قدرتها على فعل ذلك لسبب واحد يتمثل في النص بموت خط الثلث، وهو هنا يحول خط الثلث من كونه (مصطلحاً لغوياً) إلى كائن حي يعيش ويموت نتيجة لظروف العصر والحكام والمجتمع، فبعد أن قطعت يمين ابن مقلة فقدت الكتابة بعدها الروحي وعمقها النفسي، وصارت مجرد رسوم لا روح فيها، وهذا يحيلنا إلى قضية الجمال وأهميته في بناء المجتمعات والحضارة، فالخط يعطي للكلمات معنى آخر غير المعنى الذي تحمله قد يكون أعمق وأجمل من معناها الأصلي.

كما يرسم النسق التراثي صورةً مهيمنة على روحية النص، من خلال الألفاظ الدالة على أشكال الوحدات التي تتكون منها اللغة أو الإشارة إلى المصادر التي تحتوي هذه الألفاظ:

رسالته أتت بيضاء

بلا حرفٍ

بلا كلمةٍ

كأنَّ معاجمَ الكلمات لم تسعف بها قلمه

كأنَّه خاطب الحجار،

(١) الأعمال الكاملة، محمد سعيد الصكار: ٢٥٨.

(٢) ينظر: موسوعة تراث الخط العربي، ت، هلال ناجي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر - القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م: ١٥٤.

كأن يقينه انكسرا,

كأن الحب في أعماقه انفجرا. (١)

نلاحظ في النص وجود مصطلحات لغوية قديمة مازالت تستعمل في وقتنا الحاضر في الدراسات اللغوية الحديثة من هذه المصطلحات مصطلح (الحرف) والمراد به (الرسم الخطي لصوت من الأصوات العربية ومصطلح الكلمة الذي قد يعني لفظة واحدة, أو قد يكون أعم من ذلك كما في قول ابن مالك في ألفيته

واحدة كلمة والقول عم وكلمة بها كلام قد يؤم. (٢)

فهنا ينفي النص وجود أي كلام كان في الرسالة التي وصلت وليس المقصود وصول كلمة بعينها, فاعتمد النص على توسع دائرة المعنى تدريجيا من الحرف الذي يمثل أصغر وحدة في الكتابة العربية إلى الكلمة التي تمثل مجموعة من الحروف, كما استعمل النص مصطلح لغوي آخر وهو (معاجم) فينتقل بذلك من الوحدات الصغيرة في تكوين الكلام إلى الكلام كله (المعاجم) وبالتالي يصور فراغ الرسالة بصورة متسلسلة ذات بعد درامي يبدأ من أصغر شيء ثم ينتقل إلى أكبر منجم من الكلمات العربية بل إنه يستعمل الجمع فيقول (معاجم) بدل (المعجم), وهذا يثري النص ثقافيا ولأن معاجم اللغة العربية على أصناف عدة فمنها ما يهتم بالألفاظ ومنها ما يتخصص بحقل دلالي معين مثل معجم ألفاظ القرآن, ومعجم المصطلحات الأدبية ومعاجم أخرى تهتم بالبلدان والشعراء والأدباء... وكل هذه لم تجد بكلمة واحدة تسعف بها المرسل, وهنا تتضح فخامة المعنى وجماليته بعد أن عرفنا هذه المصطلحات الواردة في النص, والتي هيمنت على المعنى العام وشكلته بالطريقة التي تناسبها وتحكمت بالإحالات التي يعتمد عليها النص في أغناء معناه.

٤ - سلطة التراث الشعبي

يزخر الشعر العراقي الستيني بالألفاظ والنصوص الشعبية التي وظفها خير توظيف وأخذها من شكلها الأول, حيث كانت موجودة ومنتشرة في المجتمع بصورتها الحكائية, أو متوفرة على هيئة مثل ذائع ومعروف بين الناس يستشهدون فيه بمواقف معينة ويتفقون على

(١) الأعمال الشعرية الكاملة, محمد سعيد الصكار: ٢٥٦.

(٢) شرح ابن عقيل, محمد محيي الدين عبد الحميد. دار التراث, القاهرة, ج ١, ط ٢٠٠, ١٤٠٠هـ-

١٩٨٠م: ١٣.

صوابه وحكمته المتوارثة أو من انتشارها بوصفه أغنية تحاكي مشاعر الناس المشتركة تجاه قضية إنسانية، أو عاطفية، أو وطنية يرددونها في مواقف الفرح، والسرور، أو الحزن، والغم، كما يعد التراث الشعبي من أهم مصادر الشعر العربي المعاصر عامة، نظراً لأنه ينبع من اللاوعي واللاشعور الجمعي للإنسان، ولامتداده بعيداً في أعماق التاريخ الإنساني واستمراره حتى الآن، كما إنه يعبر عن تمرد الشعب العربي منذ عصوره الأولى حتى يومنا هذا على الظلم والجور، وعن تطلعه إلى الحرية والعدالة، وكذلك يتميز التراث الشعبي بجملة من الخصائص من أهمها، ارتكازه على الواقع الذي يعيشه الناس كافة، وتعبيره عن الاهتمامات الروحية لهم ويظهر ذلك من خلال المضمون، فهو لا يهتم بسرد الحوادث التاريخية بقدر ما يهتم بالتعبير عن رأي الناس تجاه حوادث عصرهم، كما يتميز التراث الشعبي بتعبيره عن قضايا الناس وآمالهم كافة، ولا يهتم بما هو خاص أو فردي، وكل ذلك وظفه الشعر لمصلحته الخاصة تقريباً وتزلفاً لأفئدة الناس بغية مشاركتهم والتأثير فيهم^(١) كما يعد التراث الشعبي "نتاجاً عقلياً وجدانياً كلامياً لتراكمات زمنية عميقة فإنه يتداخل مع علم دراسة الإنسان (الأنثروبولوجيا) حيث دراسة المأثور الشعبي المتوارث منذ أغبر العصور"^(٢)

أ: سلطة الألفاظ العامية:

من أشكال توظيف التراث الشعبي في الشعر العراقي الستيني هو الاعتماد على استعمال ألفاظ شعبية يتداولها الناس في منطقة معينة، أو بلد معين قد يكون لهذه الألفاظ امتدادات تاريخية تصلها بعمق اللغة العربية الفصيحة، لكن ذلك لا يمنع من كونها ألفاظ شعبية والمراد من هذا الوصف هنا هو أن تكون اللفظة متمتعة بصفتين هما الاستعمال والتخصيص أي أن تستعمل اللفظة من قبل جماعة معينة للتعبير عن معنى معين أو أن تتعلق اللفظة بوصف شيء ما يكثر وجوده في منطقة محددة ويشيع استعماله فيها حتى يكون ذكر هذا الشيء فيه إشارة مباشرة إلى تلك المنطقة أو ذلك الشعب.

فَرَّ ذَاكَ الطَائِرُ الْأَخْضَرُ، فِي الْبَرْدِي غَاب

(١) ينظر: التناص مع التراث الشعبي في شعر البياتي، د. أحمد طعمة حلبي، مجلة المعرفة، العدد ٥٢٣، ٢٠٠٧: ٢٥.

(٢) المعتقدات الشعبية في التراث العربي، مجيد توفيق السهلي، حسن الباش، دار الجليل، ١٩٨٠: ٧.

عبثاً تبحث في القشّ المغطى بالضباب. (١)

ففي هذا المقطع الشعري استعمل النص لفظة شعبية ترتبط دلالتها ببيئة معينة وفضاء واسع يأخذ المعنى إلى مكان آخر أو إلى أماكن أخرى حيث الصفاء والنقاء والعودة إلى الطبيعة الأم، لأحتضان عفوية الإنسان وبساطته، من خلال كلمة (البردي)، فهذا اللفظ الدال على نوع معين من النباتات يستعمله الجنوبيون استعمالات عدة ويتداخل في صنع حاجياتهم سلطة قوية على النص، وربما تكون هذه السلطة غريبة من نوعها، لأن الألفاظ المتشابهة المتكررة في النص هي التي تفرض سلطتها عليه، فكيف حدث ذلك، وكلمة (البردي) هي اللفظة الوحيدة التي يمكن وصفها بالعامية أو الشعبية، ربما هذه هي سلطة الإنفراد والتميز، حيث تتجه الأنظار إليها مباشرة من دون باقي الألفاظ.

كما نلاحظ وجود لبعض الأماكن الشعبية في النصوص الستينية حضوراً مهماً يحرك المشاعر والوجدان ويثير الذاكرة ويفرض أجواء ذلك المكان على النص كله:

إن كان على الشعر الملهب الصوت

أن يسكت في سوق الصفارين

فمعنى المعنى

ألا يوجد. (٢)

استعمل النص اسم (سوق الصفارين)، وهو سوق عراقي شعبي ذائع الصيت ويطلق عليه أيضاً (سوق الصفاير) يشتهر بصناعة النحاسيات، ومن نوع المادة التي يستعملها المشتغلين في هذا السوق يمكنك أن تعرف المدلول الذي أراد النص استعماله، فالنحاس عنصر فلزي يتغير شكله بالطرق عليه وينقش فوقه رسوم بواسطة أدوات حديدية يهمن أن نتخيل صوتها، فكيف وهذا المكان فيه المئات من أصحاب الحرف، ولكل واحد مطرقته، هذا هو البعد الذي أراد النص الوصول إليه، الصوت المرتفع الذي لا يقاوم فيجبر الآخرين على السكوت، لأنه لا داع من كلامهم ما دام لن يسمعه أحد، لكن المفارقة التي اعتمد عليها النص، أنه وبخلاف المنطق يدعو الشعر إلى عدم السكوت في هذا السوق، واستعمل (السوق) هنا كناية عن حالة الضوضاء

(١) الأعمال الكاملة، نخلة الله، حسب الشيخ جعفر: ٦٧.

(٢) الأعمال الكاملة، فاضل العزاوي: ١١٩.

التي يعاني منها المجتمع والذوق, فعلى الشعر أن يستمر بالحديث مؤمناً بتجربته وبقدرته على إسكات جميع الأصوات المزعجة.

وتتعدد الأماكن وتختلف وتبقى سلطتها واضحة في النصوص وتأثيرها بين في المعاني, لما لهذه الأماكن من خاصية تميزها عند أبناء الشعب الواحد:

في شارع السعدون

يسقط وجه الصنم البارد

يرشقه الصغار بالحجارة. (١)

النص يبدع في رسم التراث, من خلال إتباع أنساق لفظية معنوية تجعل له معطى حضورياً سلطوياً, ف(شارع السعدون) الذي وظفه النص يُعد اسماً تراثياً شعبياً, فهو واحد من أهم شوارع العاصمة بغداد, فيحيلنا النص بذكره إلى حقيقته بوصفه مكان معروف في العاصمة بغداد مما يمنح فرصة أكبر في رفع مستوى التخيل والحضور في المكان ومشاهدة الصنم وهو يسقط, والظلم وهو يزاح, وكيف يرشق الأطفال من ظلم آبائهم, وسرق وطنهم بالحجارة كانتقام منه.

وهناك حضور للتراث الشعبي من خلال استعمال أسماء لبعض الحيوانات أو الآلات التي تستعمل في مكان محدد ومنطقة معروفة, فاللغة الشعرية تشكل جزءاً مهماً من أجزاء بناء القصيدة, بل لا يستطيع النص إيصال فكرته إلا من خلال اختيار لغته الخاصة التي تميزه عن بقية النصوص, ولغة الريف خاصة لها تأثير كبير في صنع عوالم النص المميزة والمختلفة ولما لهذه الألفاظ من تأثير كبير ومعان لطيفة(٢):

فأنه أدرك هذا الورم الخالد: وربما لا يهاجر إلا في

زورقٍ من جواميسٍ إنضافت إلى الطفولة بقوة شبانٍ

١) الأعمال الكاملة, سلاماً أيتها الموجة سلاماً أيها البحر, فاضل العزاوي: ١٣٨.

٢) اللغة الشعرية لشعراء الأهوار, مصطفى جمال الدين مثلاً, د. علي هاشم طلاب, مجلة أوروك للأبحاث الانسانية, جامعة المثنى, عدد ٢, ٢٠٠٩, ٤٥.

يهبون دفعةً واحدةً. ليستردوا مدينة من رجل يمشي. (١)

عمد النص إلى استعمال الألفاظ الشعبية المستمدة من حياة الشعب _ وإن كانت فصيحة بلفظها _ لتكون دالا على معنى النص, من هذه الألفاظ (الزورق, الجاموس) فيرسمان نسقاً شعبياً جنوبياً بعدّها كلمتان مستعملتان في جزء محدد من العراق (الجنوب) حيث الأهوار, فسلطة التراث الشعبي تغطي على ملامح النص الشعري من خلال هذين المفردتين, مما ينقلنا الى عالم مليء بالحياة الطبيعية, من دون تأثير المدينة وقوانينها وضجيجها, عالم الصفاء والنقاء, حيث الزورق تلك الآلة البسيطة الشعرية التي قد تكون رمزا للطفو فوق سطح الحياة وعدم الانجرار للقيام بمهامها المفترضة والاسترخاء في مواجهة العالم الذي يستعد الجميع للصراع حول أدنى المكاسب التي يقدمها, و(الجاموس) ذلك الحيوان المعطاء, الذي يوحي بكثرة الخير والكرم عند سكنة أهل هذه المناطق, هذا العالم المرسوم من خلال هذه الألفاظ ذات الأبعاد الشعبية هو خير ممثل لثورة النص الستيني على الحياة المعقدة والتكنولوجيا الحديثة والعولمة التي بدأت تسلب من الانسان راحته في سبيل تحقيق أهداف قد لا تهمه في حقيقة الأمر, إذن العودة للريف هو ثورة بوجه المادية والتغيرات الكبيرة التي حصلت في المجتمعات العربية, وهو هروب من عالم الضجيج الى عالم الهدوء والبساطة وهذه الكلمات خدمت النص ومنحته الرقة والعذوبة فغاية الشعر السامية لا تخدم بالكلمات الوعرة وللمعجم الشعبي دور كبير في إثراء النصوص. (٢)

ب: سلطة الأمثال الشعبية:

تحمل الأمثال بين طيات ألفاظها معان مركزة وحكمة بالغة جعلتها خالدة عبر السنين متناقلة من جيل لآخر, مستعملة في كثير من المواقف والأحداث, ملخصة العبر والمعارف التي وصل إليها الإنسان بتجربته وإدراكه لحقيقة الأشياء, وظف الشعر الستيني هذه الطاقة الكامنة وأخذها لجانب نصّه, تدعّمه ويستند عليها في بنّ المعنى الذي يريده, وتحقيق الهدف الذي يصبو إليه:

وفي يديها إبرة تمور

تحفر بئراً في قرى المجزرة

(١) رهائن, صلاح فائق, منشورات الجمل, بيروت- بغداد, ٢٠١٤م ١٣.

(٢) ينظر: المعجم الشعري واللغوي في الشعر الشعبي, مؤمن مزوري, مجلة اشكالات في اللغة والأدب, جامعة قاهري محمد بشار, مجلد ٨, عدد ١, ٢٠١٩, ٣٢٦.

يا أرض ما أكبره

يا أرض ما أكبره

الله ما أكبره . (١)

نجد أنّ النص قد أبدع في استعمال الموروث الشعبي بعناية فائقة، ليدلي بمدلولات تناسب الحدث الذي يكون النصُّ بصدده، ممّا يجعل المعنى واضح ومسيطر سيطرة تامة، ففي هذا المقطع اتبع النص نسق التراث الشعبي من خلال الأمثال الشعبية فأخذ المثل المعروف والمتداول بين مسامع الشعب (يحفر البير بإبرة)^(٢)، فتوظيف لفظة (البئر) في مقابل لفظة (الإبرة) يعطيان إشارات تفهم من سياق المعنى، فالذي يقصده النص هاهنا الكرامة وعدم طلب الحاجات الجاهزة، وإنّما على الإنسان أن يجد ويجتهد في الحصول على ما يريد حتى وإن كانت الوسائل التي يمتلكها بسيطة، والغايات التي يطمح لها كبيرة فإن ذلك يدخل في حيز الممكن إذا ما شدَّ عزيمته وإصراره.

ويعد المثل الشعبي نصّاً قائماً بذاته، لأنه يستسقي مرحلة شعبية لحياة المجتمع وعليه فهو قادر على أن يعطي قراءة نصية باستحضار النص القديم والجديد في آن واحد:

جليلٌ ذاك المرفأ الأخضر

من قبل أن يفوه

قد نرفوا من ظهره الأسمر

سلة قلبٍ من دمٍ أحمر

أكثر

لأنه أعوج حيث يستريح. (٣)

اقتبس النص هذا المقطع من مثل شعبي عراقي (إكعد عوج واحجي عدل)^(٤)، فدلالة فعل الأمر تسيطر على ظاهر النص، بالإضافة إلى أسلوب القوة المستعملة في صوغ المعنى،

١ () كابوس في فضاء الشمس، صلاح النيازي: ٢٤.

٢ () الأمثال البغدادية، جلال الحنفي، مطبعة أسعد، ج ٢، ١٣٨٣هـ - ١٩٦٤م: ٢١٣.

٣ () كابوس في فضاء الشمس، صلاح النيازي: ٢٠.

والمراد بهذا المثل، أن الشخص له الحق في التواجد والجلوس على أي مكان يريده ولكن عندما يتلفظ أو يتكلم بشيء عليه أن يختار من الألفاظ أجودها وأحسنها وأنقأها، فالعبرة بالكلام المفيد، وحسنا فعل النص بالاعتماد على المثل الشعبي، لأن هذا التوظيف هو بمثابة قبول النص من جهة التلقي لأنه سبق وأن تقبل المثل الشائع بين أبناء الشعب، والنص مأخوذ عنه زمن ثم ينال الرضا نفسه بل ويمنح شعور للآخر بصواب رأيه وحسن معتقده عن أمر معين لأن " الأمثال الشعبية في كل أمة هي صوت الشعب، وقد أنطلق كل مثل في أول أمره عن إحدى الفطر السليمة في مناسبة معينة، فوقع من مستمعيه موقع القبول والاستحسان حتى غدا مع الأيام جزءا من التراث الشعبي"(١)

ويطلع النخيل في الرؤوس يا حذام

غابا من العظام.(٢)

وكان هذا المقطع الشعري أقتبس لغته ومعانيه من المثل العراقي الشهير (لو تطلع براسه نخلة)(٣)، المتداول بين السنة العامة، فالنص وظفها بمثابة مرجع تراثي محض كناية عن الرفض والخضوع لمطلب شخص ما، والحديث في سياق المستحيل، لكن المفارقة التي اعتمدها النص هو تحويل تركيب الكلام إلى سياق الأخبار، وكان الأمر طبعيا ومتوقعا الحصول، كما إن ورود اسم (حذام) في النص أعطى للنص معاني القوة والسيطرة على كل المعنى، فحذام امرأة تتصف بحدة ذكاءها المبالغ فيه فعندما تتنبأ بشيء يحدث فعلا لذلك قالوا قديما

إذا قالت حذام فصدقوها فإن القول ما قالت حذام.(٤)

وهذا البيت الشعري ذهب مذهب الأمثال وصار شبيها لها في التداول بين الناس، ويلاحظ كيف تألف المثل الشعبي مع البيت الفصيح في النص واندمجا في تركيب واحد حتى تضاعفت قوتها وصار تأثيرهما أكبر فهيمنا على الصورة الشكلية للنص والمعنى المراد منه.

٤ () الأمثال الشعبية في البصرة، عبد اللطيف الدليشي، دار التضامن، بغداد، ج ١، ١٩٦٦م: ٨٦.

١ () الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف، ديانا ماجد حسين ندو رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، ٢٠١٣: ٦٠.

٢ () كابوس في فضاء الشمس: ١٨.

٣ () الأمثال البغدادية، جلال الحنفي، مطبعة أسعد، بغداد، ١٣٨٣هـ - ١٩٦٤م: ٢٥.

٤ () شرح ابن عقيل: ١٠٥.

المبحث الثالث

سلطة الرمز الأسطوري:

توطئة

الأسطورة من السطر وهو: الصف من الشيء، كالكتاب، والشجر، وغيره، وجمعه: أسطر وسطور، وأسطار، والأساطير، الأحاديث لا نظام لها^(١)، قال تعالى: ((وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلاً))^(٢) وقوله تعالى: ((إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين))^(٣) ومن الصعب تحديد مفهوم للأسطورة، فقد تناول كثير من الكتاب معناها بشكل واضح ومفهوم مختلف من كاتب لآخر، فتعددت التعاريف وتباينت منذ القدم، للدرجة التي قال معها القديس أوغسطين (إنني أعرف جيداً ما هي الأسطورة، بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت وأردت الجواب، فسوف يعتريني التلكؤ)^(٤) أي أن معرفة الأسطورة كامنة في فكره ولكن من الصعب وصفها تماماً، لأن الكلمات قد لا تطابق الصورة الذهنية التي يمتلكها عن الأسطورة، أمّا أرسطو فقد كان أول إغريقي يعبر عن موقف نقدي تجاه الأساطير الإغريقية، كما وجه أرسطو هجوماً عنيفاً للأساطير بعدّها قصصاً وهمية لا تقدم أية حقيقة لا عن حياة الإنسان ولا عن العالم، على خلاف أستاذه أفلاطون الذي أستعملها بوصفها عوامل مساعدة على كشف ودراسة الحقائق الفلسفية العميقة.^(٥)

أمّا الأسطورة في الفكر الحديث، فهناك كثير من الكتاب الذين تناولوا مفهوم الأسطورة بمعناها الواسع وأدركوا أهمية هذه الكلمة من خلال الغوص في أعماقها، فعرفها كارل كريني بقوله: "إن الأسطورة في المجتمع البدائي- أي في شكلها المعاش- ليست مجرد حكاية تحكى ولكنها حقيقة معاشة. إنها ليست اختراعاً، ولكنها حقيقة حية يعتقد إنها حدثت في أزمان أولية، وإنها لا زالت تمارس تأثيرها على العالم وعلى مصائر البشر"^(٦) في حين قال عنها بارت بأنها "منظومة تواصل، إنّها رسالة. وهذا يسمح للمرء أن يدرك أن الأسطورة لا يمكن أن تكون

(١) القاموس المحيط، العلامة اللغوي مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، ت، مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، ط٨، ١٤٢٦هـ - ٢٩٩٥م، بيروت، لبنان: ٤٠٧.

(٢) سورة الفرقان: ٥.

(٣) سورة القلم: ١٥.

(٤) أساطير العالم القديم، د. كارم محمود عزيز، ط١-٢٠٠٧م، مكتبة النافذة: ١٩.

(٥) ينظر: أساطير العالم القديم، د. كارم محمود عزيز، , مكتبة النافذة، ط١، ٢٠٠٧م: ١٣.

(٦) المصدر نفسه: ٢٠.

موضوعاً، أو مفهوماً، أو فكرةً، إنها صيغة من صيغ الدلالة" (١) وذهب علماء الأنثروبولوجيا والدراسات القديمة إلى أن الأسطورة هي " الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية" (٢)

وفي الحديث عن أهمية الأسطورة ودراستها يمكن القول، أن لها قيمة كبيرة، لأنها تمثل جانب مهم من جوانب التراث العربي الذي لم يحظ بكثير من الاهتمام سابقاً، لأسباب تتعلق بإصدار أحكام عنها بأنها من اللامعقول الذي لا ينفع وينبغي التخلص منه، ولكن مع مرور الزمن عدت من أهم مصادر التراث العربي لذلك فهي في الوقت نفسه يمكن عدّها تسجيلاً للوعي الإنساني واللاوعي في آن واحد، وقد اتخذت مساراً تطورياً بطيئاً، استثمرت أثناءه مبدأ لا يزال بحاجة لتفسير، لكنه قائم وهو إن كل عنصر من الماضي يفرض نفسه وتأثيره على الجماهير بقدر لا يقاوم، ولا يقف أمامه أي اعتراض منطقي" (٣) كما ينبغي الإشارة إلى أن أهمية الأسطورة لا تأت من كونها تقدم معلومات تاريخية صحيحة بل لأنها مؤثرة، بمعنى أنها تدفعنا إلى تغيير ذهنيتنا وقلوبنا، وتعطينا أملاً جديداً، وتحفزنا على أن نعيش حياتنا بغنى أكثر، فأنها تكون أسطورة حية (٤) ولا ترتبط الأسطورة بزمن معين فأحداثها تسري في الزمن الماضي والحاضر وكذلك زمن المستقبل، فهي لغة تستعمل على مستوى عال وبشكل خاص عن طريق المعاني التي تولدها. (٥) ويرتبط تكوين الأسطورة في توظيف النص بعلاقة الدال والمدلول، ويكون لها خصوصية في أنها تعمل دائماً، بكونها نظاماً سيميائياً من نمط ثان، يقول بارت " يحدث كل شيء كما لو إن الأسطورة نقلت النظام الشكلي للتدليلات الأولى إلى جوانب فرعية" (٦)

(١) أسطوريات، رولان بارت، ت، توفيق قريرة، م، ناجي العونلي، ط١، منشورات الجمل، بيروت- بغداد، ٢٠١٨م: ٢٣٣.

(٢) الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٧٨: ١٥.

(٣) ينظر: الأسطورة والتراث، سيد القمني، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٠: ١٩-٢١.

(٤) ينظر: تاريخ الأسطورة، كارين أمسترونغ، ت، وجيه قانصو، ط١، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م، الدار العربية، بيروت- لبنان: ١٥.

(٥) ينظر الأسطورة والمعنى، كلود ليفي ستراوس، ت، وتقديم، شاكِر عبد الحميد، م، د. عزيز حمزة، ط١، بغداد، ١٩٨٦: ٦.

(٦) معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم وآخرون، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٩٦م، ٩٨.

سلطة الأسطورة في النص الستيني:

شاعت الأسطورة في النص العراقي الستيني لأسباب تتعلق بثقافة نصوص هذه المرحلة, لكونها صادرة عن بيئات مختلفة في الشرق والغرب, وممتزجة بثقافات الشعوب المختلفة, ولأن هذه النصوص وجدت فيها مادة دسمة تحمل من الإيحاء وتكتنز كثير من المعاني العميقة التي تبحث عنها النصوص, للتعبير عن المواضيع التي يراد مناقشتها شعرياً, فترددت أسماء الأساطير الشرقية والغربية القديمة في النصوص واستعملت قصصها والأحداث التي مرت بها والصفات التي تتمتع بها الشخصيات الأسطورية خير استعمال.

كسرتُ بابَ القبرِ

كسرتُ بابَ الأبدِ المغبرِ

وها أنا أهبط في قرارة الجحيم

في ظلماتِ العالمِ السفلي

(من أنت؟)

أنا فيدياس

أبحث عن فيدرا وعن أوفيليا في المرمر القديم

في الذهب الأخضر. (١)

استعمل النص أسطورة سومرية قديمة تحكي قصة هبوط ملكة السماء المتألقة (أنا) وهبوطها لعالم الأموات رغبة في سبر أغواره والتغلب على الموت (٢), واعتمد على الفعل (كسرت) وكرره مرتين دلالة على الدخول عنوة إلى عالم آخر يبدو الحاجز الذي يفصلنا عنه قويا يحتاج معه النص إلى تكرار الفعل. كما وردت أسطورة النحاة اليوناني (فيدياس) (٣) الساعي إلى تجسيد الجمال وتجميد لحظته إلى الأبد عبر صنع تماثيل رمزية له, وهذا الهدف يلتصق بهدف النص الأساسي حيث يكون صورة للحظة جمالية حدثت في وقت ما, وأرسلت

(١) الأعمال الكاملة, نخلة الله, حسب الشيخ جعفر: ١٩٨..

(٢) ينظر: قاموس أساطير العالم, آرثر كورتل, ت: سهى الطريحي, دار نينوى, سوريا- دمشق: ٢٧.

(٣) ينظر: الفن الإغريقي وآثاره المشهورة في الشرق, سليم عادل عبد الحق, مطبعة البرقي, دمشق, ١٩٥٠م: ٩٢.

عبر هذه الإشارات لكي تفهم بصورة أعمق تسيرها معاني النص، فأسطورة (فيدياس) إشارة إلى القوة والتصدي لعوائق الضياع ومحاولة إيجاد الجمال في هذا العالم الصلب (المرمز القديم) كما وصفه النص .

ومن الأساطير التي تتمتع بكل أبعادها الإدراكية (الخطية, الصوتية, البصرية, الخ) أسطورة روميو وجوليت, فقد وجد رولان بارت في الأسطورة "مجالاً رحباً للتقصي عن عوالم الدلالة , وذلك في خطوة سيميائيات عامة تشتمل تلك الأنساق التي تمثل أساطير هذا الزمن, كما يرى فيها ذلك الكلام المعروف بمقصده لا بحرفه ومن ثم فهي تثير للوهلة الأولى الانتباه إلى الطريقة التي تعمل بها بوصفها علامة, إذن فالدال الأسطوري يدلي بمعناه عن طريق مادة الشكل بكل" (١)

روميو بلا جوليت, يا جوليت حني

يا رب الهمها فأنت الشمس في ليل المسن

متقاعد لا يتقن الشطرنج

يقضي الليل يقسم بالنجوم

لكن نجم الليل آفل. (٢)

في النص رمزان أسطوريان هما (روميو , جوليت) وقصتهما تعد من الكلاسيكيات العالمية المشهورة, حتى أصبح أي شخص عاطفي أو مغرم يشار إليه باسم روميو وكذلك الحال بالنسبة لجوليت, ويشير هذا الرمز الأسطوري إلى الحب الأبدي الذي يواجه صعوبات وعوائق كثيرة, لكنه يبقى صامداً أمامها, فروميو في النص بلا جوليت بوصفه تعبير عن الوحدة لمتقاعد مسن عاشق, والنص يتقن استعمال الأسطورة بوصفه تعبير عن ذاتيته وعن الآخر بشكل جمالي فائق.

