جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ميسان / كلية التربية
قسم اللغة العربية

الأنماط البنائية لقصائد رعد عبد القادر في مجموعته الشعرية الكاملة

رسالة تقدمت بها

نرجس حسين عبعوب

رسالة مقدمة إلى مجلس كلية التربية / جامعة ميسان وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

أ.د. خالد محمد صالح

١٤٤٦هـ ٢٠٢٤ م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا

وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾

صدق الله العلي العظيم

[هود: ٤١]

الإهداء

إلى أبي العزيز . . . . . أطال الله في عمره، وأعطاه المزيد من الصحة والعافية.

إلى نبع الامان والحنان أمي الغالية.....

إلى الداعم الاول في رحلتي العلمية زوجي ورفيق دربي.....

إلى من سكنوا روحي اخواني واختي الحبيبة.....

الى فلذات كبدي اطفالي.....

أهديكم جهدي العلمي . . . . . .

إقرار المشرف

اشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة (**الانماط البنائية لقصائد رعد عبد القادر في مجموعته الشعرية الكاملة**) التي تقدمت بها الطالبة(**نرجس حسين عبعوب**) قد جرت بإشرافي في كلية التربية – جامعة ميسان، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في في اللغة العربية وآدابها.

التوقيع:

الأستاذ الدكتور

أ.د. خالد محمد صالح

(المشرف)

التاريخ: / / ٢٠٢٤ م

بناءً على التوصيات المتوافرة، أرشح هذه الرسالة للمناقشة

التوقيع:

رئيس قسم اللغة العربية – كلية التربية

الاسم : أ. م.د. محمد مهدي

التاريخ: / / ٢٠٢٤

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة أننا اطلعنا على الرسالة الموسومة (**الانماط البنائية لقصائد رعد عبد القادر في مجموعته الشعرية الكاملة**) وناقشنا الطالبة (**نرجس حسين عبعوب**) في محتوياتها وفيما لها علاقة بها، ووجدنا أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في(قسم اللغة العربية/ادب حديث) بتقدير ( ) .

التوقيع:

اللقب والاسم: أ.د.علي عبد الرحيم

عضواً

التوقيع:

اللقب والاسم:أ.م.د.رعد هوير سويلم

عضواً

التوقيع:

اللقب والاسم:أ.د. خالد محمد صالح

عضواً ومشرفاً

التوقيع:

اللقب والاسم:أ.د.مولود محمد زايد

رئيساً

صدقت من قبل مجلس كلية التربية / جامعة ميسان

التوقيع:

عميد كلية التربية

أ . م . د . براق طالب شلش

التاريخ: / / ٢٠٢٤

الشكر والامتنان

بعد رحلةِ بحثٍ واجتهادٍ تكلّلت بإنجاز هذه الدراسة، أحمد الله عز وجل على نعمته التي مَنَّ بها عَليَّ، فهو العلي القدير.

ولا يسعني وأنا أدنو من قطف ثمار هذا الجهد، إلا أنْ أخصَّ بأسمى عبارات الشكر والعرفان مشرفي **الاستاذ الدكتور (خالد محمد صالح)** الذي أنار لي الدرب فله مني جزيل الشكر.

كما أتقدّم بالشكر إلى قسم اللغة العربية الذي كان خير راعٍ لي، ابتداءً من رئيس القسم الدكتور **(محمد مهدي)**، مروراً بجميع الاساتيذ الكرام الذين تربيت على ايديهم ، فجزاهم الله عني خير الجزاء

كما أدين بالشكر الجزيل الى الذين اعانوني بهذه الدراسة سواء بعلمهم أو بكتاب، واخص بالذكر من الاردن الدكتور **تيسير الزيادات** والدكتور **خليفة الصمادي** ، فلهم مني الشكر والامتنان.

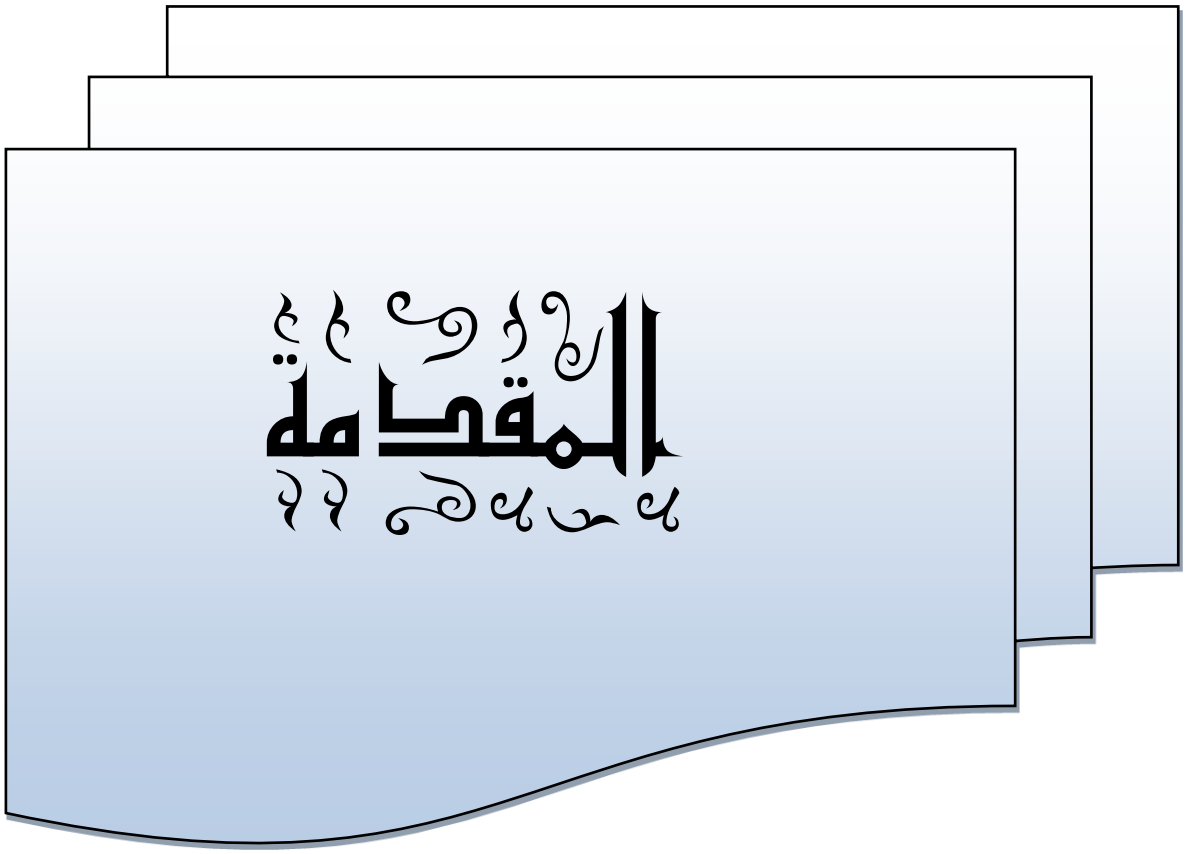
كما لا يسعني إلا أنْ اتقدم بخالص الشكر والاعتراف بالجميل للروائية والأديبة السيدة **إلهام عبد الكريم** زوجة الشاعر **رعد عبد القادر**، لما أفاضته عليَّ من كرم في إهداء هذه المجموعة الشعرية الكاملة، ولم تبخل عليَّ بتزويدي بمعلومات تخص الشاعر، فجزاها الله عني خير جزاء المحسنين

والشكر والتقدير لكل من ساند وعاضد ومدَّ يدَ العونِ لإتمام هذه الدراسة.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ- ث
التمهيد: رعد عبد القادر وتنميط القصيدة	١ - ١١
١. النمط البنائي للقصيدة : المفهوم والحدود	٢ - ٥
٢. قصائد رعد عبد القادر : بناؤها وشعريته	٥ - ٩
٣. سيرة رعد عبد القادر ونتاجه الابداعي	١٠ - ١١
الفصل الأول أنماط بنى العنوان	١٢ - ٤١
مدخل	١٣ - ١٦
المبحث الاؤل: بنية الاستخلاص من النهايات	١٧ – ٢٣
المبحث الثاني: البنية المراوغة بين التشفير والتغريب والترميز	٢٤ – ٣٣
المبحث الثالث: بنية الاستلال من الحياة اليومية	٣٤ - ٤١
الفصل الثاني أنماط البنى البصرية	٤٢ - ١٠٢
مدخل	٤٢ – ٤٧
١. علامات الترقيم	٤٧ – ٧٤
٢. السواد والبياض	٧٤ – ٨٤
٣. التشكيل الهندسي	٨٤ – ٨٩
٤. تناثر الحروف	٩٠ – ٩٦
٥. المتون والهوامش	٩٦ - ١٠٢
الفصل الثالث أنماط البنى السردية	١٠٣-١٦٤
مدخل	١٠٤-١٠٦
المبحث الاؤل: نمط السرد الذاتي	١٠٧-١١٨

١. حكاية السيرة	١٠٨-١١١
٢. حكاية القناع	١١١-١١٤
٣ . حكاية المراة	١١٥-١١٨
المبحث الثاني: نمط السرد الموضوعي	١١٩-١٣٤
١. الحكاية متعددة الاصوات	١٢٠-١٢٤
٢. الحكاية الدرامية	١٢٤-١٢٩
٣. الحكاية الفانتازية	١٢٩-١٣٤
المبحث الثالث: نمط البنية القارة	١٣٥-١٤٩
١. الوصف(الشخصية، والحدث، والزمان، والمكان)	١٣٥-١٤٥
٢. الحوار(لحوار الخارجي ، الحوار الداخلي)	١٤٥-١٤٩
٣. تقنية التوليف	١٤٩-١٥٢
المبحث الرابع: نمط البنية المتداخلة	١٥٣-١٦٤
١. الحكاية المنظومة	١٥٤-١٥٧
٢. السيرة الذاتية المنظومة	١٥٧-١٦٣
الخاتمة	١٦٥-١٦٧
المصادر والمراجع	١٦٨-١٧٩
الملخص باللغة الانكليزية	b


المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله حَمداً كثيراً طيباً مبُاركاً فيهِ ، والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آلة الطيبين الطاهرين.

أما بعد..

تشغل ظاهرة البناء الشعري مكانه كبيرة على صعيد القصيدة الحديثة ، إذ يمكن للشاعر بوساطة الأنماط البنائية المتطورة والمتنوعة من تطوير ادواته وتوفير احدث السبل للتعبير والتجديد بتجربته الشعرية ، كما تتيح هذه الفرصة التحول من الأنماط التقليدية القديمة.

وتعد هذه الأنماط من المحاور الاساسية في بناء القصيدة الحديثة ، كما انه تتعدد الأنماط بتعدد تجارب الشاعر وتعدد الرؤى الشعرية التي يطرحها .

عرف الشاعر رعد عبد القادر بتعدد أنماط قصائده في المجموعة الشعرية الكاملة، فقد تنوعت أنماط بناء قصائده بين نمط قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر ، والقصيدة البسيطة والمركبة .

تسعى الباحثة إلى دراسة الأنماط البنائية لقصائد الشاعر رعد عبد القادر ، من خلال مجموعته الشعرية ، مستندة إلى المناهج الحديثة . كما ان هناك العديد من الدراسات التي قدمت ضمن متونها ما يقترب من مفهوم (الأنماط البنائية) ،لاسيما البحوث التي تناولت البناء الفني الحديث، و منها :

- (مرايا نرسيس) الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة النثر للدكتور حاتم الصكر،١٩٩٠.
- البناء الفني في النقد القديم والمعاصر لمرشد الزبيدي ،١٩٩٤.
- عن بناء القصيدة للدكتور علي عشري زايد ،٢٠٠٢.

