البعد العجائبي للنص الموازي
-قراءة في الشعر العراقي المعاصر-

أ. م. د. هيام عبد زيد عطية
جامعة القادسية – كلية الآداب

دعاء إبراهيم رشيد
جامعة القادسية – كلية الآداب

ملخص البحث:

العجائبية هي تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية، وكشف المناطق المظلمة في اللاوعي الجمعي، فالكائن يتردد بمقابلة حدث فوق المألوف ولاسيما ان طبيعته الذهنية قد اعتادت على المألوف، واصطبغت به بفعل الحدث المتكرر فأصبح جزءً منه، فالعجيب ليس عجيباً بالنسبة لوجوده إنما هو ممكن ومسوغ، بيد ان العجيب ما استعصى إدراكه على الوعي الآني، وتلك قضية ينفلت منها الشعراء إذ لا يحد خيالهم حد ويرون في ممكنات الطبيعة بعض وجودهم، وبما ان الشاعر فاعل ومنتج الخطاب الشعري لذا تراه جسد في شعره بعداً عجائبياً بوصفها قادرةً على تصوير قبح وقسوة الواقع، تصويراً خارجاً عن المألوف، والتعبير عن أزمة الشاعر المعاصر في واقعه، وتشكيل أبعاد جديدة قائمة على التشويه والتشتيت، فالمادة الخام (اللغة) أسست للنسق الجمالي الذي يمتص تردد المتلقي، لذا لم تكتفِ القصيدة المعاصرة من خلق طاقاتها الجمالية في الصوت فحسب، بل في الكتابة، وتجلياتها المرئية في فضاء الورقة وانفتاحها على المقترحات الأسلوبية الممكنة.

المقدمة:

النص الموازي – النشأة والمفهوم–

اتجه النقد الحديث إلى مساءلة جملة من النصوص والملفوظات التي يمكن أن تعضد نصية المتن، وتشد من أزر دلالاته ومقتضياته، ما أنتج اشتغالاً نقدياً حديثاً يعنى بـ(الخطابات الموازية للنص)، وهو ما عرف في النقد الفرنسي: ((paratextes)) وكان أكثر من تعامل به من خلال أعماله الشهيرة الناقد الفرنسي جيراد جينت Gerard Genette في كتابيه ((عتبات seuils)) و((اطراس palimpstes))[1]، في حين أقرَ في كتابه ((مدخل إلى جامع النص)) إلى أن ((موضوع الشعرية ليس

النص المفرد في حد ذاته، وإنما هو نصيته الجامعة))[2]، وأشار إليه بـ ((التعالي النصي))، على أنه سيشمل جميع العلاقات الظاهرة والخفية، التي يقيمها نص معين مع نصوص أخرى. وقد أثار مصطلح الترجمة اختلافاً على الساحة الثقافية بين المغرب والمشرق العربي، وذلك لاعتماد الترجمة الحرفية أو السياق أو المعنى[*]، ونجد ان مصطلح ((النص الموازي)) معتمد عليه من قبل كثير من الباحثين والنقاد والمغاربة ومنهم الناقد محمد بنيس الذي يعرفه قائلاً: ((هو تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجه من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالاً يسمح للداخل النصي كبنية وبناء يشتغل وينتج دلاليته))[3]، ويوافقه الناقد عبد الفتاح الحجمري التسمية، قائلاً عن النص الموازي: ((ينطلق من إنتاج العمل الأدبي، ويقف عند حدوده وأنماط تلقيه))[4]. فالنص الموازي هو ((مجموعة من العناصر المكملة للتأليف كالمقدمة، والعنوان الخارجي، والعناوين الداخلية، والإهداء، وصورة الغلاف.. وغير ذلك من الأشكال الهندسية))[5].

ان ما جاء به جيرار جينت يعد نهجاً جديداً في تعرف هذه المكونات وجمعها وترتيبها، إلا أن التراث العربي قد مارس هذا الإجراء بكم هائل من التنظير والتطبيقات إلا أنهم ((لم يستخدموا هذه المكونات التي جمعوا منها أكثر ما جمعه صاحب كتاب (العتبات) بالفهم نفسه الذي جاء به المؤلف، وهو أن تكون عبارة عن مفتاح في قراءة النصوص. وفهم صناعة التأليف منذ انطلاقتها الأولى عند المؤلف إلى غاية وصولها بين يدي القارئ، مروراً بمكونات النشر،... إلا أن كتاباتهم التنظرية والتطبيقية في الموضوع تقدم مسحاً واسعاً لهذه المكونات بالإضافة إلى وعي منظم بكيفية استخدامها وترتيبها ووظائفها))[6]، ومن المؤلفات التراثية المهمة في خطاب العتبات كتاب الحيوان للجاحظ (255هـ)، وأدب الكاتب لابن قتيبة (ت276هـ)، وللصولي (ت355هـ)، أحكام صنعة الكلام للكلاعي (ت634هـ)، الكليات للكفوي (ت1094هـ)، الذي قال: ((كلّ مرقاة عتبة))[7]، الخطط للمقريزي (ت1442هـ)، وغيرها من الكتب التراثية.

ان الفعل المباشر الذي تؤدي العتبات ينقل مركز ثقل القراءة من النص إلى ما يوازيه، ويشمل النص الموازي؛ (الداخلي والخارجي) حيث يعنى النص الموازي الداخلي بالملحقات النصية والعتبات التي تتصل مباشرة بالنص ويشمل كل ما ورد محيطاً بالكتاب، في حين الخارجي يحمل صبغة إعلامية، ويكون منشوراً في أي مكان خارج الكتاب كالمقالات النقدية، والصحف[8].

البعد العجائبي للنص الموازي

إن القصيدة الحديثة لا تخلق تقاليدها الجمالية من طاقتها على التمظهر في الصوت فحسب، بل في الكتابة وتجلياتها المرئية في فضاء الورقة أو المكان الطباعي وانفتاحه على المقترحات الأسلوبية الممكنة[9]، حيث بدا سطح الورقة هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين هذه البنية وتلك التقنيات من علاقة هامشية إلى علاقة جلية. فالتأثيرات المحيطة بالنص يمكن لها أن تسهم في الحياة الفعلية للقصيدة[10]. وبما أن الشعر ارتكاز في مستوى اللغة وملمح حركي وديناميي، هذا الارتكاز هو الذي يحطم البنية القائمة بحثاً عن بنيات أخرى متناسبة مع منطق الدلالة اللغة حيث تمتد القصيدة على مسافات بصرية، فلا يمكن تتبع الدلالة إلا من خلال التركيز البصري على مستويات الخطاب الشعري، والشاعر يسعى إلى ترصيع الوعي بالأشياء بآليات تعريفية ورؤية إيحائية وبصرية وسماعية وتخمينية[11]. وقد استثمر الخطاب العجائبي المعاصر شعرية العتبات، فالنص العجيب يوازيه نصوص أخرى تتمثل بعتبة؛ العنوان، ولوحة الغلاف، والنقاط، والإهداء، والشكل البصري للقصيدة.