(١) معالم السيميائيات العامة, أسسها ومفاهيمها, عبد القادر فاهيم الشيباني, سيدي بالعباس, الجزائر, ط١, ٢٠٠٨م: ٣٧.

(٢) الأعمال الكاملة, سلاماً أيتها الموجة, سلاماً أيها البحر, فاضل العزاوي: ١٣٧.

وتساعد الأسطورة في فهم العالم والذات والآخر وكسب الأخلاقيات وتفعيل قوة التخيل عند الإنسان وتكمن وظيفتها في تطبيع الثقافة، وجعل القيم الثقافية والتاريخية والمواقف والمعتقدات تظهر طبيعية وسوية وبديهية من خلال الحكايات التي تنسجها والقصص التي ترويها.^(١)

وفجأة تغمر شهرزاد

اشعاعاً ذريةً تنفتُ يا عباد.^(٢)

تحرك الرمز الأسطوري هنا أزاح المعنى الشعري نحو سلطة جديدة وردت في النص، أسطورة (شهرزاد)، وهي أسطورة تحيلنا إلى عالم الحكايات والقصص، وتعطي دلالة واضحة إلى عالم الحوار المفتوح المتكرر، فسلطة الأسطورة متمركزة في عمق المعنى من خلال السلطة التي منحت لشهرزاد من باب تغليب لغة الحوار على لغة القمع وذلك واضح من خلال عبارة (اشعاعاً ذريةً). ف(شهرزاد) ذلك الكائن الذي سكن ليال أسطورية، تقوم ببناء نفسها وسلطانها بذاتها داخل النص"^(٣)

ومن الأساطير التي ترتبط بمصير الإنسان الطموح، وظلم الحكام، وأبدية العذاب الذي يناله الشخص جراء لحظة فضول وتمرد:

إذا جبنا الليالي دونما لقيا

إذا ضمنت قوافلنا فلا قطرة

إذا سرنا إلى سيزيف بالصخرة

فمن يمنحنا السلوى.^(٤)

فأسطورة سيزيف^(٥) حاضرة في النص ومسيطرة سيطرة تامة، حيث أن النص رمز للعذاب الأبدي من خلال توظيف هذه الأسطورة التي تتلخص قصتها بعقاب صادر من (زيوس) كبير

١ () ينظر: أسس السيميائية، دانيال تشاندلر، ت، طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الحمراء، ط ١، ٢٠٠٨م: ٢٤٨-٢٤٩.

٢ () كابوس في فضاء الشمس، صلاح نيازي: ٢١.

٣ () ينظر: أثر ألف ليلة وليلة في الشعر العربي المعاصر، خليفة كحلي، رسالة ماجستير، كلية الآداب اللغات والفنون، ٢٠١٢-٢٠١٣: ٨٦-٨٧.

٤ () الأعمال الكاملة، سلاماً أيتها الموجة، سلاماً أيها البحر، فاضل العزاوي: ١٠٩.

الآلهة بحسب الميثولوجيا الإغريقية يقتضي بحمل سيزيف لصخرة والصعود بها لأعلى الجبل فإذا وصل تدرجت من جديد وهكذا^(١), ففي الرمز تجسيدا لمعاناة الإنسان جراء أفعاله التي قد يقضي حياته وهو يدفع ثمنها, كما يجسد النص عدم قدرة الإنسان على مجازاة القدر أو محاولة التغلب عليه بأي شكل من الأشكال ففي الأسطورة دعوة للرضوخ للأمر الواقع وتقبل المصير وعدم التذكري على السلطة لأن ذلك سيؤدي لعقوبة جنونية لا تنتهي, كما يمكن أن تكون أسطورة سيزيف وترمز أسطورة سيزيف رمزا لمجانية العمل الإنساني وضياع الجهد في أعمال لا طائل منها ولا نتيجة نهائية لها.^(٢) "ذلك تعد الأسطورة أقدم لغة وطريقة للاتصال من حيث كونها قول تلقائي بلغة سائغة بين عناصر اجتماعية معينة, والأساطير ما هي إلا العلم القديم , وهي نتاج محاولات الإنسان الأول لتعليل كل ما يقع تحت بصره وحسه"^(٣)

كما ترتبط بعض الأساطير بأحلام الطفولة والرغبة بالمغامرة والاكتشاف لدى الإنسان وتزيد من ترابطها وقوة تأثيرها بواسطة انتمائها الجغرافي لبلد معين:

أه لو كنت رفيق السندباد

أه لو كنت شراعاً في جبين الأفق لا أحلم إلا بالرحيل

وطيور البحر والجزر البعيدات

وأضواء المواني^(٤)

ارتكز النص في سلطته الأسطورية على غريزة الفضول والتطلع للمعرفة عند الإنسان, من خلال الاعتماد على ذكر شخصية (السندباد) الذي "تصوره ألف ليله وليلة هو ذلك البطل الأسطوري المغامر الذي لا يهدأ له بال, ولا يكاد ينتهي من رحلة حتى يشرع في أخرى,

٥) ينظر: معجم الأساطير, ماكس شابيرو, رودا هندريكس, ترجمة, حنا عبود, دار علاء الدين, سوريا- دمشق, ط٣, ٢٠٠٨ : ٢٣٧.

١) قاموس أساطير العالم, آرثر كورتل, ت, سهى الطريحي, دار نينوى, سوريا, دمشق, ١٤٣٠هـ- ٢٠١٠م: ١٦٤.

٢) ينظر: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة, قراءة في المكونات والأصول, د. كاملي بالحاج, اتحاد كتاب العرب, دمشق, ٢٠٠٤: ٨٩.

٣) العرب والأساطير والملاحم, مروان مودنان, ط١, ٢٠١٩م, الدار البيضاء: ٦.

٤) الأعمال الكاملة, رماد الفجيرة, سامي مهدي: ٣.

لذا فهو يمتاز عن غيره من الأبطال برحلاته الطويلة عبر البحار والجزر وارتياحه آفاقاً غريبة وعوالم مجهولة" ^(١) فبالتالي إن شخصية السندباد والمغامرات التي قام بها يمكن أن تكون رمزا للاكتشاف والتجدد أو أنها قد تكون رمزا للغربة والضياع بين بلدان العالم الواسع، كما إن هذا الرمز الأسطوري منح النص صفته البغدادية لأن (السندباد) كان يجوب البلدان، ليعود بعدها إلى مدينة السلام.

ومن الأساطير العربية التي اعتمد عليها النص (زرقاء اليمامة) حيث كانت هذه الشخصية من الشخصيات الأسطورية الواقعية

متى تمشي نخيلك تعبر الأمواج تقطع رملنا المهجور

لتخرج من ثياب الحزن زرقاء اليمامة.. تفرع الأجراس

تبارك في العشيرة مولد النخوة ^(٢)

لشخصية زرقاء اليمامة صفات تاريخية مثل كونها شخصية حقيقية سكنت اليمامة وكانت زرقاء العيون حادة البصر يستعين بها قومها بكشف الأعداء قبل وصولهم، ولهذه الشخصية صفات أسطورية أيضاً فهي حادة البصر للدرجة التي ترى فيها الشخص عن بعد ثلاث ليال- القصد سير ثلاث ليال- أو هي شخصية تمتلك صفات أثنوية وصفية تقوم بدورها بوصفها بنية معرفية ترتبط بشعب معين وتاريخه وعاداته وثقافته، ولفظ أوضح يمكننا القول أن شخصية (زرقاء اليمامة) هي شخصية تاريخية لكن بصفات أسطورية، والتوظيف الفني لشخصية (زرقاء اليمامة) يتجاوز الاستلهام الجزئي الذي يكتفي بإيراد الشخصية إلى استيعاب لكل تفاصيلها في أصلها التراثي ^(٣)

ويبدو أن اعتماد النص على هذا النوع من الشخصيات يحقق المعنى والهدف بصورة أدق، ويفعل المشتركات الثقافية بصورة أقوى، لأن هذا النوع يكون أقرب للإنسان، كونه يمثل التاريخ الأقرب للتصديق والمثال الأقرب للمنطق، والنص هنا يستعمل القوى التي تمتلكها (زرقاء اليمامة) لغرض غير معتادة عليه، فهي ترقب الجيوش وتنذر بالخطر القادم، ولكن

١) أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة: ٩٢-٩٣.

٢) قصائد إلى الزمن البعيد، إبراهيم الزبيدي: ١١٥.

٣) التناسل الأسطوري في شعر أمل دنقل، حسين ميرزائي وسيد إبراهيم، فصلية دراسات الأدب المعاصر السنة الثالثة العدد التاسع ١٣٩٠هـ: ١٦٦.

النص يعطيها مهمة أخرى, مهمة ارتقاب الفرح, ارتقاب النخل الذي يشق الأمواج , ارتقاب الأمل الذي سيجعلها تمزق ثياب الحزن وتقرع الأجراس لا للتحذير وإنما للبشرى بولادة النخوة, لكن بالنظر لتفاصيل الصورة المرحية التي رسمها النص بالاعتماد على حركة وصوت الأجراس وحركة النخل لا تزال تدور في دائرة الحزن لأنها محبوسة بيد أداة استفهام (متى).

وردت أسطورة كلكامش في بعض النصوص بذكر اسمه المباشر وبعض الملامح من قصته.

ها هنا كلكامش الوغدُ ينام

في انتظارِ السفرِ العائدِ من دونِ نبات

ونبشتم

فر من خوفِ الفضيحة

ونباتُ البحرِ في السوقِ يباع^(١)

اعتمد النص في استعمال ملحمة كلكامش على آلية الانعكاس, أي انعكاس مصير كلكامش وسفره وحياته وأفعاله على مساحات النص وتحولها لنقط مضيئة يمكن الاعتماد عليها في بناء دلالة قصدية وتحقيق الشعرية بصورة مثلى, فبالعودة إلى قصة كلكامش والتي تمثل أول ملحمة كتبت في تاريخ البشرية تحكي حياة ملك مات صديقه مريضاً فأدرك انه سيموت يوماً ما وذهب جراء ذلك في رحلة طويلة للبحث عن الخلود, إذن وصلنا لفكرة تأمل الموت و(البحث عن الخلود)^(٢) هذه الفكرة تمتلك الكثير من الشاعرية التي تغطي على النص بفعل الإشارة المباشرة لصاحبها(كلكامش), فالشعر كان ولا يزال متصلاً بالأسطورة لا باعتبارها قصة خرافية مسلية وإنما بعدّها تفسيراً للكون ولأسرار التي شغلت وتشغل بال الإنسان, فالأسطورة هي آلة الكشف عن رمز الأشياء بطريقة شعرية, لأن الأساطير ما هي إلا أفكار متكررة في شكل شعري^(٣)

١() قصائد إلى الزمن البعيد, إبراهيم الزبيدي, ط ١٩٧١م, دار العودة: ٢١.

٢() ينظر: البنية السردية في ملحمة كلكامش, د. فوزية العيوس غازي الجابري, مجلة اوروك للأبحاث الانسانية, العدد الثاني, ٢٠٠٩: ٢٩.

٣() ينظر: الأسطورة ودورها في الإبداع , حاكم عمارية, مقالة , جامعة الدكتور مولاي الطاهر – سعيديو (الجزائر): ١٣٥.

ولكن النص يسلب كلكامش صفاته الأسطورية القوية والجريئة والتي تحته دوما على خوض المعارك والسفر من أجل الوصول إلى مبتغاه, ويمنحه صفات بشرية تختلف تماما عن حقيقته, فهو في الحقيقة ملك وفي النص وغد وهذه مفارقة كبيرة, وهو في الحقيقة في رحلة طويلة للبحث عن سر الخلود وفي النص شخص نائم ينتظر فشله وعدم حصوله على نبات البحر(النبات الذي يمنحه الخلود وفق الملحمة), كما يذكر النص أن (نبات البحر) الذي هو سر الخلود صار يباع في الأسواق, وبالعودة لتفاصيل الملحمة نجد أن كلكامش قد عرف في النهاية أن الإنسان يخلد بمجده وبالأثر الذي حققه في حياته قبل الرحيل فنعرف حينها أن المقصود في النص هو أن المجد صار يباع في الأسواق وتشتريه الناس بأمواله عن طريق شراء كتبة التاريخ وشراء لسان المداحين.

وقد تستعمل بعض النصوص آلية الدمج بين أسطورتين من عالمين مختلفين, أحدهما واقعي والآخر فانتازي لصفة تجمع بينهما:

لم يروا كف محمد

عائداً يحمل كالزهر عيون الشهداء

لم يروا رأس برومتيوس المورد

يتحدى الموت في درب الفداء

أي جدوى؟

ألف جدوى

حينما نكسر أنياب أسانا

قبل أن تنشب في لحم سوانا

أن نلاقي الموت بالورد بطولة^(١)

تمتزج الدلالات الأسطورية في هذا النص وتمتد الدلالات من عمق التاريخ العربي الإسلامي إلى الميثولوجيا اليونانية القديمة وقصصها وأبطالها وأحداثها الدرامية, فالأسطورة

١) دراسة أشكال توظيف أسطورة برومتيوس في الشعر العربي المعاصر, علي نجفي, د. سيد رضا.

بهارة صمدي, مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها, العدد ٢٢, ٢٠١٦, ١٤٢

كما يقول بارت لا يمكن أن تكون إلا دالا، فهي ليست موضوعا أو مفهوما أو فكرة وإنما موضوعها الأفكار في صيغة أشكال، والدال الأساطيري هو نسق سيميائي^(١) جاء ذلك عبر الاعتماد على الدال الأول وهو شخصية النبي محمد (صل الله عليه واله وسلم) نبي الإسلام الذي خلص العرب والعالم من جهالة الكفر وانتقل بهم الى نور الدين واليقين، وذكر برومثيروس^(٢) الذي سرق النار من الآلهة اليونانية القديمة وقدمها للبشر في محاولة منه لتخليص البشرية من زمن الظلام ومساعدتهم على اكتشاف العالم من خلال قوة النور والذي لا يستشهد فيه الشعراء إلا في موضع الثورة على الآلهة الظالمة ومحاولة تغيير النظام السياسي الظالم وتخليص الناس من هيمنة السلطة غير العادلة^(٣)، ومن الواضح أن الرابط المشترك بين الفعلين صار بدينا، فقد اعتمد النص على واقعية فعل النبي محمد صل الله عليه واله وسلم وشرحه من خلال فانتازيا الحدث الإغريقي القديم، فالعالم الافتراضي الذي يخلقه النص هو امتداد للأسطورة عبر التاريخ ليدل على فكر الإنسان الخلاق المبدع، حيث أصبحت الأسطورة وسيلة من وسائل تطور الإنسان في المجتمع والعلم في آن واحد.^(٤)

كما استعمل النص رمز الكف في قوله (كف محمد) وللكف دلالات مكثفة إذ إن اللغة أو أنظمة العلامات عامة تلعب دورا هاما في تشكيل إدراكنا للعالم، فالعلامات لا تنوب عن الأشياء بطريقة شفافة ولكنها تتميز بنوع من الكثافة تضيفها هي على الأشياء وتأتي هذه الكثافة من الأفكار والتصورات عن الأشياء التي تصاحب إبداع العلامات^(٥) فالكف هو آلة المساعدة والمعونة وهو آلة التمسك والخلاص وبالتالي فقد ناسب هذا الدال معنى النص العام ولأنه فكرته الأساسية.

١) التحليل السيميائي للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، خالد عبادي، رسالة ماجستير، ٢٠١٠.

٢٠١١ جامعة وهران: ٢٢-٢٣

٢) قاموس أساطير العالم: ١٥٢.

٣) ينظر: دراسة أشكال توظيف برومثيروس في الشعر العربي المعاصر: ١٤٠.

٤) الأسطورة ودورها: ١٥١

٥) أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، شكرية دار الياس العصرية، دار العالم العربي، القاهرة: ٢٨

الفصل الثالث

سلطة المتلقي

توطئة

يعد المتلقي أساساً من أساسيات الدراسة الأدبية، فهو جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية ومحور لا بديل له، ودور المتلقي المبدع مثل دور المؤلف والنص معا، فالمنجز لا يخلو من هذه الأطراف الثلاثة من حيث الأهمية والمقصد الذي يريده النص، ولا بد له من متلق يفسر حيثياته وأسس ومعطياته، ولا بد للعملية الإبداعية أن تتضمن هذه الأطراف الثلاث، ليكون العمل في أوج نضوجه.

وقد أثارت هذه السلطة جدلاً واسعاً بين النقاد، لما تمتلكه من أهمية رصينة بالنسبة للنص، فكان هناك جهد كبير مبذول من قبل القارئ عند قراءته للنص الأدبي والقيام بتأويله تأويلاً يتناسب مع عقلية ونظريته، وما تقتضيه طبيعة تلك النصوص، مما تشكل علاقة واضحة بين النص، والقارئ، فالذي يقيم النص هو القارئ المستوعب له، وهذا يعني إن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى، وهو شريك مشروع، لأن النص لم يكتب إلا لأجله^(١). "إن الحديث عن القارئ في الفكر الجمالي، يدفعنا إلى العودة إلى رؤية ذلك القارئ من منظور مختلف تماماً، عما يراه المنظرون الجدد الذين كتبوا في ترسيخ دعائم نظريات القراءة بمفهومها الحديث"^(٢)

ومن هنا فإن القراءة بمفهومها المتداول ضمن الاجتماعي والثقافي الذي توجد الأفراد داخله، مما يجعلها تتبلور داخل إستراتيجيات محددة ومعروفة يستطيع الفرد المتلقي من خلالها فهم النص الأدبي الذي قام المبدع بإنتاجه^(٣).

أي إن هنالك علاقة تفاعلية بين المتلقي وبين النص المنتج ويكمن السر هنا في "الدور الفعال الذي يقوم به القارئ أو المتلقي في إثراء النص وبيان عناصره الجمالية، وهذا راجع في الأساس

١ () نظرية التلقي بين ياكوس وآيزر، عبد الناصر حسن محمد، دار النهضة العربية- القاهرة، ٢٠٠٢م: ٢.

٢ () جماليات التلقي، سامي إسماعيل، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، القاهرة، ٢٠٠٢م: ٢٣.

٣ () ينظر: المصدر نفسه: ٢٣.

إلى أن المتلقي يتخطى حدود البنية اللغوية المغلقة إلى عوالم وفضاءات واسعة في القراءات والتأويل , مما يضمن للنص البقاء والازدهار".^(١)

نظرية التلقي :

قال ابن منظور "لقي فلان فلانا لقاء ولقاءة".^(٢) وكما حكى الأزهري في معجمه (تهذيب اللغة) " التلقي هو الاستقبال"^(٣) وفي القرآن الكريم نجد أنه أستخدم مادة التلقي ولم يعتمد مادة الاستقبال, قال تعالى " فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه".^(٤)

أمّا في الاصطلاح فهو "مجموعة من المبادئ والأسس النظرية والأمبريقية شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينات على يد مدرسة تدعى كونستانز تهدف إلى الثورة البنيوية الوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ أو المتلقي, باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ بصورة جدلية تجعله يقف على المعنى الذي يختلف باختلاف المراحل التاريخية للقارئ.^(٥) وتُعدّ نظرية التلقي من النظريات الحديثة التي استعادت للقارئ هيئته ولمعانه الحقيقي بعد أن فقد دوره الفعال, بسبب المناهج الأخرى السياقية التي اهتمت بالمعنى السياقي, وقد عملت هذه النظرية على بلورة أصولها من العديد من الفلسفات النقدية الحديثة كـ(التأويلية , والظاهرية) وغيرها, حيث وجهت الأنظار إلى الاهتمام بالقارئ اهتماماً متطوراً, بوصفه ركن من أركان الدراسة المنهجية الحديثة.

أن الحديث عن جمالية التلقي بمفهومها الحديث "يضعنا وجها لوجه أمام إنجازات الرائد الكونستانسي هانز روبرت ياوس صاحب هذا المفهوم الذي تجاوز أوجه القصور الخاصة بآراء مجموعة كبيرة من الفلاسفة والمفكرين الأوائل الذين تحدثوا كثيراً عن جمالية التلقي,

(١) نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر, أسامة عميرات, رسالة ماجستير: ١٥.

(٢) لسان العرب, الإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري دارصادر, بيروت, ج ١٥: ٢٥٣.

(٣) تهذيب اللغة, لأبي منصور محمد بن أحمد الأزهري, تحقيق, عبد السلام هارون, مراجعة, محمد علي النجار, ج ٩, (باب القاف واللام): ٢٩٩.

(٤) سورة البقرة: ٣٧.

(٥) قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر, سمير سعيد حجازي, دار الآفاق العربية, مدينة نصر ط ١, ٢٠٠١م, ١٤٢١هـ: ١٤٥.

وكانوا بمثابة الإرهاصات الأولى في هذا الاتجاه وبرزت هذه النظرية مع نهاية الستينات من القرن العشرين في جامعة تسمى بجامعة كونستانس كما قلنا سابقاً، وكان من أبرز المنظرين لهذه النظرية هما، هانز روبرت ياكوبس وآيزر، حيث عملوا على التأكيد على دور القارئ، وجعله محورياً مهماً أساسياً في العملية النقدية الذي له الدور الفعال في ترجمة وتأويل النصوص المنتجة من قبل المبدع. ^(١) و"تتميز نظرية الاستقبال عن غيرها من أن مفهوماها السياسي والفكري الذي صاحبها منذ نشأتها لا يدعو - عندنا - إلى شيء من الحذر أو التحفظ، لأن هذا المفهوم ارتبط بالصراع الذي واجهته المانيا الغربية مع النظام الماركسي" ^(٢)

والنقطة التي يلتقي فيها المنادون بهذه النظرية تتمثل "بالاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعال بوصفه ذات واعية، لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه، وليست مصادفة أن تبرز أهمية القارئ في هذه المرحلة التاريخية، إذ أن النظرية الأدبية قد حاولت على مر العصور أن تركز اهتمامها على أحد عناصر العملية الفنية (على العمل الأدبي أو على ما يحاكيه أو على مؤلفه أو على قارئه) ". ^(٣)

ومن هنا يأتي الاهتمام المخصص لحجم الأثر الذي ينتجه عمل ما، وللمعنى الذي ينسب له جمهور ما ويقوم مبدئياً مثل هذا التصور للظاهرة الأدبية على ما يسميه ياكوبس (أفق التوقع) عند الجمهور القارئ، وهذا المفهوم يحتل مكاناً مهماً في أعمال كارل بوبر، ولكننا نجده من قبل بقلم هدرغر، وهوسرل، وغادامير. ^(٤)

وبحسب تصريحات ياكوبس، يعدّ الأدب حواراً مهماً بين العمل الذي أنتجه المبدع وبين القارئ المتلقي إذ كانت جهود ياكوبس مرتكزة أساساً على تجسيد تلك الأفكار عبر نسق ومفهوم (أفق

١) ينظر: إستراتيجية القارئ في شعر المعلقات" معلقة أمري القيس "نموذجاً، دليلاً مبركاً، رسالة ماجستير، جامعة منتوري-قسنطينة ٢٠٠٩-٢٠١٠م: ١١.

٢) قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، مصر، ط ١، ١٩٩٦م: ١٦.

٣) دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ٣، ٢٠٠٢م: ٢٨٢.

٤) نظرية التلقي، ترجمه وقدم له وعلق عليه، د. محمد خير البقاعي، الآداب الأجنبية، العدد رقم ٨٨، ١ أكتوبر ١٩٩٦م: ٤.

التوقع) الذي يعد أساساً هو الآخر في تبلور أطوار نظرية التلقي.^(١) , حيث أنه انتهى إلى القول " أن مرتبة تاريخ الأدب تعتمد أساساً على الاستقبال الجمالي الذي يعامل العمل الأدبي بوصفه وسيطاً للخبرة الجمالية, فتاريخ الأدب الايجابي الموضوعي هو السعي الواعي إلى تجديد القوانين والسنن, ومن ناحية أخرى يتكون على التناقض من بحوث التراث المقامة على تجارب تتمشى وروح الكلاسيكية".^(٢)

أمّا التأويل وفق رأي أمبرتو إيكو" ينبثق من التفاعل بين المؤول والنص, ولكن نتيجة هذا التأويل تفرضه طبيعة النص وطبيعة الإطار العام المعارف الموسوعية لثقافة ما".^(٣) وهو عالم مفتوح على ثقافة وخبرات القارئ, ومعرفته, واطلاعه , وميوله , وأفكاره التي يواجه بها النصوص , وهذا ما جعل التأويلات متعددة متشعبة , وهو ما أعطى نظرية التلقي هذا الاهتمام الكبير, فمن تنوع القراء واختلاف تجاربهم وأفكارهم وثقافتهم أصبح لكل نص عدد لا متناه من التأويلات".^(٤)

نجد إن لهذه النظرية أفكار عديدة يمكن أن نعدّها لتثبت جذورها وبقوة:

- تؤيد هذه النظرية القول بتعدد القراءات واختلافها باختلاف القراء, أي إنها تنفي أحادية معنى النص, وتقول بإمكانية تعدد المعاني.
- رفضهم لفكرة المعنى الموروث في النص الأدبي, لأن نقاد نظرية التلقي يرون إن النص قابل لعدد لا متناه من التفسيرات والتأويلات.
- إن النص الأدبي عند أصحاب هذه النظرية لا يعد نصاً بالكامل, كما لا يمكن حصره عندهم في ذاتية القارئ.

١ () ينظر: نظرية التلقي بين ياكوس وإيزر, د. عبد الناصر حسن محمد, دار النهضة العربية, ٢٠٠٢م, القاهرة: ١٣-١٥.

٢ () نظرية التلقي بين ياكوس وإيزر: ١٤.

٣ () التأويل بين السيميائيات والتفكيكية, أمبرتو إيكو, ترجمة سعيد بنكراد, ,, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء- المغرب, ط٣, ٢٠١٦م: ١٥٩.

٤ () شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي, آلاء داوود محمد ناجي, رسالة ماجستير, جامعة الشرق الأوسط, ٢٠١١-٢٠١٢م: ٣٥.

- يتكون النص الأدبي نتيجة لتصادف عنصرين, هما: أفق الانتظار الذي يستدعيه النص, وأفق التجربة , الذي يلحق عليه المستقبل. (١)
- وتقوم هذه النظرية أيضاً على أصل التأويل عند المتلقي, وعليه تمثل سلطة القارئ بشكل رئيس.

تبوأ أفق الانتظار موقعاً استراتيجياً في نظرية التلقي, حيث يجعل منه يابوس المحور الأساسي الذي من خلاله تقوم الأعمال الأدبية, وذلك بتكييفها, واستيعابها, وادمجها في علاقات أوسع, لتحويلها إلى خبرات وتجارب حياتية. (٢)

وسوف نقوم بعرض رؤية المبحث من خلال ثلاث مباحث ترتبط بشكل مباشر بالقراءة أو القراءة التأويلية وهي, العنوان الخارجية, والعنوان الداخلية, والغلاف.

(١) قضية التلقي في النقد العربي القديم, د. فاطمة البريكي, دار الشروق , دار العالم العربي- عمان, ط١, ٢٠٠٦م : ٤٧-٤٨.

(٢) نظرية التلقي , محمد كريم, مقالة, مجلة ضفاف عدد ٦, ٢٠٠٤م: ٥٧..

المبحث الأول

العنوان وسلطتها

توطئة

حظيت العنوانة بالقدر الواسع من الاهتمام في الدرس النقدي الحديث العربي والغربي على حد سواء, حيث نجد أن كثيراً من الدارسين والنقاد أولو هذا العلم عناية خاصة في مؤلفاتهم, حيث ألفت فيه العديد من المؤلفات التي تبين وتوضح دوره الأساسي في البوح عما يريده المبدع, فلا يفهم أي كتاب ما لم يوضع عنواناً يوضحه, وليكون بارزاً للمتلقي فكما يقال (الكتاب واضح من عنوانه) فبدونه تبقى المدونات مجهولة لدى القارئ أو المتلقي الحق.

١- العنوان لغة واصطلاحاً

قال ابن منظور في "مادة عنن": عَنْ الشيء يعن, ويعن, عننا وعنواناً: والاسم العنن والعنان^(١) فالعنوان من عن يعن إذا بدا^(٢) أمّا اصطلاحاً, فالعنوان للكتاب كالاسم للشيء, به يعرف وبفضله يتداول, يشار به إليه ويدل به عليه, يحمل وسم كتابه^(٣). "وهو الأساس الذي يحوي بداله رموزاً وإشارات تتلاءم مع المعنى الموجود داخل النص^(٤).

٢- أهمية العنوان:

للعنوان مكانة متميزة في النصوص الأدبية الحديثة والمعاصرة, مما جعله مركز اهتمام الدارسين والنقاد, الأمر الذي جعل منه علماً قائماً بذاته, مثله مثل أهمية وجود المؤلف, ووجود النص, وفي الوقت نفسه هو الذي يدفع القارئ لقراءة كتاب ما, فيعدّ المفتاح الذي يمكن القارئ

(١) لسان العرب : مادة (عنن).

(٢) مواد البيان, علي بن خلف الكاتب, تحقيق د. حاتم صالح الضامن, دار البشائر, ط ١١٤٢ هـ - ٢٠٠٣ م: ٣٣٠.

(٣) العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي, د. محمد فكري الجزار, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٨: ١٥.

(٤) ينظر: العنوان في قصص وجدان الخشاب, دراسة سيميائية, د. علي أحمد محمد العبيدي, دراسات موصلية, العدد ٢٣, صفر, ١٤٢٠ هـ - شباط ٢٠٠٩ م: ٦١.