- الحدود الشعرية لقصيدة النثر العربية (رعد عبد القادر انموذجاً) ،عمر يوسف ،رسالة ماجستير في جامعة سامراء ،٢٠١٣.
- القصيدة العربية المعاصرة وتحولات النمط لعلاء الدين رمضان ،٢٠١٥ .

ومن المقالات والبحوث المنشورة في المجلات الأدبية : قصيدة التفاصيل اليومية في الشعر العراقي الحديث، لعبدالهادي جاسم الطعان في مجلة محور الدراسات العربية، العدد ١٦"، و" التجليات الصوفية في شعر رعد عبد القادر، لفاطمة حسن عذار، الجامعة المستنصرية ، كلية الآداب، مجلة مداد ألادب في العدد الثامن والعشرين ، وغيرها من الدراسات .

لقد وقع اهتمام هذه الدراسة على الانماط البنائية ، وافادت من دراسات : اتِّجاهات الشِّعر العربي المعاصر لإحسان عباس و(عن بناء القصيدة) لعلي عشري زايد ، و(توظيف القصيدة الحديثة لتقنيات الفنون الأخرى) لتيسير الزيادات ، فضلاً عن المصادر ومعاجم المصطلحات النقدية .

اقتضت الدراسة ان تكون الخطة في ثلاثة فصول، يسبقها تمهيد يعد عتبة لدخول الدراسة وقد كان معنوناً بـ (رعدعبد القادر وتنميط القصيدة) فيه حاولت الباحثة في التمهيد ان تتوقف على المفهوم وحدود الأنماط البنائية الحديثة ، ثم تطرقت الى بناء قصائد الشاعر رعد عبد القادر وآراء النقاد في بناء قصائده ، ثم سيرة الشاعر وأهم إصداراته الشعرية.

اما الفصل الأول فقد تناولت الباحثة (أنماط بِنى العنوان) في ثلاثة مباحث سبقت بمدخل نظري، بينت في المبحث الأول اهم مصادر استخلاص عناوين المجموعة الشعرية للشاعر رعد عبد القادر ، ومدى ارتباط العنوان بنهاية القصيدة، وفي المبحث لثاني : دخول الترمز والتشفير والتغريب على عنوان القصيدة ، أما المبحث الثالث:ارتباط العنوان بحياة الشاعر اليومية .

أما الفصل الثاني (أنماط البِنى البصرية) فقد جاء في خمسة مباحث سبقت بمدخل تعريفي ، بين اهم اشكال التشكيل البصري التي استعملها الشاعر، وتناول في الفقرة الأولى: توظيف علامات الترقيم في شعر رعد عبد القادر مبينة سبب توظيفها بالنص ، اما الفقرة الثانية: توظيف تقنية السواد والبياض في شعره ، وشمل الفقرة الثالثة:التشكيل الهندسي في كتابة الشعر او الرسم بالشعر اما الفقرة الرابعة :تناثر الحروف ، وفي الفقرة الخامسة: توظيف تقنية المتن والهامش في النص الشعري ،كما حاولت الباحثة ان توضح مسوغات توظيف هذه الاشكال.

والفصل الثالث درست فيه الباحثة أنماط البِنى السردية ، في اربعة مباحث سبقها مدخل نظري ، تضمن المبحث الأول : نمط السرد الذاتي و تضمن (حكاية السيرة، حكاية القناع ،حكاية المرآة)،اما المبحث الثاني: فكان في نمط السرد الموضوعي وتضمن (الحكاية المتعددة الأصوات، الحكاية الدرامية ، الحكاية الفنتازية)، وفي المبحث الثالث: نمط البنية القارة (الوصف، والحوار)، وجاء في المبحث الرابع: نمط البنية المتداخلة تضمن (الحكاية المنظومة ، السيرة الذاتية المنظومة).

و تضمنت الخاتمة ابرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وثم قائمة المصادر والمراجع.

وكان من أهم دافع لاختيار الموضوع هو ان مَنَ الله علي وبمساعدة المشرف ان يكون هذا الموضوع سبباً لاستكمال مرحلة الماجستير ، حيث جاء موضوعي يحمل عنواناً يتناسب مع منهجي العلمي الذي انتسب إليه في مرحلة دراستي العلمية ، و وجدت مايلبي رغبتي في هذا الموضوع المعنون بـ (الأنماط البنائية لقصائد رعد عبد القادر في مجموعته الشعرية الكاملة).

لقد سعت الدراسة في تحليل النصوص الشعرية في مدونة الشاعر رعد عبد القادر إلى الكشف عن آلاليات الآجرائية التي تتخذ من المنهج البنيوي سبيلاً لبيان العلاقات التي تتحرّر بنى مكونات النص الشعري وعناصره على وفق مبدأ الكلية فيما يتعلق باستقبال النص وتحقيق الدلالة مع التركيز على الدوال لأنّ النصوّص. كما ترى المناهج البنيوية ببنى مغلقة مستقلة بذاتها .

أما عناية الدراسة هنا بالمهنج الاسلوبي فمردة إلى الرغبة في إمساك ألانماط البنائية للنصوص عند رعد عبد القادر لأنها تضمن الوصول إلى البنى الكلية الشاملة للنصوص.

وفي الختام تود الباحثة أن تقدم الشكر والعرفان لأعضاء لجنة المناقشة لما يبدوه من ملاحظات قيمة تشذب الرسالة وترفع مستواها العلمي ، والى كل من مد يد العون في هذا الجهد العلمي ، كما تثني الباحثة على الاستاذ المشرف الاستاذ الدكتور (خالد محمد صالح) لنصائحه ومتابعته التي اعانت الباحثة لإكمال دراستها فكان نعم الاب الروحي والاستاذ الفاضل فله مني كل الشكر والتقدير .

كما تتقدم الباحثة بالشكر والامتنان لرئاسة قسم اللغة العربية وجميع الأساتذة الكرام ممن تعلمت على ايديهم ، والله ولي التوفيق.

التمهيد

رعد عبد القادر وتنميط القصيدة

١. النمط البنائي للقصيدة : المفهوم والحدود

٢. قصائد رعد عبد القادر : بناؤها وشعريته

٣. سيرة رعد عبد القادر ونتاجه الابداعي

١- النمط البنائي للقصيدة :المفهوم والحدود

ان قضية البناء الشعري لها "اهمية كبرى على صعيد تطوير القصيدة العربية الجديدة ، اذ يمكن للشاعر بواسطة انماط البناء المتعددة المتاحة والمتطورة باستمرار من تطوير ادواته وتوفير احدث السبل للتعبير المبدع والجديد عن تجربته" [١].

انّ دراسة موضوع بنية القصيدة اوضح التباين القائم بين مدلول مصطلح البنية في النقد القديم، وفي النقد الحديث،وفي النقد العربي القديم اشارات الى انماط البناء الفني للقصيدة العربية القديمة ، في عصر ماقبل الاسلام والعصور الاخرى ، وقد بدا هذا واضحاً لدى ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) وغيره من النقاد القدامى الذين تحدّثوا عن بناء القصيدة ،فأحسن الشعر عند ابن طباطبا: " ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل .. فأن الشعر اذ أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثلة السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان وصواب تأليف ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه الى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغاً .. لا تناقض في معانيها ولا هي في مبانيها"[٢]. فإن ابن طباطبا نظر إلى البناء الفني من زاوية الوحدة العضوية للقصيدة وهي الزاوية التي نظر الفلاسفة الاغريق من خلالها إلى بناء الملحمة الشعرية، وجعل الوعي عاملاً حاسماً في بناء القصيدة، فالشاعر إذا أراد بناء قصيدة "مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره "[٣].

---

(١) عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديثة ، ط١، ٢٠١٢ :٢٩.

(٢) عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي ،تح:عباس عبدالساتر،ط١ ،دار الكتب العلمية ، بيروت،١٩٨٢ :١١.

(٣) البناءالفني في القصيدة الحماسة لعباسية، سعيد حسون العنبكي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٨: ٧٦.

في حين اشارة ابن قتيبة(ت٢٧٦هـ) "لأنموذج قصيدة المديح في عصر ما قبل الاسلام إشارة صريحة الى نمط بنائي محدد يتسم بتنوع الموضوعات وتناسبها وارتباط الواحد منها بالآخر ، والى جانب هذا النمط البنائي للقصيدة توجد أنماط أخرى تختلف عنها ، فهنالك قصائد الرثاء والهجاء التي يطرق الشعراء موضوعاتها مباشرة ، ولا تخضع للحدود التي رسمها ابن قتيبة لقصيدة المديح ، وربما تنبه ابن سلام الجمحي قبل ابن قتيبة على الاختلاف بين الانماط البنائية لقصيدة ما قبل الاسلام حين وضع شعراء الرثاء ، في مجموعة واحدة خارج طبقاته العشر"[١]، لم يرى ابن قتيبة مسوغاً لمتأخر الشعراء في أن يخرجوا عن مذهب المتقدمين.

أكد قدامه بن جعفر (ت٣٣٧هـ) في رؤيته لبناء القصيدة على وجود مكونين رئيسين: الأول الإيقاع وأشار إلى أن "بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه، كما ان أدخل له في باب الشعر وأخرج عن مذهب النثر"[٢].

والمكوّن الثاني، المعنى، إذ رأى أن بنية الشعر على أن ألفاظه مع قصرها قد أشير بها إلى معان طوال.

وهنا لا بدّ من الإشارة ان ابن رشيق القيرواني (ت٤٦٣هـ) أكد موقف ابن طباطبا بشأن الوحدة العضوية في بنية القصيدة مشبهاً أجزاءها بأعضاء جسم الانسان، فهي مثلها "مثل خلق الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر الجسم عاهة تتخون محاسنه ،وتعفي معالم جماله، ووجدت حذاق الشعراء، وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال، احتراساً يحميهم من شوائب النقصان ويقف بهم على محجة الإحسان " [٣].

---

(١) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر ، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافيةالعامة، بغداد،١٩٩٤: ١٠٤.
(٢)المصدر نفسه :١٢١.
(٣) البيان والتبين ، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ط١، ١٩٣٨ :٧٠.

اما في النقد الحديث فيتحدّد فهمنا لبناء القصيدة في الافكار التي تنظم القول الشعري ضمن بناء العبارات ، والجمل ، واسلوب تقديمها ، وطريقة عرضها ، واشكال صياغتها ، اذن البناء عملية فنية ترتبط " بالتجربة ، والمضمون ارتباطاً عضوياً "[١] ، وهذا يعني ان تعدد الابنية ، وتباينها ، وتشاكلها تتحد تبعاً لاختلاف التجربة ، وتعدد الافكار ، وتنوع المصادر الثقافية أيضاً ، هذا ما لاحظه دارسو القصيدة الحديثة ، إذ افرزت بعض الدراسات أنواعاً بنائية توزعت بين البسيطة ، والمركبة ، وتندرج ضمنها أنماط بنائية اخرى[٢]، كما ان من فصل القول في بنية القصيدة وأنماطها هو د. عز الدين إسماعيل ، ذلك ان أكثر الدراسات "وبخاصة التي اهتمت بالقصيدة العراقية نزعت الى الكشف عن البناء الفني للقصيدة من خلال فحص هذه الانماط ضمن بنيتين رئيستين هما : القصيدة البسيطة ، والمركبة التي تفيد من السرد بأنواعه ، وتمظهراته المتعددة ناهيك عن ان هذه الدراسات في معظمها انطلقت من تحديدات عز الدين للابنية"[٣]، وكان عز الدين إسماعيل يميل الى استخدام مصطلح (معمارية القصيدة)عند حديثه عن انماط البناء ، حيث جعل نمط البناء الدرامي مهيمناً على القصيدة الطويلة رافضاً النمط الغنائي الذي رافق القصيدة زمناً[٤].

في حين اهتم مرشد الزبيدي بدراسة انماط البناء الفني ،وقد "حدد نمطين رئيسين هما النمط البسيط ،والنمط المركب ، معترفاً ان تقسيم الانماط البنائية لايتيح رسم حدود دقيقة بين نمط وآخر ، اذ يبقى الابداع الشعري عصي على التأطير والتقنين[٥].