-**العنوان:** هو((مجموعة من العلاقات اللسانية من كلمات وجمل حتى نصوص وتظهر لتشير لمحتوى الكتاب ولتجذب جمهوره المستهدف يحكي ويتكلم الأثر الأدبي))[12]، فهو عتبة لفهم النص والتعرف عليه، ويعد مفتاحاً للكتاب، ويكون أما واضحاً، أو أنه ينطوي على ميتالغوية يشترك القارئ في تأويله، وهذه المسؤولية تقع على عاتق الناص في اختيار مدخل أو تاج للنص. وعلم العنونه هو الذي يهتم بالإشارة الجمالية والمضمونية للعنوان، الذي اسهم في تأسيسه باحثون غربيون معاصرون، منهم هنري ميتران، لوبيان غولدمان، روجر روفر، داي دوبوف[13].

قد يأخذ العنوان بنى تركيبية تصدر عن رؤية عجائبية أو بعدٍ تخييلي ينسجم مع شعرية الخطاب من تعتيم ومراوغة، حتى غدا جزءاً من إستراتيجية النص، لأن له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية ((ليس بوصفه مكملاً أو دالاً على النص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال))[14]، حيث يدخل العنوان والنص في اللعبة النصية وينتج المسار الدلالي للنص ويمنحه الفاعلية، وبما ان العنوان هو المحطة الأولى للدخول إلى حياة النص، فانه يؤدي مهمة جمالية ووظيفية وتواصلية. ولابد من التفرقة بين العنوان الذي يعد مدخلاً لنصوص عدة، والعنوان الذي يكون لنص واحد، فالعنوان الأول يحدد النصوص ويجمعها ويتقدمها. وأصبح ساحة لكل ما هو تجريبي ومساهم بشكل كبير في توجيه التلقي، فالعنوان لا يخرج في كونه نصاً مصغراً يمتلك كل خصائص النصية[15].

في الشعر العراقي المعاصر أخذ العنوان جانباً مهما في توجيه الخطاب ولكن اختلف العنوان في الحقبة التسعينية عن التي تلتها، فكان الخوف والقلق والعدمية واضحة من عتبة العنوان وهذا بفعل ترسبات الواقع في لاوعي الشاعر، مثل (تعاويذ للأرواح الخربة) و(هزائم) لناصر مؤنس، و(حياة ثالثة) لمحمد تركي النصار، و(الركض وراء شيء واقف) لعلي الإمارة، و(غيوم أرضية) لسلمان داود محمد، و(جنائز معلقة) لعبد الرزاق الربيعي، و(خواصر الماء) لتركي الحميري، و(يوميات موجة خارج الماء) لدنيا ميخائيل. فبعض العنوانات تحاول ان تعيد ما فقد من تراث وجمالية في ظل الوضع المأساوي للشاعر والحطام النفسي المتأزم من خلال اللغة وجمالية الحرف العربي كما عند ناصر مؤنس، وبعضهم الآخر يبحث عن عنوان مجبول بطين العراق ومائه وإعادة الماضي التاريخي منتشياً بدلالة ولغة معاصرة كما في (خواصر الماء). في حين بعضهم الآخر تناص مع عجائب التاريخ مثل (تاسوعاء) لطالب عبد العزيز ((مذكراً بعاشوراء الاسم ذي الرنين التاريخي في ذاكرة العراق، وطقوسه الاستعارية الغريبة من التكفير عن ذنب دائم وخطيئة ثانية في ذاكرة الإنسان المنزاحة أصلاً عن خطيئة أولى لا تزال تلازم ذاكرته وتحدد مصيره ندماً وألماً))[16] في حين دلت عنوانات الإصدار ما بعد التسعيني والانفتاح الذي طالُ البلد

والوضع المتذبذب غير المستقر، أنتج دوالاً لعتبة العنوان العجائبي تحمل انزياحات وكثافة اللغة، ومفردات ذات طاقة لإحياء ذاكرة المتلقي مثل: (تجاعيد الظل) لرضا السيد جعفر، و(موت المغني) لنادر عمانوئيل، و(تفاحة في يدي الثالثة) و(حديقة الأجوبة) لحسين القاصد، و(ما لم يكن ممكنا) لمحمد البغدادي، و(سماؤك قمحي) لعمر السراي، و(عمره الماء) لعارف الساعدي، و(قميص مترع بالغيوم) لعبد الرزاق الربيعي، و(أنقذوا أسماكنا من الغرق) لرعد زامل. فهذه العنوانات تقدم مراوغة للقارئ عبر هيجانات صورية واسترسالات لغوية. في حين العنوان الفرعي للخطاب التسعيني يتناسب مع المرحلة الزمنية حيث ان الشاعر مغيب تماماً لا وجود له، كثير التحول والترحال إلى عوالم أخرى. مثل (الرحلة الثانية لكلكامش)[17] من مجموعة (يوم لإيواء الوقت) فكان العنوان مدخلاً لرحلة عجائبية فرحلة كلكامش الأولى قد أمدها الشاعر إلى رحلة ثانية معاصرة تنم عن أوضاع الفقر والجوع والقتل ولهذا جاء الخطاب تفسيراً لعنوان النص.

واما (حارس المقبرة)[18] فان العنوان مثير يوثق ويعرف بشخصية حارس المقبرة ويعد مدخلاً للنص العجيب حيث يورد الشاعر صفات الحارس الذي يقضم القمر وينسل خيط دم، كما ان (المقبرة) من الألفاظ التي تثير الكآبة والحزن وتبعث على التخيلات وتمثل عالماً متسعاً لا نهاية له. اما مجموعة (كتاب الموتى) لمازن معموري فكان العنوان المركزي على صلة بالعنوانات الفرعية فيفتتح الشاعر نصوصه بـ(ترتيل)[19] حيث يقطع بنية النص إلى متن ومبنى ويقطع الكلمة إلى حروف، فالعنوان ترتيل يوحي للقارئ في حين حمل عنوان (هوامش الموتى)[20] بعداً عجائبياً من حيث التحولات والافضية، فالعنوان يعد نقطة انطلاق للفضاء الذي رسمه النص (القبور، والجحيم، والصليل) اما التحولات (كائنات بحجم السواد ولون الفراغ)، فالهوامش من الألفاظ التي تعبر عن التبعية فهوامش الموتى تعبر عن الآم الشعب العراقي والمعاناة في ظل السلطة الظالمة، حتى عدَ مهمشاً على كل مستويات الإنسانية.

أما الخطاب الذي تلا هذه المرحلة، والانفتاح الثقافي والاجتماعي والأيدلوجي وضياع الشاعر، ووجوده الناقص أدى به إلى اعتماد عنوانات معبرة عن هذه المدة بإتقان، فالشاعر عارف الساعدي يشخصن الحضارة ويتكلم بلغة الماء ويرسم له شخصية أسطورية فالماء يبكي ويجوع ويعيش ويشتكي ويتغرب انما دليل على حضارة العراق والوضع المأساوي الذي أصبح عليه، وكانت عنوانات مجموعته الفرعية غنية للدخول إلى نصوصه مثل (عمره الماء) و(من ذكريات الماء) و(الطوفان). اما الشاعر عمر السراي فقد جعل من العنوان الفرعي صورة لوضعه النفسي يشي به كما العراقيين (أنا نصف موجود) و(انتحار) و(أسفار الغريب) إشارات تثير التردد في المتلقي. في حين كانت النظرة التشاؤمية سائدة عند جيل الشباب ومنهم احمد عزاوي في (كابوس) و(الهدايا السود) و(الحياة بعين بيضاء).