في الدخول إلى عالم النص, ومن هنا تأتي أهمية العنوان بوصفه أول مفتاح إجرائي نخترق به مغالق النص سيميوطيقياً, بهدف تفكيك عناصره ومن ثم إعادة بنائها مرة أخرى^(١)

٣-وظائف العنوان:

من المعلوم إن لكل علم وظائف تحدده وتبين طريقة اشتغاله, لذلك تتباين تلك الوظائف عند المهتمين بذلك العلم فأصبح كل ينظر إليه من وجهة نظر مختلفة. ومن هؤلاء يحدد جيني تلك الوظائف بما يلي:

١-الوظيفية التعينية: ويراد بها الاسم الذي يعرف به كتاب ما ويعد الأساس أو العتبة الأولى, أي تسمية الشيء باسمه الصريح. ^(٢)

٢-الوظيفة الوصفية: "ويطلق عليها جينيت تسمية أخرى (الإيحائية), لأن التقابل الموجود بين النمطين الموضوعاتي والخبري, لا يحددان لنا التقابل موازيا بين وظيفتين , غير إن هذين النمطين في تنافسهما واختلافهما يتبادلان نفس الوظيفة وهي وصف للنص" ^(٣)

٣- الوظيفة الإغرائية: وهي من أهم الوظائف السابقة للعنوان, لأن العنوان يغري القارئ بقراءة الكتب, فتعتبر هذه الوظيفة أهم وأول الوظائف بالنسبة للعنوان, فمن خلالها يشرع يضطر القارئ للغوص في أعماق لغة النص. ^(٤)

وقد يؤدي العنوان "سمة القصد والإرادة , لأن كل فعل ينطوي على قصد من طرفيه يجمع بينهما على قاعدة المرسله, ثمة إذن قصد للبت من طرف المرسل, وقصد لتلقي هذا البت من طرف المستقبل, هذا في المرسله ذاتها, أي العمل, أما عنوان هذا العمل , فأنة بالنظر لخصوصية وظيفته – ذو وضعية أكثر تعقيداً- إذ إنه يتوجه إلى المستقبل, حاملاً مرسلته في دلاليته, وهذا الحمل تحديداً هو قصد المرسل وأرادته إبلاغ المستقبل بجماع المرسله , إن على مستوى الجنس, أو على مستوى الموضوع أو على مستوى موقف المرسله من خطابها الذي

١ () سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي, د. عبد الناصر حسن محمد, دار النهضة العربية, القاهرة: ٩.

٢ () ينظر: عتبات (جبرار جينيت من النص إلى المناص), عبد الحق بالعباد, تقديم, سعيد يقطين, منشورات الاختلاف, ط١, ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م: ٧٨.

٣ () المصدر نفسه, ٨٢.

٤ () ينظر: المصدر نفسه: ٨٥.

تتأسس داخله".^(١) فأولية تلقي العنوان "تعني قيام مسافة مائزة بين العمل وعنوانه , بما يمنح الاثنين استقلالهما بنسبة أو أخرى, ليستقل العنوان بمقاصد نوعية يفرض بالتالي اتصالاً أولياً بين المرسل والمتلقي, ومن ثم على المنهج الذي ينبئ أساساً على العمل أن يفرد إجراءات خاصة وتمييزة, لتحليل العنوان على مستويين: أحدهما ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي الخاص ومستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل, ومشتبكة مع دلالاته دافعة ومحفزة لإنتاجيتها الخاصة بها".^(٢)

وقد يكون هناك تفاعل قوي جداً بين العنوان وبين قارئه, فينتج عن هذا التفاعل الوظيفة التفكيكية التي يتم الانطلاق منها, لترجمة النص المراد, فالعنوان إذن وسيلة لفك شفرات المعاني المستعملة في النص الشعري ومن ثم يمنح القارئ حرية التأويل, لأن إن العنوان يمنح للنص هويته ولونه الخاص.^(٣) فعبد الله محمد الغدامي يقول في كتابه (الخطيئة والتفكير) "إن أول ما يواجهنا من القصيدة هو عنوانها"^(٤), فمعنى كلامه هذا إن العنوان هو أول من يقف أمام عين المتلقي ويعدّه مفتاح للدخول والتعمق في ما يريد قراءته ليتسنى له التفسير المنطقي الصحيح البعيد كل البعد عن الزيف والمساس باللغة المنتجة.

١-العنوان الخارجي وامتداداته الداخلية:

يعد العنوان الخارجي من أهم العتبات المهمة لكل كتاب, فهو يتم إخراجها من قبل المنتج أو المبدع, ليكون هوية تعريفية للعمل بعد تكامله وإصداره للمتلقي, وقد يكون هذا العنوان حقيقياً حين عبر عن حقيقة الكتاب ومحتواه- كما في أغلب الكتب العلمية والرسائل و الأطاريح- أو قد يكون مزيفاً لا يعبر عما في داخل الكتاب بصورة مباشرة, بل يكون هنالك رابط خفي ومثير

(١) العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي: ٢١.

(٢) المصدر نفسه: ٧-٨.

(٣) ينظر: شعرية العنوان في ديوان "المدارات" ليويسف شقرة, مقارنة سيميائية, حسنة جلايلية, رسالة ماجستير, جامعة العربي التبسي, الجزائر, ٢٠١٦- ٢٠١٧م: ٤٥.

(٤) الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية, قراءة نقدية لنموذج معاصر, د. عبد الله محمد الغدامي, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ط٤, ١٩٩٨م: ٢٦٣.

بين العنوان والكتاب لأغراض جمالية، أو ترويجية وتجارية، كما في بعض الروايات والمجموعات الشعرية.^(١)

أ- العنوان الرمزي:

يعتمد هذا العنوان على حجم المساحة التأويلية التي يمنحها المبدع للمتلقي التي تمكنه من تعدد القراءات واختلافها، تبعاً لعوامل تتعلق بالمتلقي نفسه، والمشاعر والإحساسات التي تنتابه حال تعرضه للمؤثر، التي تنشأ بالاعتماد على التجارب والخبرات السابقة التي عاشها وخاض غمارها وأثرت فيه فتكون القراءات مختلفة ومتعددة ولا تقتصر على تفسير وحكم واحد.

وعادة ما يلجأ الشعراء إلى الرمز خاصة بالعناوين _ بعدها العتبة النصية الأهم _ لأن الرمز هو الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد وليس هنالك واقعاً أكثر تعقيداً من اختزال مجموعة كبيرة من القصائد داخل عبارة واحدة أو كلمة كما هو الحال في عنوان المجموعة الشعرية^(٢).

ولنبداً أولاً بعنوان (نخلة الله)، ذلك العنوان الذي يعطي دلالات رمزية متنوعة من حيث المعنى والمبنى، فهناك تمازج روحي ونفسي وبيئي بين العنوان ومؤلفه بوصفه أول العتبات التي تمنح القارئ إذن الدخول إلى النص، يقول الدكتور علي هاشم طلاب " إن عنوان (نخلة الله) يمثل ذلك الامتداد الزمني والرؤية الذاتية والعلاقة التضافرية بين النخلة بوصفها رمزاً للخصب والنماء وبين لفظ الجلالة " الله " وهذه العلاقة هي علاقة مكانية تراثية ترتبط بالزمن وتشعباته المختلفة المرتبطة بالذات وذكرياتهما"^(٣)، ولهذا ورد لفظ النخلة معرفة بلفظ الجلالة الله، لتكون ذا قدسية ومكانة عند الشاعر، فمجموعة حسب هذه لا تخلو من لفظ النخلة في كثير من قصائده، لأنه يعيش في بيئة ريفية بحتة، ولفظة النخلة عند الشاعر تكون معادلاً فنياً مشحوناً بقدرات تعبيرية عميقة عما يريد الشاعر إيصاله للمتلقي وهذا الرمز يؤكد مدى التصاق الشاعر بوطنه روحاً وجسداً، مما يمنحه الشعور بالأمان والراحة بعيداً عن متعثرات الغربة وحزنها.

ويمتد هذا الرمز من عنوان المجموعة كاملة إلى داخلها حيث تنير المتلقي اللفظة نفسها في النص (النخل) لتمتد حبلاً رفيعاً من استرجاع العنوان الرئيسي للمجموع وربطه بالنص وما يمنح

١ () ينظر : شعرية العنوان في ديوان الدارات: ٤١.

٢ () ينظر: المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط ٢: ٢٧٣.

٣ () المتعاليات النصية في شعر حسب الشيخ جعفر (نخلة الله اختياراً)، د. علي هاشم طلاب: ١٥٧.

ذلك من مجال واسع للقراءة, اصف لذلك إدخال عنصر آخر ينتمي للطبيعة ويعبر عن جمالها الفاتن وهو طائر النورس :

أيها النورسُ في مقهى المدينة

أيها النخلُ الذي يحمل في الجذر حنينه

وأنثر الملح على الجرح القديم. (١)

توحي لفظة "النخلة" إلى مدى تعلق الذات بأصلها , فالغربة تجعل من النفس محطة اليأس والحزن, فهو كما النوارس التي لا تنفك أن تترك التحليق فوق المقاهي الشعبية, كذلك الإنسان فأن عاطفته تفرض عليه البقاء وعدم البوح بمعاني الحزن, لأن الذكريات تنبع من أرض صالحة, لتكون ذكريات جميلة تستحق التدوين, إذن ما هي نظرة المتلقي وقراءته التأويلية للفظ النخلة؟ يتبادر إلى ذهن المتلقي عند سماع هذه اللفظة أولا الأصول الأولى للذات المبدعة, فالذي يحدد طرق كتابة العنوان هو نظرة المبدع الحذق إلى الحياة وكيفية التعامل بجدية مع الظواهر الموجودة ضمن بيئته والتي تعد جزءا لا يتجزأ من أساسياته, الذي يؤكد ذلك, الأفكار التي يعرضها ويصوغ بها ألفاظ ذلك النص.(٢). فالمتمأل في قراءة عنوان (نخلة الله) يجد مشاعر كامنة في أحاسات الشاعر والحنين إلى أصوله الجنوبية ذات النفحة الريفية لكي يستطيع المتلقي ترجمة ذلك الشعور بأسلوب مفهوم وسلس من ناحية الألفاظ التي جاء بها العنوان, "ومن منظور جمالية التلقي, لا ينفصل النص الذي يقرأ عن تاريخ تلقيه, فتاريخ التلقي والقراءات الخاص بنص ما هو الذي يمكننا من فهمه بعد أن أنجز وأصبح ماضيا . كما إن التلقي لا يتم بمعزل عن نص يقرأ حيث أنه لا يشتغل في فراغ بل هو دائما تلق لنص ما".(٣)

ويشير المبدع إلى لفظة النخلة كما قلنا في مواضع كثيرة تجعله غير منفصل عن مرجعيته البيئية الريفية بل إن المتلقي سيتلقى إشارة أخرى وأكثر تفصيلا للسير برؤيته نحو العالم الطبيعي للشاعر من خلال لفظة (جذع) التي تندرج تحت الحقل الدلالي للطبيعة وللنخل خاصة

١) الأعمال الكاملة "نخلة الله", حسب الشيخ جعفر: ٥٥.

٢) ينظر: في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي, د. فؤاد المرعي, المجلس الوطني للثقافة والفنون, الكويت, عالم الفكر, العدد ١-٢, ١٩٩٤م : ١٠.

٣) المقامات والتلقي, بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث, د. نادر كاظم, دار الفارس, ط١, ٢٠٠٣, : ١٣.

ومن خلال ذكر الطير أيضا والذي يساعد على خلق القراءة الجمالية بشكلها الطبيعي عند المتلقي:

وأنشق قلبي مثل جذع نخلة مجروح

هامت كطير الفلوات الروح^(١).

شبه الشاعر انشقاق قلبه وانكساره بجذع النخلة المقلوع عمداً من مكانه هكذا أقتلع الشاعر بسبب الهجرة بعيداً عن وطنه فيقف المتلقي حائراً أمام ذلك الانكسار الذي يجعل من الذات مأوى للأحزان التي تعشش في روحه أمداً طويلاً، فقد وردت (النخلة) رمزا لبيان حالة الذات المنكسرة وفق قواعد لغوية متقنة، مما يجعل القارئ مبحراً في قراءته بسبب عنصر التشويق الذي منحه إياه عنوان المجموعة.

نلاحظ من خلال قراءتنا للمجموعة الشعرية (نخلة الله) إن النصوص المقروءة امتداد للعنوان الخارجي للمجموعة الشعرية المذكورة حيث نجد إن النخلة معادل فني ممزوج بقسدية الأرض وذكريات الذات من خلال تكرار ذلك اللفظ .

أمّا مجموعة (الوصول إلى مدينة أين) نجد العنوان مترجماً رمزياً لكل ما جاء في المجموعة، حيث أشتغل المبدع برسم تقنيات وجماليات الصور الفنية المتمثلة بأبعادها الإستعارية و التشبيهية من أجل تحفيز مخيلة القارئ بوصفه أساساً في عملية القراءة، فالعنوان يحمل في طياته آلية السؤال والجواب معاً، سؤال غامض في معناه، وجواب أشد غموضاً، فلا يدري أي مدينة يقصدها المتلقي، لحظة الوصول إلى مدينة أين هي ذاتها لحظة الرحيل عنها، ولا يوجد هنالك مكان يتسع لأحلام الشاعر، حيث نجد إن أحلامه لا تقتصر على شيء واحد وإنما كانت أحلام متعددة، ومن هنا نجد أن النسق الظاهري للعنوان يحيل إلى أبنية عميقة ولا يجوز تفكيكها إلى بعد الاجتهاد في تأويل مفاهيمها، لكي يكون المتلقي على دراية وفهم بكل ما تحتويه المجموعة^(٢)، فلم تكن تلك المدن المجهولة الهوية والتفاصيل سوى محطات مختبئة .

(١) الأعمال الكاملة، نخلة الله، حسب الشيخ جعفر: ١٥١.

(٢) ينظر: العلاقة بين العتبات النصية والتمن، في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة، ملكة على كاظم الحداد، مجلة جامعة كركوك، العدد ٢، مجلد ٤، ٢٠٠٩م: ١٠٠.

وتتداخل العنوان الخارجية مع لغة مع لغة النص فنجد وتتجه إلى المعاني إلى خلق صورة واحدة أو عدة صور بينها مشتركات كثيرة في ذهن المتلقي فالأمان السرية التي لا يعرفها أحد ومدينة أين تشكّلان فكرة خيالية واحدة:

طيلة سنوات تجرني اليقظة من ثيابي

إلى أماكن لم يرها أحدٌ

إلا نائماً أو مخموراً. (١)

تشير لغة النص إلى المضمون الذي طرحه عنوان المجموعة الشعرية، لذلك يزداد توقع أفق القارئ من خلال ترجمته لتلك الشاعر والإحساسات المرهونة بفكره وطريقة استخدام الأدوات التي تكون في حوزته، لكي يخرج تأويلاً يتناسب مع عقلية ورؤاه، " ولا يتم هذا التفاعل من فراغ، إذ لا بد من أن يكون المتلقي مزوداً بمعطيات تتيح له التعامل مع العمل الأدبي " (٢)، كما ظاهر في النص أن الشاعر منح حق التعبير عما في داخله وكأنه يعتبر ذلك القلق حلماً لا طائل من وراءه سوى الخوف، المقصود بتلك الأماكن التي تثير قلق الشاعر الأماكن المجهولة الهوية بحيث لا تكون صالحة للسكن البشري، وبالتالي لابد للروح أن تعود إلى مخابها، ويؤكد ذلك الضياع النفسي في الغربة:

أصل إلى وطني بعد أن عبرتُ

نهرًا يهبط فيه المنجمون بآلاتٍ فلكيةٍ صدىً

مفتشين عن النجوم

أو لا أصل إلى وطني. (٣)

التماهي الذي يحدثه النص يكون امتداداً للعنوان الرئيس من حيث الخيال الذي يتبعه النص لغة ومضموناً، فرغبة الشاعر في الوصول إلى الوطن تجعله يتخطى حدود الممكن، ولكن الأحلام كانت وما تزال تراود ذاته الضائعة، وتصبح ذكرياته متعلقة بحلم الوصول إلى وطنه.

(١) الأعمال الشعرية، الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص: ١٣.

(٢) مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، د. محمد إقبال عروي، مجلة عالم الفكر، العدد ٣، المجلد ٣٧، يناير مارس، ٢٠٠٩م: ٤٦.

(٣) الأعمال الشعرية، الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص: ٧.

أمّا عنوان مجموعة (برتقالة في سورة الماء) نجد أن المساحة التأويلية تتخذ من نسق العنوان أساساً للمضي في طريق الفهم, حيث يشير إلى لوحة رمزية مرتسمة بلغة الفكر الذاتي حيث نجد ان العنوان برمزيته أثار نوعاً من الفضول عند القارئ عند قراءة قصائد المجموعة, ويقول المبدع في موضع آخر " أن رصد أي حالة متعلقة بالتركيب الداخلي للعمل الفني هو عملية خارجية متطفلة على الإبداع, وهي بعد عملية تنسيقية مرتبطة بوعي الناقد, والخارج هو حصة المتلقي".^(١)

فماذا يقصد بالبرتقالة؟ قد تكون رمزاً للطبيعة والجمال, وقد تكون حالة طفو البرتقالة في الماء رمزاً لحالة طفو الشاعر في بلاد المنفى حيث محاولات التشبث بالحياة, وتجنب الغرق في متاهاتها, وربما تكون هذه هي السورة المقصودة في العنوان, وإذا كانت البرتقالة رمزاً للطبيعة والجمال, فالسورة رمزاً للقداسة عند الناس فبالتالي تكون النتيجة تقديس الجمال والطبيعة:

أنا هنا في البير

تعصرني رطوبة الموت, أنا في البير

أحضن حبك الكبير, أستجير يا أبي

أحمله لأخوتي الذين يبدعون مأثمي

للناس, كل الناس.^(٢)

يتمظهر النص بقوة لغوية رمزية تجعل المتلقي مسيطراً بفكره على المعاني التي رسمها, حيث نجد رموز الضياع طافية فوق حرف الكلمات, لكي تعمل على صياغة تفسير يتلاءم وعقليته, فيرمز الشاعر لنفسه بيوسف (عليه السلام), ويرمز لضياعه وغيباه وحيرته بالبئر و يستعير قصة النبي يوسف(عليه السلام) مع أخوته لوصف حاله ويصف أيضاً شعور تخلي أخوته عنه ورميه في البئر الذي جاء تعبيراً عن حالة شعورية مأساوية, هكذا هو حال الشاعر عندما نفي خارج وطنه, ليعيش في منفى الضياع, فهذا المنفى الذي تعرض إليه الشاعر جعل روحه ممزقة لا يوجد طريقة لإعادة تشكيلها واستعادتها لكي تتلاءم وتنسجم مع نفسها خاصة,

١ () القلم وما كتب, محمد سعيد الصكار, ط ١, ٢٠٠١م, دار المدى: ١٠.

٢ () الأعمال الكاملة, برتقالة في سورة الماء, محمد سعيد الصكار: ٢٨٠.

ومع العالم عامة.^(١) فأخوة يوسف (ع) رمزا للمجتمع الذي دفع الشاعر إلى مغادرة وطنه وفقدان الشعور بالأمن والاستقرار الروحي الذاتي.

وفي قصيدة (كابوس في فضاء الشمس) يتبادر إلى ذهن القارئ المقصد الذي أصاغه العنوان منذ بداية طرحه، حيث نجد إن الشاعر عمد إلى كتابة عنوان هذه القصيدة في رثاء أخيه القتيل الذي أطالته أيدي الجبناء وهو في ريعان الشباب، وتعد هذه القصيدة إحدى أهم القصائد ذات النصوص الشعرية الكبيرة، حيث نجد الحزن متبلور في أحاسيس الشاعر عبر منظومة الكلمات التي وضعها أمام عين المتلقي، ليحمله يؤول حزن الشاعر بأسلوب يرضي مشاعره الحزينة. ولتأكيد نسق الرثاء نراه يشير في بداية القصيدة (أخي القتيل جليل) لإقناع المتلقي أكثر بذاتية المبدع الحزينة يقول:

الحارسُ الليلي شهریارُ نامَ

نومة أهلِ الكهفِ يا أنام.^(٢)

يشير هذا المقطع من قصيدة النيازي إلى جنس الرثاء إشارة مباشرة إلى ذكر مقتل أخيه جليل، حيث رمز إليه بشخصية شهریار تلك الشخصية التي لعبت دوراً بارزاً في حكايات ألف ليلة وليلة، وكأنه جاء النص بصيغة الإخبار والإشهار والإعلان للناس بموت أخيه، لذلك كان الكثير من الشعراء قد وقفوا أمام هذه المسألة التي تنتزع منهم أعزائهم، الأمر الذي يجعلهم يكونهم مدى الحياة ولا سبيل إلى نسيانهم سوى الموت الذي أحل بهم^(٣) وقد كان موت أخ الشاعر بمثابة موت لذاته.

أمّا عنوان مجموعة (رهائن) نجده يجعل من الكلمات التي يخطها رهائن للغة، تلك التي تمزج الواقع بالخيال، فتكون وفقاً لذلك رمزاً لمظاهر القلق والحيرة الكائنة في نفس الشاعر من خلال تجربته التي عاشها، فقد أستطاع أن يمزج الواقع بمخيلته المباحة للتأويل، حيث نجد في بداية مجموعته عنواناً مقتبساً من العنوان الخارجي للمجموعة، بحيث أراد الشاعر من ذلك أن يحتفظ بكلماته بوصفها (رهائن) وترويضها على أن تنط في سيرك الكتابة، ونراه مليء بملاح

١) ينظر: الرواية العراقية الجديدة، المنفى، الهوية، اليوتوبيا، عبد الله إبراهيم، علامات ٣٣: ٦٠.

٢) كابوس في فضاء الشمس، صلاح النيازي: ١٤.

٣) ينظر: الرثاء في الشعر العربي، سراج الدين محمد سلسلة مبدعون، دار الراتب الجامعية، بيروت - لبنان: ٥.

الفانتازيا المخلوطة بالنمط الوقائي المعاش, ليخرج لنا بتلك الخلطة السحرية العجيبة يقول في قصيدته (رهائن) تلك القصيدة الحافلة بالكثير من الصور الغرائبية والعجائبية , وتعد الفانتازيا عنصراً شعرياً مهماً لجأ إليها الجيل الجديد في العصر الحديث لكي يدخلوا المضامين الشعرية الحديثة في لغتهم, بحيث يكون هدف القصيدة ليس أخلاقياً أو سياسياً, بل تكون مهمتها خلق ووجود الحياة من جديد ونبذ الأشياء الجامدة والثابتة, وجعلها دائمة الحركة والنشاط, ويكون الدافع من توظيفها هو دفع المتلقي إلى توليد مشاعر الخوف والقلق عند قراءته للنص, ليخرج بتأويلات متعددة المعنى وهذا ما فعله صلاح فائق لجذب ذائقة الجمهور المتلقي^(١)

وحين نتمعن في قراءة ديوان (حيث تبدأ الأشياء) نجد إن الرمز يوفر المعاني المستقاة من العنوان بكل سلاسة, وقد عبرت تلك المجموعة عن مشاهد تظهر أمام عين المتلقي, من هنا نرى إن المبدع قد وفق في استعماله للكلمات بحذر وجديه, ونراه أيضاً غير راض عما تشهده البلاد من انقسامات سياسية وفوضى نفسية, مما تؤثر سلباً على أبناء جيله ذلك الجيل الذي أصيب بخيبات أمل كبيرة على المستويين الروحي والمعنوي, القارئ لمجموعة الشاعر يرى أن الصوت الإبداعي طاغ على تلك الحروف المصاغة المعبرة عن شيء كامن في نفسه للوقوف بوجه تلك الحماقات الكبرى التي اجتاحت البلاد" أن الاختلاف الذي يجعل ارتباط الشاعر باللحظة الستينية ارتباطاً متميزاً من جهتين: الأولى هي أنه لم يجعل معالجته للواقع الفكري والسياسي معالجة حزبية, والثانية هي هيمنة الذاكرة عليه"^(٢), إن قصائد المبدع لا تعد الموجودات مجرد أشياء لا قيمة لها ولا تقدم خدمة ما, وإنما يرى أن لها خصوصية لها القدرة على تجسيد تلك الأشياء بصورة تتلاءم مع عقلية القارئ, ومن ثم نقلها إلى عالم الأسطورة والخيال:^(٣)

أُتِيتُ مسبلاً الكتفين . في يدي شعر, جوع

١ () ينظر: أبعاد التجربة الفنية في شعر صلاح فائق, غازي هلال مخلف الدليمي, أطروحة دكتوراه, ١٤٣٨هـ-٢٠١٧م: ٧٠-٧١.

٢ () أنسنة الشعر, مدخل إلى حادثة أخرى, فوزي كريم أنموذجاً, حسن ناظم, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء- المغرب, ط١, ٢٠٠٦م: ٤٥.

٣ () ينظر: من محاور الأشياء إلى مدار الأسطورة, دراسة في شعر فوزي كريم, ثابت عبد الرزاق, العددان, الرابع والخامس _ نيسان ١٩٧٨م, مجلة الآداب: ٦٨.

في هدي , وعلى صدري مفازة للفقراء وفي قلبي غصن لعيونكم أنتم. (١)

يشير ظاهر العنوان إلى عدة تفاسير تطرح نفسها عند قراءة المجموعة, حيث يتوافق المقصد الذي أراده المبدع مع العنوان الخارجي موضحاً تلك الأشياء التي أرادها, فكان مجيئه مليئاً بأشياء كثيرة, ويضعها أمام أبناء جلدته بغية التخلص من السيطرة والسلطة الاستبدادية, ونبذ كل ما هو تقليدي صارم قاس عليهم. حيث تعد هذه الأشياء ذات دافع إيجابي للعيش بحرية وهناك يضمنان للإنسان ديمومة البقاء .

ب-العنوان التاريخي:

برزت العنوان شكلاً ومضموناً جديداً بمعناها الحديث "حيث بدت العنوان عندهم نصاً مثيراً ومشوشاً ومنطقة للحفر والتأويل" (٢), لذلك نجد التاريخ حاضراً ومتخذاً نمطاً جديداً في عنونات الجيل الستيني شكلاً, ومضموناً, ولغةً, وأسلوباً, فتعتبر "الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة, تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي, فأن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية القابلة للتجدد, على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى" (٣)

وكثيراً ما نجد الشعر العربي المعاصر يتطرق في مفاهيمه إلى التاريخ وأثره وتأثيره في النصوص, التي هي الأخرى من جانبها تؤثر في فكر المتلقي عند تفسيره لتلك الأحداث, لذلك يمكن عد الشعر وثيقة ومصدراً تاريخياً من مصادر توثيق الأحداث التاريخية فهو بمثابة سجل يحتفظ بتلك الأحداث من أجل روايتها للأجيال اللاحقة. (٤), فتتجلى قيمة العنوان التاريخية بما تقدمها من أحداث رؤيوية تحاكي عقلية الجمهور المتلقين بما تتضمنه من أساسيات متبعة لتعد بذلك مرجعية للكثير من المفسرين وفهم ما يريد التاريخ إيصاله.

(١) الأعمال الكامل, فوزي كريم: ٢٢٧.

(٢) العنوان في الشعر العراقي المعاصر أنماطه ووظائفه, د. ضياء راضي الثامري, مجلة القادسية في الأدب والعلوم التربوية, المجلد ٩, العدد ٢, ٢٠١٠م: ١٨.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر, د. علي عشري زايد, دار الفكر العربي, ١٤١٧هـ-١٩٩٧م: ١٢٠.

(٤) ينظر: صدى الأحداث التاريخية في شعر الأعشى, د. محمود صبحي سيد أحمد شاهين: ١٩٠-١٩١م.

وعندما نأتي إلى عنوان المجموعة الشعرية (رماد الفجعة) و(أسفار الملك العاشق) حيث عمد الشاعر تسمية مجموعتيه بتلك التسمية، لتكونا رمزاً للأحداث التي مر بها العراق ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، فدور القارئ عندما يبدأ بقراءة العناوين يعطي لكل شيء حقه بدون زيادة أو نقصان، فيكون الاشتغال التأويلي مقتصرًا على اللغة المتاحة وما على النص إلا أن يخلق عدة مواقف تساعد القارئ على إبراز موهبته التأويلية.^(١) حيث يشير العنوان إلى انقلاب عام ١٩٦٣م، لذلك حاول المبدع إيصال تلك الأحداث بطريقة تجعل القارئ محلاً ومفسراً، لما في المجموعتين من أحداث مرت به، وبأبناء جيله آنذاك، فقد عانى وطنه العراق من الويلات والحروب التي جعلته مجرداً من الروح الإنسانية بكل مجرياتها الحرة. لذلك ألف المبدع كتاباً في تلك الحقبة الزمنية، يقول فيه هنالك حقيقة في غاية الدقة والأهمية ألا وهي "إن الأمر الذي دفعه إلى إتباع هذه التوجه بسبب الأحداث الطاحنة التي شهدها العراق آنذاك، إضافة إلى مشاهد البؤس التي خيمت على أبناء جيل كامل حيث كانت الجمعيات التي أسست في تلك الفترة تهتم منها جمعية الكتاب والمؤلفين التي اهتمت، بشكل أو بآخر بالأدباء والمؤرخين حيث كان توجه هذه الجمعية سياسي بحث أكثر مما هو ثقافي، لكي يمارس هؤلاء الأدباء توجهاتهم ونشاطاتهم الأدبية بكل بحرية وصوت مسموع.^(٢)

نجد هذين العنوانين يحددان الفكرة والمضمون الداخلي لتلك النصوص الموجودة داخلهما يقول في إحدى مقاطعه لكي يجعل المتلقي عارفاً بمقصدية الشاعر التاريخية، وكيف إنه أستطاع إيصال تلك الفكرة للجمهور المتلقي فنجد إن هنالك علاقة تواصلية تضافرية بين النص والعنوان من حيث المعنى والمضمون الداخلي الذي تمت صياغته وتشكله بطريقة تتناسب وعقلية القارئ:

وتمتد الطريق وترحب الأمداء

فتحرق ناقة عجفاء

ويلتفت السجين بألف تذكّار

إلى أهلٍ، إلى دار.^(٣)

(١) ينظر: نظرية التلقي: ٥٥.