اما كمال خير بك فقد نظم القصيدة الحديثة على ثلاثة اشكال هي" القصيدة الاولية الخام ،القصيدة النصف مبنية، القصيدة الفوضوية (المبنية)" [١]، وهذه المحاولة لم تحضر الا صفحات قليلة.

---

(١) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١ط، ١٩٩٤ : ١٦٢.

(٢) ينظر: الشعر الحر في العراق ، يوسف الصائغ : ١٩٩ وما بعدها ، ودير الملاك ، محسن اطيمش : ٧٥ –٧٩ ، وسفر النار ، حميد قاسم : ١٣٠ .

(٣) الشعر العراقي الحديث جيل السبعينات، الرؤية والتحولات (اطروحة دكتوراه)، علي متعب جاسم، جامعة المستنصرية، كلية الاداب،٢٠٠٦ :٢٥٤.

(٤) ينظر: انماط القصيدة ، اطروحة دكتوارة تقدم بها الطالب احمد رحاحلة، الجامعة الاردنية ،٢٠١٠: ١٩ – ٢٣.

(٥) ينظر : بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر ،مصدر سابق: ١٤٢_١٤٤.

إن التشكيلات البنائية تنظر في الاساليب الشعرية عند الشاعر المعاصر في قصيدته للكشف عن الهيئة او معمارية القصيدة ، اما انماط البناء الفني فهي موضوعات جديدة في النقد العربي الحديث ، تتعلق بالفن الشعري ، كما تتجلى في عموم القصيدة الحديثة سواء منها قصيدة النثر ، او التفعيلة ، وهذه الانماط متعددة بمقتضى تجربة الشاعر ، وما انشأته طبيعة الموضوع الدلالية ؛ فكان "لابد للشاعر ان يوفر لتجاربه نماذج تشكيلية متنوعة البناء لها القابلية والقدرة على الاستجابة لتنوع انماط تجاربه وتداخلها"(٢)، فيتأثر الشعر وانماطه بتجارب الشاعر وتتعدد بتعددها ، كما انه "لابد من النظر في مدى قدرة الشكل ذاته على الاثارة والعمق والشمولية واي تغاضٍ عن لعبة الشكل سيجعل من المضمون صنمية جامدة... فالشكل وخاصة عند المبدعين ، يقوم بعملية استجرار ودفع للشاعر مستويات جديدة بدورها الخوض في غمار مضامين جديدة تفرض عملية التفاعل التي تتم في صميم العمل الادبي والفني"(٣). وهذا يؤكد ان تجربة الشاعر تؤثر في انماط بناه ومستويات الاستجابة والتمثيل في القصيدة، اذن انماط القصيدة الحديثة ،غنائية،دراميه،سردية،قناعية.

٢- قصائد رعد عبد القادر : بناؤها وشعريته

وصَفَ النقاد ابداعه الشعري بأنه لم تستطع جميع الأدوات الضاغطة على الشعر ترويضه ، ولا حتى رَغباته الشخصية ، ولا الإغراءات ، اما أعماله الشعرية فقد وصفت بأنها أعمال تبين انه شاعر مثابر وجدي ومجرب، حيث ان عدداً كبيراً من النقاد المهمين تناولوا شعره بالنقد ، ورأوا في تجاربه الشعرية المحدثة ما يجعله في مقدمة شعراء قصيدة النثر عربياً وعراقياً ، في حين نجد ان" عالمه الشعري على اختلافه فقد وصف بأنه يتسم بالانبهار وبالسحر، ورؤاه الشعرية بالجدة والثرِاء مع مجيئه مغلفاً بلغة مفعمة بالنفاذ والحركة والخيال الطليق، مع استثماره لتجليات الرمز والأسطورة ، ويتميز بنفس شعري ممتد ما يشبه الكتابة

(١) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، المشرق للطباعة والنشر، بيروت، ط٢ ،١٩٨٦ :٣٦٢_٣٦٤.
(٢)الشعر المعاصر في اليمن: الرؤيا والفن، عز الدين إسماعيل،جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية:٢١٤.
(٣) الاسس النفسية للأبداع في الشعر خاصة ، مصطفى سويف، دار المعارف ، القاهرة، ط٤، ١٩٨١: ١٥٩.

الملحمية، وأنه يلتزم البناء السطري في بناء أغلب قصائده" [١]، ربما اكتسب الشاعر صفات شعره من حياته في السبعينات، فالشاعر يقول: على سؤال يتعلق بجيله السبعيني " أنا من جيل يسمى نقدياً بـ (الجيل السبعيني) هذا الجيل أفسَدهُ الدلال، وأجهزت عليه الحرب، وعبر هاتين المرحلتين كانت لهذا الجيل أوهام وآلآم وخيبات، ومن هذا الجيل من صمت صمتاً أبدياً، ومنه من هاجر إلى أنحاء العالم، ومنهُ من عاشَر الستينيين، ومنه من ظهَر إبداعه في الثمانينيات، ومنُه من تقدم على التسعينين، وهكذا ترى أن هذا الجيل موزع لا تستطيع بعد ربع قرن إلا أن تتأملهُ في ضوء القادم من الأيام، ذلك أن القادم مَن الأيام سيشهد تغيراً في طرائق الحكم، عندها ستتغير النظرة إلى مسألة الأجيال، فيكون هناك حكم على الشعر لا على الجيل، إلا إذا نظَر إلى المسألة من منظار تاريخي"[٢] ، ظهر هذا الجيل بعد جيل الرواد وهم " (زاهر الجيزاني ،خزعل الماجدي ، رعد عبد القادر ، سلام كاظم ، عبد الزهرة زكي ، رعد فاضل ، طالب عبد العزيز)على وجه التحديد هم المجموعة المجددة في التجربة السبعينية التي تبنت على وجه الدقة طروحات الحداثة وتماثلها، وبالتالي هي ظاهرة واضحة في الشعر العراقي"[٣]، عطفاً على هذا فأنَّ هؤلاء "سعوا فرادى او مجتمعين الى تقديم جهد تنظيري ونصوص شعرية جديدة تعكس رؤيتهم الجديدة ونظرتهم الحديثة لمفهوم الشعر "[٤]. أي انهم سعوا الى وضع "نموذج مختلف لقصيدة النثر عبر الابداع النظي والتنظير النقدي وتمكنوا من تحريك النص الشعري العراقي على نحو عميق"[٥].

---

(١)موقع معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، مصدر سابق: https://www.almoajam.org/lists/inner/2627

(٢) الشاعر الغريب في المكان الغريب التجربة الشعرية في سبعينات العراق ، شاكر لعيبي ، دارالمدى ، ط١، سوريا ،٢٠٠٢ :١٥٧هامش،(نقلاً عن جريدة الاتحاد الإماراتية المنشورة بتأريخ تشرين الأول ٢٠٠٠م) .

(٣) جدل النص التسعيني في الشعر العراقي وعلاقته بالاجيال الأخرى، علي سعدون، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١ ،١٧ ٢٠: ٣٨.

(٤) مساراتُ الخطاب الشعريّ التجربةُ والثقافةُ والرؤيةُ ، محمد جواد علي ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٧: ٧٢.

(٥)الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: الكتابة بالجسد وصراع العلامات، محمد صابر عبيد، دار غيداء،عمان – الأردن، ط١، ٢٠١٦ :٢٥.

وللنقاد والشعراء آراء في شعره فقد تحدث الشاعر عن بعض هذه الآراء في مقابلة معه قائلاً : " قال لي الناقد العراقي المعروف (د. حاتم الصكر) حينما قرأ (الجوائَز)– أي: المجموعة الشعرية (جوائز السنة الكبيسة) – بنسختها الأصلّية: إن شعراء عرباً متقدمين لن يصلوا إلى مستوى هذه المجموعة بعد عشرات من السنين، وفي أوارق الشاعر عبد الرحمن طهمازي دراسة عن هذه المجموعة لم أستطع – كما كان مقرراً – أن ألحقها مع النسخة المطبوعة، وهي عنده من أجمل ماكتب "[١].

اما رأي الناقد حاتم الصكر في شعر رعدعبد القادر فيذهب إلى أنه : "يلفت رعد عبد القادر انتباهنا ابتداءً بمعمار قصيدته فهو بسيط ظاهرياً شديد التشابك في اعماقه . حتى وكأن القصيدة تغلي على نار هادئة"[٢].

نجد رأياً اخر للشاعر سعدي يوسف عن المجموعة الشعرية (صقر فوق رأسه شمس)، حيث عدها من أفضل ماقرأه للشاعر من قصائد النثر، بل الأفضل من بين ما قرأ.. وفي هذه المجموعة الشعرية ينتمي الشاعر كلياً إلى قصيدة النثر عبر قصائد كان يكتبها بشكل يومي[٣].

يقول احد معاصريه من الشعراء (زاهر الجيزاني): " شعرياً بدأ رعد جاداً منذ قصيدته (جوائز السنة الكبيسة ،) واستمر في خط يتصاعد "[٤].

أما صديقه الناقد والشاعر (شاكر لعيبي) فقد قال في حديثه عن ذكرياته مع الشاعر بعد موته: " وفي المرات القليلة التي كنت أمر فيها على مكان عمله كان يحرص على أن يقرأ لي نصوصه التي ستصدر في

---

(١) الشاعر الغريب في المكان الغريب، المصدرالسابق: ١٥٧.

(٣) مواجهات الصوت القادم دراسة في شعر السبعينات ، حاتم الصكر ، دار الشؤون للثقافة العامة ، ط١، ١٩٨٦: ٨٦.

(٣) يُنظر: موقع دفاتر، وارد بدر السالم، http://www.alimizher.com

(٤) حول الزمن الذي مضى والتطلعات – في الذكرى العاشرة لرحيل الشاعر رعد عبد القادر، زاهر الجيزاني، موقع وكالة العابر الإعلاميةhttp://www.abermediaagency.com .

مجموعته الأولى (مرايا الأسئلة)، وكنت أجد فيها كثيراً من الشعر النفيس. لقد كنت أعتبره من بين أفضل شعراء جيلي "[١].

ورأي آخر للناقد (محمد صابر عبيد) عن مجموعة الشاعر جوائز السنة الكبيسة قال " تحطم هذه القصيدة كيان الصورة وتشكيلاتها ، وتعطل عمل المرايا الشعرية التي اشتغلت عليه قصيدة الرواد كثيراً وتنجز بذلك وضعاً شعرياً اخر يتأسس بمعزل عن العوامل التشكيليه المساعدة، هذا واضح تماماً في الاسلوبية المغايرة لـ(جوائز السنة الكبيسة) اذ ان المفردات فيها اكتسبت قوة حضورية واحتمالية مميزة ، في سياق مجموعة اجراءات صياغية وتعبيرية لعل في مقدمتها ايقاظ الوعي الشعري على لا وعيه "[٢].

في حين يصف فاروق يوسف رعداً وشعره بنص شعري بعنوان (والقادم من سامراء) يقول:

في غمرة نعاسها نست الكمنجة النشيد

نأت ،وكان نأيها كفارة لمعصيتها

اذ كنت تنصت اليه ،فأن النشيد يأتيك ناقصاً

هناك بين الاوتار بلبل قد اخذه العجب

وصار يرتجل موسيقى رقيته

حيث الغابة كتاب، صفحاته الاشجار

والريح وعل مذعور،من خطواته يسيل الحبر.

فيما الشاعر،ذاك الشبح القادم من سامراء

منهمك بتحنيط الفراشات وغواية النحل.

في مراياه اسئلة وعلى رأسه صقر وبين يديه جوائز

ذلك هو رعد بن عبد القادر او الشاعر الذي يشبه.

سيد الطلاسم والرقي الذي نام في كانون الثاني ٢٠٠٣ [٣].