-**لوحة الغلاف:** اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بالجوانب التشكيلية والجمالية ومنها الغلاف لأنه يكون المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص. وظهر ما يسمى بالتشكيل الواقعي والتجريدي، ويعني به الرسومات الفنية الواقعية التي يلجأ إليها الكاتب لتكون أداة تعبيرية عن مقصد ينبغي الكاتب توصيله[21]. إن الاهتمام بخطاب الغلاف وبالعلامات الموزعة على رقعته وبمادتيه يعد من صميم اهتمامات المناص. حيث ينتج فضاءً رحباً للقارئ يمليه النص الأدبي من خلال حلته وشكله الطباعي، لان رصد الغلاف بتقنياته وماديته وجمالياته يثير اهتمام المتلقي. ولأن الغلاف نتاج تقاطع المظهرين اللساني والايقوني فإن أي مقاربة له ينبغي أن يتساءل الخطاب البصري الذي هو نتاج التقاء نصوص عدة، فتدخل لوحة الغلاف في تشكيل البعدين الجمالي والدلالي للنص، إذ لم يعد مجرد حلية شكلية مؤطرة للنص، حتى أنه قد يتحول إلى مؤشر دال على الأبعاد الإيحائية للنص الأدبي[22]. وقد يأتلف العنوان الذي هو من اختيار المؤلف مع صورة الغلاف التي يحددها الناشر، سواء أكان ذلك بصورة مقصودة أم بصفة اعتباطية. ليؤكد على حوارية العلامتين في الفضاء الطباعي مما يشكل نظاماً لفظياً ايقونياً، من أجل شعرية النص الأدبي لان ((الإطار الحواري للأيقونة يتموقع بين الصورة والنص))[23]، في الخطاب العجائبي المعاصر في مرحلة

التسعينات لم تكن لوحة الغلاف معبرة بشكل كبير عن عجائبية النص أو المجموعة الشعرية إلا بعض المجاميع المعدودة، وربما يدل على الطوق الخانق للثقافة في ذلك الوقت أو ان الشاعر تقصّد ذلك لأغراض منها الدلالة على ضياعه والحصار المفروض على أفكاره، الأمر الذي جعل أغلب الإصدار التسعيني ينم عن بعد بين الشاعر ومجتمعه وبين الشاعر والسلطة.

إن اعتماد لوحات الغلاف في دراستنا، جاء وفق ما بث في المجموعة من خطاب عجائبي أولاً، ومن حيث عجائبية فكر الفنان الذي رسم اللوحة ثانياً.

ففي مجموعة (أرض خضراء مثل أبواب السنة) للشاعر نصيف الناصري نجد غلاف المجموعة تشكل من صورة مصغرة جداً في أسفل الغلاف للفنانة ميسون الصقر، بلون (الأسود، والأبيض) وهي توحي للحطام والدمار النفسي، في حين احتل اسم المجموعة، واسم الشاعر مساحة أكبر من الصورة باللون الأحمر القاني وهو لون ((الدم والثورة والحرارة))[24]، وهذا ما يدل عليه خطاب المجموعة ككلّ حيث الظلام، والهاوية، والموت، والعدم.

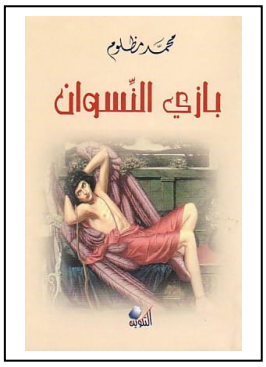
أما مجموعة (كتاب الموتى) للشاعر مازن المعموري فقد ظهرت على الغلاف صورة لمومياء، وضح منها الصدر والرأس وقبضة اليدين على أضلاع الصدر وملامح الوجه مرعبة لم يبرز منه سوى الفم والأذن والعين، والفم مفتوح بأقصى انفتاح يبدو صراخاً شديداً، توحي هذه الصورة المرعبة على أن الإنسان يكون سجين نفسه وآلامه، ويجسد الغلاف الألم الشديد والمأساة التي عاشها الشعب العراقي في ظل مرحلة قاسية، الناس كالموتى بعد تعتيم الأفواه والمشاعر.

أما مجموعة (شموس الحب واللهب) للشاعر مؤيد عزيز، على الغلاف لوحة تشكيلية للفنانة عشتار جميل حمودي قد استعيرت خصيصاً للمجموعة لما في اللوحة من عجائبية إنما تدل على عجائبية الفنان نفسه، فعناصر اللوحة امرأة تتطلع من

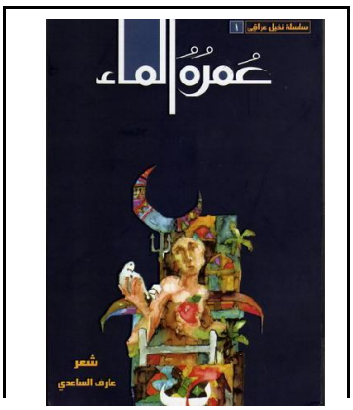
الشرفة وفق طراز معماري قديم والنار تلتهب من حولها حتى تبدو الأشياء خلف اللهب غير مركزة مايوحي إلى صورة المرأة الغائبة الحاضرة، والحنين إلى الماضي، وفقدان الروحية الأنثوية لاسيما إن الشاعر قد ركز في مجموعته على حضور شهرزاد والتحولات التي تصيبها ما يدل على فقدان المرأة حضورها الواضح فهي تبدو طرازاً جمالياً أكثر منه روحياً.

أما بعد هذه المدة فقد انفتح الشعراء على عوالم سريالية وتشكيلة حديثة، الأمر الذي جعل لوحة الغلاف تحتل جزءً مهماً من نصية المجموعة، وحرية الشاعر في البوح، واطلاعه على الثقافات فقد شارك الغلاف بوصفه عتبة مهمة في التوصيل، وجمالية الخطاب الشعري المعاصر.

ففي مجموعة (بازي النسوان) للشاعر محمد مظلوم، استعيرت لوحة الغلاف من أعمال الفنان sidny .H.meteyard، وهي لوحة لإله الحب والرغبة (إيروس) حيث ذبول عينيه وهو شبه عارٍ بلمسة أنثوية تنم عن رغبته بصيدٍ ما، إن (إيروس) في الميثولوجيا اليونانية هو إله الحب والجنس والرغبة، وهذه اللوحة تعضد العنوان أيضاً في تأكيد النوع الأدبي الذي تنتمي إليه القصيدة، وتختلف معه دلالياً، من جهة أخرى على مستوى تصور الذكر وتمثله لنفسه في علاقته بالأنثى، وإن ايروس يظهر في اللوحة خاملاً رخواً، وكأنه يوحي إلى ان ليس هناك ما يمكن اصطياده، حتى وضع نفسه مادة للاصطياد. وفي العادة يصور ايروس بهيأة طفل يحمل قوسه متأهباً لإطلاق سهم الحب، وأحياناً رجلاً على قدر من الاكتمال الذكوري، ومن المعتاد ان تزين كتب الإباحة الذكورية بصورٍ تحتل فيها الأنثى الغلاف، عارية أو في وضع مثير، موقع المركز لما حولها، ولكن هنا اللوحة تظهر (إيروس) نصف عار، وبالغ الوسامة، وبغنج أنثوي، وهذا خارج عن المعتاد، كما إن التفاتته الحالمة تمنحه مظهراً فرائسياً صرفاً[25].