(٢) ينظر: الموجة الصاخبة، سامي مهدي، دار ميزوبوتاميا، طبعة مزيّدة ومنقحة، بغداد، ٢٠١٤م: ٣٢.

(٣) الأعمال الكاملة، سامي مهدي: ٩.

يستدعي الرمز التاريخي "أبا ذر"^(١) ليكون موضع إسقاطات معاصرة يحاول الشاعر أن يلبسها له, لذا جاءت القصيدة تحمل عنواناً رئيساً "من سيرة أبي ذر" مع محاولة عرض بعض مميزاته الشخصية التي تدعم فكرة القصيدة, كما تحيلنا لفظة (ناقة) إلى التاريخ العربي بكل مجرياته وأحداثه وتطوراتهِ, فالناقة رمز لسكان الصحراء, ورمزيتها تتداخل في كل تفاصيل حياتهم وارتهم الأدبي والشعري والحضاري بصورة عامة, فحرق هذه الناقة في القصيدة كإشارة إلى عظمة الحدث وهول المصيبة التي يمثل العنوان الخارجي إشارة لها

وفي عنوان (الهجرة إلى الداخل) نجد إن النسيج التاريخي متضمن في كل حرف من حروف العنوان, حيث نجد إن السمة التاريخية تتسلط عليه من خلال ما تقدمه من معاني متعلقة بالتاريخ وكذلك الحروب التي شهدا جيل بأكمله, وكأن الشاعر يحاول السيطرة على تلك الأحداث وجعلها في متناول يديه خوفاً من أن تهرب منه وتقديمها جاهزة بين راحتي القارئ الواعي, ليعلمه كيف يمسك بزمام الواقع وعدم الجري خلف المجهول والحزن واليأس المستبد.

قد اقتبس المبدع عنوانه من قصيدة من داخل مجموعته, أما المقصود بالهجرة إلى الداخل, فمن خلال القراءات المتعددة والأحكام الصادرة, يرى المتلقي أن الكاتب قصد بهذا العنوان ذي اللوحة التاريخية هو "داخل السجن" فكانت روحه مهاجرة بين أروقة السجن وحيطانه المتهاكة, وكأنه يوضع على كل حائط نقش للذكرى, فيكتب ألمه ويأسه جراء ما عاشه داخل روح هذا السجن:

ألمني

أكاد لا أعرفني

أهذه حقاً بقايا سفني؟

أهذه؟ تلك؟ بقاياي التي ترسمني؟

أشياء هل كانت أنا من معدني؟. (٢)

(١) أبو ذر الغفاري, رمز اليقظة في الضمير الأنساني, عرض وتحليل, الشيخ محمد جواد آل الفقيه,

دار التعارف, بيروت- لبنان, ١٩٩٠م: ٢١.

(٢) الهجرة إلى الداخل, صلاح النيازي: ٤٠.

ونلاحظ لغة الحزن والانكسار تتخذ لها نصيباً ومكاناً، يجعلها تسري إلى أعماق النفس البشرية للتعبير عنها بطرق ووسائل خاصة.^(١) تعيش الذات داخل ضيقة السجن وخفاياه المتهاكة، وروحه متألمة لعدم معرفة من حوله به، حيث أن جميع تفاصيله قد أصابها النسيان، لذلك نراه يتساءل في حيرة واضحة للمتلقي عن ذاته ولكن دون جدوى، فجاءت لفظة السجن للدلالة على الضيق الذي شعرت به الذات من جراء التسلط عليه، وربما كان بسبب ما عاناه في المنفى من قساوة البعد والروح التائهة الحزينة لا شيء يشعر بوجودها، ولا هنالك من يتذكرها، فتكون عرضة للنسيان ومن ثمّ تصبح في عداد الموتى، فالمعاني المرتسمة في النص تتوالد وتتعاظم لخلق المعنى الذي يروم إليه المتلقي، لذلك على المتلقي أن يتأني عند قراءته للنصوص الشعرية، وكذلك عليه أن يقف عند تفاصيل كل معنى وتأمله بغية الفهم السليم وبالتالي يكون التفسير صحيحاً.^(٢)

ج- العنونة الحسية بوصفها قراءة جديدة:

الحواس كما هو معروف لازمة مهمة من لوازم العيش فبوساطتها يستطيع الإنسان الشعور بكل من حوله حيث يستطيع لمس الأشياء وسماع الأصوات الحية وغير الحية وكذلك تنفس الهواء والمطيبات والنظر لكل شيء جميل ومفعم بالحياة.

ومن هنا يقول الدكتور جابر عصفور في حديثه عن الفكرة الحسية المتضمنة في الأعمال الشعرية لغة ومضمونا " إن مفهوم النقاد العرب للتصوير الشعري لا يقتصر على الجوانب البصرية فحسب، بل يتعداها إلى الجوانب السمعية، والشمية، واللمسية، والذوقية".^(٣) و "الحواس هي الوسائل التي تغذي ملكة التصوير والخيال وتنقل إليها مجتمعة أو منفردة الصورة بشتى مصادرها وطبائعه"^(٤)

١ () ينظر: هاجس الحزن وأثره في شعر الخنساء، رائدة مهدي جابر، مجلة جامعة بابل، المجلد ٢١، العدد ٢، ٢٠١٣: ٤٣٨.

٢ () ينظر التلقي في شعر أمل دنقل، على بخوش، رسالة ماجستير، جامعة محمد خير بسكرة، الجزائر، ٢٠٠٣-٢٠٠٤م: ٧٣.

٣ () الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٣، ١٩٩٢م: ٣٠٨.

٤ () بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، د. كامل حسن البصير، المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧م: ١٢٤.

وتعد الحواس هي وسيط مضموني بين الذات المتلقية و الإبداع الفني الذي ينتجه المبدع, وتكون أقدم صدق للفرد المتلقي, من خلال تزويده بالمعلومات, وتهيي له جميع وسائل تكوين الخيال, الذي يجعله قادراً على تأويل ما تقع عليه عينه بسهولة ويسر, عن طريق الإحساس بالكلمات واللغة المتسلسلة بكافة جزئياتها. ^(١) فاستطاع الشاعر الستيني أن يترجم حواسه عن طريق نصوصه المصاغة بأسلوب حسي رائع, ففي عنوان مجموعة (شواطئ لم تعرف الدفء), فتأويله بحسب المتلقي ومضمون الديوان يوحي بمنظور حسي محض بعده شيء ملموس من خلال ما يبيته من شعور العمق المنبعث من داخله, حيث أقتبس عنوان مجموعته الرئيسية من قصيدته في المجموعة ذاتها, ليصوغ منها عنوان حسي خالص (شاطئ , دفاء) وصاغ منها عبارة حسية توحى بفقدان الإحساس بالدفء إشارة للبرد الذي أراد منه عدة معاني منها: إحساسه بالغربة وهو بعيد عن وطنه:

أبقى أغني؟

ولست على الدرب إلا مغني

أمثل دور التي تندب

ولقد تكذب وسقراط في كل فجر يموت

يعب الكؤوس بكل البيوت

ونهمس.. نضحك.. نحكي.. نثرثر. ^(٢)

يشير ظاهر النص إلى صور سمعية يفسرها المتلقي التي جاءت في عدة دلالات منها الغناء (الهمس, الضحك, الحكي, الثثرة), فكل هذه التعبيرات تشير إلى معنى الإحساس بالسمع, (ويعبي الكؤوس) دلالة على حاسة لمس الكأس أثناء ملئه , المتلقي يفهم من من هذا النص, الشعور والإحساس بأيام مضت وتمنى لو تعود يوماً ما" فأن لحاسة السمع أهمية أساسية

١ () ينظر: الصورة والبناء الشعري, د. محمد حسن عبد الله, دار المعارف, القاهرة, ١٩٨١م: ٣٠.

٢ () شواطئ لم تعرف الدفء, حميد سعيد, دار العودة , بيروت: ٣٠.

ومركزية كبيرة حيث يقوم باستخدامها البشر كافة وتعتبر حاسة السمع أفضل من حاسة البصر وباقي الحواس لأنها تفرط في استخدامها للرموز والإشارات.^(١)

ويستخدم التعبير الحسي في نص آخر لإثارة تشويق المتلقي بما يشعر به الشاعر من أحاسيات متعددة ومختلفة في الوقت ذاته فالشتاء والنافذة يثيران لدى المتلقى شعوراً مريحاً وجواً هادئاً يمنحه المزيد من الدفء الذي يشع من خلال النص:

إذا حل الشتاء وسد نافذتي

وأغلق دوني الأبواب أيقظ في دمي العتمة.^(٢)

يخلق هذا النص لدى المتلقي مزاجاً تختلط فيه المشاعر الدافئة مع مشاعر الحزن الغربية، فالشتاء هو صورة حسية لما يعانيه الإنسان من برد وحنين واشتياق لحظن وطنه الدافئ وكيف تغلق الأبواب وتوصد دونه ليترك هو محترقاً بدمه الذي يفور، وهنا جاءت الصورة المناقضة بين برد الشتاء وحرارة الدم الذي يسري في العروق لتشكل اختلافاً بين الإنسان وما يحيط به وصراعاً داخلياً بين الإنسان وبيئته وظروفها التي لا تناسبه أو لم يعتد عليها بعد، وتشير لفظة العتمة إلى حالة من الظلام الذي يجعل كل شيء حوله منطفئاً انطفاء تام.

وفي عنوان مجموعة (أمطار) يجد المتلقي إنه أستعمل العنوان الرئيسة بصيغة الصورة اللمسية، إلا وهي هيئة نزول المطر والألفاظ المصاحبة والتي تعتبر امتداداً والتصاقاً للعنوان بصورته اللغوية المتبعة، حيث يرى المتلقي عنوانات تعدّ مكملات لحسية العنوان الخارجية لفظاً ومعنى من هذه الألفاظ (أفق يدعو-البحر.....) كل هذه المصطلحات دالة على تأويلات حسية بحب رؤية المتلقي الذي يصبح مبدعاً آخرًا للعملية الإبداعية، فنرى صورة البحر مرتسمة في إحساساته:

الحزنُ في الأعماقِ يُمطر، والدروبُ بلا انتهاء

تمتد، والبحرُ العظيم

كالموتِ يحدقُ بالسفينة.^(٣)

(١) ينظر: مبادئ علم النفس العام، د. يوسف مراد، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٤٨م: ٦٤.

(٢) شواطئ لم تعرف الدفء: ٤٨.

بحسب تأويل المتلقي للنص الذي نحن بصدده، ربما تكون الصورة الحسية للبحر دلالة على العمق الذي يرسمه الشاعر أي عمق الذات التي تشعر بمشاعر متفاوتة من الحزن واليأس والوحدة، أو أن البحر إشارة إلى الامتداد والعظمة والمساحات الكبيرة التي لا يحدها قياس، مثل الحزن الذي يعصر القلوب ولا يفر منه إنسان إذا ما نال قلبه، ومثل الموت في ابديته وعدم انتهاء قصته وتكراره، فهو دائم ولا بد منه:

يا ليتني أغوص في قرارة ينبوع

ياليث هذا الغصن المكسور في صدري

يسعفني

فأملأ السلال

قبيل أن تشحب في راحتي الشموع^(١)

يثير هذا المقطع لدى المتلقي إدراكه الحسي بصورة غاية في الجمال، مليئة بسحر الطبيعة، وبالألوان الزاهية ما ذكر منها وما أشير له في (أملأ السلال) ليبعث في ذهن المتلقي الصور الحقيقية والمتلونة لما يملأ هذه السلال، ويذكر ينبوع بصفائه وجريانه فيثير صورة حركية تتناسب مع مكونات الفكرة الكلية حيث الغصن والشموع الشاحبة التي تمثل الأضياء الخافتة للنص بوصفه مشهداً شعرياً.

بينما نجد الصوت واضحاً وكأنه الدنيا كلها فراغ يدور فيه ليملاً المسامع والأفئدة ويحرك المشاعر والأخيلة:

يا صوته الغارق في فراغ دنيانا

يا نجمة تغور في السحب

يا نخلة تبكي على عذوقها

يا راية الإمامة

٣ () الأعمال الكاملة، مجموعة أمطار، محمد سعيد الصكار : ٣١٣.

١ () الأعمال الكاملة نفسها: ٢٣١.

قد أُرِفَ الموعدُ، هذا وهجُ القيامة (١)

وبعد أن يلتفت المتلقي للخاصية الصوتية التي تشد الانتباه تأتي الصور الحسية الأخرى لتبهر العين والقلب، فللون السحب الأبيض الدال على الصفاء والطيبة وحركتها الهادئة التي لا يكاد يشعر الإنسان بها وما تمثله من انتقالات خفيفة بين الظل والضوء، الأمر الذي يصور لنا الحياة وكأنها شريط متكون من عدة لوحات، بينها فارق زمني بسيط ما أن تغيب واحدة حتى تظهر أخرى بتفاصيل جديدة تنعش قلوبنا وتأسرها لنذوب في حبها من جديد في كل مرة، ويذهب الشاعر إلى أكثر الكائنات شموخاً وعزّة من وجهة نظر الشعر وهو (النخل)، فيجعله يبكي، فأَي متلق لا يتأثر بهذا البكاء، ليعود على النص محملاً بمزاجه وأخيلته ودوافعه النفسية التي يسلطها عليه، ويقرأه بالطريقة التي تناسبه، النص هنا هو من سمح بل ودعا المتلقي لفرض سلطته عليه، من خلال الإشارات والتلميحات الدقيقة التي أرسلها بصورة جمالية مثيرة.

١ () الأعمال الكاملة، محمد سعيد الصكار: ٢٥٤.

المبحث الثاني

العنونة الداخلية

توطئة:

ينماز العمل الأدبي وخاصة المجاميع الشعرية بتصدر عناوين داخلية لكل قصيدة، وتكون هذه العناوين مستقلة بذاتها، سواء أكانت ذات علاقة مع العنونة الخارجية للمجموعة، أم لا وتسمى هذه العلاقة (امتداد أو انفصال) والتي تشكل علامة دالة تتمثل بالتجربة الشعرية للشاعر، الذي يبدع في استعمال تلك العناوين بما يتناسب ومضمون ذلك المتن، وتكون قراءة المتلقي للعنوان قراءة تأويلية تفود إلى قراءات متعددة، لفهم المعنى الذي يريد إيصاله المبدع، وبحسب تصريح جينيت أن هذه العناوين تكون مصاحبة للنص وموجهة له في الوقت نفسه ومبينة شفراته الكاملة وراء المعنى وهناك فارق بين العنوان الذي يكون مفتاح الدخول للمجموعة وبين العنوان الداخلي إلا وهو، أن للعنوان الرئيسي أهمية كبيرة عند المتلقي، بعده بوابة للدخول إلى المتن الشعري ويكون وجوده أساسياً في كل كتاب، بينما العناوين الداخلية تكون أقل أهمية، وقد يوجد له مكان في مؤلفات الشعراء أو الكتاب وقد لا يوجد^(١)، والذي يحدد وجود هذه العناوين هو المبدع نفسه، بوصفه مخرج ومنتج للعمل الأدبي، وتختلف العنونات التي يتم وضعها من قبل المبدع بحسب موضوع القصيدة، حتى يتمكن القارئ من فهم ما يقرأه مفككاً شفرات النص تفكيكاً سليماً.

يرى الدكتور علي هاشم طلاب " إن لكل قصيدة نسيجها الخاص، فهي نص قائم بذاته يتمشى مع قصيدة المبدع ومرحلته الزمنية التي تمتاز بسمات خاصة قد تكون تجبيلية أو فردية"^(٢)، زد على ذلك أن الترابط المعنوي بين العنونات المتصدرة مطلع كل قصيدة لها أهمية في توضيح تلك المقصدية، وعلى هذا الأساس يثير العنوان لدى المتلقي "توقعات قوية حول ما يمكن أن يكونه موضوع الخطاب، بل كثيراً ما يتحكم العنوان في تأويل المتلقي، لهذا يقول أصحاب نظرية التلقي" أن العنوان يفتح أفق الانتظار، أي أنه يهيأ القارئ المتلقي إلى ممارسة قرائية

(١) ينظر: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) عبد الحق بالعابد، تقديم، د. سعيد يقطين، ،

الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط ١، ٢٠٠٨م: ١٢٥.

(٢) المتعاليات النصية في شعر حسب الشيخ جعفر، (نحلة الله اختياراً)، د. علي هاشم طلاب: ١٦٠.

متعددة, لأننا لا نقرأ العمل من فراغ ولكن نقرأه في ضوء خصائص الجنس الذي ينتمي إليه".
(١)

تصدر العناوين الداخلية كل قصيدة, وهي بمثابة بوصلة القارئ للتأويل الصحيح, مما يتيح له قابلية الحكم والتفسير, وإبراز موهبته التأويلية على النص الإبداعي, لذلك صنف علم النص اللغوي العلاقة التي تربط الإنتاج الأدبي وبين العنوان الذي يحمله إلى نمطين رئيسيين ألا وهما: "عنوان ملفوظ, وهو أن ينتزع لفظ العنوان من النسيج اللغوي للنص, وعنوان ملحوظ, وهو أن تصاغ عبارة العنوان استناداً إلى أشد الأنساق الداخلية بروزاً وهيمنةً وتوافقاً مع هذا النسق المهيمن أو تضاداً معه".^(٢) فكل عنوان من عنونات المجموعة الواحدة وخاصة الداخلية يقوم باستحضار عدة فرضيات, ثم وضعها في متناول أيدي الجمهور القارئ, بحيث إن هذه الفرضيات تقوم بمنح النص سمة خاصة, سواء أكانت على مستوى تشكله, أو كيفية تقبله, ولأنه أولى عتبات الدخول إلى المتن, فإنه يمتلك دلالات لغوية ومعنوية لا تنفصل عن تلك الخصوصية التي تنفرد بها الأعمال الأدبية.^(٣)

١- العلاقة الامتدادية للعنوان الداخلية:

الدارس لشعر حسب الشيخ جعفر يلاحظ العلاقة التواصلية الامتدادية بين عناوين مجموعاته الشعرية عامة ومجموعة (نخلة الله) خاصة تلك العلاقة التي جعلت القارئ في موضع المحلل للغة النص وذاتية الشاعر, بحسب رؤيته, فإن هذه المجموعة جاءت معبرة عن دواخل المبدع وإحساساته الشعورية, وكانت خير مترجم لبيئته بوصفها خير محتضن لتلك الذات, فنلاحظ أن العنوان الداخلية للقصائد إحداها مكمل للآخرى لفظاً, ولغةً, وأسلوباً, فقد أبدع الشاعر في إتقان عنونات مجموعته واختيارها بعناية بالغة, وكأنه صاغها من تلك البيئة ذات النفحة والحس الرفي في كل عاداته وتقاليده التي كانت بمثابة المكمل للعنوان الرئيسية, وقد عدت العنونات:

١ () العتبات النصية في التراث النقدي العربي (الشعر والشعراء) لأبن قتيبة أنموذجاً, سعيدة تومي, رسالة ماجستير ٢٠٠٨-٢٠٠٩م: ٩٣.

٢ () العلاقة بين مضمون النص وعنوانه, (نماذج من الرواية السودانية), حسام الدين دفع الله عبد الله, مجلة الدراسات اللغوية والأدبية, مجلد ١٩ (١), ٢٠١٨م: ١٩٨.

٣ () ينظر: عتبات النص (البنية والدلالة), عبد الفتاح الحجمري, شركة الرابطة, الدار البيضاء, ط ١, ١٩٩٦م: ١٧.

الكوز. (١) ، الصخر والندى (٢)، الغيمة العاشقة (٣)، جذور الريح (٤)، طوق الحمامة (٥)، العيش انتظاراً (٦)، النهاية الثانية (٧)، نخلة الله (٨)، عنونات داخلية مرتبطة بالذات ارتباطاً عميقاً حيث الماضي التراثي المرتسم في المتن والعنوان معاً، فنلاحظ أنه لم يوضع تلك العناوين اعتباراً وإنما كانت عن دراية ومعرفة ذاتية بنفسه وبأبناء جلدته، فصور تلك الحياة في مشاهد حقيقية تتضح صورها للمتلقى بكل ما فيها من أحداث، ونجد هناك توافق وتداخل لغوي بين نسق العنوان الرئيسي للمجموعة و العنوان الداخلي للقصيدة (نخلة الله) ويستمر هذا الترابط والتواشج حتى يصل للنص فيرتبط به:

أترى رائحة الجذع الذي أبتل طويلاً بالمطر

أترى رائحة العشب تفوح

في رخام الروح

أو في خيزران المقعد الناعم في مقهى الهرر. (٩)

العنوان الداخلي يترجم لنا ذلك الحس الريمي المفعم برائحة المطر وطعمه عند نزوله على التراب، فتخرج رائحة زكية عندما يلامس تراب وطنه، فإن المبدع يروي لنا تفاصيل وطنه وصولاً إلى لحظة سقوط المطر، وكيف إن رائحة الأشياء تصبح أجمل من كل عطر، فحنينه إلى وطنه جعله في موضع المتسائل وكأنه يسأل المتلقي منتظراً منه الإجابة، وحسب تأويل

(١) الأعمال الكاملة، حسب الشيخ جعفر: ٦.

(٢) ينظر المصدر نفسه: ١٠.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠.

(٤) ينظر المصدر نفسه: ٢٩.

(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٣٥.

(٦) ينظر : المصدر نفسه: ٤٤.

(٧) ينظر: المصدر نفسه: ٤٩.

(٨) ينظر: المصدر نفسه: ٥٤.

(٩) ينظر المصدر نفسه: ٥٤.

القارئ أن لفظة (المطر)^(١) التي وظفها تدل في معناها الشائع على الخير والنماء والارتواء، فبسقوطه تنتعش الأرض ويصبح لها معنى، فكل قصائده تبث مشاهد الشوق والحنين لوطنه الريف وهو بعيد عنه، يقول الدكتور حسن مصطفى سحلول (تكمن جاذبية القراءة إلى درجة كبيرة في الأحاسيس التي تنثيرها فينا، وإذا كان تلقي النص يعبئ عند قارئه ملكاته الفكرية فأنة يهيج كذلك، وربما على نحو أشد نزعاته العاطفية)^(٢) لذلك نرى أحاسيس المبدع طاغية على لغة قصائده موظفا النسق الريفى خير توظيف بلغة تتناسب وذاتية المبدع الريفية.

وفي نص آخر نلاحظ بروز العنوان الداخلي واتصاله بلغة المتن الشعري بشكل ظاهر وطاق على ملامح القصيدة كلها:

وأطر على شفتي يا كوز الفخار

واهبط على قلبي , على قلبي, على الأرض البوار.^(٣)

(كوز الفخار) التي جاء بها الشاعر خير مترجم للواقع الريفى العراقي، لأنهم يستعملونه في تبريد المياه ويجعلونه صالحاً للشرب، ويطلق عليه في العامية عندهم (الحب) , والمتأمل في هذه العبارة يجد هذا الإناء من الموروثات الشعبية العراقية المستعملة في الريف ويكون أساساً لهم وتراثاً يعتزون به، لذلك نجد إن التفاعل بين كل عمل أدبي وقارئه ينتج عنه قراءة وتأويل صحيح، فإذا كان الموقع الفعلي للنص المقروء يقع بين النص والقارئ يكون تحققه بشكل بارز ومفهوم عن طريق تفاعل القطبين معاً، فكلاهما يكمل الآخر، لتحقيق الفائدة المرجوة من العمل المنتج ذاته.^(٤) وهذا الذي يريده المبدع، وهو تحقيق منهج التفاعل بينه وبين قارئه أو متلقيه، ليكون التأويل صحيحاً، فالقارئ الحذق بفكره يتلمس مشاعر المبدع وحنينه إلى الماضي ونبذ الحاضر الذي يعيشه بعيداً عن وطنه ذلك الوطن الذي يصفه بكل مفرداته الريفية الباقية في

١ () ينظر: ألفاظ المطر والسحاب وما يتصل بها قديماً وحديثاً، دراسة لغوية، عبد الملك غيضة رداد الثبيني، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٠م: ٤١.

٢ () نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، د. حسن مصطفى سحلول، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، ٢٠٠١م: ١٩.

٣ () الأعمال الكاملة، نخلة الله، حسب الشيخ جعفر: ٩.

٤ () ينظر: القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)، تحرير، سوزان روبين سليمان، , إنجي كروسمان، ترجمة، د. حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط/١، ٢٠٠٧م: ١٢٩-١٣٠.

ذاكرته مدركاً إياها أيما إدراك بعيداً عن مظاهر الهجرة وتفككه النفسي الذاتي الذي ولد شعوره بالغربة والابتعاد، من خلال ذلك نجد أن المبدع قد وفق في اختيار عناوين مجموعته الشعرية (نخلة الله) التي اعتبرها امتداد لعنوان المجموعة الرئيسي .

أمّا عنوان مجموعة (سلاماً أيتها الموجه، سلاماً أيها البحر)، نجد أن عناوين المجموعة الداخلية متكافئة لغوياً مع متن القصيدة، حيث التسلسل في رواية الأحداث، وجعلها في متناول أيدي المتلقي، ويقوم الآخر بتفسير تلك الأحداث من وجهة نظر و رؤية خاصة، فهذه المجموعة بعنواناتها تعدّ أهم منجز أطلقه المبدع في فترة الستينات، وكأنّ معيشته في كركوك أتاحت له ظروف الكتابة وأكسبته مادة شعرية فذة، لذلك قال عنه هشام القيسي " فاضل العزاوي في مدينة وديعة بديعة نسيجها كعقد اللؤلؤ يطفو الجمال ويسمو في نفوس أهلها ذي التنوع القومي والديني المتداخل مثلما يطفو الجمال في رباها وفي نمط بيوتها وأزقتها القديمة".^(١)

مرت عناوين المجموعة الداخلية بعلاقة تضافرية امتدادية جعلت النص متكامل البناء واللغة بدأً من عنوان قصيدته: (في شوارع الجزيرة العربية)^(٢)، وانتهاءً بقصيدته (أنا الصرخة .. أية حجرة تعرفني)^(٣)، مروراً بقصيدة (سلاماً أيتها الموجه.. سلاماً أيها البحر)^(٤)، الذي اقتبس منه العنوان الرئيس للمجموعة كلها:

صرختُ تحت أقدامهم

علقوني عند باب بيتي

فأريت أُمّي تحت صليبي يتساقط فوق وجهها غبارُ الرأسمالية

وتقول حرروا الجسدَ من العاصفة.^(٥)

نلاحظ أن عنوان النص المتقدم (كاتدرائية العسافير) يتماهى مع روحية النص ولغته حيث الإبداع يسيطر على أشعة المعنى، ليتخذ من صورة المسيح مثلاً لكيفية صلبه وكيف أن أيدي

١ () شعراء جماعة كركوك، هشام القيسي، رؤية للطباعة والنشر، العراق- بغداد ط/٢، ٢٠١٦م: ١٢.

٢ () الأعمال الكاملة، سلاماً أيتها الموجه، سلاماً أيها البحر، فاضل العزاوي: ١٣.

٣ () ينظر المصدر نفسه: ١٨٢.

٤ () ينظر: المصدر نفسه: ٣٢.

٥ () المصدر نفسه: ٢٦.

الطغاة طالت روحه, متوسلاً إياهم أن يتركوه ولا يجبروه على النفي والابتعاد عن وطنه, وبحسب تأويل المتلقي المقصود بـ (علقوني عند باب بيتي) أراد بلفظ البيت هنا (الوطن) وكأن روحه تتوسل تسلطهم ويتركوه في أحضان وطنه, وصور حالة أمه وهي تتوسلهم أن يتركوه ويحررون آماله من سخطهم . ونرى تكرار صورة المسيح في قصيدة أخرى يقول:

في بغداد أرى ألف مسيح

يرجمه اللوطيون يصيحُ

فلا تسمعه الريحُ. (١)

نلاحظ أن هنالك توافقاً بين معنى العنوان الداخلي للقصيدة (في ليل بغداد) وبين متنها النصي, حيث نجد مهارة وإبداع الشاعر تظهر بشكل جلي وتنطق بلغة واضحة من خلال وحدة الموضوعات التي تكونت منها قصيدته هذه وباقي قصائد المجموعة حيث شبه المظلومين المسلوبة حقوقهم المكتومة أصواتهم بشخصية المسيح (عليه السلام) ويشبه أولئك المتسلطين باللوطيين, فكانت صورة المسيح خير صورة لوصف مظلومية هؤلاء, من هنا يكون القارئ النموذجي شريك للمبدع في تشكل وصياغة المعنى ويعمل على تفسير هذا النص وفق معطيات ذاتية خارجة من ذات المبدع ليكمل إخراجها القارئ بصورة ثلاثية الفكر العام, وإنطلاقاً من هذا المعنى يتضمن فعل القراءة وتأويل النص الإبداعي صوت الآخر الذي يتمثل بصوت المتلقي والغوص بمعاني النص يتطلب منا المرور عبر بوابة القراءة التي هي أساس الفهم والتأويل الواعي الصحيح. (٢)

وفي مجموعة (رهائن) نجد القوة الذاتية المرتسمة بالواقع تسير على نهج العنونات الداخلية وبشدة وأعتبر كل حدث هو بمثابة تصوير حي لما في نفسه, لذلك كان صوته وحروفه خير وسيلة للتعبير عن دواخله الكمينية, فقد جعل رهائنه مؤلفة من خمسة عنونات داخلية بدءاً من العنوان الأول المتمثل في (رهائن) (٣) الذي يعد امتداداً للعنونة الخارجية وخاتمةً بعنوان (المرثية الأخيرة). (٤)

١ () الأعمال الشعرية, فاضل العزاوي: ٦٦.