---

(١) جريدة الزمان (الإصدار الرقمي)، تصدر عن مؤسسة الزمان للإعلام، العدد١٤١٤ ،بتأريخ ١/٢٤/ ٢٠٠٣ م.

(٢) نظرية قصيدة النثر (الرجع، الهوية، النص)، محمد صابر عبيد، دار فضاءات ، عمان –الأردن، ط١، ٢٠٢٣: ١٣٠.

(٣) لا شيء لا أحد؛ يوميات في الشمال الأوروبي، فاروق يوسف، المؤسسة، للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٧: ١٨٣.

وأما الناقد وديع شامخ فيصف شعر رعد بقوله: " لقد قدم الشاعر رعد عبد القادر (طبقا) من الشعر الصافي تحت فضاء الشعر وحده، وهو يستلهم خروقات امرئ القيس، وعبيد ابن الأبرص وهو يتمثل قول (أبو العتاهية): إنني أكبر من العروض، وهو الإرث الَنوعي لبشار بن برد وأبي تمام وأبي نواس، وبدر شاكر السياب، ومحمود البريكان، وفي تقديري أن الرد الشعري على اللغط النقدي جاء بعد ظاهرة الإبداع العراقي في فترة ما بعد الحربين، هذه الظاهرة الإبداعية التي فتتت مصطلح الأجيال (الأقفاص) الشعرية واستطاعت أن تحفر الطرق النوعية إلى الشعر دون انحيازات مسبقة ، وكان الشاعر رعد عبد القادر أحد المبدعين المتميزين في إطار المحو للغط النقدي التقليدي إزاء الشعر الخالص "[١].

والكاتب سعد محمد رحيم الذي كان أحد أصدقاء الشاعر يصفه ويصف شعره بقوله: " كان إنساناً شفافاً مفرط الطيبة، ومثقفاً يتميز بسعة وحداثة ثقافته، وبذائقة قرائية مرهفة، وشاعراً مبدعاً أضاف للقصيدة العربيةِ روحاً جديدة وقوة بلاغية متفردة، ومنحنا باقة من أروع وأعذب شعر الحداثة في أدبنا... إن حساسيته العالية ورؤيته النافذة إلى الكون وأشيائه وحركته وإلى الحياة في معانيها العميقة أضفتا على شعره تلك اللمسة الفلسفية البهيجة، وتلك الرعشة الوجودية النادرة التي تفتقر إليها قصائد كثر من مدعي الحداثة "[٢].

يقول عبد الزهرة زكي عن الشاعر رعد عبد القادر :"رعد عبد القادر شاعر مثقف تنوعت اهتماماته في الثقافة بدءاً من جيده الشخصي وليس انتهاء بتحصيله الأكاديمي الذي أدخله في مجالات معرفية متنوعة "[٣] ، فتنوع الثقافة المعرفية التي اشار اليها الشاعر عبد الزهرة زكي هي صورة حقيقية لما وجد في دواوينه الشعرية حول أبتكار كتابة صورية جديدة ذات لغة يومية عصرية حصرية تتبع من عصر الشاعر .

---

(١) رعد عبد القادر ... شاعر توَسد الموت وفوق رأسه شمس، وديع شامخ، صحيفة الحوار المتمّدن الإلكترونَّية، مؤسسة الحوار المتمّدن، العدد222917 ، 2008/3/23، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=128904

(٢) رعد عبد القادر ومؤيد سامي في ذكرى رحيلهما المبكر، سعد محمد رحيم، موقع دروب https://almadapaper.net/sub/01-1128/10.pdf

(٣) مقالة عبد الزهرة زكي ، صدرت عن اللقاء الصحفي في باب المعظم في شارع المتنبي، دار المدى، في الجمعة ٢٠١٦/٨/٢٦، ١.

٣- سيرة رعد عبد القادر ونتاجه الابداعي:

هو رعد عبد القادر ماهر "شاعر سبعيني من الشعراء المجددين لقصيدة النثر ، ولد في سامراء مطلع اذار عام(١٩٥٣م)" [١]، ومن أهم مَنْ كتبها في العراق "تميز بنبوغه الشعري منذ صغره، وكان ينشر قصائده في صحف المدارس ومجلاتها وله من العمر ثلاثة عشر عاماً شعره جيد يدل على موهبة اصيله"[٢].

عاش الشاعر في العراق حتى وفاته ولم يشهد غربة حقيقية، إلا أنّه عاش الغربة وهو داخل بلده؛ بسبب السلطة وسياستها القمعية التي كانت تعتقل النخب المثقفة التي تنتقد الواقع بجرأة من دون خوف . ويذكر الشاعر عبد الزهرة زكي – وهو أحد الأصدقاء المقربين للشاعر – موقف الشاعر رعد عبد القادر من السلطة، إذ يقول: "لقد حسم أمره من قبل السلطة على أنه شاعر معارض لا فائدة ترجى منه" [٣].

وقد "تلقى مرحلتيه الابتدائية والمتوسطة في مدينة سامراء، وفي بغداد حصل على الثانوية، ثم أكمل دراسته الجامعية بجامعتها،واصل دراسته العليا فحصل على درجتي الماجستير والدكتوراه في مجال الدراسات الإسلامية والعربية عمل سكرتيراً لتحرير مجلة الأقلام البغدادية مدة طويلة ، كما عمل موظفاً في وزارة الثقافة والإعلام ببغداد " [٤]. تزوج عام ١٩٧٨م بالروائية السيدة إلهام عبد الكريم، وله ولد وحيد منها ولد عام ١٩٨٠م.

رحل رعد عبد القادر" عن عمر اقل من ٥٠ عاما، وكان من ابرز الأصوات الشعرية التي ظهرت خلال السبعينيات وقد اصدر عدداً من المجاميع الشعرية أولها (مرايا الأسئلة– ١٩٧٩) وآخرها (صقر فوق رأسه شمس– ٢٠٠٢) كما إن لديه سبع مخطوطات شعرية ما تزال بانتظار الطبع ، اثنتان منها لدى صديق له ، والخمس الاخر مع زوجته" [٥].

---

(١) تاريخ شعراء سامراء من تأسيسها حتى اليوم، يونس الشيخ ابراهيم السامرائي، دار البصري للنشر، بغداد،١٩٧٠ : ١١٢
(٢) معجم الشعراء منذ بدء عصر النهضة، اميل يعقوب ، مجلد الأول، دار صادر بيوت، ١ط، ٢٠٠٤ : ٤٤١.
(٣) رعد عبد القادر، الشاعر أكثر كرماً من الحياة، عبد الزهرة زكي :
https://almadasupplements.com/view.php?cat=15160
(٤) موقع معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر و العشرين ، مصدر سابق:
https://www.almoajam.org/lists/inner/2627
(٥)هكذا كتب رعد عبدالقادر المقطع الأخير في قصيدته الطويلة"، سعد هادي، إيلاف١٤ ، شباط/ فبراير ٢٠٠٣،
https://elaph.com/Web/Archive/1045242835762034500.htm.

صدر للشاعر رعد عبد القادر خلال حياته القصيرة خمسة مجموعات شعرية " عن (دار المدى) التي أصدرت له «عصر التسلية» و«صقر فوق رأسه شمس» في كتاب واحد ، وقد بدأ رعد عبد القادر النشر في وقت مبكر، إذ صدر ديوانه الشعري الأول «مرايا الاسئلة» عام ١٩٧٩، ولم تصدر مجموعاته اللاحقة إلا بعدها بزمن طويل ، بدءاً من «جوائز السنة الكبيسة» (١٩٩٥) و«دع البلبل يتعجب» (١٩٩٦) وصولاً إلى «أوبرا الأميرة الضائعة» (٢٠٠٠)" [١]، وفي عام ٢٠١٣م صدرت المجموعة الشعرية الكاملة للشاعر بمناسبة اختيار بغداد عاصمة للثقافة العربية تزامناً مع مرور عقد من الزمن على رحيل الشاعر، وهي بجزأين، ويربو عدد صفحاتها على (٩٠٠) صفحة .

وصل عدد الدواوين الصادرة في مجموعته الشعرية الكاملة اثنا عشر ديواناً، "نشر منها في حياته خمس فقط ، كما أشرفت زوجته الأديبة الروائية إلهام عبد الكريم على جمع وتصحيح وتدقيق هذه المجموعة الشعرية" [٢].

عمل الشاعر في عدّة مجلات ، بوصفه مديراً لتحرير مجلتي الأقلام وآفاق عربية وتولى مسؤولية الأمين العام لاتحاد الكتاب والأدباء في العراق ، وعمل محرراً في مجلة الطليعة الأدبية الصادرة عن دار الشؤون الثقافية في مطلع حياته المهنية التي عنيت هذه المجلة بآداب الشباب ، وعمل رئيساً للقسم الثقافي لجريدة القادسية في العراق المختصة بالشؤون العسكرية في سنوات الحرب العراقية الإيرانية ، وقد أسس مع مجموعة من الأدباء هذا القسم الذي صار من أبرز الأقسام الثقافية على مستوى الصحافة العراقية .

لم يكتف الشاعر (رحمه الله) بكتابة الشعر ، إنما ذكر "انه كان يخطط لكتابة رواية يؤاخي فيها بين السرد والشعر ولعلها لو صدرت لكانت إنجازاً استثنائياً امتد به العمر" [٣]. توفي الشّاعر إثْر نوبة قلبية في الثالث عشر من كانون الثاني عام (٢٠٠٣م).

---

(١) رعد عبد القادر: استشرف الكارثة ومضى... في لحظة ظلام طويلة، سعد هادي، مجلة الثقافة وناس، الثلاثاء٢تشرين الأول٢٠٠٧، https://al-akhbar.com/Culture_People/181286.

(٢) رعد عبد القادر: استشرف الكارثة ومضى... في لحظة ظلام طويلة، مصدر سابق.

(٣) مثقفون عراقيون: بداهتنا صدمت بموت رعد عبد القادر، سعد هادي، إيلاف بغداد، الأربعاء ١٩ فبراير ٢٠٠٣ - ٠٨:٥٢ https://elaph.com/Web/Archive/1045643926111331600.htm.

الفصل الأوَّل

أنمـــاط بُنى العنـــوان

المبحث الأوَّل: بنية الاستخلاص من النِّهايات

المبحث الثَّاني: البنية المُراوغة بين التَّشفير والتَّغريب والتَّرميز

المبحث الثَّالث: بنية الاستلال من الحياة اليوميَّة

مدخل:

ان الدرس النقدي الحديث ، والمعاصر عرف توجهاً استمده من تحول مفهوم النص في دراسات مابعد البنيوية، وذلك باستثمار الدرس السيميائي واللساني ، حيث أنَّ النص أصبح أكبر من أن تحكمه علاقات داخلية تجعل الممارسة داخلية فقط ؛ فقد " انفتح النص على مجموعة من العلاقات تربطه بنصوص أخرى سماها جيرار جينيت بـ (المُتعاليات النَّصية)، ومن هذه المُتعاليات التي تُمثل علاقات النص في أوسع مجالاتها: النصوص الموازية أو العتبات" [١]، وتعرف المتعاليات بأنها " مجموعة نصوص تحيط بالنص المتن وتصاحبه ، ومن هذه النصوص: العنوان ؛ هذا الذي ارتبط بعلم سميَ بأسمه ؛ إنَّه علم العنوان ، فالعنوان بذلك علامة لسانية ، وشفرة أدبية تدخل في علاقات جدلية وتكاملية مع النص المتن ، ومع السياق"[٢] ، فالعنوان في العصر الحديث اصبح جزءاً لا ينجزئ من المبنى الدلالي للنص ، كما انه أوَّل "عبارة مطبوعة، وبارزة من الكتاب، أو نص يعاند نصاً آخر، ليقوم مقامه ، أو ليعينه ، ويؤكد تفرده على مر الزمان ، وهو قبل كلّ شيء علامة اختلافية عدولية ، يسمح تأويلها ، بتقديم عدد من الإشارات والتنبؤات حول محتوى النص ، ووظيفته المرجعية، ومعانيه المصاحبة، وصفاته الرمزية ، وهو من كلّ هذه الخصائص يقوم بوظيفتي التحريض والإشهار" [٣].