أما مجموعة (عمره الماء) للشاعر عارف الساعدي، فقد ضم الغلاف لوحة تشكيلية للفنان منقذ أبو الهيل، وهي لوحة تدل على عجائبية الفنان نفسه، جامعة لحضارة العراق، والجنوب خاصة (الشناشيل، والسعف، والنخيل،...)، وامرأة معمرة جالسة على كرسي الملوكية، إنما توحي بالخلود والبقاء، وقد شغل اللون الأزرق المساحات المتبقية من الغلاف، واللون الأزرق دال على ((الحلم والاسترخاء والسماء وعمق البحار وتسامي السماوات))[26]، ويتناسب مع عنوان المجموعة، وهو لون الماء، فالماء باقٍ تنطلق منه الحضارات، والعراق أرض الحضارة.



أما مجموعة (قميص مترع بالغيوم) للشاعر عبد الرزاق الربيعي لوحة الغلاف للفنانة نادية محمد ياس، رسمت خصيصاً للمجموعة، عناصر اللوحة (سيقان أشجار خريفية مرتدية أقمصة غير مألوفة، خارقة لطبيعة القميص وتكوينه المعتاد، توحي اللوحة بأن القميص الذي يلبسه الجسد زاد الشاعر غربة واغتراباً، حيث نلاحظ ثنائية واقع الجسد المتهالك، وغربة الروح، فالرجل الغريب المترع قميصه بالغيوم ليس ثمة امرأة تنتظره وهذا ما يؤكد البيت الشعري الذي افتتح الشاعر به مجموعته:

الجسمُ في بلدٍ والروح في بلدِ
يا غربة الروح بل يا وحشة الجسد

فالغربة واضحة في اللوحة وفي تركيز ألوانها الخريفية، وكذلك في خطاب الشاعر الكلي.

إن الإسقاط الفني عملية نفسية يحول بها الفنان المشاهد الغريبة إلى موضوعات تفتح باب التأويل، فاللوحات العجيبة، تنطلق من عجائبية الفنان التشكيلي، ومدى تضامن هذه العجائبية مع عجائبية المجموعة الشعرية، فالملاحظ ان اللوحات التي

رسمت خصيصاً للمجموعة (عمره الماء، وقميص مترع بالغيوم) تدل على عجائبية فكر الفنان بما يتناسب مع خطاب المجموعة، حيث يُسقط الفنان ما يمتصه من أحاسيس وصور مثيرة ويموضعها في لوحته[27].

الإهداء: من التقنيات الكتابية التي تسهم في إنارة النص، لتبصّر القارئ منافذ الدخول إلى عالم النص، ويقترن في جوهره بمرجعيات تتناص مع أيديولوجية الروح بتعالقها مع الآخر بكل تنوعاته، وبما تحمله تلك الأيدلوجية من تراكمات إنسانية وثقافية وسياسية، فهو بنية لها جانبها النفسي الإيجابي في الاستمالة إلى عوالم النص[28]. والإهداء من المداخل المهمة لكل قراءة ممكنة للنص يرد في شكل جملة أو نص أدبي قصير يتضمن عناصر التواصل الأساسية. فهو عتبة ضرورية لفهم النص وإعادة تركيبه لأنه يحدد السياق[29]. وفي الخطاب الشعري المعاصر يسجل الإهداء حضوره الرسمي والشكلي في النص المحيط، بوصفها ملفوظاً مستقلاً لذا فأن معادلته صعبة ومعقدة لانفتاحها على لانهائية، أو لتجسيده صورٍ عجائبية أو لغة تثير تردد القارئ، في الخطاب العجائبي المعاصر. وصار يؤدي وظائف عدة منها دلالية وتداولية وتواصلية ووظيفة جمالية، ان الإهداء في الشعر العراقي في مرحلة التسعينيات كان تواصلياً وتداولياً أكثر من كونه يثير التردد، اما في المرحلة اللاحقة فقد انفتح الشعراء على آفاق معرفية وخيالية الذي جعل عتبة الإهداء مهمة بالنسبة لخطاب الشاعر فبعضهم جعله مدخلاً لمجموعته كما فعل الشاعر محمد البغدادي حيث اختلف عن كل إهداءات جيله من حيث الطول واشتماله (الميتالغوي) ومن حيث جمعه لحنينه وغربته وأحاسيسه حتى راح يتغنى ويتغزل في عراقه مرة وأخرى تقتله الحسرات والآلام من شدة عذاب الغربة فيقول:

إلى حضن أمي وقبر أبي
إلى زينب
وكل اشتياقي إليها..
إلى الزاي والياء والنون والباء..!!
والياء!!

ياء التملك..

ياء الإضافة!!

إلى البصرة ألم أنم في فنادقها

يا فرات

يا تمر

يا برتقال

تعال

فإني أكاد أموت[30]

وقد وضع قاعدة وهي التي على أساسها بنى مجموعته، قال:

هنا.. كل ما لم يكن ممكناً ان يكون..

وتلك هي القاعدة..[31]

فرادة النص هنا جاءت من الإحالة إلى اسم المحبوبة، فبعضها كلّها وتجزئتها إعادة ترتيبها إنه كما يحقق التنقل المستمر بين الأشخاص والأمكنة تنقلاً بصرياً، وإدراكياً مربكاً يسمح بالشك في استقرار الشاعر وتوافقه السلوكي ثم في مدى الجمال المنساب من توازن كلماته، فالشاعر جعل من الإهداء نصاً يتوقف القارئ لتأمله، ويعبر عن التجريب، فالحداثة أخذت تؤثر في الشعر المعاصر بفعل الانفتاح الثقافي.

أما الشاعر حمد محمود الدوخي فقد تناص مع نص قرآني في عتبة الإهداء، قال:

إلى وطن

وطن

عرضه

السماوات

والأرض

والى

مُدنه

التي
تجري
من
تحتها
الأنهار[32]

فالشاعر تمكن من تمثل النص القرآني وإعادة صياغته بما يتفق مع إيمان حضوري متناه بدلاً عن إيمان غيبي لا متناه ، إنها عجائبية الحب والاندماج والرؤية الإيمانية التي ترى في المقدس كل ما هو جزء في بناء حياة الإنسان، إذ يوحي تناثر الكلمات شاقولياً وتتابعها بصرياً في تأكيد دلالة النص وتوجيهه، فالإهداء يهندس للحالة النفسية شكلاً وعمقاً، ويوحي بجمال تشكيلي بصري ليؤدي وظيفة شعرية.

أما الشاعر جاسم بديوي في مجموعته (غيوم من قصب) فقد استخدم الإهداء حيلة لغوية فيها مفارقة مثيرة، قال:

إلى...
الذين ظهروا
تماماً[33]

افتتح الشاعر مجموعته بهذه العبارة بوصفها مدخلاً مثيراً للتردد، لنصوص تحمل من المكابدات والغربة والاحتراقات، فالذين ظهروا بعد فتح مغلق واختفاء طويل ومرّ، يصيب فصول الذاكرة بهطول جريح، ها قد ظهروا فذاكرة الماضي يكسرها الشاعر بأبخرة التمني.