٢ () ينظر : إستراتيجية القارئ في شعر المعلقات " معلقة أمري القيس " نموذجاً, دليلة مروي, رسالة ماجستير, ٢٠٠٩-٢٠١٠: ٢٤.

٣ () رهائن, صلاح فائق: ٧.

فعنوانه الداخلي الأول (رهائن) يعد مظهر امتدادي تواصلتي للعنونة الخارجية من ناحية التشكل والبناء يقول:

على الصقيع سكين ملطخ

أين القاتل؟ أين القتيل؟. (١)

ثمة أحداث تقودنا إلى إرادة معرفة حقيقة ما وهذه الحقيقة تكمن في أسئلة الذات التي تحاول طرحها لغةً، وتبحث عن جواب يشفي جوارحها، وهذا النص يعد وثيقة عن أحوال العراقيين والعرب، من هنا كانت هذه المجموعة خير ممثلاً لنقل ظروف عاشها جيل كامل. فلا يعرف من هو القاتل؟ ولا يعرف من هو القتيل؟ كلاهما مجهول الهوية.

أما عنوان قصيدته (قصائد) نجد أن هنالك ترابطاً لغوياً واضحاً بين لغة المتن وبين العنوان نفسه، وهذا الترابط والتماسك ناجم عن العلاقة الودية بين المبدع وكيفية صوغه للألفاظ بعناية فائقة يقول:

أفكر فتتجه العصافير نحو الورقة

بهزة من رأسي تختفي في البياض. (٢)

يشير النص وبحسب تأويل المتلقي إلى تدافق فكري حر من خلال الألفاظ المستعملة في المتن الشعري، من وجهة نظر القارئ المقصود (بالعصافير) القصائد أو الأنماط الشعرية التي تجتاح فكر المبدع ويحاول إن يجعلها كتابة ليضعها بين راحتي يد المتلقي، يقول بصيغة الراوي نفسه إنني عندما تراودني اللغة أقوم بتوجيهها نحو ورقتي لأخطها بأسلوبي الخاص وعندما أدير رأسي تختفي في البياض المقصود بالبياض هاهنا العالم الخيالي الذي تعيش داخله الذات المبدعة فيرويه للمتلقي بصيغة الواقع. من هنا نجد للعنوان مستويين يحددانه وهما: المستوى السطحي المتمثل بما يدور حوله والآخر مستوى عميق يفسر ما في أعماق النص من دلالات وتفسيرات متعددة بتعدد وجهات نظر القارئ أو المتلقي الحذق. (٣)

٤ () رهائن: ٨١.

١ () رهائن: ١٧.

٢ () رهائن: ٢٩.

٣ () ينظر: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار: ٦٦.

أمّا الشاعر حميد سعيد في مجموعته الشعرية (شواطئ لم تعرف الدفئ) في إشارة منه إلى إحساساته المضطربة التي سارت عليها عنوانات المجموعة التي نحن بصدد دراستها الآن وأستطاع بتجربته الفنية وقلمه الواعي أن يخلق شخصيات موظفا إياها في شعره لتتماهى مع طبيعة الواقع العراقي المعاش آنذاك, نجد إن عنوانات مجموعته من بداية عنوانه الأول (شواطئ لم تعرف الدفئ) وبقية عناوينه المخطوطة بعناية فائقة حيث التماسك باللفظ والمعنى مشكلا وحدة عضوية يكمل أحدهما الآخر, استطاع المؤلف من خلالها أن يكشف بعض من ذكرياته التي عاشها في ربوع وطنه وذكر الأحداث متخذ موقع المحلل والمفسر في الوقت ذاته مشاركا للقارئ في عمله وسهل عليه الكثير من القضايا التي تشتبك في مخيلته:

وأين الشمس ترسم في قرانا ألف ظل

رائع الشدو

وأين الدفء مدّ أريج السحري, ينبوعاً من الذهب. (١)

الشاعر هنا أستعمل لفظ (الدفء) في أكثر من عنوان وبحسب تصريح المتلقي المعنى الذي قصده من هذه اللفظة إشارة إلى الحنان التي تفتقد إليه الذات وهي بعيدة عن أرض الوطن وكيف إنها عانت ما عانت من إضرابات نفسية قاسية, الشاعر يكرر السؤال في هذا المقطع باستعمال الأداة (أين) وكأنه ينتظر جوابا من النص لكي يرضي ذاته, يعد كلام المبدع الذي يصوغه على هيئة كلمات مصاغة بشكل رائع لتتال رضا و رضى قارئ النص ذاته هي أحد مصادر الاستدلال لتفسير كلامه وتأويله لأن أسلوب المبدع وطريقة توصيله الصورة هي شكل من أشكال التأويل الصحيح عن القارئ. (٢)

وفي عنوان آخر (صلاة لحزيران) نرى إنه يعتمد الصيغة نفسها لأجل التصريح عن كوامن ذاتية مخبأة في صور حسية ملموسة تضامنا مع أسلوبية العنونة الخارجية:

يا بائع الرماد هذا وطني

يا بائع الرماد

(١) شواطئ لم تعرف الدفئ, حميد سعيد: ٤٨-٤٩.

(٢) ينظر: النص المرفق سياقاً حجاجياً, أحمد بن علوان نموذجاً, عصام أحمد مقام, مجلة عملية فصلية محكمة, العدد الثاني, يناير ٢٠٢٩م: ٥٦.

أسمعه يقطر الرماد سماً

فالفوف عالية. (١)

ما المقصود بـ(بائع الرماد) الذي أستعمله الشاعر في نصه موضع النداء وكيف عده امتداداً لعنوان المجموعة الداخلي (صلاة لحزيران)، يرى المتلقي صاحب الرؤية التأويلية إن المبدع لم يضع العنوان من فراغ وإنما وضعه عن دراية وتمعن جراء ما مر به وطنه من ثورات وويلات، ربما المقصود من هذه العبارة رماد الموتى ورفاتهم بسبب تلك الحروب التي هتكت بهم، إن المتن النصي صرح عن لغة وأسلوب شاعر متمكن في صياغة العبارة بشكل متدرج في الأحداث.

وفي مجموعة (الوصول إلى مدينة أين) تظهر العناوين بشكل جلي وواضح تزامناً مع مقصدية العنوان الخارجي، وبحسب ذلك فإن المبدع لازالت رحلاته مستمرة باحثاً عن أرض تظم بين طياتها أجمل ما يبحث عنه ويطلق العنان لعينييه بالسفر ولكنه لا يصل إلى أي مكان فتبقى أحلامه رهينة الزمن، حيث عدت هذه المجموعة "انعكاس لتغيرات الزمكان بين دالة البدء ولا نهائيات المكان". (٢) ، قسم مجموعته هذه إلى عدة عنونات داخلية تتزامن مع هيكلية المتن النصي يقول في قصيدته التي تحمل عنوان (هناك رحلات):

أطلق سراح عيني وأسافر

وأترك انفتاحات غامضة تأخذني

وبأبوة، عارفة بأهدافي أكثر

مني تمنحني هداياها المخيفة

بيدين تنضحان عناية مطلقة. (٣)

المبدع يطلق الحرية لعينييه بالسفر باحثاً عن ذاتيته التي تبيح له البقاء على أرض معمرة بالأحلام غير مبال بما يواجهه من عقبات ويكون همه الوحيد العبور إلى مدن تملئه بهجة لكنه

(١) شواطئ لم تعرف الدفء، حميد سعيد: ٤٠.

(٢) شعراء جماعة كركوك. هشام القيسي: ٦٦.

(٣) الأعمال الكاملة، الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص: ٧-٨.

وبالرغم من استمراره بالبحث لا يجد ما تروم إليه ذاته. سركون بولص لا يكتفي بسرد الأحداث التخيلية وإنما يحاول إيصالها إلى عمق ذاتية القارئ لتكتمل الصورة وتكون واضحة المعالم بالنسبة إليه، لا يدري أي مدن يقصد ربما المحطات التي تنظم افكاره التي تستوطن مخيلته عندما يريد نظم قصائده وربما تكون مدناً فعلية تروم إليها نفس الشاعر، إن اللغة المخبأة بين المعني الداخلي للعنوان وبين مضمون النص الشعري تصرح لنا بتمكن الشاعر من صوغ عباراته لتلائم مع أذواق قرائه. ويستمر القارئ في التعمق في رحلاته ليقف عند عنوان (لضيف البعيد):

كانت رحلة طويلة

رحلة طويلة لا يعرف فيها أحدٌ أحداً

لا يشرب أحدٌ غير أحشاء صديقه المخلص.

يصف المبدع تلك الرحلة التي كان داخلها بأنها رحلة طويلة جداً لا نهاية لها والكل مشغولاً بنفسه غير مبال بأخيه لذلك أكد الشاعر عبارة (رحلة طويلة) إشارة لهول تلك الرحلة التخيلية التي تواجه الذات لذلك تتداخل العلاقة مع العنونة الخارجية بكل معطياتها مما يجعل القارئ يأخذ دور السارد لتلك الرحلة الأسطورية. " إن الوجود الذاتي للمتلقى لحظة من لحظات الوجود الحقيقي، والعمل الفني المثل لحظة وجودية، وحين تلتقي اللحظات يبدأ الحوار، وإن عملية فهم النصوص عملية هرمنيوطيقية تدور في دائرة، هي الدائرة الهرمنيوطيقية"^(١).

وفي مجموعته أسفار الملك العاشق نجد أن (رحلة الشتاء والصيف)^(٢)، طقوس حجرية^(٣)، مدن الماء^(٤)، القيامة^(٥)، طيور ملونة^(٦)...)، عنونات امتدادية متصلة بروحية العنوان الخارجي الذي يشير إلى أسفار متشحة بروح الحرية متخذة من أسلوب الشاعر وسيلة لروي ما حل به

١ () إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، ط/١، ٢٠١٤م، المركز الثقافي العربي، مؤمنون بلا حدود، المغرب، الدار البيضاء: ٣٦.

٢ () الأعمال الكاملة، أسفار الملك العاشق، سامي مهدي: ١٧.

٣ () المصدر نفسه: ١٩.

٤ () المصدر نفسه: ٢٠.

٥ () المصدر نفسه: ٢١.

٦ () الأعمال الكاملة، سامي مهدي : ٢٥.

من أحداث ساردا أسفاره للمتلقى ليشعر المتلقى بأنه عاشها فعلا. يقول في عنوان قصيدته (اللون):

وفي بلاد المرح العتيق

يلبسني اللون كما يختار

عباءة للحب والأسفار

لكنه يجعل وجهي حطبا

ويبدأ الحريق^(١).

يربط الشاعر لغة العنوان الداخلي مع تلك اللغة المصاغة لنمطية العنوان الخارجي والذي يزيد هذا الترابط مدى عناية المبدع باختيار الألفاظ المناسبة والتركيبات الملائمة كما في (بلاد المرح) وطنه ولكنه وصفه بالعتيق الذي يلف كل جهة من زواياه والمبدع عبر عن ما يعيشه من مشاعر مضطربة بسبب الأحداث التي تتراكم على ذاته مخلفة أثر سيء عليه وأكد ذلك بلفظي (الحطب- الحريق)

وفي مجموعة (حيث تبدأ الأشياء) نجد العناوين الداخلية امتدادا للعنوان الرئيسي حيث تواصل اللغة مزج المعاني وبناء الجسور وتركيب العلاقات, في كثير من القصائد منها: (شاعر ١٩٦٨)^(٢) وعنوان قصيدة تباشير عام ١٩٦٦^(٣) حكاية الجوع^(٤), خطوات^(٥) حوار آخر الليل^(٦), حيث تبدأ الأشياء^(٧), تتباين الحوارات في النص الشعري داخل العنوان الواحد فكل عنوان يحمل في جزئياتها معان تشير إلى أسلوبية المبدع ومدى إتقانه للألفاظ وطريقة توظيفها

١ (الأعمال الشعرية سامي مهدي: ١٨)

٢ (الأعمال الكاملة, حيث تبدأ الأشياء, فوزي كريم: ٢٠٤).

٣ (الأعمال الكاملة: ٢١٧).

٤ (الأعمال الكاملة: ٢٢٠).

٥ (الأعمال الكاملة: ٢٢١).

٦ (الأعمال الكاملة: ٢٢٣).

٧ (الأعمال الكاملة: ٢٢٧).

بشكل يتناسب ومقصدية المبدع, إضافة إلى الأحداث المتعثرة التي شهدتها جيل بأكمله, لذلك يطمع الشاعر أن يبدأ مع بدأ الأشياء التي تألفها ذات المبدع:

في العالم الآخر من مملكتي

رأيت وجه الملكة

مغامراً, تؤنسه الأشباح^(١).

يتبادر إلى ذهن المتلقي بداية وقبل كل شيء التعالق الذي يربط بين العنوان الخارجي ومقصدية العنوان الداخلي, حيث أستعمل المتلقي ألفاظاً صيغت من معجمه اللغوي وأفكاره الحرة الهائلة في أجواء النص مجسدة ذلك الحس القوي النابع من الذات الحاملة الطامحة إلى اللامحدود, ويصف الجانب الآخر من مملكته مؤسساً على واقع شبه مظلم تستوطنه الأشباح من كل حذب وصوب, لأن زمانية الحدث ومكانيته تتوج بأشياء الشاعر المتجددة من حيث اللغة والأسلوب. وذلك بعد النص " بنية شمولية لبنى داخلية من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السياق إلى النص, ثم النصوص الأخرى ليكون بعد ذلك الكتاب امتداداً كاملاً للحرف " ^(٢).

أمّا مجموعة (الهجرة إلى الداخل), نرى عنوانات المجموعة مكملًا للعنونة الخارجية بكل حيثياتها مثل الخطى المكتوبة, فيمكن ملاحظة لفظتي (الهجرة والخطى), فكلامهما ينتميان إلى حقل دلالي واحد, ويشيران إلى معنى الرحيل أو التحرك بصورة عامة وهذه الحركية تكون إلى داخل الإنسان كما في عنوان (الحب الأول) أو عنوان تعاريف الذي يشير إلى بداية تعريف الإنسان للأشياء, أو إعادة تعريفها أو عنوان (للناصرية) الذي يجسد أغنية شعبية قديمة وما في هذا العناوين من عودة إلى الجنوب, حيث بساطة العيش وعمق الحضارة وبداية الحرف والناصرية هي مسقط رأس الشاعر ومن هنا نعرف ذاتية هذه الهجرة التي فضحتها عنواناتها الداخلية ونصوصها:

غريبة أنت علي الآن يا أشتاتي الشتى

(١) الأعمال الكاملة, فوزي كريم: ٢٢٨.

(٢) الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريرية , قراءة لنموذج معاصر, د. عبد الله محمد الغدامي. ط٤, ١٩٩٨م, ٩٢.

أسماؤ ما خلفه الموتى.^(١)

يخاطب الشاعر في هذا المقطع نفسه ويوجه كلامه إلى أجزائه المتشتتة والتي لم يعد يعرفها حتى أنه يصفها بالغريبة ويرأها كأسمال خلفها الموتى له فكأنه مع كل فقدان شخص يعرفه ويحبه يفقد جزءاً من نفسه فيتحول هذا الجزء إلى مجرد ذكرى تذكره بما فقد، ونلاحظ إن النداء والخطاب في هذا المقطع يتجه صوب النفس- صوب الداخل- بما يتوافق مع العنوان الفرعي ويمتد إلى العنوان الرئيسي، فهجرة الذات الشاعرة إلى داخلها ومحاولة سير أغوار النفس عن طريق استفزازها بالخطاب الموجه إليها

وفيما يخص مجموعة الشاعر نبيل ياسين (بكاء على مسلة الأحزان) تعد أغلب عنواناتها الداخلية امتداد للعنوان الرئيسي على سبيل المثال قصيدة مواسم الأحزان وقصيدة مرثية بغداد وقصيدة الرأس وضحكة الطواف ومراثي الجياد ونعي الممالك ومرثية بشار ومراثي الأحزان فهذه العناوين بينها عامل مشترك هو دمع والبكاء والحزن والرثاء، نلاحظ في قصيدة (مواسم الأحزان):

أموت واحمل التابوت في صدري كقطعة الحجر

أموتُ

وأعبر الطريق عبر وجهي المضاء بالحفر

أموتُ

أطوف بالمنفى على راحلة الخسارة

فيرجع الرأس يغني ناسياً مداره^(٢)

فيستهل الشاعر قصيدته وديوانه بكلمة أموت تعبيراً عما ينتابه من حزن دفين وما يخالجه من شعور عظيم بالأسى البالغ حد الموت، ويحمل تابوته في صدره، إشارة لقلبه المتحجر من فرط تعرضه للحزن، ويعبر الطريق بخبرة منحته إياها التجارب المريرة التي تركت ندوبها في وجهه على هيئة حفر تدل على ما قاساه وعاناة لكن هذه الحفر تنير طريقه عبر الحياة ويطوف

(١) الهجرة إلى الداخل، صلاح نيازي: ٤٤.

(٢) البكاء على مسلة الأحزان، نبيل ياسين: ١٧.

في المنافى معتلياً الخسارات التي تعرض إليها، محاولاً نسيان ما مر به، ومعالجة ذاكرته بالغناء.

ويقول محمد فكري عن تماسك المتن النصي وترابطه واتحاده مع العنوان "إذا كانت جميع عناصر عناوين القصائد ذات مجال دلالي يخص الموسيقى النوعية التي تعزفها شعرية الديوان على وتر الذات، فإن مفردة في العنوان تشذ بالرغم من تركيبها عن ذلك المجال، إنها الكيمياء، وإليها تستند مركزية عنوان الديوان في اتصاله مباشرة بالقصائد، بينما عناوينها تمثل علامات توجيه لهذا الاتصال".^(١)

٢- العلاقة الانفصالية للعنوان الداخلية:

يبحث المتلقي عند قراءته لأعمال الشعراء عن التمازج والترابط بين الألفاظ التي يعمل المبدع على صياغتها وخطها بأسلوبه ليخرج عمله على أتم صيغة وأول ما يلفت انتباهه، هل هناك ترابط معنوي ولغوي بين ظاهر العنوان الخارجي وآلية العنوان الداخلية مع محاولة فك الشفرات المختبئة وراء المعنى الداخل للمتن النصي، لذلك نلاحظ إن العديد من الشعراء والكتاب يلجؤون إلى وضع عنونات مستقلة بذاتها و بروحيتها يكون السبب ذاتيا كامن في روح المبدع وربما لدواع تتعلق بمجتمع كامل.

العنوان هو اقتصاد لغوي ومنطقي في استعمال اللغة يؤدي إلى إظهار أكبر قدر من الفعالية وبالتالي يظهر أثر ذلك الاقتصاد وتلك الفعالية على المتلقي من خلال تفسير كل ما تلقفه عينه ويتقبله فكره.^(٢) من خلال ذلك يكون للقارئ الحرية في تفسير ما يراه قابلا للتفسير والتأويل الصحيح بحسب كل عنوان، لأن العنوان بمثابة عقد شعري بين كل من الكاتب ومنهجية الكتابة المصاغة من ناحية ومن ناحية أخرى يعد عقد قرائني بين ذلك الكاتب وجمهوره.^(٣)

فعنوان مثل (الصوت واليقين) في مجموعة (رماد الفجيرة) يعد انفصالا عن العنوان الرئيسي لأنه يشكل معنى بذاته ولا يحتاج إلى الرجوع أو الترابط مع العنوان الرئيسي:

الصوت قطرة تضيع في التراب

١() العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار: ١٠٦.

٢() ينظر " أثر العنوان ومرجعياته في الرواية العراقية، رواية (ليس ثمة أمل لكلكامش) أنموذجا، ورقاء يحيى قاسم، مجلة آداب الرافدين، العدد ٥٩: ٢.

٣() ينظر: عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص: ٧١.

ويتعب السؤال، ثم يرتمي بلا جواب. (١)

يشبه الصوت بالقطرة الضائعة في متاهات التراب المتناثر فوق طيات زمان جيل بأكمله حيث إن التساؤلات المطروحة من قبل الذات لا تجد جواباً فتنتهي هذه الاسئلة وتختفي علامات الاستفهام من دون أن تحصل على مرادها أو حقها في معرفة حقيقة الأشياء. وهذه الظاهرة تتكرر في عدد من العنونات مثل (البحر والأرض) :

وتلاقينا على الشاطئ في ذاتِ نهارٍ

وتعانقنا.. تعانقنا طويلاً

وتحدثنا عن الناس، عن الريح إذا هبَّ أصيلاً (٢)

ربما يشير التلاقي الذي قصده المبدع تلاقي بين روحي، قد يكون بين حبيبين أو صديقين، وربما بين المبدع وذاته حيث يصف هذا التلاقي بصفة العناق الطويل الذي يبعث في النفس روحاً بعد ما عانت من فراق وانفصال طويل وكان من نتائج هذا التلاقي الحديث الذي دار بينهما ووطن العلاقة بين هذين الروحين ليكونا واحداً، نجد إن النص المنتج له فعاليته وأثره على ذاتية المتلقي من خلال ما يطرحه من ألفاظ ومعانٍ مقصودة بالإضافة إلى ما يتمتع به هذا النص من فائدة تعود على المبدع والمتلقي كليهما. (٣)

وبالنظر لعنونات مجموعة (برتقالة في سورة الماء)، نرى أنها لا ترتبط مباشرة مع العنونة الرئيسية، فالمعنى الحسي الذي اتبعه المبدع في العنونة الخارجية في اتجاه غير اتجاه المتبع الذي تسيّر عليه بعض العنونات الداخلية للمجموعة نفسها، يقول في إحدى مقاطع قصيدة (عينان في الانتظار) التي شهدت قوة في المعاني الصورية والمشاهد الذاتية:

عيناه في عيني

يا شرفات حارتنا أظلي،

يا وجه أمي،

(١) الأعمال الكاملة رماد الفجيرة، سامي مهدي: ٢.

(٢) المصدر نفسه: ٣.

(٣) ينظر: تحليل النص، دراسة في الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي، د. محمد عكاشة، ط١، ١٤٣٥هـ- ٢٠١٤م، مكتبة الرشد ناشرون: ٣٥.

يا عيون صغارنا

يا أصدقائي. (١)

جاء العنوان الداخلي للقصيدة منفصلاً عن العنوان الخارجي للمجموعة مما جعل المتلقي يوجه نظره إلى دواخل المعنى وما يضمّره من حيثيات تأويلية، يوجه القارئ ذهنه نحو الوطن الذي جعل منه روح أخرى يتحدث معه بأبجدية تحمل في طياتها أشواقه وحنينه منادياً إياه نداء المحب بكل حرفٍ يطلقه، وحضور العنوان بكل مقصدياته في أعلى كل قصيدة يكون له دوراً في تخفيف حجم القلق والحيرة التي ترافق المتلقي عند مواجهته للنص لذلك عليه أن يكون متهيئاً لكل ما يواجهه من مفردات وعبارات موضوعية من قبل الشاعر ويتعامل معها بحذر تام لئلا يقع في مطبات مع اللغة المستعملة. (٢)، كل خط في النص من حرف نداء وإحساسات الشاعر الذاتية جعلت النص متكامل المعنى والمضمون

وفي مجموعة (قصائد إلى الزمن البعيد) نجد أن العنوان الداخلي الموسوم بـ(حصاد الماء) منفصلاً عن تراكييب ومعاني العنوان الخارجي، لأن كل منها وجداً في زمن مختلف وتشكل في نسق مختلف، فالعنوان الخارجي يبعث برسائله إلى الزمن البعيد بينما العنوان الداخلي يمثل حالة مضارعة يتعجب منها الشاعر بطريقة غير مباشرة ومن خلال مزج المتناقضين في عبارة واحدة، فالحصاد هو فعل قائم على الجمع، والصورة التي ترسم في ذهن المتلقي صورة الكف التي تقطف المحاصيل وتجمعها، وفكرة الماء قائمة على الانزلاق والجريان مما خلق هذا المعنى المتضاد الذي تكمن أهميته بتفاعله مع القارئ من جهة وقدرته على تعزيز موقف النص من جهة ثانية بما يحمله من دلالات متنوعة (٣):

في هذه القصيدة

أحس إنني وحيدٌ

١ () الأعمال الكاملة، محمد سعيد الصكار: ٢٦٢.

٢ () ينظر: في نظرية العنوان: ١٧٢.

٣ () شعرية التواصل بين العنوان والتمن قراءة في شعر علي جعفر العلاق (طائر يتعثّر بالضوء أنموذجاً)، علي عواد عبد الله، كلية الآداب، جامعة الموصل، شاكر عجيل صاحي الهاشمي، جامعة واسط، العدد ٣٢، ٢٠١٨م: ٢٨٤.

ألاً تحس نجمتي

بأنّها وحيدة^(١)

يتضح هذا النص بالذاتية ويفيض بالمشاعر الإنسانية، التي ترتبط بالوحدة والضياع، بما يتناسب تماماً مع العنوان الداخلي، حيث يرى الإنسان محبوبته على صورة نجمة بوصفها إشارة إلى بعد المسافات واستحالة اللقاء ويسألها هل تبادله شعور الوحدة في جملة شعرية غاية في الجمال.

أما مجموعة (الهجرة إلى الداخل) نرى أن العنوان الداخلي (السيدة التي أشقاها طفل) منفصل عن العنوان الخارجي، فهو يأخذ الجانب القصصي الواضح الذي لا يصعب إدراكه على المتلقي بل يبقى الفضول حول الشخصيات التي أشار إليها:

وتجمعت أمامي

ظلتا عيناك في عيني.. يا أيّ زحامٍ

نزعتُ كفك في كفي رسالةً

وتبعثتُ انفعالاً

نتفأ كالريش، قدامي تعال.^(٢)

ومن خلال هذا النص يتضح لنا أن الطفل المقصود في العنوان هو الشاعر، كناية عن روحه التي ما زالت بريئة محبة كما الأطفال أو إشارة إلى مدى تعلقه بهذه السيدة فهو كالطفل التائه في عينيها، والذي يتبع حروف رسالتها أينما ذهبت به.

(١) قصائد إلى الزمن البعيد، إبراهيم الزبيدي: ١٠١.

(٢) الهجرة إلى الداخل، صلاح نيازي: ٤٧-٤٨.

المبحث الثالث

فاعلية الغلاف في قراءة المُتلقي

توطئة:

يعد الغلاف في الدراسات الحديثة عامة، والمجموعات الشعرية والروائية خاصة من العتبات المهمة التي يتطرق إليها القارئ في دراسته لكتاب ما، أو هو الأساس الذي يلفت انتباهه قبل الدخول إلى متن ذلك الكتاب، حيث نرى تأثير ذلك واضحاً على المتلقي الذي يجذب لكل تفاصيل الغلاف من حيث لوحة الغلاف، واللون، والخط، ومكان وضع أسم المبدع، وكل التفاصيل الأخرى، لذلك يعد الجذر الأساسي الذي يمكن من خلاله الدخول إلى النص شعرياً كان أو نثرياً .

إن رؤية جيرار جينيت لعتبة (الغلاف) تعدّ رؤية فكرية، عقلية في الوقت نفسه، حيث يرى أن النص في الواقع "لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصه، فنادرًا ما يظهر النص عارياً من عتبات لفظية أو بصرية، مثل (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف...) وهذا قصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق جعله حاضراً في إلى الوجود لاستقباله واستهلاكه)"^(١) واضح من كلام جينيت أن الكثير من الأعمال الأدبية قد تخلو من العتبات الواجب توفرها في كل عمل إبداعي، وبذلك تقل قيمته في نظر القراء، مما يجعله عرضة للتلف والنسيان.

وشهدت السنوات الأخيرة تطوراً ملحوظاً في طريقة الاهتمام بغلاف أي منجز إبداعي، بوصفه أداة لإقناع المتلقي برؤية المبدع، وقد أصبح لهذه العتبة سلطة مركزية توجه فكر القارئ نحو تفسير دقيق مما أدى إلى عده وسيلة مفضلة بل مهيمنة في التعبير وكيفية التواصل حيناً، وطريقة إقناع القارئ حيناً أخرى، لأنها في الوقت عينه تجمع بين صفتي الجمال وكيفية الإفادة منه في التعبير الصحيح.^(٢)

(١) عتبات جيرار جينيت: ٤٤.

(٢) ينظر: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، يوسف الإدريسي، الدار

العربية للعلوم ط ١، ٢٠١٥م: ٧٢.