وقد تنوعت تعريفات الباحثين للعنوان تنوعاً كبيراً يعكس ثراء هذا المصطلح ، فهو " عند جينيت – مثلًا– العتبة ، والنّصّ الموازي ، والعنوان الرئيس ، والعنوان المزيف ، والإشارة الشكلية الَّتي تشير إلى الشكل الأدبي الَّذي يتصدره العنوان" [٤].

---

(١) إستراتيجيَّة العنونة في المدوَّنة العربيَّة "نماذج مختارة من الأدب القديم والحديث"، فريد حليمي، مجلَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، قسنطينة – الجزائر، المجلَّد: ١٦، ع ١، ٢٠١٧م: ٢.

(٢) المصدر نفسه : ٢.

(٣) شِعريَّة الدَّال في بنية الاستهلال في السَّرد العربي القديم، ضمن الماشئة والنّصّ، الطَّاهر روابنية، أعمال ملتقى معهد اللُّغة والأدب العربي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، د. ط، ١٩٩٥م: ١٤١.

(٤) العنوان في الشعر العراقي المعاصر، انماطه ووظائفه، ضياء الثامري، مجلة القادسية في الاداب والعلوم التربوية المجلد٩، العدد٢، ٢٠١٠ :١٥.

اما عند رولان بارت "أنظمة دلالية سيمولوجية تحمل في طياتها قيماً أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية"[١]، وحسب توصيف بارت هذا فان العنوان" تدخل تحته كل الإشارات اللسانية وغير اللسانية ؛ لأنه هنا بمثابة شبكة دلالية يفتتح بها النص، وتؤسس لنقطة الإنطلاق الطبيعية" [٢]، اماهوك فقد عرف العنوان انه "مجموعة علاقات لسانية تغري القارىء" [٣]، و العنوان عند هوك علامة لسانية، هوك حصر العنوان بالمجال اللفظي، دون المجال الصوري، وهذا الرأي نجده عند سعيد علوش حين يصف العنوان بأنه "مقطع لغوي أقل من الجملة نصاً" [٤]، ونرى ان العنوان يشكل علامة سيميائية تكون في الحد الفاصل بين النص من جهه والعالم من جهه اخرى ، إذ يعد نقطة مهمة يعبر من خلالها العالم إلى النص والنص إلى العالم فهو يتوسط حلقة الاتصال ما بين النص و المتلقي مما يتيح جسراً امام المتلقي ، لا يمكن أن يمر إلى النص الا من خلاله.

يصبح العنوان على وفق ماتقدم منفتحاً يحيل على دلالات كثيرة في النص، إنَّه مفتاح تأويلي للنص، ولذلك فهو "يومئ إلى أمرٍ غائب في النص على القارئ أن يبحث عنه لاكتشاف البيئة المولدة للدلالة والجديرة بأولية التَّحليل"[٥]، فالعنوان حاضر في صورته المكتوبة أو المسموعة ، ومحيل على الغائب الكامن في الذاكرة النصية والذاكرة القارئة معاً ، ويرسم فضاء في المخيلة لمواجهة النص بشكل يختلف عن مواجهة النصوص الأخرى ، كما يجعلنا نتلقاه بصورة مغايرة لتلقي غيره من العناوين[٦]، فالعنوان هو أول ما تقع عليه عين المتلقي او القارئ في النص ، وهو العتبة لفهم هذا النص وتحليله ، وهو الذي يثري القارئ ويغريه للتعاطي مع المنتج المعنون به ، وإذا لم تتوافر في العنوان خاصية الإثارة و الإغراء وقبول التأويل، أعرض القارئ عن قراءة النص فهو "رسالة لُغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها ، وتجذب القارئ إليها ، وتغريه

(١) السيمولوجيا والعنونة، د. جميل حمداوي، مجلـة عالم الفكر، م ٢٥، ع٣ ،١٩٩٧ : ٩٦ .
(٢)هوية العلامات في العتبات وبناء التأويـل، شعيب حليف، دار الثقافة للنشر، المغرب، ١ط،٢٠٠٥ : ١١.
(٣) المصدر نفسه :١٥.
(٤)المصدر نفسه :١٥.
(٥) قراءات في النَّصِّ الشِّعري الحديث، بشرى البستاني، دار الكِتاب العربي، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢م: ٣٢.
(٦) الشِّعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النّصّي، رشيد يحياوي، إفريقيا الشَّرق، الدَّار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، د. ط، ١٩٩٨م: ١١٦ – ١١٧.

بقراءتها ، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه" [١]، ولا تتضمن الرسالة إلَّا في علامة لغوية لها بالنص علاقات اتصال وانفصال معاً؛ "اتصال كونه وضع لنصٍ مُعين على نحو الاختصار، وانفصال لاشتغاله كعلامةٍ لها مقوّماتها الذاتية" [٢]، كما أنَّه "مفتاح دلالتها الكلية، يستخدمه القارئ الناقد مصباحاً يضيء به المناطق المعتمة في القصيدة"[٣].

وعليه، فالحديث عن أهمية العنوان في الإبداع العربي " تبدأ منذ عَصر التَّدوين حيث أصبحت له قيمة حضارية وأصبح وسيلة من وسائل تنظيم المعرفة وضبطها ، وصار لصفحة العنوان أهمية خطيره ، بالنظر إلى ما تحتويه من معطيات تساوي النص" [٤].

وتتكاثف في تشكيل العنوان جملة من الخصائص تجعل منه دليلاً قرائياً أولياً، وعلامة تتصدر النص "لتؤدي مجموعة وظائف تخص أنطولوجية النص ومحتواه، وتداوليته في إطارٍ سوسيو- ثقافي خاصٍ بالمكتوب" [٥].

ويؤدي العنوان عِدة وظائف مهمة يمكن حصرها عند " جيرار جينيت فيما يأتي:

١- **الوظيفة التحديدية:** وهي التي تُعين اسم الكاتب، وتعرف به للقراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس.

٢- **الوظيفة الوصفية:** وهي التي يقول العنوان عن طريقها شيئاً عن النص، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان.

---

(١) قراءات في النَّصِّ الشِّعري الحديث، البستاني، مصدر سابق: ٣٤.

(٢) الشِّعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النّصّي، يحياوي، مصدر سابق: ١١٠.

(٣) الاتِّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشِّعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدَّار العربيَّة للنشر والتَّوزيع، مدينة نصر – مصر، د. ط، ٢٠٠١م: ٢٩١.

(٤) إشكاليَّة مقاربة النّصّ الموازي وتعدُّد قراءته، عتبة العنوان أنموذجاً، مجلَّة جامعة الأقصى، مؤتمر الآداب، العدد الأوَّل، ٢٠٠٠م: ٥٤٤.

(٥) في نظريَّة العنوان مغامرة تأويليَّة في شؤون العتبة النَّصِّيَّة، خالد حسين ، دار التَّكوين – سوريا، ط١، ٢٠٠٧م: ٧٧.

٣- **الوظيفة الإيحائية:** وتكون أشد ارتباطاً بالوظيفة السابقة، أراد الكاتب أَم لَم يرد، فهي ككل ملفوظٍ لها طريقتها في الوجود، وهي ليست قصدية دائماً.

٤- **الوظيفة الإغوائية:** يرى جينيت أنَّ هذه الوظيفة مشكوك في نجاعتها، ويتساءل أيكون العنوان سمساراً للكاتب ولا يكون سمساراً لنفسه؟ ويرى إعادة النظر في هذا التمادي الاستلابي الَّذي تؤديه لعبة الإغراء الذي سيبعدنا عن مراد العنوان وسيضر به" [١]، فقد تحول العنوان من بنيته الخطية البلاغية إلى "نظام سيميائياً ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته" [٢]، ومحاولة فك شفرته الرامزة.

كما يدخل ضمن الموجهات "التي يمكن أن تستقطب فضول القراء من أجل العمل على حل مشكلات النص، لذا فأن إشكالية عتبة العنوان تشغل حيزاً استثنائياً في الدرس النقدي الحديث ؛ إذ تكشف عن إمكانات مهمة في فهم النص وتأويله ، وهو ما أظهرته الدراسات الحديثة مفتاحاً تأويلياً كاشفاً، تبقى أي دراسة نقدية للنص الإبداعي ناقصة من دون معاينته والنظر إليه بجدية توازي النظر إلى النص"[٣]. وهو ما ستحاول الباحثة بيانه من خلال مناقشة أنماط بنى العنوان لقصائد رعد عبد القادر في «المجموعة الكاملة»[٤] لشِعره، والمُتمثلة في بنية الاستخلاص من النهايات، والبنية المراوغة بين التشفير والتغريب والترميز، وبنية الاستلال من الحياة اليومية.

---

(١) عتبات، عبد الحقّ بلعابد، الدَّار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م: ٦٦.

(٢) سيمياء العنوان، بسام موسى قطوس، وزارة الثَّقافة، عمّان، ط١، ٢٠٠١م: ٣٣.

(٣) تأويل رؤيا "الحكاية في تمظهرات الشَّكل السَّردي"، محمَّد صابر عبيد، دار الحوار للطباعة والنَّشر، اللاذقيَّة، ط١، ٢٠٠٧م: ١٣٠ – ١٣١.

(٤) المجموعة الكاملة، شِعر، رعد عبد القادر، مكتبة الفكر الجديد/ مكتبة الأدب العراقي المعاصر، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة، بغداد – العراق، ط١، ٢٠١٣م، الجزء الأوَّل والثَّاني.

المبحث الأوّل
بنية الاستخلاص من النِّهايات

تتعدد مواضع ارتباط العنوان بالنص الشعري، فيرتبط لفظياً بفاتحة القصيدة او خاتمتها، او بأحد ابياتها ، وبمحور القصيدة دلالياً ، وببنائها الخارجي شكلياً ، او يرتبط بالقصيدة اسلوبياً ؛ من خلال الاصوات ، والالفاظ ، والظواهر الفنية الشائعة ، والصور ، والتراكيب ، كما يرتبط بإيقاعها الموسيقي ، وإن وجود هذا الارتباط بين العنوان وجزء من أجزاء النص الشعري ، يجعل القارئ "يشعر –من وجوه– بمدى التلاحم والتماسك الذي ينتظم القصيدة ، وتتعدد المواضع التي يرتبط فيها العنوان بالقصيدة ، فقد يكون الارتباط متصلاً بفاتحة القصيدة ، أو خاتمتها ، أو بأحد أبياتها" [١] .

تعد الخاتمة من عتبات النص ، وتقترن الخاتمة " بالتوقع والترقب لأنها تحمل الكلمات الاخيرة والحاسمة في النص " [٢]، وان اهم ما يميز الخاتمة عن فاتحة النص الشعري هو "ان بلوغها لايعني نهاية النص ؛ مثلما تعني الفاتحة بدايته " [٣]، حيث ان القارئ بعدما ينهي النص كثيراً ما يجد نفسه منشغلاً بعوالم النص ، فالنص له بداية لكن ليس له نهاية، اي انه يمكن ان تغلق النص مع انه لا ينتهي تأمل القارئ وتلقيه، و"كثيراً ما تدفع الخاتمة القارئ لكي يعود الى النص محاولاً اعادة النظر فيه او في بعض اجزائه ؛ بناءً على ما كشفته له الخاتمة من اسرار وحجبها عن المبدع الى اخر لحظة ، اي ان الخاتمة تعيد تأويل النص" [٤]، وقد يكون الارتباط دليلاً على "أهمية الخاتمة وشدة علاقتها بمعاني القصيدة" [٥].