أما الشاعر حسين القاصد، فقد قدمَ إهداءً صادماً للمتلقي، قال:

الإهداء:
لي[34]

فقد اختزل الشاعر كل ما يملك من وطن وسماء وأهل وأصدقاء ومشاعر نابضة بالحب والاغتراب بـ(لي)، وهي أنويه الشاعر ونرجسيته المفرطة التي خلفتها الانكسارات ونسق الوثوقية في الآخر المفارق.. وهي على حد قلة مفرداتها وكثافتها

واختصارها تثير الإحساس بالمفارقة ولربما السخرية، فمن الذي يهدي عمله لنفسه ولماذا؟ إن الشاعر يهب كلماته لنفسه التي تفهمه جيداً فتختصر له الزمان والمكان حين تفهم خطابه، إنه انشطار الذات وتشتتها واحتراقها لوجودها وانطواءها على نفسها فكأننا به يهدي كتابه له وتلك صورة غريبة.

الفضاء المكاني للنص:

حين يشرع الشاعر في انتهاك الورقة بالكلمات لا ينقل معاناته إلى القارئ فحسب بل ينقل إليه ((نبضه مباشرة ويدعو عينه للاحتفال بحركة جسده على الورق))[35]، فتشارك العين الأذن في تلقي النص، حيث أخذ شكل القصيدة أو النص عتبة مهمة لفك دوال النص الشعري، وأحد مظاهر النص اللغوي لان ((التأثيرات المرئية يمكن لها أن تسهم في الحياة الفعلية للقصيدة تزيد أهمية عندما تكون الأداة تصويرية، مؤثرة في العين ليس بتأثير مجرد بل تمثيلي))[36]، حيث ان الخطاب الشعري المعاصر بجماع مكونات النص التعبيرية والتركيبية على صلة وثيقة بالدلالة وطرق انبناء المعنى[37]. لذا استثمر الشعر العراقي المعاصر تقنيات اسهمت في إبراز بعد عجائبي وإثارة التردد لدى القارئ منها: علامات الترقيم، والسواد والبياض، والتقطيع. فهذه التحويرات ترمي إلى ((إتاحة مخرج من المستوى اللفظي للقصيدة، والتوجه مباشرة إلى العين لكنها في قيامها بهذا اكتسبت نوعاً آخر من الرمزية))[38]، وهذه التقنيات غالباً ما تجعل القصيدة تبدو أكثر غرابة مما هي عليه الحقيقة[39]. فهي تدل على إمكانات اللغة.

1-علامات الترقيم: اسهمت علامة الترقيم من استفهام تعجب وتنقيط في إثارة الارباك، وإقامة علاقة حميمة مع المتلقي في استقبال انفعاله أو عرض تساؤلاته، ففي قصيدة (مكابدات أنا) يسقط الشاعر بعض عناصر البناء اللغوي، وأضفى على النص تكثيفاً وتركيزاً من خلال الحذف الذي أغناه بنقاط الحذف، والسؤال الإنكاري لتعميق الدلالة وتحميلها أبعاداً جمالية وتواصلية مع المتلقي، قال الشاعر:

... كنت أخلعُ جلدي
لئلا يراني أبي
فيزرع أنيابه في متوني

هو اعتادها
مثل ظل الجفاف الذي
أناخ فينا
...
... كان يقسو علي
يأكل صحبي
وينقر فوق رؤوس الأحبة
...
أتبقى عجافاً زهوري!؟
وتيبس اشذاؤها كل حين!؟
... فأبي يشرب العطر منها
ويرقص
دوماً
على الياسمين...!![40]

ان النص يثير تردد القارئ وحيرته، لما يحمل تحول في شخصية الأب وهو تحول غير مألوف كما ان الشخصية التي رسمها الشاعر تتناقض مع نبي الله يعقوب وتتضاد معها في الصفات، فيطرح الشاعر تساؤلاته وعجبه إلى المتلقي من خلال علامات الترقيم.

اما قصيدة (ممكن!!) للشاعر مهدي حارث الغانمي فقد أسس لهذه التقنية من خلال العنوان وعدها منطلقاً لنصه حيث قال:

في الممكن،
متسعٌ أن تتطور كل الديدان
ويظل الإنسان
قنينة غاز صدئة!![41]

فقد أثار الشاعر فاعلية التعجب في النص، ونقل التعجب إلى القارئ واستمراريته، فالنص يحمل ثيمة الامتساخ وتحول الإنسان من قيمه وإنسانيته إلى (قنينة غاز) والأكثر عجباً ان هذا التحول يمسخ الإنسان من السوء إلى الأسوء حال (صدئة)، وهذا خارج عن الممكن لذا اقترن (الممكن) عنده إلى ممكن عجيب. واما الشاعر عمر السراي في قصيدة (أوبرا.. مدينة) يكرر نقاط التردد في كل سطر من النص وبين عبارة وأخرى، قال:

مدينة..
خطوها ليل.. وأشباح
تنوح ضوءاً..
إذا ما أهلها ناحوا..
ضلوعها..
في شبابيك النجوم غفت..
وقلب عصفورها غنى..
لمن ساحوا..
رداء بسملة الحلوى..
يكبلها..
بالطفل.. بالشيخ.. بالموتى..
إذا فاحوا..[42]

فالنص هٰهنا يترك أوصافاً لهذه المدينة العجيبة، فالشاعر ينقل كآبته تجاه هذه المدينة إلى القارئ من خلال النقاط (..) كما انه يشحن نصه دلالياً ويعمق إحساس الخوف واستثارة الإيحاء، فقطع الجمل والكلمات بنقاط التردد يثر الحدث ويعمق التواصل مع القارئ. اما قصيدة (مونولوج العنق الحجرية) يطرح الشاعر تساؤلاته، قال:

– إلى أين تمتد ذي العنق الحجرية؟
- غبار كأني، دخان، دم خائر

لا كأني أطفئ ناري التي اشتعلت
أتمدد فيها وأوقدها
– إلى أين تمتد ذي العنق الحجرية؟
• مهرةٌ جثتي، ودمي العربة
أحدبٌ أحدبٌ جسدي وضلوعي
مسامير ذي الخشبة[43]

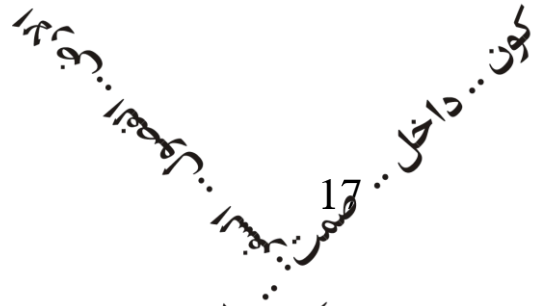
أكثر النص من علامات الترقيم (الفارزة، الاستفهام، والابتداء) انما لا تاحة الحرية للقارئ في الفهم والإدراك للتحولات المبثوثة في النص.