وكل غلاف لا بد أن يحتوي في مجمله على عدة مكملات تزيد عتبة الغلاف جمالاً ووعياً،
لئلا يخفى على القارئ شيئاً عند ولوجه في قراءه وتفسير أي عمل أدبي، وذلك بقصد فهم
مضامينه الداخلية، وفك شفراته المختبئة وراء المعنى الظاهري، ومن ثم يقوم باستخلاص
نواحيه الفنية وقيمها الجمالية التي يبحث عنها المتلقي. (١)

وبناءً على ذلك فإن "الغلاف هو أول من يحقق التواصل مع القارئ، قبل النص نفسه،
ويتحدث باسمه إلى إشعار جديد، فهو الناطق بلسانه، يقدم قراءة للنص، ومن ثم يضع سمات
النص وعلاماته وهويته". (٢) ونلاحظ إن لكل منجزاً غلافه الخاص الذي يميزه عن باقي أغلفة
الأعمال الأدبية الأخرى، من حيث مكان اسم المؤلف، والعنوان الرئيسي، والخط المتبع للكتاب،
واللوحة المرتسمة على ظاهره سواء كانت تشكيلية أو فوتوغرافية ثم ألوان تلك اللوحة ... "
وتبرز وظيفة القارئ من خلال ربطه بين الشكل الخارجي للغلاف ولونه، وبين مدى علاقته
بالعنوان الرئيسي للمجموعة وكل ذلك يتطلب قارئ نموذجي حذق ويكون مكتسباً لخبرة وثقافة
فنية عالية". (٣)

ويحتوي ظاهر الغلاف على ما يلي:

اسم المؤلف : وهو تلك العتبة المهمة التي تظهر على غلاف المجاميع الشعرية ومن خلاله
يمكننا التمييز بين كتاب وآخر، فعن طريقه يحتفظ كل كاتب بمجهوده الخاص بغض النظر سواء
أكان الاسم حقيقياً أو مستعاراً، لذلك يعد وجود اسم المؤلف على صفحة الغلاف عتبة مهمة
للقارئ. (٤)

وفيما يخص اللون الذي لون صفحة المجاميع الشعرية، فإن له تأثير كبير على المتلقي لأنه
المسؤول على تحديد مزاج القارئ تجاه الكتاب، وفي الوقت نفسه يكون معبراً عما جاء في
المتن النصي، كمساعد إيحائي للمتلقي على الدخول في معنى الكتاب، وأن لمفهوم اللون القدرة

١ () ينظر: التشكيل الفني في رواية الحلزون العنيد، لرشيده بو جدره، ساسية بن حمودة، شيماء فتيسي،
رسالة ماجستير، ٢٠١٩-٢٠٢٠م: ٢٦.

٢ () شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي ط١،
٢٠٠٨م: ٢٢٠.

٣ () ينظر: سيميائية العنوان والغلاف في رواية إبراهيم الكوني (الدمية)، آمال محمد علي أبو شويرب،
المجلة الجامعة، العدد الواحد والعشرون، المجلد الخامس، أغسطس، ٢٠١٩،

٤ () ينظر: عتبات جيران جينيت: ٦٣.

على إحداث تأثيرات مختلفة في حياة كل ذات إنسانية, كما أن لكل لون من الألوان دلالة خاصة به , فالمبدع عندما يختار لوناً واحداً, وقد يقوم بدمج عدة ألوان يكون لكل لون دلالاته وتأويله الخاص المعبر عن حدث مهماً يمر به مجتمع الشاعر. ^(١) وعلينا أن لا ننسى ما للبيئة المبدع في أثر في إظهار النسق اللوني وتوظيفه في غلاف مجاميعه بعد اللون خير من يمثل تلك البيئة, ولأن الكثير من شعراء جيل الستينات عاشوا في بيئات تحفها المصاعب من كل حذب وصوب, فقد استطاعوا ترجمة مشاعرهم من خلال اختيار اللون المناسب المعبر عن تلك البيئة التي يترعرعون في أحضانها.

وبعد ذلك يتم انتقاء لوحات تشكيلية واقعية معبرة تتناسب وذاتية النصوص التي يتطرق إليها الشاعر وتكون مرسومة من قبل رسامين ماهرين.

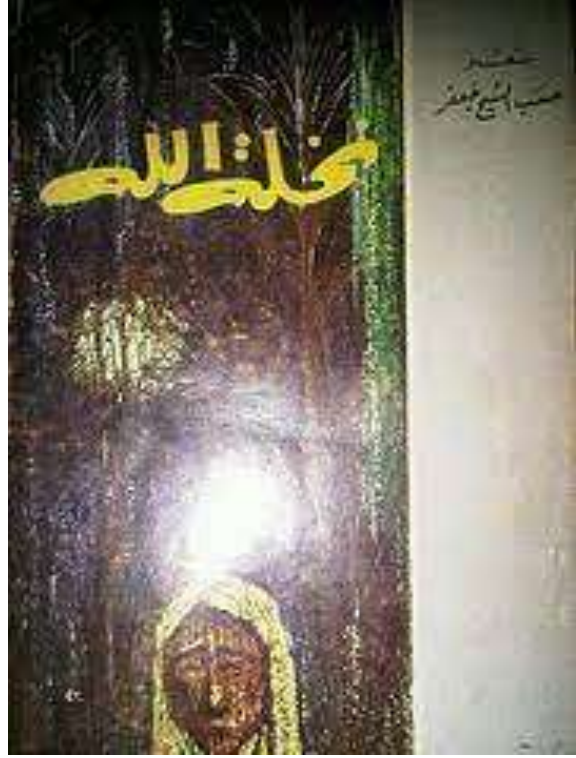
سلطة الغلاف التشكيلي:

بالنظر إلى أغلفة المجموعات الستينية يمكننا أن نلاحظ بوضوح هيمنة الغلاف التشكيلي على بقية الأنواع بشكل كبير, حيث يمارس هذا النوع من الأغلفة سلطته على شعر هذا الجيل, لكونه الغلاف المعتمد لأغلب المجموعات, ذلك لأسباب تتعلق بالفكر الفني في ذلك العصر, والذوق العام لدى القراء, أو لأسباب تتعلق بخاصة هذا النوع, والإمكانية التعبيرية الكبيرة التي يمتلكها, واتساع دائرة المعنى التي يوحى بها, بل قد تتعدد الدوائر وتتداخل, وهذا ما يخدم المجموعة بل ويضيف إليها بعداً آخر, أو هو من باب التناسب بين شعر ذلك الجيل وفنه, فالفنون متداخلة يتأثر بعضها ببعض.

تعد الأغلفة ذات المنحى التشكيلي أساساً معبراً في تعدد قراءات المتلقي, حيث يزداد حجم المساحة التأويلية عنده, ممّا يجعله حراً في التعبير عما يحتويه كل غلاف من اللون الكلي له, ووجود مكان أسم المؤلف, إضافة اللون الذي كتب به, وعنوان مجموعته, ثم اللوحة المرتسمة على واجهة الغلاف, وطبيعتها المعبرة عنها. فالقارئ يناقش كل هذه الأمور وفق تأويله الخاص بعيداً عن كل شيء يعيقه, فيطلق العنان لأفكاره في الغوص إلى دواخل المبدع ويحاول الكشف عن كوامنه من خلال التفسير الصحيح لكل تفصيله.

(١) ينظر: اللغة واللون, د. أحمد مختار عمر, عالم الكتب, ط١, ١٩٨٢: ١٨٣

بالنظرة الأولى لغلاف مجموعة (نخلة الله), نجد أن مساحة الغلاف موزعة على قسمين غير متساويين: يمثل القسم الأول, وهو لوحة الغلاف ما يقارب ثلثي المساحة الكلية, ويمثل القسم الثاني النسبة المتبقية.



أمّا القسم على جهة اليمين, فهو عبارة عن خلفية بيضاء ممتدة بشكل طولي مكتوب فوقها جنس الكتاب (شعر) وتحت اسم الشاعر يقف على مساحة صغيرة وباللون الأسود الطبيعي, وقد تأخذنا هذه التفصيلة إلى مكانة الشعر عند الشاعر بعيد عن حب الذات والأنا المفعمة بالزهو والتباهي, فاسمه مخطوط بشكل بسيط وعلى جانب الكتاب, وكأنه يقول هذه مجموعتي وأنا أقف لجانبها لا فوقها, كأنه يكسر حاجز الذاتية الذي يعيق النقاد والمتلقين تخرجاً من أي ملاحظات قد يبدوها حين دراستهم لشعر هذا الشاعر الكبير.

لنعد الآن إلى لوحة الغلاف, وهي لوحة واضحة, وكأنها ترجمة صورية لعنوان المجموعة, فسعف النخيل يجتاح خلفيتها الكاملة بألوان طبيعية تتراوح بين الطين والخضار, أمّا الشخصية التي لا نرى منها إلا الوجه, فهي واضحة المعالم أيضاً وتنفلنا بشرتها السمراء وعيونها الحزينة وحجابها الملفت بطريقة بسيطة مباشرة إلى أجواء الريف العراقي, ويحيلنا التعب المرسوم على وجهها إلى تعب الأمهات الجنوبيات وحزنهن الدائم, وكأنه يقول بأن (نخلة الله) هي هذه ألام

الجنوبية الحزينة الصابرة والمثمرة في اشد الظروف وأنعس الأزمنة الشامخة رغم كل الخطوب وكل المصاعب .

ومن الحسن اختيار اللون الذهبي للعنوان الرئيسي تناسباً مع لفظ الجلالة وعظمة هذا الاسم وانسجاماً مع رمزية النخل للشموخ والارتفاع، وربما هذا ما جعل العنوان الرئيسي يأخذ مكانه في أعلى الغلاف وبالخط الكبير .

وتتكون الخارطة اللونية لغلاف مجموعة (البكاء على مسلة الأحزان) من اللون الأحمر، و الأزرق، والأصفر، أما اللون الأزرق: فله دلالات واسعة، وذلك تبعاً لتفاوت درجاته من الفاتح إلى القاتم، وتشير دلالة اللون الأزرق في الدراسات الحديثة إلى شعور النفس بالإخفاق والابتعاد الذات، عمّا يحيطها من مشاعر إضافة إلى سمة فقدان الروحي.^(١)



يحتل اللون الأصفر قسماً من الغلاف ولهذا اللون دلالات عديدة أيضاً: يقول أحمد مختار عمر في تفسيره للون الأصفر "على الرغم من أن ليس لهذا اللون إشارات ودلالات ثابتة إلا أنه

(١) ينظر: اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، شعراء المعلقات نموذجاً، أمل محمود عبد القادر أبو

عون، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين- نابلس، ٢٠٠٣م: ٢٧-٢٨.

قد يشير بمدلوله إلى عد أشياء, ربما يجئ مرتبطاً بسمة الضعف والذبول جراء مرضاً ما بحيث لون الإنسان مائلاً إلى الاصفرار, بسبب ذلك المرض والتعب الشديد الذي يصيب أي إنسان^(١) من هنا نجح رسام هذا اللوحة التشكيلية, بحيث يستطيع المتلقي أن يرى الدقة في المزج بين لوحة الشخص الذي جعله بلون الأصفر وبين ما جاء في المتن النصي, مروراً بالعنوان الذي يدل على التعب الذاتي والخمول الذي يصيب الإنسان عندما يتعرض لأزمة ما.

وأما اسم المؤلف والعنوان, فقد كتب باللون الأسود القاتم, و بحسب تأويل المتلقي يشير إلى الموت, والدمار, والخوف الشديد من المجهول, بعده لون مخالف لكل جمال في الطبيعة, بحيث نرى أنَّ الكثير من الذوات ينفرون منه, لأنه ينذر بموت حتمي.^(٢) إضافة إلى الرسوم الموجودة أعلى لوحة الغلاف التي أقتبسها الرسام من التاريخ العراقي, وأيضاً صورة الفارس المحارب الذي يعدّ رمزاً لمحاربة كل ما يريد أن يتعب الذات الحية, وعندما يأتي المتلقي إلى تفكيك عناصر الغلاف, يجد أنَّ هناك هدف مقصود وظواهر خفية يحاول المبدع كشفها أمامه, من خلال كل التفاصيل المطروحة أمام عينيه. بينما اللون الأحمر القاني ينذر إلى الخطر والموت.

وعندما نستقرأ العتبات المهيمنة في غلاف مجموعة (سلاما أيتها الموجة سلاما أيها البحر) لفاضل العزاوي, نجد هيئة الغلاف بأكمله قد تلون باللون الأبيض, واللون الأبيض بمعناه المتعارف عليه يرمز إلى النقاء, والصفاء الروحي, ويرمز لكل مظاهر السلام, إضافة إلى التفاؤل بالحياة, وهو معاكس للون الأسود الذي يكون رمزاً للتشاؤم والموت.^(٣) فالذي يعنيه اللون الأبيض للمتلقي إظهار السلام الداخلي وجعله طافحاً على سطح الغلاف, بينما نجد أنَّ اسم المؤلف قد تصدر القسم الأعلى من الغلاف وبخط واضح, ليخبر المتلقي بأن الهيمنة الذاتية هي الأساس في هذه المجموعة, وقد كتب باللون الأسود وبخط عربي أصيل, للدلالة على الرفعة والسمو, وقد عمد إلى اختيار اللون الأسود, لأن المتعارف عليه في مجتمعاتنا العربية, أن هذا اللون يعد ملك الألوان, ولأنه من الألوان الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها, إضافة إلى إن العنوان الرئيسي الذي كتب هو الآخر باللون الأسود مسيطراً على القسم الأوسط من الغلاف, لجذب أنظار القارئ.

(١) ينظر: اللغة واللون, د. أحمد مختار عمر: ٢١٤.

(٢) ينظر اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي: ٨.

(٣) ينظر: الصورة الشعرية والرمز اللوني, د. يوسف حسن نوفل, دار المعارف, كورنيش النيل, القاهرة: ٣٣.



أما اللوحة المرتسمة في الجزء السفلي من المجموعة, فقد كان لها نصيباً وحضوراً فاعلاً في إيضاح مقصدية المبدع, وزيادة حجم المساحة التأويلية لدى القارئ الذي يقف حائراً أمام تشكلها, وماذا أراد منها المبدع, فقد رسمت على هيئة أشكال هندسية متكونة من دوائر ومربعات وأشكال أسطوانية بألوان مختلفة, لجعل المتلقي يبحث عن سر هذا الاختيار المفتعل من قبل المبدع .

وبالنظر لهذه الأشكال بوصفها جزء واحد متماسك يلاحظ أنَّها صورة لكائن بحري, أو سمكة تسبح في بحر غريب الشكل والألوان متعددة فيه بين الأزرق, والبرتقالي, والبني, والأخضر, وهذه قد تكون إشارة لذات الشاعر التي شكلتها التجارب والخطوب وجعلته قادراً على السباحة في بحر الحياة, ويعتبر "خطاب الغلاف من أهم عناصر النص الموازي التي تساعد فهم الأجناس الأدبية بصفة عامة وذلك على مستوى الدلالة والمقصدية"^(١)

أنقسم غلاف مجموعة (حيث تبدأ الأشياء) إلى قسمين يفصل بينهما خط أبيض, أخذ القسم الأعلى مساحة لا تزيد عن ربع المساحة الكلية للغلاف, وكانت خلفية هذا القسم باللون

(١) بنية النص السردي, من منظور النقد الأدبي, حميد الحمداني, المركز الثقافي العربي, المغرب,

الأسود, بينما خط اسم المجموعة باللون الأبيض, واحتل أغلب مساحة هذا القسم بل نستطيع القول أن القسم الأعلى خصص تماماً لاحتواء أسم المجموعة وإبرازه بشكل قوي وجاذب للأنظار



أمّا القسم الأسفل احتل المساحة المتبقية من الغلاف وكانت خلفيته باللون البني (الطيني), وهذا اللون المختار يناسب تماماً فكرة العنوان, فبداية الأشياء من الطين الذي خلق الإنسان منه والذي يرجع إليه الإنسان .

ونجد أنّ لوحة الغلاف, قد رسمت باللون الأسود الباهت فوق البني, واحتوت على أشكال بشخوص بأوضاع غريبة, وأخذت شكلاً هرمياً يبدأ من القاعدة ويتدبب كلما صعد إلى الأعلى, وقد تكون هذه رمزاً لعملية التطور والارتقاء لبداية الأشياء.

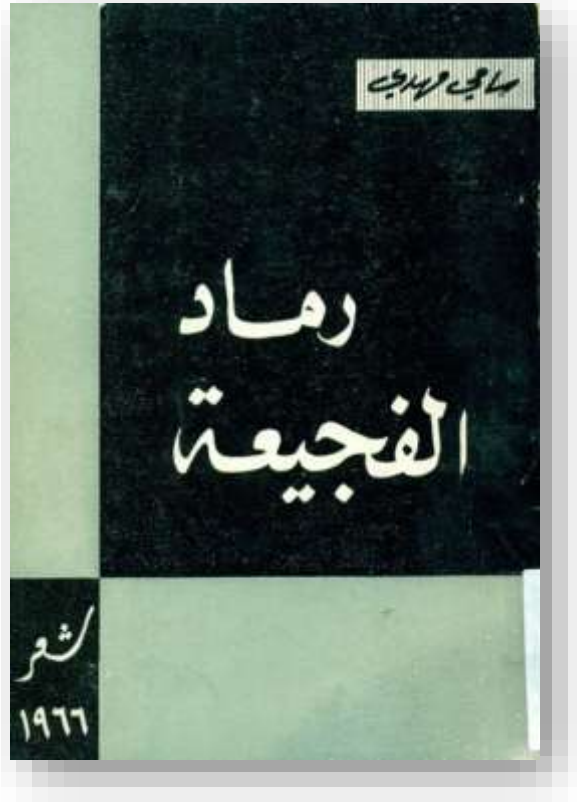
أما غلاف مجموعة (أسفار الملك العاشق) فنلاحظ أنّه عبارة عن خلفية خضراء اللون ممتدة ومهيمنة على كل مساحة الغلاف, مما يجعله مكتنزاً بالمعاني والدلالات التي تخطر للمتلقي من النظرة الأولى:



هذا اللون الأخضر (الحشيشي) المسيطر على غلاف المجموعة وامتداداته من دون إطار يحده أو لون آخر يشاركه في الخلفية، هو إشارة للون الأرض بأحسن حالاتها، إشارة إلى الربيع والحياة الهائلة الرغيدة، إشارة إلى الانفتاح على كل بقاع الأرض من دون حدود تحدّها وفواصل تمنع هذا الملك العاشق من التنقل فيها، والسفر في ربوعها، كما يلاحظ وجود خطوط بيضاء اللون متقاربة ومتقاطعة ونهاياتها مفتوحة وهذه قد يكون المراد منها إشارة إلى طرق تنقل هذا الملك والمحطات التي مر بها، فهو ملك عاشق وهذا يتلاءم تماماً مع اللون الأبيض لتلك الخطوط الدال على حسن السيرة فهو علامة فرح وامتداد للحياة^(١)، ونلاحظ أيضاً تخلل بعض البقع السوداء مع هذه الخطوط، لتكون إشارة إلى العقبات التي يواجهها والفترات المظلمة التي عاشها. ومما يلاحظ أيضاً خط اسم الشاعر بحجم صغير وباللون الأبيض، دلالة على فكرة مرادها أن هذا الشاعر هو طريق من طرق العشق وتجربة من تجارب الجمال.

(١) ينظر: جدلية اللون والزمن في قصيدة المتنبي (منى كن لي أن البياض خطاب) أحمد ياسين، مجلة المقال، عدد ٤، جامعة البلقاء، كلية عجلون، الأردن: ١٥٢.

أمّا غلاف مجموعة (رماد الفجیعة), نجد أن الغلاف ارتكز على ثلاث ألوان لما للون من قدرة على بث خبايا المعنى وما يحمله من أبعاد فكرية:(١)



إن في اختصار الألوان وبساطة الغلاف على هذه الهيئة يسهل للقارئ طريقه في التأويل من جهة, وهو مناسب لما خط من نصوص داخله من جهة أخرى, فاللون الأسود يشير إلى الرماد المتناثر جراء ما مر بجيل الشاعر من أحداث قاسية مفتعلة من قبل ضعاف النفوس, فأخمدوا أصواتهم النادية للسلم, وحولوها إلى رماد متراكم فوق شوارع وطنهم, أما اللون الأخضر الموجود على طرف الكتاب وفي الجهة السفلى يمثل أرواحهم التواقّة لكلّ حياة لكن النفوس المريضة جعلتهم يفقدون حريتهم ومن ثمّ أصبحوا مقيدین من كل حدب وصوب ليس في أيديهم حيلة سوى الصمت.

أمّا أسم المؤلف فقد كتب باللون الأسود أيضاً داخل مستطيل لون باللون الأبيض, ليفهم المتلقي من أنّ المبدع كان صوتاً معبراً عن صوت جيلاً كاملاً , أما بالنسبة لعنوان الكتاب الموجود في وسط الكتاب بخط كبير جداً, والمؤشر الإجناسي الموجود في الجزء السفلي, فقد

(١) ينظر: الصورة اللونية في شعر ضياء الدين رجب, د. خالد طلعت الخولي, مجلة كلية اللغة

العربية, مجلد ٣٠, عدد ٢, مصر, المنصورة, ٢٠١٧: ٤٨٠

كان اللون الأبيض من نصيبهما, وذلك بعد هذا اللون أهدأ الألوان للنظر, من هنا يفهم المتلقي أن المبدع بمجموعته هذه إنما أراد إعلان ثورة عارمة بوجه كل من يريد خرس صوت حر.

وتمثل خلفية غلاف مجموعة (لغة الأبراج الطينية) أرضاً خصبةً لإبراز لوحة وعنوان الكتاب, واسم الشاعر بصورة واضحة للعيان.



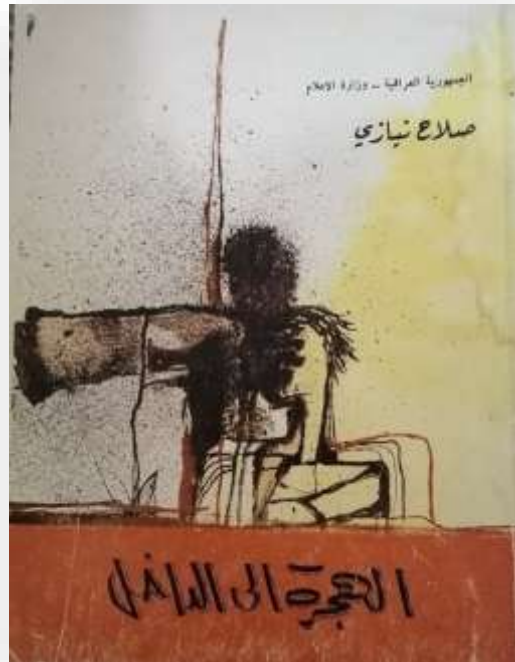
تلونت الخلفية باللون الأصفر الفاتح الممزوج بالأبيض (خاصة في وسط الغلاف أي منطقة أسم المجموعة ولوحة الغلاف), وقد كتب أسم المؤلف, وأسم المجموعة بالخط نفسه وباللون الأحمر الداكن, وبسبب لون الخلفية الهادئ, صار النظر يتجه مباشرة إلى أسم المجموعة واسم الكاتب, بسبب لون خطهما الواضح والبارز, مما يجعل المتلقي ينتبه مباشرة إلى الاسم ويساعد على ذلك موقعه المتوسط على مساحة الغلاف.

أمّا لوحة الغلاف وعلى غير العادة, فقد احتلت مساحة صغيرة تمثل بما يقارب ٣٠ من مساحة الغلاف الكلية, لكنها ظلت نبضا للغلاف تمدّه بالحياة وتضفي عليه المعنى الشعري^(١) وقد يكون المراد من صغر حجم اللوحة توجيه المتلقي إلى الاعتماد على لغة العنوان في محاولته لفهم شفرات الكتاب بدل لوحة الغلاف, وقد خطت لوحة الغلاف بألوان باهتة (عادية) وبتفاصيل

^(١) ينظر: مرايا المعنى الشعري, د. رحمن غركان: ٥٦٣.

غير واضحة المعالم, ولكن للتدقيق والتركيز فيها نجد أنها رسماً تشكلياً لملامح الإنسان, ففي اللوحة نجد أن هنالك صورة لوجه إنسان غير مكتمل الملامح, وكأن هذه الصورة متكونة من عدة قطع فوسفائية وهذه القطع نفسها تمثل صوراً لمخلوقات أخرى غريبة الشكل والمظهر, ففي الأسفل نجد أن هنالك وجهاً لقطعة أو لكلب وفي الأعلى جسم لدايناصور أو لكائن آخر غير معروف, وربما تكون هذه إشارة إلى بدائية الإنسان وسيطرة الغرائز الحيوانية عليه أو إلى مدى التعقيد في تكوين شخصية الإنسان وصعوبة تكوين صورة واضحة عنه والغريب أن هذه اللوحة وبالنظر إليها ككتلة واحدة من بعيد من دون الانتباه للتفاصيل الدقيقة قد توحى برسم القلب (قلب الإنسان بصورته العلمية الحقيقية) لتكون إشارة إلى عواطف الإنسان المكتملة لشخصيته والمؤثرة بلغته.

بينما انقسم غلاف مجموعة الشاعر صلاح نيازي إلى ثلاثة أقسام: ادهم في الأسفل وبمساحة لا تتعدى الربع وبخلفية برتقالية اللون خط فوقها اسم المجموعة باللون الأسود



تمنح لوحة الغلاف شعوراً بالدفء والعمق للمتلقي, وكأنه على وشك خوض غمار رحلة تختلف في نوعها, فهي رحلة شعرية إلى داخل الإنسان, سبراً لمكونات نفسه وكشفاً للهب

عواطفه وعصف ذهنه, وأفكاره, وذاكرته, فهذه اللوحة توازر بدلالاتها المعاني الكامنة في النصوص الشعرية والعنوان.^(١)

أمّا القسم الثاني, فقد اخذ الجانب الأيمن ولم يفصله عن الجانب الأيسر خط واضح بل تداخلا وكأنهما (مرج البحرين يلتقيان) واعتلى هذا القسم اسم الشاعر بخط صغير نسبياً وباللون الأسود الطبيعي , أمّا القسم الثالث, وهو القسم المحتل للجهة اليسرى من الغلاف, فقد رسمت عليه لوحة تشكيلية يتضح لنا من خلال التركيز فيها أنها مكونة من عدة عناصر, أولها, خط مزدوج ومتعرج عمودي يفصل بين العنصرين الآخرين, وربما يكون هذا الخط هو الحد الفاصل بين الإنسان ونفسه التي لا يدركها ويعرفها إلى بعد جهد كبير, وعمل طويل, وتجارب عدة لكسر هذا الحاجز النفسي المتمثل بهذين الخطين العموديين, وأمّا العنصر الآخر وهو اليد أو بالأحرى ما يشبه اليد أو ما يتخيل للمتلقي أنه يد بقبضة قوية تخترق الحاجز وتصل بنا للعنصر الأخير وهو الإنسان بملامحه غير الواضحة أو المغطاة بالدم الناتج عن صدام تلك القبضة بوجهه تماماً, وهذه الحركية بين عناصر اللوحة تحفز المتلقي, وتدفعه لمعرفة تكملة الرحلة أو معرفة حقيقتها من خلال قراءة المجموعة كاملة, وبذلك يحقق الغلاف إحدى وظائفه الأساسية المتمثلة بالترويج للعمل الأدبي, وجذب يد القراء نحوه. ويتكون غلاف مجموعة (رهائن) من خلفية صفراء تحتل معظم المساحة, وتشكل فضاءً مفتوحاً أمام المتلقي, ومساحة كبيرة يمكن ملأها بصور وتخيلات أخرى:



^(١) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث, محمد الصفواني: ١٣٦

لم تأخذ اللوحة إلا مساحة صغيرة لا تتعدى ربع المساحة الكلية، وقد استعمل اللون الأحمر الذي يزيد من حضور العنوان وهيمنته^(١)، لكتابة العنوان بحجم كبير، ولم تكن هذه خطوة جديدة أو غريبة، فقد اعتاد المتلقي عليها، وسبب استعمالها جذب نظر المتلقي للعنوان أولاً (يحدث هذا مع عنونات الكلمة الواحدة أكثر) نظراً لمعرفة المبدع بمدى تأثير هذه الكلمة لأسباب تتعلق بمرجعيات المتلقي الثقافية، والتي يدركها المبدع جيداً ويعمل على المعنى المزدوج للكلمة من خلالها، أمّا لوحة الغلاف التي توسطته بشكلها المربع المحدود بخط اسود رفيع يشي بنوع من القيد أو السجن لعناصر اللوحة الأخرى، التي تتمثل بمستطيلات متعددة الشكل واللون، والتي ربما تكون إشارة إلى مفردات اللغة التي يسجنها الاستعمال وتقيد الصيغة على اختلافها وتنوعها، وما هذا الشكل الغريب الذي تراصت به إلا إشارة للنظام البنيوي الذي يربطها وفق علاقات التعالق، وتبعاً لقوة التأثير، وإمكانية التأثير فيما بينها.

أسفل لوحة الغلاف، نجد أن هنالك مربعاً صغيراً ذا خلفية سماوية مكتوب فيه المؤشر الإجناسي (شعر)، وقد حقق اللون السماوي تكاملاً رائعاً مع هذا الجنس الأدبي، نظراً لتناسبه مع الأجواء الروحانية التي يوفرها والمشاعر الشفيفة التي يعبر عنها.

ويعد " الغلاف العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات المساعدة على تلقي المتون العشرية"^(٢) فبالنظر لغلاف مجموعة (قصائد إلى الزمن البعيد)، نجده يتكون من خلفية بيضاء ولوحة الغلاف، أما اسم المؤلف، فقد حُطَّ بشكل مزخرف وفي الجهة اليسرى من أعلى الغلاف وباللون الأسود مثله مثل اسم المجموعة في أسفل الغلاف، ولكنّ أضيف على اسم المجموعة بعض الزخارف ذات الأشكال الغريبة التي تمنح هذا الاسم شكلاً أسطورياً، وكأنه حكاية، أو قصة خيالية قديمة.

(١) ينظر: مرايا المعنى العشري، د.رحمن غركان: ٥٦٥

(٢) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤) د. محمد الصفراني، المركز الثقافي

العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٨: ١٣٥.



وبالنظر للوحة الغلاف, نجد أنها تتكون من خلفية سوداء مضطربة, تمثل في إحدى صورها المتخيلة عند المتلقي فضاءً كونياً واسعاً تنتشر في مجاله أشكالاً هندسية ملونة بألوان مختلفة بعضها مستطيل الشكل داخل عمود اسود, يقف وكأنه إشارة مرور من زمن آخر, أو من كوكب آخر, بألوان زاهية داخل مستطيلات قد تمثل نوافذً زمنية للذهاب إلى أزمنة أخرى وأماكن أخرى, ومن هذه الأشكال دوائر كبيرة أحدها, بالأصفر الواضح, والثاني باللون البرتقالي, والثالث باللون القرمزي وهذه الأشكال بألوانها قد توحى للمتلقي على أنها كواكب أو شمس تناسباً مع الفضاء الأسود الذي يدفع مخيلة المتلقي لتصورها على هذا النحو.