نجد جلياً وفي ديوان رعد عبد القادر مرايا عوليس الفلسطيني في قصيدته (ابتسامات مرسومة)، إذ يقول :

---

(١)عتبة العنوان في تجربة محمد العطوي الشعرية ، د. حمود بن محمد النقاء، مجلة علمية فصلية محكمة، العدد١٤، ٢٠٢٢ م:٤٠٩.

(٢) إغواء العتبة – عنوان القصيدة وأسئلة النقد ، سامي بن عبدالعزيز العجلان ، نادي أبها الأدبي، السعودية،٢٠١٥ :٦٢٢.

(٣) إغواء العتبة – عنوان القصيدة وأسئلة النقد ، نفسه :٦٢٢.

(٤) المصدر نفسه.

(٥) عتبة العنوان ، مصدر سابق: ٤١٠.

والعادات اليومية والألفة والغضب

والأشجار ومن صلبوا عليها

والأجراس والشموع والكنائس...

وجاءت الطيور واحتلّت واجهات المخازن

ونظرت في الداخل إلى الحطام

وانقضت على الدمى المبتسمه _ببلاهه _ في الفراغ

وطارت الطيور بعيون الدمى

وظلت الابتسامات مرسومة على الشفاه.(١)

نلاحظ ان الشاعر استخلص عنوان قصيدته من نهاية المقطع الشعري(وظلت الابتسامات مرسومة على الشفاه)، فالنص يلخص سنوات الحرب الدائمة التي شهدتها البلاد، (امتلأت الشوارع بزجاج المخازن) ،هذا الزجاج هو زجاج المخازن الذي تناثر وملأ الشوارع إثر الانفجارات ، وهذا يدل على الخراب والهلاك اثر الحروب التي جرت على البلاد، وجرفت معها الآمال والأحلام وكلَّ شيء حتى المعتقدات والدين والطقوس ، فأصبحتِ البلاد بلا حياة، وقرينةُ ذلك عشعشة الطيور على واجهات المخازن (وجاءت الطيور واحتلت واجهات المخازن)، في إشارة إلى أنَّ الأرض أصبحت مهجورةً، فالطيور تبحث دائماً عن أماكن مهجورة خالية من الحياة ولا تعشعش في أماكن آهلة بالناس ، ويؤكد ذلك بقوله (ونظرت في الداخل إلى الحطام)، وهذا تأكيد على حالة الخراب والدمار، لكن رغم هذا الدمار ظل الوجه بشوشاً.

ونلحظ هذا في ديوانه المعنون بـ ديوان جوائز السنة الكبيسة في قصيدة (طغراء) قال:

"**لتكن لأعداده أسرار والحروف آثار**

في جوائز السَّنَة الكبيسة

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ٢/ ٢٩٦ .

تلك ساعته الصّيدلانيَّة

ذاك خاتمه البلوري

ألقط عينه النور ثرياته مطبخه

في دمّ شتانه كرستاله خريفه

ماسه سروابه الصّيف نبيذه

الَّذي الرَّبيع راؤه في العلا

عينهُ والدّولة دالة وهذه طغراؤه"(١).

يُلاحظ من خلال ما سبق، أنَّ الشَّاعر قد استمد واستخلص عنوان قصيدتيه هذا من نهاياتها المثارة في النصين السابقين؛ ليعبر بذلك عما يجيش به ويسطره إجمالاً من خلال سطور القصيدة ليختزل بهذا فكرة عامة للمُتلقي.

وفي ديوان الأطروحة الشعبية " نَص في الكِتابة الشعرية الجديدة " من قصيدة بعنوان (قلادة أغلى قلادة)، قال الشَّاعر :

"قلادة ملعونة

فيروزجيَّة، زحليَّة، زرقاء"(٢).

هادمة لهيبة الملوك

قلادة اخطر قلادة في التاريخ

خرزاتها محورة

قلادة تورث المرة السوداء

---

(١) المجموعة الكاملة، شِعر، رعد عبد القادر، مكتبة الفكر الجديد/ مكتبة الأدب العراقي المعاصر، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة، بغداد – العراق، ط١، ٢٠١٣م، ١/ ٣٣٥ – ٣٣٦.

(٢) المجموعة الكاملة، المصد نفسه: ١/ ٣٥٠.

وتورث الشقيقة والصرع والجنون والبله،

قلادة خطيرة تسقط الاجنة من بطون الحوامل ،

شريرة سامه،

"قلادة اغلى قلادة "[1].

يستخلص الشاعر ويلخص هنا عنوان قصيدته تلك من نهايتها الختامية التي تركزت الفكرة فيها واكتمل المراد إيصاله للمتلقي/ القارئ، فاتحد بذلك عنوان القصيدة مع نهايتها الختامية. كما يلاحظ أيضاً من خلال هذا الديوان اعتماد الشَّاعر النزع (الحذف) بكثرةٍ، حيث يهدف الشَّاعر هنا إلى لفت نظر القارئ وإعمال فكره بغرض فك شفرات الفراغ المنزوع، وذلك مع اطلاق مخيلته التصويرية لسد فجوات النص الشعري؛ لإتمام المعنى المراد وتفاعله معه.

يقول الشَّاعر في ديوان كتاب المؤرخ الإلكتروني من قصيدة له بعنوان (الفراشة الالكترونيَّة):

انا الطلل المربع

انا الكاميرات العالية

"أنا الفراشة الإلكترونيَّة

أنا حربه في الحروب

أنا في عين المؤرخ

أنا في العين ..."[2].

يلاحظ من خلال النص الشعري السابق أنَّ الشَّاعر قد استخلص فكرته وعنوان قصيدته تلك من مقطعها الختامي في نهاية القصيدة؛ ليؤكد بذلك للمتلقي فكرته ويعضدها ، فاستثمرها ليعلن له عن جوهر النص ومحوره الرئيس، فعنون القصيدة بـ «الفراشة الالكترونيَّة».

(١)المجموعة الكاملة، مصدرسابق:١/ ٣٥٠.
(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ٢/ ١٤٤.

ويتكرر صنيع الشاعر في ديوان تدويم الطائر من قصيدة (إصغاءات أرضية) بقوله :

"**تصغي لأصدق توقعاتنا، فعل الشَّمس، فعل الرّيحِ**"(١).

ثمَّ قال الشَّاعر في مقطعها الختامي:

"**تصغي لأصدق التَّوقعات ...**"(٢).

نجد من خلال النص الشعري السابق اتحاد بداية النص (المطلع) مع آخره (النِّهاية)؛ ممَّا استلهم الشَّاعر منهما فكرته واستخلصها بدوره في قالبٍ عام صدر به عنوان قصيدته تلك بـ (إصغاءات أرضيَّة)، فالعنوان يأخذ بنيته الأُولى –أو نواته– من مفتتح النص، وتلعب هذه البنية المستنبطة لعبة تركيبية تتأسس عليها هندسة القصيدة ككل على وفق متوالية من الاستدعاءات الدلالية التي تنور بها النص. كما أنَّ في صمت الشاعر بحذفه هنا ما يعبر أحياناً عن أصواتٍ ومشاعرٍ دفينة وقضايا كبيرة وغيره، بالإضافة إلى أنَّ توظيف الشَّاعر هنا لمثل هذه التقنية البنائية ليس لغرضٍ جمالي حسب وإنَّما لأغراض بلاغية أخرى مثلى، من أبرزها إشراك القارئ في عملية التواصل والتفاعل والتأثير بينه وبين النص الشعري ككل كما بينا انفاً.

جاء هذا بـ ديوان مرايا عوليس الفلسطيني من قصيدة بعنوان (فتاة النّبع):

"**فتاة النّبع تزوجها الوحش**"(٣).

ثمَّ قال الشَّاعر في مقطعها الأخير:

وقام العدل بالحكم الى جانب اخيه الظلم

ونشبت بين القبائل حروب طويلة

وسال على الارض دم كثير

واختلط بنبات الارض.....

"**وقِيْلَ: فتاة النّبع تزوجها الملاك**"(٤).

---

(١) المجموعة الكاملة، المصدر السابق: ٢/ ١٠٥.
(٢) المصدرنفسه.
(٣) المجموعة الكاملة، مصدر نفسه: ٢/ ٣٠٨.
(٤)المصدرنفسه.

يلاحظ من خلال النص الشعري السابق اتحاد مطلع القصيدة (بدايتها) مع نهايتها الختامية؛ ممَّا استلهم منهما الشَّاعر خلاصة فكرته وعصارتها مبوباً بها قصيدته باسم فتاة النبع ومفصحاً بذلك عن تلك الشَّخصية، غير أنَّه أبقى علامة استفهام للمتلقي على هذا الاسم، فوجد نفسه مضطراً إلى التعريف بها منذ بداية النص حتى نهايته بصورةٍ لا تخلو من بعض التورية مزيلاً بهذا الضبابية ومشكلاً خطاً إحالياً يربط ما قَبل النص (عنوان القصيدة) بما بَعده (القصيدة). ويضاف إلى جملة ما سبق من نماذج ما جاء في قول الشَّاعر من قصيدته المعنونة بـ (قصيدة موته):

"**يكتب قصيدة موته**"(١).

ثمَّ يختتم الشَّاعر في النِّهاية قصيدته بمقطع جاء فيه:

"**واضعًا بذلك خاتمة لقصيدة موته الأخيرة**"(٢).

يلاحظ من خلال النص السابق أنَّه رغم اختلاف مطلع القصيدة مع بدايتها في عدد الألفاظ المستخدَمة إلَّا أنَّ الشَّاعر كرر ما جاء في مطلع القصيدة في نهايتها أيضاً وإن زادت بعض الألفاظ عليه في الخاتمة، وبدوره استلهم لب فكرته المثارة من البداية (المطلع) والنهاية (الختام) معاً وأفرد لها عنواناً رئيساً عنون به قصيدته (قصيدة موته)، وقد أفصح العنوان مباشرة عن كونه العمود الفقري الذي يستند إليه النص الشعري منذ بدايته حتى نهايته.

وبسبب ذلك الترابط الدلالي المتين الموجود بين العنوان ومتن القصيدة المركز، نجد العنوان في أغلب الأحيان يساعد المتلقي على فَهم ما غمض من القصيدة؛ لأنَّ هذا النوع من القصائد لا يقف عند جميع الأحداث، بل عند العناصر الرئيسة للقصيدة، وذلك بسبب منطق التركيز الذي تحتكم إليه، لذا نجد بعض النتوءات الغامضة التي لا يستطيع المتلقي فَهمها فيعود إلى بنية العنوان، لكي يستطيع فَهم ما غمض عليه، وهو بذلك "يمدنا بزادٍ ثمين لتفكيك النص ودراسته ... إنَّه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفَهم ما

(١)المجموعة الكاملة، المصدر السَّابق: ٢/ ٤٢٤.

(٢)المصدر نفسه: ٢/ ٤٢٤.

غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه ... فهو – إن صحت المشابهة – بمثابة الرَّأس للجسد"[١]، آخذاً بعين الاعتبار أنَّ لكل عنوانٍ دلالته فكراً وفنّاً وموضوعاً، فضلاً عن دلالاته المتعددة والغنية والمتمثلة بدلالته وحده، والأخرى دلالة موازية مع النص، وربما دلالته مع نص عبر علائقه مع نصوص أخرى في المجموعة ذاتها وهذا ما لمسناه من خلال تعاطينا مع «المجموعة الشِّعريَّة» لرعد عبد القادر ومن خلال ما تقدم، يمكن لنا أن نلمس مدى الأهمية التي حظي بها العنوان في هذا النمط من القصائد، إذ أصبح "جزءاً من الشَّبكة الدّلاليَّة للنَصِّ الشِّعري ... وجعل العنوان بؤرة تتجمع فيها دلالات النّصّ الشِّعري"[٢] ، فعلاقة العنوان بالنص الشعري علاقة الروح بالجسد.

(١) دينامية النّصّ (تنظير وإنجاز)، محمَّد مفتاح، المركز الثَّقافي العربي، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٩٠م: ٧٢.