السواد والبياض: البياض قيمة جمالية تحمل دلالة، تتيح للشاعر تشكيل نصه بصرياً، فالشاعر يبني نصه مستغلاً بياض الورقة والمتلقي يكوّن الدلالة أجمع من البياض. فالبياض يشكل كلاماً خفياً يجعلنا بإزاء القصيدة ((أمام الجسد المتقطع الذي يخترق عقلانية القواعد))[44]، وعليه فيعد البياض ((رحم تتجمهر فيه احتمالات كتابة منظورة لاسترسال المحو حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كل مرة يقرأ فيها النص))[45]، لذا لهُ دور في إنتاج دلالة الخطاب الشعري، فيدل السواد والبياض على تكوين العلاقة مرة واختفائها مرة أخرى، وما دام السواد ينتج ملفوظاً شعرياً، وهو في المحصلة مقول دلالي، فإن البياض بوجود السواد ينتج اللامقول شعرياً وهو دلالي أيضاً، فبقدر ما يحضر البياض تحضر كثافة الإيحاء وتعمق الدلالة، حيث ان النص لا تتم شعريتهُ إلا بعد استحضار الغياب والقارئ يؤكد حضوره بملء البياض بالدلالة وإشباع الغياب بالمعنى[46].

وللبياض في القصيدة المعاصرة مظهران، أما ناتج عن الحيز غير المستغل بالسواد، أو بياض تركيبي يخرج مع السواد في آن واحد بالحذف.

ففي قصيدة (.....) يبني الشاعر نصه مستغلاً بياض الورقة، في حين يثير العنوان جواً من الغموض ويولد طاقة إيحائية لدى المتلقي، قال:

رحال .. الموت .. صراخ .. دم



(47)

ان النص هنا يعبر عن هندسة الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فالدلالات المبثوثة والتشكيل الصوري للكلمات انما يدلا على تتابع الأوجاع والمعاناة من خلال وضع (الموت، والصراخ، والدم، والرحال) في سطر واحد مفصولة كل كلمة بنقاط تردد الشاعر، في حين العلامة البصرية التي بثها في الأسطر الأخرى توحي بحالة التكرار والدوران الذي لا ينهيه إلا (الرصاص) فكل من (الأرض، والفصول، والسفر) كلمات دلالتها تتشابه، ولكن غرابة النص تنبعث من التشكيل والجمع بين الدوال المكثفة.

اما نص الشاعر ناصر مؤنس فيأتي معززاً بالتمثيل البصري والإيحائي للقارئ بمتابعة النص ومخاطبته بالعين، قال:

(48)

فهو تمثيل مأساوي لانشطار الشخصية في جهدها الخارق لملاحقة الذات، والغوص في آبار الوعي الباطني، والتعمق فيه. ما يحاكي العين جمالياً وبلاغياً[49] كما يعمد الشاعر إلى الأنسنة والتشخيص وهذا يمنح النص بعداً عجائبياً يضاف إلى الجمالي. اما قصيدة (غيروا المنازل) للشاعر فارس حرام فقد استغل ظاهرة التساقط

النجمي وهي من الظواهر الباراسكلوجية في شكل الأسطر من خلال التتابع وانفراد الروح وحريتها خارج الجسد، قال:

فإذا اصطدمت
يوماً
بجسمك
فإنك
لن تطيق الراحة
بل إن
نمت
تترك أشياء
من الجبال
تتردد
في جوفه.
وسيخرج أصلك
من بين حاجبيكَ
ويتشردُ،
في الأزقة
لدى كل مدينة،
على
أي ساحل
بهذا الكوكب[50]

فالخطوات التي وضعها النص خروج من الجسد وتشرد في مناطق العالم والفضاء الرحب، ما يوحي بالتشظي والتشتت النفسي، لذا لجأ الشاعر إلى هذه الظاهرة، دعوة لتغير المنازل.

أما البياض الناتج من الحذف داخل تركيب النص، فهو شائع في الخطاب الشعري المعاصر، كما في قصيدة (جثة بيانو):

قلقي وهو يرتجل النوم
تناسى ان ينزع أسنانه من سريري
فظلت الأجفان بلا ستائر
.....
.....
الريح شك
والكلمات
إكليل موسيقى
على جثة بيانو [51]

فالنص يجمع بين السمعي والبصري ويتيح للقارئ حرية تحريك النص وبناء دلالته، كما انه يوحي بأن البياض المعوض عنه بالحذف، نصاً حذف لمقاصد لذا ترك الشاعر مهمة بوحه وتركيبه إلى القارئ، اما قصيدة (الطوفان)، قال الشاعر:

لم يشأ الخالق، ثانية ترتيب الكون
من طين أصابعه
كوّن أرضاً حمراء، وأسكننا
فوق بحيرة نفط
.....
.....
مَن يصطاد لنا النفط بسنارة؟[52]

فقد أثار النص مخيلة القارئ من خلال هذه المفارقة العجيبة، والنكتة التعبيرية التي استنكرها الشاعر تعبيراً عن الوضع العراقي المعاش.

اما نص الشاعر مازن المعموري فقد أنسن (العلامة) ومنحها وظيفة المؤرخ، وهذا التحول يتناسب مع حقيقتها التاريخية فالرقم الطينية علامة باقية على طول الزمن وشاهد على أحداث التاريخ، قال:

العلامة تؤرخ... العلامة تبدأ بشرح الفضاء...
العلامة تغيب كما انها تحدث هذا الغياب وذلك
النوم العميق في
بوتقة الزمن المر
العلامة تمتد إلى ما لانهاية في وجه الذات
الذات تخترق الهواء
أما أنا...
.....
.....[53]

حيث ترك الشاعر النص مفتوحاً، معبراً عن دلالة مسكوت عنها، ومنح صلاحية تكوين الدلالة إلى متلقيها.

التقطيع: تقنية مكانية بصرية، بوصفه ((هندسة للحالة النفسية شكلاً وعمقاً، أو توازناً لها))[54]، وتكمن متعة الشعر في ((تتبع هذه الهندسة، بحركة على جسم القصيدة المشابهة لحركة العين على سطح اللوحة))[55]. حيث ان إخراج الكلمة بالتقطيع يدل على مغادرة السياق اللساني والدلالي للكلمة إلى سياق غير مألوف، فهو يعكس قلق الأشياء، و((الشاعر العراقي المعاصر انما يعمد هذا الأسلوب في محاولة لإقناع القارئ بمفهوم الكنه الشعري الذي يقصده، والذي دفعه إلى خلق معادل موضوعي للتعبير والانشطار في حروف الكلمة))[56]، وقد احتل أسلوب التقطيع دوراً بارزاً في إثارة تردد القارئ، ومنح القصيدة تكاملها العجيب.

كما في قصيدة (ترتيل)، للشاعر نفسه:

من يعيدني بعد أيها الغائب المتلاشي بالأضاحي والمدمر
القرمزي على السواحل وبراءة الوردة على أعتاب قمر مر

لكَ الخواص والمنتهى
قميص في السياج أو سيل من الحمائم في مخاض
الدهماء
لكَ ان توشح الفوضى وتختم الشوارع بالدماء
وذلك
الـ
ز
و
ا
ل[57]

يوحي النص بالتبعثر والتشتت الذي أصاب الشاعر، فالزوال هو نهاية كل شيء لذا تقطيع حروفه هو تمزيق نفسية الشاعر إزاء الوضع الذي يعيشه.

أما قصيدة (سلالم الدمع) فقد عمدّ الشاعر عمر السراي إلى تقطيع الجمل، قال:

في راحتي شمعة عمياء..
أتبعها..
قف..
سر..
بغير دمي المسفوح..
لا تثق..
وثقت بالتيه يغريني..
فأتبعه
حتى رأيت على رأسي..
مشت طرقي
وحين ثارت يدي نحوي
لتقتلني

شنقت كفي..

بحبلٍ سال من عنقي[58].