الخاتمة والنتائج

تم البحث بفضل الله بعد هذه الرحلة المتواضعة التي مر بها محاولاً الكشف عن مظهرات السلطة في الشعر العراقي الستيني, وقد تم ذلك من خلال عدة نتائج توصل إليها:

- إن للمبدع سلطة ظاهرة في النص الستيني تعكسها المشاعر والأحاسيس والذكريات التي تبلورت في قصائد الشعراء، سبر أغوارها البحث وحلل دواخلها، فوجد أنها تمثل سلطة ذاتية تفرض نفسها على النص بصفقتها العامل المهيمن.
- كان للاغتراب حضوراً في المنجز الستيني لأسباب تتعلق بالشعراء أنفسهم، أو بالظروف التي تحيط بهم، والتي جعلتهم يمرون بهذا المنعطف النفسي الذي برز في كثير من القصائد وفرض سلطته.
- اثبت البحث تعلق شعراء الستينات بمجتمعاتهم، فقد اندمجت ذواتهم وذابت في المجتمع وصار الحديث عن كليهما حديثاً واحداً، وتم ذلك بفضل المنهج الاجتماعي الذي بين للباحث خفايا الإشارات الواردة في النصوص، ومعانيها الكامنة وما يمكن معرفته عن الذات الجمعية للشعراء من خلالها.
- لاحظ البحث أن هنالك قضايا تسيطر على نصوص الجيل الستيني، منها ما كانت قضايا وطنية تتعلق بأبناء الشعب الواحد، وما يعانیه أفراده الأحرار من ظلم واضطهاد، وقضايا أخرى قومية، انشغل الشعراء بها، وراحوا يعبرون عن موقفهم منها مثل القضية الفلسطينية .
- إنّ للنص الستيني سلطة دينية مباشرة وغير مباشرة، تتمثل بالاقتراس المباشر من النصوص الدينية، والحديث عن الشخصيات الدينية المقدسة، ويعود ذلك لارتباط هذه النصوص بالمجتمعات التي انبثقت عنها وتوجهت إليها كونها مجتمعات متدينة، فزاد ذلك من ثراء النص وتعدد معانيه بالاعتماد على الطاقة الإيحائية الكبيرة للرموز والإشارات الدينية.
- شكلت السلطة التراثية في الخطاب الستيني إستراتيجية لها دلالاتها بفعل الترابط بين الدال والمدلول، وما ينتج عن هذا الترابط من معان وإشارات، تتيح الفرصة لتعدد القراءات بفعل إثارة المرجعيات التاريخية التي تسمح بتدفق كم هائل من المشاعر تجاه النص الذي يحملها.

- ارتبط الشعراء الستينيون بشعراء العربية القدامى من خلال التناص الذي بينه البحث في قصائدهم، فقد اقتبسوا واستعاروا واستشهدوا بشعراء العربية محاولين الحفاظ على أصالتهم في الوقت الذي يغرقون فيه بالحدثة والتجدد
- كان للنص الستيني ثقافة لغوية مميزة بيّنها البحث ووقف عند أبعادها، ودلالاتها فقد زخرت هذه النصوص بالمصطلحات اللغوية التي تخص علوم اللغة العربية، وبالشواهد والأمثلة النحوية التي بينت ارتباط هذه النصوص بالإرث اللغوي للغة العربية وما يرافق ذلك من دلالات تحدث عنها البحث ووضحها مفصلاً.
- شكلت السلطة التراثية الشعبية حضوراً في المنجز الستيني من خلال استعانة النص بالأمثال والحكم الشعبية السائدة في مناطق معينة أو بالاعتماد على الألفاظ الشعبية المميزة ذات الواقع الخاص بسبب ارتباطها بحياة الناس اليومية.
- استعان النص الستيني بالفانتازيا من أساطير غربية وعربية، ووظفها لخلق دلالات ومعان كثيرة محاولاً إيجاد النموذج الذي ينقذ واقعه المرير، فكانت مهرباً له من حالات الضعف إلى القوة ومن الهم إلى الحب، وقد ارتجل النص الستيني فكرة الربط بين الشخصية الأسطورية والشخصية الواقعية فكانت فكرة مؤثرة .
- اثبت البحث أنَّ للمتلقى سلطة يفرضها على النص من خلال الآليات التي يستعملها في قراءته وتأويله حسب المرجعيات الذاتية والفكرية التي يمتلكها فيحلل النص ويعطيه الدلالة التي تتناسب مع الأهداف التي يريد الوصول إليها وتحقيقها من خلال النص حسب احتياجاته النفسية.
- درس البحث العنوان الخارجي وقراءة المتلقي له من حيث تقسيمه على ثلاثة أقسام حسب نوعه، أولهما العنوان الرمزي وما يحمل من أبعاد ودلالات وثانيهما العنوان التاريخي الذي يرتبط بإرث المجتمع والأمة وثالثهما العنوان الحسي الذي يحاكي مشاعر وإحساسات المتلقي بالاعتماد على خاصية الحواس.
- وجد البحث أنَّ العلاقة بين العنوان الداخلي والعنوان الخارجي تنقسم على نوعين، أولها علاقة اتصال بين العنوانين تتمثل بتشابه الأفكار والمشاعر فيكون العنوان الداخلي امتداداً للعنوان الرئيس، أما العلاقة الثانية فهي العلاقة الانفصالية حيث يخرج العنوان الداخلي عن ارتباطاته بالعنوان الرئيس ليكون ذا قوة منفردة وتأثير مستقل.

- سيطر الغلاف التشكيلي على أنواع الأغلفة الأخرى في الشعر الستيني لأسباب تتعلق بقدرته التعبيرية الكبيرة والتي تتناسب مع شعر هذا الجيل, وأسباب أخرى تتعلق بالوسط الثقافي لجيل الستينيات والذوق العام في ذلك الوقت.
- تميز جيل الستينيات بدعوته الصريحة للحدثة وعدم التأثر بشعراء الخمسينات الذي تأثر بعضهم بهذا الجيل بسبب قوة أفكارهم وحسن تطبيقها في منتجهم الشعري فكان هذا الجيل نقطة فارقة وعلامة مضيئة في تاريخ الشعر العراقي.

المجموعات الشعرية

- الأعمال الشعرية (١٩٦٤-١٩٧٥) حسب الشيخ جعفر, مكتبة الأدب العربي المعاصر, دار الحرية للطباعة- بغداد, ١٩٨٥م.
- الأعمال الشعرية الكاملة, حميد سعيد, دار النضال, دار صادر, لبنان, ج ١, ط ١, ٢٠٠٢م.
- الأعمال الشعرية, سركون بولص, منشورات المديرية العامة, أربيل, ط ١, ٢٠١١م.
- الأعمال الشعرية, فاضل العزاوي, منشورات الجمل, بغداد, ط ١, ٢٠٠٧م.
- الأعمال الشعرية, فوزي كريم, دار المدى, سوريا- دمشق, ٢٠٠١م.
- الأعمال الشعرية, محمد سعيد الصكار, دار المدى, دمشق, ١٩٦٠م.
- الأعمال الكاملة (١٩٦٥-١٩٨٥م) سامي مهدي, دار الشؤون الثقافية.
- البكاء على مسلة الأحزان, نبيل ياسين, مطبعة دار الساعة, ١٩٦٠م.
- شواطئ لم تعرف الدفء, حميد سعيد, دار العودة, بيروت, ١٩٦٨م.
- قصائد إلى الزمن البعيد, إبراهيم الزبيدي, دار العودة, بيروت, ١٩٧١م.
- كابوس في فضاء الشمس, صلاح النيازي, مطبعة ابن زيدون, بغداد.
- لغة الأبراج الطينية, حميد سعيد, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, ط ١, ١٩٧٠م.
- الهجرة إلى الداخل, صلاح نيازي, دار الحرية, بغداد, ١٩٧٧م.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- ❖ الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين, حسين العوادات, دار الساقى, بيروت- لبنان, ط١, ٢٠١٠م.
- ❖ الإبداع الأدبي والتحليل النفسي, د. ديزيره سقال, د. ديزيره القزي, دار كتابات, بيروت- لبنان, ط١, ٢٠١٣م.
- ❖ أبو ذر الغفاري, رمز اليقظة في الضمير الإنساني, عرض وتحليل, الشيخ محمد جواد آل الفقيه, دار التعارف, بيروت- لبنان, ١٩٩٠م.
- ❖ الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر, عصام خلف, دار فرحة, مصر, ط١, ٢٠٠٣م.
- ❖ الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث, عمر دقاق, مكتبة الشرق بحلب, سوريا, ط٢, ١٩٦٣م.
- ❖ الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري, حسين حموي, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق- سوريا, ١٩٩٩م.
- ❖ أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة, د. كاملي بلحاج, اتحاد الكتاب العرب, دمشق- سوريا, ط١, ٢٠٠٤م.
- ❖ الأدب المقارن, د. محمد غنيمي هلال, نهضة مصر, ط٩, ٢٠٠٨م.
- ❖ الأدب وفنونه, دراسة ونقد, د. عز الدين إسماعيل, دار الفكر العربي, ط٩, ١٤٣٤هـ- ٢٠١٣م.
- ❖ أساطير العالم القديم, د. كارم محمود عزيز, مكتبة النافذة, ط١, ٢٠٠٧م.
- ❖ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر, د. علي عشري زايد, دار الفكر العربي, ١٤١٧هـ- ١٩٩٧م.
- ❖ استراتيجيات الخطاب, مقارنة لغوية تداولية, عبد الهادي بن ظافر الشهري, دار الكتاب الجديد المتحدة, بيروت - لبنان, ط١, ٢٠٠٤م.
- ❖ أسس السيميائية, دانيال تشاندلر, ت, طلال وهبة, مركز دراسات الوحدة العربية, المنظمة العربية للترجمة, بيروت, الحمراء, ط١, ٢٠٠٨م.
- ❖ الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة, مصطفى سويف, دار المعارف, القاهرة ط٣, ١٩٨١م.

- ❖ الأسطورة في شعر السياب, عبد الرضا علي, وزارة الثقافة والفنون, الجمهورية العراقية, ١٩٧٨م.
- ❖ الأسطورة والتراث, سيد القمني, مؤسسة هنداي, القاهرة- مصر ٢٠٢٠م.
- ❖ الأسطورة والمعنى, كلود ليفي ستراوس, تر, وتقديم, شاكر عبد الحميد, مر, د. عزيز حمزة, ط١, بغداد- العراق, ١٩٨٦ م.
- ❖ أسطوريات, رولان بارت, تر,,توفيق قريرة, مر, ناجي العونلي, , منشورات الجمل, بيروت- بغداد - العراق, ط١, ٢٠١٨م. .
- ❖ الأسلوبية والأسلوب, د. منذر عياشي, الدار العربية للكتاب, مصر, ط٣.
- ❖ إشكاليات القراءة وآليات التأويل, نصر حامد أبو زيد, , المركز الثقافي العربي, مؤمنون بلا حدود, الدار البيضاء, المغرب, ط١, ٢٠١٤م.
- ❖ الاغتراب في الشعر الإسلامي المعاصر, فريد أمعشوش, ط١, ١٤٣٦هـ-٢٠١٥م.
- ❖ الاغتراب في الشعر العربي القرن السابع الهجري, د. أحمد علي الفلاح, دار غيداء, الأردن, ط١, ٢٠١٣م.
- ❖ الأمثال البغدادية, جلال الحنفي, مطبعة أسعد, بغداد, ١٣٨٣هـ- ١٩٦٤م.
- ❖ الأمثال الشعبية في البصرة, عبد اللطيف الدليشي, دار التضامن, بغداد, ١٩٦٦م
- ❖ الإنسان المغترب عند إريك فروم, د. حسن حماد, دار الكلمة, مصر- القاهرة, ٢٠٠٥م.
- ❖ أنسنة الشعر, مدخل إلى حادثة أخرى, فوزي كريم أنموذجا, حسن ناظم, , المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء- المغرب, ط١, ٢٠٠٦م.
- ❖ أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة, مدخل إلى السيميوطيقا, سيزا قاسم, نصر حامد أبو زيد, شكرطة دار الياس العصرية, دار العالم العربي, القاهرة, ١٩٨٦م.
- ❖ الأوديسة, هوميروس, تر, دريني خشبة, دار التنوير, لبنان- بيروت, ٢٠١٣م.
- ❖ أيقونة الحرف والتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين, د. عبد القادر فيدوح, منشورات ضفاف, لبنان, ط١, ١٤٣٧هـ- ٢٠١٦م. .
- ❖ البحث عن الجذور, خالدة السعيد, دار مجلة شعر, بيروت - لبنان, ط١, ١٩٦٠م.
- ❖ البحث عن الهوية, الهوية وتشتتها في حياة إيريك إيركسون وأعماله, ت, د. سامر جميل رضوان, دار الكتاب الجامعي, العين, الإمارات العربية المتحدة, ط١, ٢٠١٠م
- ❖ بغداد مدينة السلام, طه الراوي, مؤسسة هنداي, القاهرة, مصر, ٢٠١٢م.

- ❖ بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق, د. كامل حسن البصير, المجمع العلمي العراقي, العراق, ١٩٨٧م.
- ❖ بنية النص السردي, من منظور النقد الأدبي, حميد الحمداني, المركز الثقافي العربي, المغرب, ط٣, ٢٠٠٠م.
- ❖ التأويل بين السيميائيات والتفكيكية, أمبرتو إيكو, ترجمة سعيد بنكراد, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء- المغرب, ط٣, ٢٠١٦م.
- ❖ تحليل الخطاب الأدبي, دراسة تطبيقية, إبراهيم صحراوي, دار الآفاق, الجزائر, ط١, ١٩٩٩م.
- ❖ تحليل الخطاب الروائي, (الزمن- السرد- التبئير), سعيد يقطين, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء – المغرب, ط٣, ١٩٩٧م.
- ❖ تحليل النص, دراسة في الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي, د. محمد عكاشة, مكتبة الرشد ناشرون, السعودية, ط١, ١٤٣٥هـ- ٢٠١٤م.
- ❖ التراث والتجديد, موقفنا من التراث القديم, حسن حنفي, مؤسسة هنداوي, القاهرة, ط٤, ١٩٩١م.
- ❖ التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤) د. محمد الصفراني, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط١, ٢٠٠٨.
- ❖ تهذيب اللغة, لأبي منصور محمد بن أحمد الأزهرى, تحقيق, عبد السلام هارون, مراجعة, محمد علي النجار, (باب القاف واللام).
- ❖ جماليات التلقي, سامي إسماعيل, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, ط١, ٢٠٠٢م.
- ❖ الحب العذري عند العرب, د. شوقي ضيف, الدر المصرية اللبنانية, ط١, ١٤١٩هـ- ١٩٩٩م.
- ❖ حركية الإبداع, دراسات في الأدب العربي الحديث, د. خالدة سعيد, دار الفكر, سوريا, دمشق, ط٣, ١٩٨٦م.
- ❖ الحرية, محمد الهلالي, عزيز الزرق, دار توبقال, الدار البيضاء, المغرب, ط١, ٢٠٠٩م.
- ❖ خطاب الآخر في الشعر العراقي السبعيني, التلقي والتأويل, د. علي هاشم طلاب الزيرجاوي, دار ومكتبة البصائر, لبنان- بيروت, البصائر, العراق- بغداد, ط١, ٢٠١٥م_ ١٤٣٦هـ.

- ❖ خطابات السلطة من هوبز إلى فوكو، باري هندس، تر، ميرفت ياقوت، مر، ياسر قنصوة، إشراف جابر عصفور، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٥م.
- ❖ خطاب الحداثة، د. كريم شغيدل، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط ١، ٢٠١٣م.
- ❖ الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، د. عبد الله محمد الغدامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط ٤، ١٩٩٨م.
- ❖ دراسات فلسفية، في الفلسفة الغربية الحديثة والمعاصرة، حسن حنفي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ١٩٨٧م.
- ❖ دراسات في الإبداع الفني في الشعر (رؤى النقاد العرب في ضوء علم النفس الأدبي والنقد الحديث) جهاد المجالي، دار الجنادرية للنشر عمان، ط ١، ٢٠٠٨م.
- ❖ دراسات في سيكلوجية الاغتراب، د. عبد اللطيف محمد خليفة، دار غريب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م.
- ❖ دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، د. علي الورد، جامعة بغداد، ١٩٦٥م.
- ❖ دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط ٣، ٢٠٠٢م.
- ❖ الدولة الإسلامية بين العلمانية والسلطة الدينية، د. محمد عمارة، دار الشروق، ط ١، ١٤٠٩-١٩٨٨م.
- ❖ ديوان سحيم عبد بني الحساس، تر، عبد العزيز الميمني، دار الكتب المصرية، مصر- القاهرة، ١٣٩٦هـ- ١٩٥٠م.
- ❖ ديوان قيس بن الملوح، رواية أبي بكر الوالي، دراسة وتعليق، يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط ١، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.
- ❖ ديوان المتنبي، دار بيروت، ط ١، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م.
- ❖ الذات كعينها الآخر، بول ريكور، ترجمه، جورج زينات، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط ١، ٢٠٠٥م.
- ❖ الذاكرة، مقدمة قصيرة جدا، جونوثان كيه فوستر، تر، مروة عبد السلام، مر، إيمان عبد الغني نجم، مؤسسة هنداوي، مصر، القاهرة، ط ١، ٢٠١٤م.

- ❖ الذاكرة أسرارها وآلياتها, نوروون بوتلي, تر, عز الدين الخطابي, مراجعة, د. فريد الزاهي, , هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة (مشروع كلمة), ط ١, ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م.
- ❖ الذاكرة والهوية, جويل كاندو, تر, وجيه أسعد, منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب, وزارة الثقافة, مكتبة الأسد, ٢٠٠٩م.
- ❖ الرثاء في الشعر العربي, سراج الدين محمد سلسلة مبدعون, دار الراتب الجامعية, بيروت, لبنان.
- ❖ الروح الحية, جيل الستينات في العراق , فاضل العزاوي, المدى, ط ١- ١٩٩٧م, ط ٢, ٢٠٠٣م .
- ❖ سايكولوجية الإبداع في الفن والأدب, يوسف ميخائيل أسعد, دراسات أدبية, الهيئة المصرية العامة للكتاب, مصر, ١٩٨٦م.
- ❖ السلطة وأثرها في الإبداع الأدبي عند العرب, د. دزيره سقال, ٢٠٢٠م.
- ❖ السلطة والفرد, برتراند راسل, تعريب, شاهر الحمود, دار الطليعة, ط ١, ١٩٦١م
- ❖ سمويطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي, د. عبد الناصر حسن محمد, دار النهضة, القاهرة, ٢٠٠٢م.
- ❖ سوسيولوجيا الهوية, جدلية الوعي والتفكك وإعادة البناء, د. عبد الغني عماد, مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت, ط ١, ٢٠١٧م.
- ❖ سياسة الأدب, جاك رانسير, ترجمة, سهيل أو فخر, منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب, دمشق, مكتبة الأسد ٢٠١١م.
- ❖ السيدة زينب (عليها السلام) عالمة غير معلمة, السيد محمد الحسيني الشيرازي, مؤسسة وحسينية السيدة زينب الكبرى, قضاء عين التمر, كربلاء المقدسة, ط ٥, ١٤٣٣هـ- ٢٠١٢م.
- ❖ السيميائيات أو نظرية العلامات, جيرار د ولو دال بالتعاون منع جوويل ريطوري, ترجمة, عبد الرحمن بو علي, دار الحوار اللادقية, سوريا, ط ١, ٢٠٠٤م.
- ❖ سيميائية اللغة, جوزيف كورتيس, ترجمة, د. جمال حضري, المركز الإسلامي الثقافي, المؤسسة الجامعية , ٢٠١٠م.
- ❖ شرح ابن عقيل, محمد محيي الدين عبد الحميد. دار التراث, القاهرة- مصر, ط ٢٠, ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م.

- ❖ شرح ديوان عنتره, الخطيب التبريزي, قدم له ووضع هوامشه وفهارسه, مجيد طراد, دار الكتاب العربي, بيروت, ط ١, ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م.
- ❖ شرح قصيدة بانث سعاد, جمال الدين محمد بن هشام الأنصاري النحوي, دراسة وتحقيق, د. عبد الله عبد القادر الطويل, دار الحكمة الإسلامية, ط ١, ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م.
- ❖ شعراء جماعة كر كوك, هشام القيسي, , رؤية للطباعة والنشر, العراق- بغداد ط ٢, ٢٠١٦م.
- ❖ شعرية الفضاء, المتخيل والهوية في الرواية العربية, حسن نجمي, , المركز الثقافي العربي, ط ١, ٢٠٠٨م.
- ❖ الصداقة من منظور علم النفس, د. أسامة سعد أبو سريع, عالم المعرفة, الكويت, يناير ١٩٧٨م
- ❖ الصورة الشعرية والرمز اللوني, د. يوسف حسن نوفل, دار المعارف, كورنيش النيل, القاهرة - مصر, ١٩٩٥م,
- ❖ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب, د. جابر عصفور, , المركز الثقافي العربي, بيروت - لبنان, ط ٣, ١٩٩٢م.
- ❖ الصورة والبناء الشعري, د. محمد حسن عبد الله, دار المعارف, القاهرة - مصر, ١٩٨١م.
- ❖ العباس بن علي (عليه السلام), الشيخ محمد البغدادي, وحدة الدراسات التخصصية في الإمام الحسين (عليه السلام), ط ١, ١٤٣٣هـ- ٢٠١٢م.
- ❖ عتبات (جبرار جينيت من النص إلى المناص), عبد الحق بالعباد, تقديم, سعيد يقطين, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط ١, ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م
- ❖ عتبات النص (البنية والدلالة), عبد الفتاح الحجمري, شركة الرابطة, الدار البيضاء - المغرب, ط ١, ١٩٩٦م.
- ❖ عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر, يوسف الأدرسي, الدار العربية للعلوم , ط ١, ٢٠١٥م.
- ❖ العراق من صدمة الهوية إلى صحوة الهويات, علي طاهر الحمود, دراسات اجتماعية, مؤسسة مسارات للتنمية والثقافية والإعلامية, بغداد- بيروت - لبنان, ٢٠١٢م.
- ❖ العرب والأساطير والملاحم, مروان مودنان, , الدار البيضاء - المغرب, ط ١, ٢٠١٩م

- ❖ عصر البنيوية, ادith كريزويل, ت جابر عصفور, دار صباح سعاد الصباح _ الكويت, ط١, ١٩٩٣ م .
- ❖ علم الاجتماع, مفهومات-موضوعات-دراسات, د. غريب عبد السميع غريب, مؤسسة شباب الجامعة, ٢٠٠٩ م .
- ❖ علم الاجتماع الأدبي, منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد, د. أنور عبد الحميد الموسى, دار النهضة العربية, بيروت - لبنان, ٢٠٠١ م.
- ❖ علم اجتماع القومية, ديفيد ماك كرون, تر, سامي خشبة, المركز القومي للترجمة, القاهرة - مصر, ط١, ٢٠٠٧ م.
- ❖ علم النص, جوليا كريستيفا, تر, فريد الزاهي, مرا, عبد الجليل ناظم, , دار توبقال, المغرب, ط١, ١٩٩١ م.
- ❖ علم لغة النص النظرية والتطبيق, د. عزت شبل محمد, مكتبة الآداب, ميدان الأوبرا - القاهرة, ط٢, ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩ م.
- ❖ علم النفس التحليلي, ك. غ. يونغ, تر وتقديم, نهاد خياطة, دار الحوار, سوريا, ط٢, ١٩٩٧ م
- ❖ العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي, د, محمد فكري الجزار, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٨ م
- ❖ الغابة والفصول, كتابات نقدية, الكتاب الثاني من شجر الغابة الحجري, طراد الكبيسي, دار الرشيد للنشر, العراق, ١٩٧٩ م
- ❖ الفروق في اللغة. أبو هلال العسكري, دار الآفاق الجديدة بيروت - لبنان, ط٤, ١٩٨٠ م.
- ❖ فصول في علم اللغة العام, فرديناند دي سوسير, نقله إلى العربية, د. أحمد نعيم الكراعين, دار المعرفة الجامعية, ١٩٨٥ م.
- ❖ فلسفة التأويل, الأصول, المبادئ, الأهداف, هانس غيورغ غادامير, تر, محمد شوقي الزين, الدار العربية للعلوم, بيروت- لبنان, ٢٠٠٦ م.
- ❖ الفلسفة والسلطة, علي فهمي خشيم, الدار الجماهيرية, مصراته - ليبيا, ط١, ١٩٩٩ م.
- ❖ الفن الإغريقي وآثاره المشهورة في الشرق, سليم عادل عبد الحق, مطبعة البرقي, دمشق - سوريا, ١٩٥٠ م

- ❖ في الإبداع والنقد، نبيل سليمان، دار الحوار، سوريا- اللاذقية، ط ١، ١٩٨٩م.
- ❖ في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى، د. عبد الرضا علي، , دار الكتب، شارع ابن الأثير- الموصل، ط ١، ١٩٨٩م
- ❖ في سوسولوجيا الخطاب، من سوسولوجيا التمثلات إلى سوسولوجيا الفعل، د. عبد السلام حيمر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت - لبنان، ٢٠٠٨م
- ❖ في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق - سوريا، ٢٠٠٧م.
- ❖ القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)، تحرير، سوزان روبين سليمان، , إنجي كروسمان، ترجمة، د. حسن ناظم، علي حاكم صالح، , دار الكتاب الجديد المتحدة، ط ١، ٢٠٠٧م.
- ❖ قاموس أساطير العالم، آرثر كورتل، تر، سهى الطريحي، دار نينوى، دمشق، سوريا، ١٤٣٠هـ- ٢٠١٠م.
- ❖ القاموس المحيط، العلامة اللغوي مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، ت، مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، , بيروت، لبنان، ط ٨، ١٤٢٦هـ- ١٩٩٥م.
- ❖ القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، ت، مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، بأشراف، محمد نعيم العرقسوسي، ط ٨، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م.
- ❖ قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، , دار الآفاق العربية، مدينة نصر، القاهرة- مصر، ط ١، ٢٠٠١م، ١٤٢١هـ.
- ❖ قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، مصر، ط ١، ١٩٩٦م.
- ❖ قصة يونس (عليه السلام) مصطفى بن العدوي، دار بلنسية، الكتيبات الإسلامية، الرياض - السعودية، ٢٠١٢م.
- ❖ قضية التلقي في النقد العربي القديم، د. فاطمة البريكي، دار الشروق , دار العالم العربي- عمان، ط ١، ٢٠٠٦م.
- ❖ القلم وما كتب، محمد سعيد الصكار، , دار المدى، ط ١، ٢٠٠١م.
- ❖ القومية، ستيفن جروزي، تر، محمد إبراهيم الجندي، محمد عبد الرحمن إسماعيل، مراجعة، علا عبد الفتاح يس، مؤسسة هنداوي القاهرة، مصر، ط ١، ٢٠١٥م.