(٢) عنوان قصيدة السياب ، دراسة لغوية– دلالية مقارنة ، سامي علي جبارة ، مجلة الطليعة الأدبية، العدد الأول،٢٠٠١ :٧٦.

المبحث الثّاني
البنية المُراوغة بين التّشفير والتّغريب والتّرميز

ان العناوين قد تحيل إلى نصوصٍ أخرى غائبة، فتدخل في علاقةٍ تناصية معها، لما لها " من إنتاجيةٍ دلالية قادرة على توريط المتلقي في عمله ... إذ إنَّ العنوان – في وجوده اللُّغوي الذي يتضاءل إلى حد تشكله من كلمةٍ واحدة – لا يتمكن بلُغته فحسب من القيام بتلك الإنتاجية، إذ ليس ثمة إلَّا معنى الكلمة لا أكثر، وبالتالي فلا بد أنَّه ينطوي على كفاءة التفاعل مع عدد متنوع من النصوص والخطابات " [١]، فانه " يستفيد منها ومن محمولاتها الدلالية، هذا التفاعل الَّذي يحققه العنوان قد يكون مع متنه، أو مع خارج متنه، أو كليهما معاً "[٢].

فتتراوغ عناوين دواوين المجموعة الكاملة لرعد عبد القادر مع عناصر ومعطيات تراثية ودينية وأدبية داخلياً وخارجياً بين التشفير والتغريب والترميز، مثل عنوان ديوانه (مرايا الأسئلة) ومن قصائده: (صباي الأمير – فارس هرم – المجنون – ملك في الرّماد)، وديوان (أوبرا الأميرة الضَّائعة) ومن قصائده: (حلم الأعوام السَّبعة – ظلال العاشق)، وديوان (كِتاب وحدة الصَّانع) وقصائده: (شيخ – غزلان – وحدة الصَّانع – وحدة)، وديوان (دع البلبل يتعجَّب) وقصائده: (أرض السَّواد – الحروب السَّعيدة – أحلام محمَّد علي باشا الصَّغير – دع البلبل يتعجَّب – قبر فرعوني – ولادة قيصريَّة).

التشفير هو عملية يتناولها علم التشفير الذي يرى "إن الشفرة هي مجموعة من الموضوعات أو المقولات المستمدة من منطقة بعينها من مناطق الخبرة، والتي تتعالق علي نحو يجعل منها أدوات منطقية تفيد في التعبير عن علاقات أخرى" [٣]. إذن "الشفرة" هي مجموعة من الترميزات الممتدة من الخبرات الموجود سلفاً في "المؤسسة الأدبية"، لتقديم "رسالة" معينة، يعمد "الأدب" إلي إيصالها للمتلقي بشكل غير مباشر عادة، وهي احد أهم مصادر المتعة في الاعمال الادبية.

(١) العنوان وسيميوطيقا الاتِّصال الأدبي، محمَّد فكري الجزار، الهيئة المصريَّة العامَّة للكِتاب، مصر، د. ط، ١٩٩٨م: ٢٦.
(٢) العنوان وسيميوطيقا الاتِّصال الأدبي،المصدر نفسه: ٧١ – ٧٢.
(٣) الشعرية البنيوية، جوناثان كولر، ترجمة: السيد إمام، دار شرقيات، القاهرة،٢٠٠٠م :٦٦.

وفي مقابل ذلك، فإن القارئ يقوم بعملية فك لهذه الشفرة عند قراءته للأعمال الأدبية،إذن التشفير الادبي هو مجموعة من العناصر والمعايير التي تتواجد في بنية العمل الأدبي ، و هذه المعايير تتحكم بشكل كبير في تأويل المعنى عند المتلقيين، وهذا يعني أن الكشف عنها أمر له أهميه وخطوره، وذلك هو سر الاهتمام الشفرة في نظرية الأدب المعاصرة .

ومن المهم هنا ملاحظة أن فكرة (الشفرة) تتعلق بنظرة تقوم علي اعتبار أن هناك (رسالة) معينة يرغب (المرسل) ـ المؤلف هنا ـ في إيصالها إلي "المرسل إليه" ـ القارئ ـ ، وبدلاً من أن يقوم المؤلف بإعلام القارئ بالمحتوى الذي يرغب في إيصاله إليه بشكل مباشر وواضح، يقوم بصياغة "الرسالة" على نحو لا تكون فيه واضحة تماماً، وإنما تكون غامضة وملغزة إلي حد ما، أي تكون "الرسالة" في هذا التواصل "مشفرة"، ويلزم القارئ لكي يتمكن من فهم "الرسالة"، ومن الوقوف على محتواها، يلزمه القيام بعملية معاكسة لعملية "التشفير" التي قام بها المؤلف من قبل، أي يلزمه القيام بعملية "فك الشفرة" التي تم ترميزها في بنية العمل الأدبي، وذلك من خلال هذه البنية نفسها[١].

نجد الشفرة في قصيدة (ادوار صغيرة)يقول:

من اين تأتي علية _كل يوم _بهداياك ايها الماضي؟
خذ هداياك بعيداً عني
واركب اول قطار يوصلك الى الجحيم
لاتحاول ان تذكرني بالمناسبات السعيدة ،
حاول ان تكون عاقلاً
اقبل بدورك الصغير الذي اصبحت فيه
واتركني امارس هواياتي الجديدة[٢]

(١) ينظر: تعريف بالمصطلحات الأساسية،:ضمن ترجمة لكتاب: إديث كريزويل: عصر البنيوية، د.جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة ، عدد ١٧، القاهرة، أغسطس ١٩٩٦م، :٣٧٤.و ينظر : قاموس السرديات، جيرالد برنس، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م، حرف الـ C، :٣٣، وحرف الـ N، : ١٢٦-١٢٧.

(٢)المجموعة الكاملة ، المصدر السَّابق: ١/ ٤١٥.

ان قصيدة ديوان دع البلبل يتعجب (ادوار صغيرة) ،هي قصيدة ذات عتبة مشفرة ، عند قراءة النص تحيلنا شفراته المتعددة التي عمل الشاعر على تحصينها خلف قلاع العقل الفعال هو التاريخ الذي يرى الشاعر انه لم يعد سجلاً للعظماء كما تعودنا ان نقرأ عبر صفحاته، وإنما صار التاريخ سجلاً للاقل شأن من الذين استحوذوا على مفاصل الحياة من غير استحقاق سوى سطوة المال اوالعنف او التزوير . وعليه تصاغر دور التاريخ بوصفه سجلاً للعظماء وصارت ادواره مجرد أدوار صغيرة بحجم من يسجل لهم او يكتب عنهم في سجلاته المشوهة.

وفي قصيدة(كلب الابيض وكلب الاسود)يقول:

ذهب كلب ابيض وجيء بكلب اسود

وذهب بكلب اسود وجيء بكلب ابيض

القبر الاسود للكلب الابيض

والقبر الابيض للكلب الاسود

الوردة السوداء على القبر الابيض

والوردة البيضاء على القبر الاسود

في الليل تعوي القبور

العواء الابيض

والعواء الاسود، يشتبكان، [1]

بالرغم من وضوح الشفرة في عنوان القصيدة ،التي لجأ إليها الشاعر فان الشفرة هنا كفيلة باحداث اللبس في عقل المتلقي إذ ينصرف الذهن إلى الصورة الأقرب المعروفة للكلب الا وهي خصلة الوفاء الا ان الشاعر هنا موه واسدل عليها غطاء اللون تارة اسود وتارة أخرى ابيض بيد ان اللون هنا لا ينزه صاحبه او يظهر

(١) المجموعة الكاملة، المصدر السَّابق:٢/ ٤٠٢.

مقدار اندحاره في متاهة الخيانة فنراه يغادر بصحبة الشمس المقبرة حيث لا حاجة إلى ضوء كاشف مادام يعرف انها مقبرة كلاب،لذلك اسدل عليهاغطاء اللون .

اما التغريب وهو" تقديم فصل أو مرحلة من الحكاية انطلاقاً من وجهة نظر مغربة، وغير عادية، بوساطة طرف ثالث لا يفهمهما (كالطفل مثلا) بحيث يكون القارئ مدفوعاً إلذي أن يرى في الفصل تفاصيل وقيماً مخالفة للمألوف " [١] ، ويعرف ايضاً بأنه" تميز الشيء بإعطائه صورة جديدة؛ أي بجعله مفرداً. و هذا يكون باستخدام اللفظ الشائع في تركيب جديد يعيد إليه معناه، وعرض الفكرة في تعبير جديد يعيد إليها حيويتها، و تقديم الشيء في شكل جديد يخرجه من المألوف " [٢]، فالنص الأدبي المتفرد يفاجئ القارئ بخروجه عن المألوف وهكذا نرى أن المفارقة ، التغريب ،الانزياح هي مصطلحات لها مفهوم واحد يعنى بابتعاد لغة النثر عن لغة الشعر ، وللغة الشعرية قوانين مختلفة تهيمن فيها الوظيفة الشعرية ، وفيها استعمال جمالي للغة وخرق لجوانبها اللغوية ، فالعلاقة بين الدوال ومدلولاتها هي إيحاء ، كما ان هدفها المتعة الجمالية ، المرتبطة بالابتعاد عن المألوف أو هي التعبير عن موقف معين ،على غير ما يستلزمه ذلك الموقف "هو انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات "[٣].

فالمبدع يقوم بنقل الاحداث الموجودة في الواقع إلى احداث فنية، و شلوفسكي يؤكد هذا بقوله: " يخرج المفهوم من المتوالية الدلالية التي كان يوجد بها، ثم يحله بمساعدة كلمات أخرى (بمساعدة مجاز) متوالية دلالية مختلفة. إننا نشعر بالجديد عندما يوضع الشيء في متوالية جديدة، والكلمة الجديدة تتلبس الشيء مثل كساء جديد"[٤]، اي عبر إضفاء صبغة الغرابة عليه، والابتعاد عن موقعه الطبيعي، وهذا هو غاية الفن. وعليه فإن التغريب يشير إلى "علاقة خاصة بين القارئ، والنص إذ تستبعد الغاية من المنظور الاعتيادي لها،

---

(١) نظرية المنهج الشكلي، تودوروف وآخرون، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسَّسة الأبحاث العربيَّة، ط١، ١٩٨٢م :٢٢٠.

(٢) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢: ٢٤.

(٣) نظرية التلقي (مقدمة نقدية) روبرت هولب ، ،تر:عزالدين اسماعيل ،المكتبة الأكاديمية ،القاهرة ،١ط ،٢٠٠٤.

(٤) نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس، تودوروف و آخرون ، مصدر السابق، :١٣٧.

وبهذا المعنى يصبح التغريب عنصراً إنشائياً في جميع الفنون؛ إذ أن أسلوب الفن هو أسلوب الاغتراب للوصول إلى الأهداف، والغايات المرجوة منه حينئذ يخلق صعوبة في الفهم، وينتج ذلك إطالة عملية الادراك. وهذا هو غاية التغريب في الفن إذ يصبح هذا الإدراك هدفاً بذاته ينبغي إدامته"[١].

أن هذا المصطلح –اي التغريب– ارتبط بكل حديث وجديد، بل نجد دارسي هذا المصطلح يضعون مصطلح الحداثة مقابلاً له ؛ لان كلاً منهما ينادي إلى الخروج عن كل ما هو روتيني و مألوف، و الخروج عن الرتابة وغالباً ما يتربط الشعراء الحداثيين في أشعارهم إلى الغموض؛ لأنها "تكسر باب الطمأنينة على القارئ، و تدفعه إلى عالم الدهشة، والغرابة"[٢]؛ أي أن الحداثة الشعرية، المتمثلة في كسر رتابة التلقي عند المتلقي تكون صورة جديدة لم يألفها من قبل بل قدم لها المبدع فكرة بتعبير جديد، أعادت لها صورتها ، و كيانها المفترض ، وهذا ما نجده ماثلاً في تقنية التغريب التي نادت بها الشكلانية الروسية. و يتوافق هذا المصطلح مع "الأدب العجائبي" بوصفه نوعاً يمكن " تميزه عن المصطلحات القريبة منه أمثال الغريب، والعجيب، والفنتازي والخيال العلمي، والرواية البوليسية "[٣]، اذن تقاطع مفهوم التغريب بالعديد من المصطلحات ، التي نشأت في ظل الدراسات الأدبية مثل : (الحداثة، العجائبي..).