إن تقطيع الجمل في النص يمنحه فضاءً واسعاً، فالعنوان (سلالم) له علاقة مع توزيع الكلمات وتشكيلها في الفضاء الورقي، وتقطيع جمل النص وفق الحالة النفسية للشاعر.

الرموز الصورية: وهي آلية إيحائية تحمل دلالات فنية وجمالية تزود المتلقي بشحنات من التوتر إزاء فضاء القصيدة من خلال التعويض عن الجملة أو الكلمة برمز صوري وهذه التقنية تفترض وجود تفاعل خطابي بين الشاعر واضع الرموز والمتلقي في سيرورة ((التعرف على مضمون (مضامين) الإرسالية خارج غايتها الصريحة))[59]، ويجب البحث عن المضمون فيما تخفيه المدلولات، فالرمز الصوري يوهم بوجود قراءة للصورة تتم بشكل طبيعي وفق خطية دلالية تقوم من دال كلي إلى مدلول نهائي يدركه المتلقي.

ففي الخطاب الشعري المعاصر استعمل بعض الشعراء الرمز وقد تكون (رموز الكتابة القديمة) أو رموز علوم أخرى كالهندسة، بوضعها علامات ملازمة للجمل الشعرية = الكلمة= صورة.

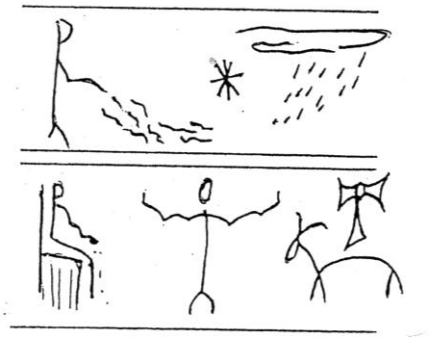
فالشاعر مازن المعموري أكثر من تضمين الرموز الصورية في نصوصه الشعرية، قال في (ألواح النص):

يا رافع العربات...

يا رافع الغيوم

يا ممطراً

يا نثيثاً متسارعاً



أحرسني

أكن لك

أمنحني قبواتك

صف لي جماجم الصحراء[60]

ان الخطاب المبثوث في النص، هو خطاب إله أسطوري حيث ان (ياء النداء) تقابل (الدعاء) للإله في المعتقدات الدينية، وقد استخدم الشاعر الرموز الصورية للكتابة القديمة، وأضاف ملمحاً سياسياً لخطابه من حيث الرمز الصوري (للحمار) المتأنق، و(كرسي الملك)، و(الراقص) وهذه تجتمع في عالم السياسة، فالصورة الأولى تصور حال الشعب وهو يكد ويزرع، والثانية تصور عالم الحكم والملوكية. وقد استخدم الشاعر رموز الرقص في الكتابة القديمة، وغيرها في مجموعته.

أما الشاعر أحمد آدم فقد استخدم الأشكال الهندسية في قصيدة (نقوش بماء الذهب)، قال:

∇من أنتَ لتلبس وجه رسوم الليل، الليل وحشة.. أتخامرك الأضواء
إنكَ نقش على رداء السيف، البلاد اندلعت حوافرها.

O تشكلتِ دماً كونياً في شتاء عروقي، قاسمتكِ الشهيق، آخذ موعداً
من نعاسكِ المبلل، أرتق الأحداقَ من حلم يعتزم الرحيل[61]

حيث ان المثلث شكل هندسي يشير إلى الفكر والتركيز والصلابة والحسم[62]، وقد افتتح الشاعر خطابه بالحديث عن الرجل ووضع (المثلث) رمزاً صورياً، أما الدائرة فتشير إلى النشاط والى الشيء الذي ليس له بداية ولا نهاية، وأكثر ما يجذب المرأة هو الشكل الدائري[63].

الخاتمة:

إن التغيرات الشكلية والكتابية التي طرأت على القصيدة.. فضلاً عن تخوم النص وحواشيه وما يضاف عليه، أضحت ضرورات لا يستغنى بالنص الشعري المعاصر عنها، فهي جزء حيوي ودالٌ مهيمن من دواله لا يتضح المعنى ولا يفيض عليه بدونه، ويبقى التباين، حيث الإبداع والطاقة الشعرية. وما هذا الالتزام الذي يبديه الشعراء لتلك الثقافات ولا ذلك التفنن في صناعة حواشي النص وهيكله إلا محاولة للتغريب وإبراز طاقة الشعر الدفينة على التجدد والتغير ومواكبة التحولات.. وفي ذلك مزيّة فنية لافتة جعلت من الشعر خطاباً عابراً لحدود اللغة وتشكلات المعنى إلى إثارة الشك وهيمنة التساؤل وانبعاث التعجيب.

الهوامش:

---

(1) ينظر: شعرية العتبات النصية، د. لعموري زاوي، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013: 84.

(2) مدخل إلى النص الجامع، جيرار جينيت، تر: عبد العزيز شبل، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1999: 17.

(*) ترجم سعيد يقطين بـ(المناصات) في كتابه (القراءة والتجريب)، ينظر: القراءة والتجريب: ص208.

في حين قابل عز الدين المناصرة بترجمته للمصطلح الفرنسي بـ(الملحق النصي) قائلاً عنه: ((العلاقة التي يقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسميه الملحق النصي (العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق، التنبيه، التمهيد...))، علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، ط1، الأردن، 2006: 148.

(3) الشعر العربي، بنياته وابدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1989م: 76.

(4) عتبات النص البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، ط1، الدار البيضاء، 1996م: 9.

[5] عتبات النص (المفهوم والموقعية والوظائف)، مصطفى سلوي، منشورات كلية الآداب، جدة، ط1، 2003: 5.

[6] نفسه: 9.

[7] الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ابو البقاء الكفوي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1993م: 598.

[8] ينظر: شعرية العتبات النصية: 102-105.

[9] ينظر: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري: 87.

[10] ينظر: اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، تر: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989م: 263.

[11] ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره المعنوية، عز الدين إسماعيل: 174.

[12] عتبات النص، جيرار جينيت (من النص إلى المنار)، منشورات الاختلاف، ط1، 2008م: 68.

[13] ينظر: عتبات النص، مصطفى سلوي: 196.

[14] جماليات التشكيل الروائي، محمد صابر، سوسن البياتي، دار الحوار للنشر، ط1، سوريا، 2008: 41.

[15] ينظر: العنوان في الشعر العراقي المعاصر، أنماطه ووظائفه، د. ضياء راضي الثامري، مجلة القادسية في الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 9، عدد 2، 2010: 23-25.

[16] ألم أضيق من بحر، د. حاتم الصكر (تقديم لمجموعة تاسوعاء): 6.

[17] يوم لإيواء الوقت: 63.

[18] نفسه: 85.

[19] كتاب الموتى: 3.

[20] كتاب الموتى: 26.

[21] ينظر: جيوبولتيكا النص الأدبي، مراد عبد الرحمن، دار الوفاء لدنيا الطباعة، مصر، 2002: 124.

[22] ينظر: شعرية العتبات النصية: 112.

[23] نفسه: 115.

[24] اللغة واللون، احمد مختار عمر، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1997م: 19 (الهامش).

[25] ينظر: أقنعة البلاغة الأيروتيكية، كريم جواد (مقال)، جريدة المؤتمر، العدد 2983، حزيران، 2014م.