- ❖ كتاب الأخلاق, أحمد أمين, مؤسسة هنداوي, مصر, ٢٠١٢م.
- ❖ لسان العرب, أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي, دار صادر- بيروت.
- ❖ لسانيات النص(مدخل إلى انسجام الخطاب) , محمد خطابي, , المركز الثقافي العربي, بيروت – لبنان, ط١, ١٩٩١م.
- ❖ اللغة واللون, د. أحمد مختار عمر, عالم الكتب, ط١, ١٩٨٢م.
- ❖ اللغة والنحو, دراسات تاريخية وتحليلية ومقارنة, د. حسن عون, رويال خلف محكمة أسكندرية الشرعية, ط١, ١٩٥٢م.
- ❖ المؤلف, أندرو بينيت , ترجمة, سرى خريس, أحمد خريس, هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث "كلمة", ط١, ١٤٣٢هـ- ٢٠١١م.
- ❖ المؤلف, أندرو بينيت , ترجمة, سرى خريس, أحمد خريس, هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث "كلمة", ط١, ١٤٣٢هـ- ٢٠١١م.
- ❖ مبادئ علم النفس العام, د. يوسف مراد, دار المعارف, مصر, ط١, ١٩٤٨م
- ❖ مختار الصحاح, محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي, مكتبة بيروت – لبنان, ١٩٨٦م.
- ❖ مدخل إلى علم لغة النص, فلفجانج هاينه مان ديتر فيهفجر, ترجمة د. سعيد حسن بحيري, , مكتبة زهراء الشرق, مصر ط١, ٢٠٠٤م .
- ❖ مدينة يثرب قبل الإسلام, د. ياسين غضبان, دار البشير, عمان , الأردن, ط١, ١٤١٣هـ-١٩٩٣م.
- ❖ مرايا جديدة, عبد الجبار عباس, دار الرشيد, بغداد, ١٩٨١م.
- ❖ مرايا المعنى الشعري, أشكال الأداء في الشعرية العربية, من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية, د. رحمن غركان, دار الصادق الثقافية, عمان, ط١, ٢٠١٢م.
- ❖ المصطلح السردى, جيرالد برنس, تر, عايد ضرندار, ت. محمد بدير, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, ط١, ٢٠٠٣م.
- ❖ المصطلحات اللغوية والأدبية, أميل يعقوب, دار العلم للملايين, بيروت – لبنان, ط١, ١٩٨٧م, مادة (خطب)

- ❖ معالم التحليل النفسي, سيجموند فرويد, د. محمد عثمان نجاتي, دار الشروق, مصر, ١٩٨١م.
- ❖ معالم السيميائيات العامة, أسسها ومفاهيمها, عبد القادر فهم الشيباني, سيدي بالعباس, الجزائر, ط١, ٢٠٠٨م.
- ❖ المعتقدات الشعبية في التراث العربي, مجمد توفيق السهلي, حسن الباش, دار الجليل, بيروت - لبنان, ١٩٨٠م.
- ❖ المعجم الأدبي, جبور عبد النور, , دار العلم للملايين, بيروت, لبنان, ط٢, ١٩٨٤م.
- ❖ معجم الأساطير, ماكس شابيرو, رودا هندريكس, ترجمة, حنا عبود, دار علاء الدين, دمشق-سوريا, ط٣, ٢٠٠٨م.
- ❖ المعجم الحديث للتحليل السياسي, جونس روبرتس والسترا إدواروز, تر سمير عبد الرحيم الجليبي, الدار البيضاء, بيروت, ط١, ١٩٩٩م.
- ❖ معجم اللغة العربية المعاصرة, احمد مختار عمر, عالم الكتب - القاهرة - مصر, ج١, ط١, ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.
- ❖ معجم مقاييس اللغة, أبو الحسن احمد بن فارس, تحقيق عبد السلام محمد هارون, دار الفكر, ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.
- ❖ معرفة الآخر, مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة, عبد الله إبراهيم وآخرون, المركز الثقافي العربي, بيروت - لبنان, ط٢, ١٩٩٦م.
- ❖ المعرفة والسلطة, ميشال فوكو, المؤسسة الجامعية للدراسات, ط١, ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.
- ❖ مفهوم التراث في النقد العربي الحديث, د. محمد الطيب قويدري, دار أي-كتب, لندن, ط١, مايو ٢٠١٨م.
- ❖ مفهوم النص دراسة في علوم القرآن, نصر حامد أبو زيد, المركز الثقافي العربي, مكتبة الفكر, -الدار البيضاء - المغرب, ط١, ٢٠١٤م.
- ❖ المقامات والتلقي, بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث, د. نادر كاظم, دار الفارس, ط١, ٢٠٠٣م.
- ❖ من قضايا الأدب الحديث, محمد عناني, الهيئة العامة للكتاب - القاهرة, ١٩٩٥م.
- ❖ مواد البيان, علي بن خلف الكاتب, تحقيق, د. حاتم صالح الضامن, دار البشائر, بيروت - لبنان, ط١, ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.

- ❖ الموجة الصاخبة, سامي مهدي, , دار ميزوبوتاميا, طبعة مزيده ومنقحة, بغداد, ٢٠١٤م.
- ❖ موسوعة تراث الخط العربي, ت, هلال ناجي, الدار الدولية للاستثمارات الثقافية, مصر- القاهرة, ط١, ٢٠٠٢م
- ❖ الموسوعة السياسية, عبد الوهاب الكيالي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, لبنان, ١٩٨١م.
- ❖ نزعة الحداثة في القصة العراقية, د. محسن جاسم الموسوي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, العراق, ١٩٨٤م.
- ❖ النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح, قارة مصطفى نور الدين, أطروحة دكتوراه, جامعة دمشق, ٢٠٠٩-٢٠١٠م.
- ❖ نقد العقل الغربي, الحداثة ما بعد الحداثة, مطاوع صفدي, مركز الإنماء القومي, لبنان - بيروت - لبنان, ١٩٩٠م.
- ❖ نظام الخطاب وإرادة المعرفة, ميشيل فوكو, ت احمد السلطاني وعبد السلام بن عبد العال, دار النشر المعرفية, الدار البيضاء, ١٩٨٥م.
- ❖ نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها, د. حسن مصطفى سحلول, منشورات اتحاد الكتاب, دمشق - سوريا, ٢٠٠١م.
- ❖ نظرية الأدب, رنيه ويليك, وأوستن وارن, تعريب, د. عادل سلامة, دار المريخ, مصر, ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م.
- ❖ نظرية التلقي, ترجمه وقدم له وعلق عليه, د. محمد خير البقاعي, الآداب الأجنبية, العدد رقم ٨٨, ١ أكتوبر ١٩٩٦م.
- ❖ نظرية التلقي بين ياكوس وآيزر, عبد الناصر حسن محمد, دار النهضة العربية- القاهرة - مصر, ٢٠٠٢م.
- ❖ النظرية السياسية المعاصرة, د. عادل فتحي ثابت عبد الحافظ, الدار الجامعية- الإسكندرية ٢٠٠٦م د.ط.
- ❖ نظرية الفعل الاجتماعي عند ماكس فيبر, دراسة في علم الاجتماع التأويلي, د. حسام الدين محمود فياض, مكتبة نحو علم اجتماع تنويري, ط١, ٢٠١٨م.

- ❖ النظرية النقدية عند إريك فروم, د. قاسم جمعة, منتدى المعارف, ط ١, بيروت - لبنان, ٢٠١١م.
- ❖ الوطن في الشعر الأندلسي, دراسة فنية, د. عبد الحميد شيحة, مكتبة الآداب- القاهرة - مصر, ط ١, ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.
- ❖ ويكون التجاوز, دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث, محمد الجزائري, منشورات وزارة الإعلام, العراق, ١٩٧٤م.

الرسائل والأطاريح:

- ❖ الآخر في شعر المتنبي, رولا خالد محمد غانم, رسالة ماجستير, جامعة النجاح الوطنية, فلسطين- نابلس, ٢٠١٠م.
- ❖ الآخر في شعر النساء في العصرين الجاهلي والإسلامي, أحمد سلمان عبد الله مهنا, أطروحة دكتوراه, الجامعة الإسلامية, غزة, ٢٠١٧م.
- ❖ أبعاد التجربة الفنية في شعر صلاح فائق, غازي هلال مخلف الدليمي, أطروحة دكتوراه, جامعة الأنبار, ١٤٣٨هـ- ٢٠١٧م.
- ❖ أثر ألف ليلة وليلة في الشعر العربي المعاصر, خليفة كحلي, رسالة ماجستير, كلية الآداب اللغات والفنون, الجمهورية الجزائرية, جامعة وهران, ٢٠١٢-٢٠١٣م.
- ❖ أثر التراث الجاهلي في الشعر الأموي, حسين عبد حسين, أطروحة دكتوراه, جامعو الكوفة, ٢٠٠٧م- ١٤٢٨هـ.
- ❖ الأجيال الشعرية ما بعد الرواد حتى عام ١٩٩٠م في الدراسات النقدية العراقية, على حسين جلود الزبيدي, أطروحة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية, الجامعة المستنصرية, ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م.
- ❖ إستراتيجية القارئ في شعر المعلقات" معلقة أمروء القيس أنموذجاً, دليلة مروي, رسالة ماجستير, جامعة منتوري-قسنطينة, ٢٠٠٩-٢٠١٠م.
- ❖ الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف, ديانا ماجد حسين ندى, رسالة ماجستير, جامعة النجاح الوطنية, نابلس, ٢٠١٣م.
- ❖ الأعجاز النفسي في الخطاب القرآني, دراسة استقرائية تحليلية, قويدر قيطون, أطروحة دكتوراه, الجمهورية الجزائرية, ٢٠١٤-٢٠١٥م.

- ❖ الاغتراب في شعر الشاعرين محمود درويش وشير كو بيكه س, دراسة تحليلية فنية, كيلاس محمد عزيز العسكري, رسالة ماجستير, جامعة بغداد, ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م
- ❖ الاغتراب في الشعر العربي المعاصر, بدر شاكر السياب أنموذجاً, نبيلة عبدو, حميدة حابي, مقدمة لنيل شهادة اللسانس في اللغة والأدب العربي, جامعة أكلي محند بالحاج, الجزائر, ٢٠١٢-٢٠١٣م.
- ❖ ألفاظ المطر والسحاب وما يتصل بها قديماً وحديثاً, دراسة لغوية, عبد الملك غيضة رداد الثبتي, رسالة ماجستير, جامعة أم القرى, المملكة العربية السعودية, ١٤١٠هـ-١٩٩٠م.
- ❖ البعد الوطني في شعر أبي القاسم الشابي, دراسة فنية نقدية, فاطمة الزهرة بوخاري, رسالة ماجستير, جامعة محمد بوضياف, المسيلة, ٢٠١٥-٢٠١٦م
- ❖ بغداد في الشعر العربي, لبنى علوش, جامعة حيفا, كلية العلوم الانسانية, ٢٠١١م
- ❖ التحليل السيميائي للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب, خالد عبادي, رسالة ماجستير, وهران, ٢٠١٠-٢٠١١م.
- ❖ التحليل النفسي عند عز الدين إسماعيل, عبد الحق بن محيمه, رسالة ماجستير, جامعة أحمد بن بلة, وهران- الجمهورية الجزائرية, ٢٠١٨-٢٠١٩م.
- ❖ التشكيل الفني في رواية الحزون العنيد, لرشيده بو جدره, ساسية بن حمودة, شيماء فتيسي, رسالة ماجستير, الجزائر, ٢٠١٩-٢٠٢٠م
- ❖ التغييرات الاجتماعية والاقتصادية وانعكاساتها على السلطة الوالدية كما يدركها الأبناء في الأسرة الجزائرية, سليمة حمودة, أطروحة دكتوراه, ٢٠١٣-٢٠١٤م.
- ❖ تلقي رسالة الغفران في النقد العربي الحديث, مساعد صالح مساعد الجهني, رسالة ماجستير, جامعة أم القرى, المملكة العربية السعودية, ١٤٣٦هـ-١٤٣٧هـ.
- ❖ التلقي في شعر أمل دنقل, على بخوش, رسالة ماجستير, جامعة محمد خير بسكرة, الجزائر, ٢٠٠٣-٢٠٠٤م
- ❖ تمثلات السلطة في شعر الجواهري, حيدر عماد حسن الرماحي, رسالة ماجستير, جامعة بابل, ٢٠١٨م.

- ❖ التناس في الشعر الأردني المعاصر, حيدر محمود وحبيب الزيودي أنموذجاً, بشار مخلد جميل, سمير بدوان قطامي, أطروحة دكتوراه, جامعة العلوم الإسلامية العالمية, عمان, الأردن, ٢٠١٧م: ٧٦
- ❖ تنظيم السلطة السياسية في الجزائر منذ عام ١٩٨٩, نادية بن احمد, رسالة ماجستير, ٢٠١٢-٢٠١٣م.
- ❖ التنافس على السلطة في العصر العباسي الأول (١٣٢-٢٣٢هـ / ٧٤٩-٨٤٨م), محمد يوسف الجعفري, جامعة سانت كليمنتس, ٢٠١٠م
- ❖ توظيف الموروث في شعر الأعشى, وسام عبد السلام عبد الرحمن أحمد, رسالة ماجستير, جامعة النجاح الوطنية, نابلس, فلسطين, ٢٠١١م.
- ❖ توظيف الموروث في شعر النابغة الذبياني, عيسى هشام حسن سلايمة, رسالة ماجستير, جامعة النجاح الوطنية, نابلس ٢٠١٣م
- ❖
- ❖ حب الوطن دراسة تأصيلية, سعد بن عبد الله السبر, جامعة الأمام محمد بن سعود الإسلامية, المملكة العربية السعودية, ١٤٣٠هـ - ١٤٣١هـ
- ❖ الحنين للوطن في شعر الجواهري, دراسة فنية, صيته علي عواد الحربي, رسالة ماجستير, جامعة الشرق الأوسط, أيار ٢٠١٥م.
- ❖ الحنين والغربة في الشعر الأندلسي, عصر سيادة غرناطة, ٦٣٥-٨٩٧, مها روعي إبراهيم الخليلي, رسالة ماجستير, جامعة النجاح الوطنية, نابلس, ٢٠٠٧م.
- ❖ الخطاب الأدبي في التراث العربي بين تقنية التبليغ وآلية التلقي, حورية عيسى, أطروحة دكتوراه, جامعة وهران, ٢٠١٥-٢٠١٦م
- ❖ الخطاب الشعري العربي المعاصر, من استبدادية السلطة إلى حركية الإبداع, فتحية كلوش, أطروحة دكتوراه, جامعة منتوري, قسنطينة, الجزائر, ٢٠٠١-٢٠٠٦م.
- ❖ الخطاب النقدي عند رولان بارت, الكتابة والقراءة, زهيرة شنيبي, عمر غيلان, رسالة ماجستير, جامعة أم البواقي, ٢٠١١-٢٠١٢م.
- ❖ الرمزية وتجلياتها في الشعر العربي الحديث, د. سارة نجر سليير العتيبي, كلية التربية بالمزاحمية, جامعة شقراء, ٢٠١٦م.

- ❖ الشاعر وذاكرة الطفل في الشعر العربي الحديث, عمر أحمد الربيعات, أطروحة دكتوراه, جامعة مؤتة, كلية الآداب, ٢٠١٠م
- ❖ شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي, آلاء داود محمد ناجي, رسالة ماجستير, جامعة الشرق الأوسط, ٢٠١١-٢٠١٢م
- ❖ شعر جيل الستينات في العراق, دراسة موضوعاتية, زينب محبوب حسين, أطروحة دكتوراه, جامعة ديالى, ١٤٤٠هـ - ٢٠١٩م: ١٩-٢٠.
- ❖ شعرية العنوان في ديوان "المدارات" ليوסף شقرة, مقارنة سيميائية, حسنة جلايلية, رسالة ماجستير, جامعة العربي التبسي, الجزائر, ٢٠١٦ - ٢٠١٧م
- ❖ صورة الوطن في شعر حبيب الزبيدي, مجدولين علي المساعفة, رسالة ماجستير, جامعة الشرق الأوسط, الأردن, ٢٠١٣-٢٠١٤م.
- ❖ ظاهرة الاغتراب في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام , أنعام عبد المنعم الحراسيس, أطروحة دكتوراه, جامعة مؤتة, ٢٠١٦م .
- ❖ العتبات النصية في التراث النقدي العربي (الشعر والشعراء) لأبن قتيبة أنموذجاً, سعيدة تومي, رسالة ماجستير, المركز الجامعي, البويرة ٢٠٠٨-٢٠٠٩م.
- ❖ فاعلية السلطة في الرواية العراقية, فؤاد التكرلي أنموذجاً, محمد عبد الحسين هويدي الخزاعي, أطروحة دكتوراه, جامعة البصرة, ١٤٣٢هـ - ٢٠١١م.
- ❖ اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي, شعراء المعلقات أنموذجاً, أمل محمود عبد القادر أبو عون, رسالة ماجستير, جامعة النجاح الوطنية, فلسطين- نابلس, ٢٠٠٣م.
- ❖ المنهج الاجتماعي في النقد العربي الحديث للفترة (١٩٤٥-١٩٧٥), عايف عبد صايل عطفان الدليمي, جامعة الأنبار, كلية التربية, ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م
- ❖ المنهج النفسي عند احمد حيدوش من خلال كتاب اغراءات المنهج وتمنع الخطاب , زوبة ساحي, صبرينة أومخلوف, جامعة عبد الرحمن ميرة, بجاية, ٢٠١٣-٢٠١٤م
- ❖ نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر, أسامة عميرات, رسالة ماجستير, جامعة الحاج خضر, باتنة, الجزائر, ٢٠١٠ - ٢٠١١م.

- ❖ آليات الدفاع النفسي في شعر اللصوص حتى نهاية القرن الثالث الهجري, كامل عبد ربه حمدان, وصال قاسم غباش, مجلة واسط للعلوم الإنسانية, عدد ٦٥, ٢٠١٨م.
- ❖ أيزر ونظرية الاستقبال, د. هاشم صيهود محمد المياحي, مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية, جامعة بابل, العدد ٣٩, ٢٠١٨م.
- ❖ أثر العنوان ومرجعياته في الرواية العراقية, رواية ليس ثمة أمل لكلكامش أنموذجا, ورقاء يحيى قاسم, مجلة آداب الرافدين, العدد ٢.
- ❖ إشكالية القراءة النقدية بين التقليد والتجديد في الشعر العراقي الحديث عند الدكتور عدنان حسين العوادي, د. موسى خابط غفران أحمد مهدي, مجلة كلية التربية, جامعة بابل, العدد ٤٢, ٢٠١٩م.
- ❖ الأسطورة ودورها في الإبداع, حاكم عمارية, مقالة, جامعة الدكتور مولاي الطاهر – سعيدو (الجزائر), ٢٠١٦م.
- ❖ بغداد في الشعر النجفي المعاصر, د. مليحة عزيز حسون, جامعة الكوفة, كلية التربية للبنات
- ❖ بناء المعنى وتجلي الموضوع الجمالي في شعر عبد الله العشي, القارئ الضمني ومواقع اللاتحديد نموذجا, حميدة صباحي, مجلة قراءات, العدد ٤, ٢٠١٢م.
- ❖ بنية الخطاب النفسي في نهج البلاغة, كريم حسين ناصح الخالدي, المجلد ٢٥ - ٢٠١٤
- ❖ البنية السردية في ملحمة كلكامش, د. فوزية العيوس غازي الجابري, مجلة أوروک للأبحاث الإنسانية, العدد الثاني, ٢٠١٩م.
- ❖ بين الخطاب الأدبي والخطاب الفلسفي, خضرة حمراوي, مجلة الاداب واللغات, العدد ٢١, جوان, ٢٠١٧م.
- ❖ بين اللغة والخطاب والمجتمع, مقاربة فلسفة اجتماعية, بغورة الزواوي, مجلة إنسانيات, جامعة منتوري, قسنطينة, ٢٠٠٢م.
- ❖ تجلي مظاهر الفقر الاجتماعية في شعر أبي الشمقمق, صلاح حسون جبار, مجلة القادسية, المجلد ٢٢, العدد ٢, ٢٠١٩م.
- ❖ تحولات الشعر الستيني في الشعر العراقي, التحولات التشكيلية والبنائية, التحولات الدلالية, التحولات الإيقاعية, بشرى موسى صالح, بيداء عبد الصاحب عنبر الطائي, مجلة كلية التربية, الجامعة المستنصرية, العدد ٤, ٢٠١٧م.

- ❖ تحولات الشعر الستيني في النقد العراقي، بيداء عبد الصاحب عنبر الطائي ، بشرى موسى صالح، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العدد، ٤ ، ٢٠١٧م.
- ❖ تشكلات الصمت في شعر بشرى البستاني، إخلاص محمود عبد الله، مجلة كلية التربية، جامعة الموصل، عدد ٢٦، ٢٠١٧م.
- ❖ التناسل الأسطوري في شعر أمل دنقل، حسين ميرزائي وسيد إبراهيم، فصلية دراسات الأدب المعاصر السنة الثالثة العدد التاسع ١٣٩٠هـ.
- ❖ التناسل في شعر محمود درويش، عبد الرحمن زايد قيوش، العدد ٢٥، الجزائر، ٢٠٠٦م.
- ❖ التناسل مع التراث الشعبي في شعر البياتي، د. أحمد طعمة حليبي، مجلة المعرفة، العدد ٥٢٣، ٢٠٠٧م.
- ❖ جدلية العلم وتاريخه، اللسانيات والتراث اللغوي العربي نموذجاً، مصطفى غلفان، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٨، العدد ٨، ٢٠٢٠م.
- ❖ جدلية اللون والزمن في قصيدة المتنبي (منى كن لي أن البياض خطاب) أحمد ياسين، مجلة المقال، عدد ٤، جامعة البلقاء، كلية عجلون، الأردن
- ❖ الجيل الأدبي مقارنة مفاهيمية، محمد حافظ ذياب، مجلة نزوى، عمان، العدد ٥٩، ٢٠٠٩م.
- ❖ جيل الستينات في الفن العراقي الحديث، جيل الريادة الثانية، ماجد صالح السامرائي، مجلة نزوى، من الانترنت.
- ❖ حب الوطن في الشعر العربي الحديث، رحاب فتح الله الزاكي عدنان، مجلة الدراسات العليا جامعة جامعة النيلين، مجلد ١٠ عدد ٣٩، ٢٠١٨م.
- ❖ الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني، د. مريم جبر فريحات، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٦، العدد ٣- ٤، ٢٠١٠م.
- ❖ الخطاب الإعلامي وتشكيل العقل الجمعي للمواطن العراقي بعد عام ٢٠٠٣م ثقافة الانتماء للوطن أنموذجاً، رعد حميد توفيق البياتي، نور علي إبراهيم الزبيدي، مجلة جامعة المستنصرية العدد ٢٣ مجلد ١٢، ٢٠١٩م.
- ❖ دراسة أشكال توظيف أسطورة برومتيوس في الشعر العربي المعاصر، علي نجفي، د. سيد رضا. بهارة صمدي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد ٢٢، ٢٠١٦م.
- ❖ الذاكرة المفقودة والبحث عن النص، نصر أبو زيد، مجلة فصول، العدد ١، ١٩٨٣م.

- ❖ الرواية العراقية الجديدة, المنفى, الهوية, اليوتوبيا, عبد الله إبراهيم, مجلة علامات, العدد ٣٣, المغرب, ٢٠١٠م.
- ❖ رؤية الذات/ رؤية الآخر عند الشعراء المخضرمين من بني عامر, رافعة سعيد السراج, مجلة أبحاث كلية التربية , جامعة الموصل, المجلد ١١, العدد ٣, ٢٠١١م.
- ❖ السلطة عند ماكس فيبر, د. حنان علي عواضة, جامعة بغداد, كلية الآداب, العدد ٢٠٦, المجلد ١, ٢٠١٣م.
- ❖ السلطة في الفلسفة الفوضوية, حنان علي عواضة, مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية, جامعة بغداد, كلية الآداب, مجلد ٥٩, العدد ٤, ٢٠٢٠م.
- ❖ سيميائية العنوان والغلاف في رواية إبراهيم الكوني(الدمية), آمال محمد علي أبو شوירب, المجلة الجامعة, العدد الواحد والعشرون , المجلد الخامس, أغسطس, ٢٠١٩م.
- ❖ الشاعر العربي المعاصر ومثاقفة التراث, بوعيشه بوعمار , كلية الآداب واللغات, بسكرة الجزائر, العدد ١٥
- ❖ الشعر العربي الإسلامي بين الإخلاص الديني والالتزام الوطني, نجاه بو زيد, مجلة حوليات التراث, , جامعة مستغانم- الجزائر, العدد ١, ٢٠٠٤م
- ❖ شعرية التواصل بين العنوان والمتن قراءة في شعر علي جعفر العلاق(طائر يتعثر بالضوء أنموذجاً), علي عواد عبد الله, كلية الآداب, جامعة الموصل, شاكر عجيل صاحي الهاشمي, جامعة واسط, العدد ٣٢, ٢٠١٨م.
- ❖ صدى الأحداث التاريخية في شعر الأعشى, د. محمود صبحي سيد أحمد شاهين, جامعة الأزهر, فرع المنوفية. مجلد ٢٧, العدد ١, ٢٠١٤م.
- ❖ صورة الأب والأم في شعر محمود درويش, د. عبد الرحيم حمدان حمدان, مجلة جامعة الأزهر, غزة, عدد خاص بأعمال مؤتمر " محمود درويش القضية والإنسان", ٢٠٠٩م
- ❖ صورة الذات بين السياب ونزار قباني من خلال عاطفة الفرح, دراسة موازنة, فاضل عبود خميس, ياسمين أحمد علي, العدد ٧٠, مجلة ديالى ٢٠١٦م.
- ❖ الصورة اللونية في شعر ضياء الدين رجب, د. خالد طلعت الخولي, مجلة كلية اللغة العربية, مجلد ٣٠, عدد ٢, مصر, المنصورة, ٢٠١٧م.

- ❖ الطفولة في شعر محمود الشلبي, عماد عبد الوهاب الضمور, دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية الجامعة الأردنية مجلد ٤١ ملحق ٢, ٢٠١٤م.
- ❖ ظاهرة الحزن والموت في قصائد ديوان أنين الصواري للشاعر البحريني عبد الله خليفة, جاسم غالي رومي المالكي, مجلة الخليج العربي, المجلد ٤٧, العدد ١-٢, ٢٠١٩م
- ❖ ظاهرة العذل في شعر حاتم الطائي, د. علي أبو زيد, مجلة جامعة دمشق, المجلد ١٨, العدد الأول ٢٠٠٢م
- ❖ العلاقة بين العتبات النصية والمتن, في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة, ملكة على كاظم الحداد, مجلة جامعة كركوك, جامعة الكوفة العدد ٢, المجلد ٤, ٢٠٠٩م.
- ❖ العلاقة بين مضمون النص وعنوانه, (نماذج من الرواية السودانية), حسام الدين دفع الله عبد الله, مجلة الدراسات اللغوية والأدبية, مجلد ١٩ (١) ٢٠١٨م.
- ❖ علم لغة النص ونظرية التواصل, عزمي محمد عيال سلمان, بحث, المجلة العربية للعلوم الإنسانية, ٢٠١٨م.
- ❖ العنوان في الشعر العراقي المعاصر أنماطه ووظائفه, د. ضياء راضي الثامري, مجلة القادسية في الأدب والعلوم التربوية, المجلد ٩, العدد ٢, ٢٠١٠م
- ❖ العنوان في قصص وجدان الخشاب, دراسة سيميائية, د. علي أحمد محمد العبيدي, دراسات موصلية, العدد ٢٣, ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٩م
- ❖ في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي, د. فؤاد المرعي, عالم الفكر, الكويت, مجلد ٢٣, العدد ١, ٢, ١٩٩٤م.
- ❖ قراءة نقدية نفسية لـ شعر أبي نواس, قصيدة إن اللؤم إغراء, كوثر الرماد, بحث لنيل الأجازة في الآداب, ٢٠١٥-٢٠١٦م.
- ❖ القصيدة المغربية, أجيال ورؤى, مقاربة نظرية وتاريخية لمسألة الأجيال الشعرية, نجيب العوفي, مجلة الآداب, مجلد ٤٣, عدد ١-٢, ١٩٩٥م.
- ❖ لغة الشعر العراقي المعاصر, التسعينات أنموذجا, آلاء محمد لازم, يحيى ولي فتاح حيدر, مجلة الأستاذ, العدد ٢١٣م, ٢٠١٥-١٤٣٦هـ.
- ❖ اللغة الشعرية لشعراء الأهوار, مصطفى جمال الدين مثالا, د. علي هاشم طلاب, مجلة أوروك للأبحاث الإنسانية, جامعة المثنى, عدد ٢, ٢٠٠٩م.

- ❖ المتعاليات النصية في شعر حسب الشيخ جعفر (نخلة الله اختيارا), د. علي هاشم طلاب
- ❖ المعجم الشعري واللغوي في الشعر الشعبي, مؤمن مزوري, مجلة إشكالات في اللغة والأدب, جامعة قاهري محمد بشار, مجلد ٨, عدد ١, ٢٠١٩م.
- ❖ من محور الأشياء إلى مدار الأسطورة, دراسة في شعر فوزي كريم, ثابت عبد الرزاق, مجلة الآداب, العددان, الرابع والخامس_ نيسان ١٩٧٨م,
- ❖ المنهج الاجتماعي في النقد العربي الحديث للفترة (١٩٤٥-١٩٧٥), عايف عبد صايل عطفان الدليمي, جامعة الأنبار, كلية التربية, ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م
- ❖ المنهج الاجتماعي في النقد, نشأته وخصائصه, نور الهدى حلاب, جامعة العقيد أكلي محمد أولحاج, الجزائر, العدد ٣٨, ٢٠١٥م.
- ❖ المنهج السيميائي في تحليل النصوص, ليلي شعبان شيخ محمد رضوان, سهام سلامة عباس, جامعة الإمام عبد الرحمن الفيصل, لحوالية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات , الإسكندرية المجلد الأول, العدد ٣٣
- ❖ ميشيل فوكو وسؤال السلطة, من الاختزال إلى التشظي, نحو مينو فينولوجيا تاويلية للسلطة إضافة المفكر به في السياسة, محمد أمين بن جيلالي, بحث عام, ٢٠١٦م
- ❖ النص بين سلطة الكاتب والقارئ, وردة سلطاني, مجلة المخبر, جامعة بسكرة, العدد الأول ٢٠٠٩م
- ❖ النص المرفق سياقاً حجاجياً, أحمد بن علوان نموذجاً, عصام أحمد مقام, مجلة عملية فصلية محكمة, اليمن, العدد ٢, يناير ٢٠٢٠م
- ❖ نظرية التلقي , محمد كريم, مجلة ضفاف العدد ٦, ٢٠٠٤م.
- ❖ نقد النص الشعري في ضوء المنهج الاجتماعي, الرصافي مثلاً, عبد الرحمن مرضي علاوي, مجلة مداد الآداب, العدد الخامس عشر, جامعة بغداد , كلية العلوم الإسلامية
- ❖ هاجس الحزن وأثره في شعر الخنساء, رائدة مهدي جابر, مجلة جامعة بابل, المجلد ٢١, العدد ٢, ٢٠١٣م.
- ❖ الوطن في شعر لميعة عباس عمارة, أنعام خير الله مفتن, العدد التخصصي التاسع, الدراسات اللغوية والأدبية, العراق, العدد ٢٨, ٢٠١٦م.
- ❖ مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي, د. محمد إقبال عروبي, مجلة عالم الفكر, العدد ٣, المجلد ٣٧, يناير مارس, ٢٠٠٩م.

- ❖ مفهوم السلطة وشرعيتها, إشكالية المعنى والدلالة, احساب عبد الهادي النائب, قسم العلوم السياسية بحث,, ٢٠١٧م.
- ❖ من الانترنت, السلطة السياسية والأدب, د. عمار علي حسن, ٢٠١٦م.