[26] الصورة الاشهارية (آليات الإقناع والدلالة)، سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2009م: 163.

[27] ينظر: الأسس النفسية للإبداع العربي، مصطفى سويف، دار المعارف، ط3، 1969م: 203.

[28] ينظر: البنيات الدالة في شعر شوقي البغدادي: 438.

[29] ينظر: عتبات النص، جيرار جينيت: 93-95.

[30] ما لم يكن ممكناً: 5.

[31] نفسه: 6.

[32] الأسماء كلها: 3.

[33] غيوم من قصب، جاسم بديوي: 2.

[34] تفاحة في يدي الثالثة: 3.

[35] الشكل والخطاب، مدخل للتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، ط1: 226.

[36] اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، جاكوب كورل، تر: اليون يوسف وعزيز عمانوئيل: 263.

[37] ينظر: الرماد ثانية: 304.

[38] اللغة في الأدب الحديث: 259.

[39] ينظر: نفسه: 261.

[40] المجموعة الشعرية الورقية غير الكاملة، (تجاعيد)، مشتاق عباس معن: 105-107.

[41] تلميذ الفراشة: 112.

[42] سماؤك قمحي: 49.

[43] فراديس (ايائيل وعساكر): 89.

[44] الشعر العربي المعاصر، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 1996، 2: 128.

[45] نفسه: 129.

[46] ينظر: الرماد ثانية: 317.

[47] كون في داخلي، احمد آدم: 8.

[48] تعاويذ للارواح الخربة، ناصر مؤنس

[49] ينظر: شفرات النص (دراسة سيمولوجية في شعرية النص والقصيدة)، صلاح فضل، دار الآداب، 1999: 30-33.

[50] مرة واحدة، فارس حرام: 51-52.

[51] إكليل موسيقى على جثة بيانو: 62.

[52] شتاء عاطل: 21.

[53] كتاب الموتى: 12-13.

[54] كتاب المنزلات، منزلة النص، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995، 2: 17.

[55] اللغة في الأدب الحديث: 211.

[56] الرماد ثانية: 320.

[57] كتاب الموتى: 3.

[58] سماؤك قمحي: 106.

[59] الصورة الإشهارية (آليات الإقناع والدلالة)، سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب العربي، 2009: 191.

[60] كتاب الموتى: 15.

[61] كون في داخلي: 51.

[62] ينظر: الصورة الاشهارية: 177.

[63] ينظر: نفسه والمكان نفسه.

مصادر البحث:

1. الأسس النفسية للإبداع العربي، مصطفى سويف، دار المعارف، ط3، 1969م.
2. الأسماء كلها، حمد الدوخي، دار شرق غرب للطباعة، ط1، 2009م.
3. إكليل موسيقي على جثة بيانو،جواد الحطاب، دار الساقي، 200م.
4. أقنعة البلاغة الأيروتيكية، كريم جواد (مقال)، جريدة المؤتمر، العدد 2983، حزيران، 2014م.
5. ألم أضيق من بحر، د. حاتم الصكر (تقديم لمجموعة تاسوعاء).
6. البنيات الدالة في شعر شوقي البغدادي، محمد اليباني، دار رند للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2011م.

7. تعاويذ للأرواح الخربة، ناصر مؤنس، دار المخطوطات، ط1، 1996م.
8. تفاحة في يدي الثالثة، حسين القاصد، سلسلة نخيل عراقي، بغداد، ط1، 2009.
9. تلميذ الفراشة، مهدي حارث الغانمي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2007م.
10. جماليات التشكيل الروائي، محمد صابر، سوسن البياتي، دار الحوار للنشر، ط1، سوريا، 2008م.
11. جيوبولتيكا النص الأدبي، مراد عبد الرحمن، دار الوفاء لدنيا الطباعة، مصر، 2002م.
12. الرماد ثانية (تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث النصف الثاني من القرن العشرين)، د. كاظم فاخر الخفاجي، تموز للطباعة والنشر، ط1، دمشق، 2012م.
13. سماؤك قمحي، عمر السراي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2007م.
14. شتاء عاطل، جواد حطاب، دار ازمنة، ط1، 1997م.
15. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط3.
16. الشعر العربي، بنياته وابدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1989م.
17. شعرية العتبات النصية، د. لعموري زاوي، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013م.
18. شفرات النص (دراسة سيمولوجية في شعرية النص والقصيدة)، صلاح فضل، دار الآداب، 1999م.
19. الشكل والخطاب والاجرار، مدخل للتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، ط1.
20. الصورة الاشهارية (آليات الإقناع والدلالة)، سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2009م.
21. ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 1996م.
22. عتبات النص (المفهوم والموقعية والوظائف)، مصطفى سلوي، منشورات كلية الآداب، جدة، ط1، 2003م.
23. عتبات النص البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، ط1، الدار البيضاء، 1996م.

24. عتبات النص جيرار جينيت (من النص إلى المنار)، منشورات الاختلاف، ط1، 2008م: 68.
25. علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، ط1، الأردن، 2006م.
26. العنوان في الشعر العراقي المعاصر، أنماطه ووظائفه، د. ضياء راضي الثامري، مجلة القادسية في الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 9، عدد 2، 2010م.
27. غيوم من قصب، جاسم بديوي، الاتحاد العام للادباء والكتاب، العراق، 2006م.
28. فراديس (ايائيل وعساكر)، هاتف الجنابي، دار المدى، ط1، 1998م.
29. القراءة والتجريب، سعد يقطين، سلسلة الدراسات النقدية، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 1986م.
30. كتاب المنزلات، منزلة النص، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995م.
31. كتاب الموتى، مازن المعموري، طبع بطريقة الاستنساخ، 1999م.
32. الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ابو البقاء الكفوي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1993م.
33. كون في داخلي، احمد ادم، اصدر بطريقة الاستنساخ، 2001م.
34. اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، تر: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989م.
35. اللغة واللون، احمد مختار عمر، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1997م.
36. ما لم يكن ممكناً، محمد البغدادي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2004م.
37. المجموعة الشعرية الورقية غير الكاملة، مشتاق عباس معن، دار الفراهيدي، ط1، بغداد، 2010م.
38. مدخل إلى النص الجامع، جيرار جينيت، تر: عبد العزيز شبل، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1999م.
39. مرة واحدة، فارس حرام، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2005م.
40. يوم لإيواء الوقت، جواد الحطاب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992م.

Abstract :
Miraculous is the frequency object only knows the natural laws, and uncover the dark areas in the collective unconscious, the object hesitate to interview occurred over the familiar, especially since the nature of mind has become accustomed to the familiar, and stained with him because of recurring event became part of it, is strange not screamed for his presence but it is possible and justified , but the strange what eluded realized immediate awareness, and that the issue of getting out of them poets it does not limit their imagination end and see the enablers nature of some of their presence, since the poet, actor and producer poetic discourse so the body of the miraculous in his speech as able to portray the ugliness and cruelty of reality, photographed out for fashionable, and the expression of the contemporary poet crisis in reality, and the formation of new dimensions based on distortion and dispersion, as the raw material (language) established aesthetic layout which absorbs the receiver frequency, so contemporary poem not only content with the creation of energies aesthetic in the sound, but in writing, visual manifestations in the space of the paper and its openness to suggestions stylistic possible.