وبما ان العنوان يبحث على القراءة الواعية، التي تلج إلى أعماقه، يبحث عن المضمون القابع خلف العبارات، فهو يستفز القارئ ، ويحثه ، ويثير انتباهه، ويغرس فيه الفضول، وهذا يدل على ان العنوان لا يشير بصراحة إلى مضمون القصيدة، ولكن الكاتب أراد أن يخالف به المألوف و السائد من عناوين القصائد الأخرى.

---

(١) نظرية الاستقبال، روبارت سي هولب، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط١، ٢٠٠٤: ٤٦.

(٢) الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديثة – الجزائر، ٢٠١٠م : ٩٢٢ .

(٣) النص العجائبي "مائة ليلة و ليلة أنموذجا"، محمد تنفو، دار كيوان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ١ط، ٢٠١٠ :٤١.

وعند الاطلاع على نصوص المجموعة الشعرية يلاحظ أن قصيدة (بحيادية – باتجاه هدف غامض)إذ يقول فيها:

بلا ضجة

بطرق مبتكرة

طازجة

حارة

مفاجئة

بكلمات قليلة ، بأقِل ما يمكُن مَن الكلمات

بكلمة واحدة ، بنصف كلمة

بأقل عاطفة

بأقل ما يمكُن من الكره والحب

بحيادية ، وبكل الدقة

صوبوا بنادَقهم إلى نقطة في المرآة[1]

نجد هذه القصيدة التي هي من قصائد ديوان صقر فوق راسه شمس، ذات عتبة غريبة تثير فضول المتلقي وتجذب انتباهه ، اضافةً الى ذلك فان الشاعر اعتمد في هذه القصيدة تقنيتي الترميز والتكثيف إلا أن قارئ هذه القصيدة يلحظ أن الشاعر بدأها بأوصاف كثيرة تمثل مقدمات لفكرة القصيدة الأساس التي أخرها الشاعر إلى نهاية القصيدة لتشويق القارئ إلى معرفة الغرض من هذه الأوصاف المتتابعة التي استغرقت معظم القصيدة، وهذا أسلوب مبتكر ينم عن دربة فنية وسعة اطلاع لغوي.

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ٣٨٩/٢.

في ديوان دع البلبل يتعجب في قصيدة (مجمع الآلهة). يقول الشاعر:

أفٍّ

دائماً ثمّة موتى فوق رأسي يحفرون

حتى عندما أكون في الحديقة مع حبيبتي

يريدون أَنْ تكون رأسي قبراً لمردوخ

أنا لا أعرف حتى من هؤلاء .. لا أريد، لا أريد

لا أريد أَنْ تكون رأسي مقبرة ملكية[1]

يثير الشاعر هنا فضول قارئ النص من خلال اضافة الغرابة الى العنوان ليتواصل القارئ مع النص الشعري والشعور بالمتعة، وقارئ النص يلاحظ ان التغريب تجاوز العنوان ووصل للنص ايضاً اذا جعل الشاعر رأسه مكاناً ميثولوجياً يشير إلى أساطير المقابر الفرعونية ، انه يعلن التذمر من شعور يسجنه في اسطورة قبور الفراعنة القديمة.

في قصيدته (المرايا والصفير) يقول رعد عبد القادر:

العالم ينصب لك المرايا

العالم ينصب لك فخاخ المرايا

العالم ينثر مراياه

العالم ينثر حب مراياه

خارج بذرة النوم في مرايا

كن خارج الصفير

خارج الصفير في المرايا

---

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق : ٤٣٢/١ .

كف خارج الصفير .[1]

(المرايا والصفير) هذه العتبة ذات التركيب الغريب الذي ينسجم مع النص الشعري ،حيث نجدها تكررت في النص الشعري ، ويعكس الشاعر من خلالهما صورة الحياة والعالم المختلف التي تعكسه هذه المرايا على قوله:(العالم ينصب المرايا) إذ تعطي دلالة المرايا خروج الشاعر من عالمه الى العالم الآخر وهو الموت .

وبالرغم من أن الترميز في الأدب عامة سمة أسلوبية وهومن عناصر النص الأدبي الجوهرية منذ القدم فانه قد تنوع وتعمق وسيطر على لغة القصيدة الحديثة وتراكيبها وصورها وبنياتها المختلفة، يعد الرمز في نظر الشاعر المعاصر بشتى صوره المجازية والبلاغية والإيحائية تعميقاً للمعنى الشعري وتأصيلاً له، ومصدراً للتأثير وتجسيداً لجماليات التشكيل الشعري في حالة توظيفه بشكل جمالي منسجم، واتساق فكري دقيق، مساهماً بذلك في الارتقاء بشعرية القصيدة وعمق دلالاتها وشدة تأثيرها في المتلقي الذي أصبح يعاني من الشتات الفكري في ظل من يدّعون الى الشعر المزخرف باسم الحداثة . و يقصد بالترميز " (القول خلافاً) أو (قول الشيء الآخر) والترميز من المجاز الذي يقوم على توسيع الاستعارة حتى تخرج عن حدود الجملة فتصبح حكاية تطول أو تقصر"[2] ، ومن هنا يكون (الترميز اكثاراً من استعمال الرمز والتوسع فيه من باب (التفعيل). فالتكسير الإكثار من الكسر ، ومثله التقتيل وهكذا ، ومن الترميز الخرافة والمثل ، كالقصص على لسان الحيوان مما نجده في (كليلة ودمنة) ومنه(التعليم بالأمثال).

ان جوهر الترميز يكمن في تكرار الرمز الواحد في النص الادبي لاغنائه ومنحه مزيداً من القدرة على التأثير وذلك بإعطائه دلالات جديدة، فيوظف الشاعر في نصه الشعري شخصيات تاريخية او شخصيات اسطورية او مدناً او انهاراً وغيرها. فيما يبتدعه الشاعر من رمز ويظل يعمل على تعميق اثره ويكثر من

---

(١) المجموعة الكاملة ، المصدر السابق : ٣٦٩/٢.

(٢) الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي، حسن حميد، جامعة الكوفة، ٢٠٠٦م :١٩.

استعماله في مجمل اعماله ليجيز التوصيل والاداء التعبيري فانه مفتتح على التأويل ، وهذا يمنح اللذة في تلقي النص، وكما ان الترميز هو " البناء اللغوي ذاته ، الذي لايمكن التفكير به الا باستخدام اجزاء منه لترمز الى اجزاء اخرى منه ايضاً ، ولانجاة ، او خروج منه قطعاً فاللغة تحيل على نفسها بما تتضمنه في بنائها قبل ان تتجه الى خارجها ، ليتحقق معنى الترميز بالاتجاه الى الداخل ، وهذا يعني: ان المعنى ، وهو الحصيلة التي تطاردها اللغة ، سيظل بعيداً عن امكان التحقق ما لم يكن للترميز"[١].

ويرد الترميز كثيراً في نصوص الشاعر رعد عبد القادر التي منها قصيدته (لغز الكلب) :

أصوات نجمة تشبه الكلب!

كم يبلغ عمر هذا الكلب ؟

إذ علمنا أنه يعض كل سبعة الاف عام

عضة واحدة

وانه عضنا سبع عضات

علماً ان هذا الكلب مدرب [٢]

نجد في هذه القصيدة ذات العنوان القصير(لغز الكلب)، ان الشاعر وظف تقنية الترميز ،اذ مكرراً الرمز(كلب) في القصيدة ، حيث ان عتبة القصيدة مضمون وظفه الشاعر في تصوير الوضع السياسي وخصوصاً الساسة في قوله: (أصوات نجمة تشبه الكلب) وجعل الشاعر من تكرار (العضة) دلالة على استمرار القهر والظلم آلاف الأعوام، وكذا عندما جعل عمر الكلب بقوله :(علماً أن هذا الكلب المدرب وهو من نوع المعمر) حيث انه المعمر لا نهاية له وأعطى دلالة على استمرارية الضيم والظلم، كما نجد التكرار ذاته في قصيدته(خزانة روؤس– الى مؤرخ معاصر) حيث قول رعد عبد القادر:

من خزانة

---

(١) الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي، مصدر سابق:٢٥.

(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ١٦٦/٢.

رؤوس

أنشأت خزانة الرؤوس.[1]

ان توظيف عتبات النص بعنوانه الكبير (خزانة الرؤوس - الى مؤرخ معاصر)يظهر توظيفاً واضحاً حيث يرسم صورة الرؤوس التي قتلت في السجون ، اذ رمز للسجون بالخزانه ، حيث حاول نقل الصورة الى المؤرخ المعاصر عن طريق قوله :" أنشأت خزانة الرؤوس" وقد يكون المؤرخ هو الشاعر الذي يحاول أن ينقل الصورة للمتلقي، وجعل الشاعر من علمية التكرار لـ (خزانة والرؤوس) تناصاً داخلياً له ارتباط دلالي بالنص .

ومن الأمثِّلة الأخرى على الترميز قصيدة (اغتصاب)التي يقوُل الشاعر فيها:

كانت امرأة تمسح ظهر يدها الملوثة بالعجين

على فمها صرخُة ندت مدت سحابة بعنقها

من النافذة

الباب من تلقاء نفسه تحرك

الأغصان مليئة بالتُّفاح كالأيدي

الطيُر في أعلى الباب زقزق ثلاث مرات كالجرس[2]

جاءت هذه القصيدة مختصرة واعتمد الشاعر في الترميز التكثيف وبعض اللامنطقية ، اذ يتحدث الشاعر عن الحدث عنوان القصيدة الذي يرمز الى سلب الحرية ، يتحدث من خلال عدة صورٍ ذهنية مجتزأة تؤلف في مجموعها الصورةَ الشعرية للقصيدة بعد انتهاء القارئ من القراءة وإعادة الهيكلة الذهنية لكل هذه الصور المجتزأة ، إذ أن كل صورة من الصور تمثل لبنة في الصورة الذهنية الكلية للقصيدة .

---

(٣) المجموعة الكاملة، مصدر سابق :٨٧/٢.

(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق :٣٣٧/٢.

المبحث الثّالث
بنية الاستلال من الحياة اليوميّة

يتجلى حضور لغة التفاصيل اليوميّة بفعالية في النص الشعري الحديث، إيماناً من الشّاعر أنَّه يعبر عن صوته الذي هو انعكاس لصوت الآخرين، الذين يشكلون عالمه المحيط، ومن ثم فهو المعبر عن آلامهم وطموحاتهم؛ فكان لزاماً عليه استيعاب تجاربهم المعيشية بكل تجلياتها وتحولاتها و" كان من أهمِّ الوسائل الَّتي استعان بها في تحقيق ذلك تحويل اللُّغة من طبيعتها النَّثريَّة إلى طبيعتها الشِّعريَّة"(١).

ظهر هذا الاتجاه الشعري في اواخر السبعينيات من القرن العشرين ، وكان" للشاعر سعدي يوسف، الاثر الكبير في تطوير قصيدة التفاصيل العربية وتعميق أدائها الفني وتكوين اتجاه شعري جديد في القصيدة العربية الحديثة" (٢)، ومن اهم خصائص القصيدة المستلة من الواقع اليومي انها تميل الى استعمال لغة الحياة اليومية التي يعدها اليوت من أهم شروط الثورة الشعرية والحداثة. حتى أن صلاح عبدالصبور تحدث عن تأثره، في هذا، (إليوت)، قائلاً "حين توقفت عند الشاعر ت. س. إليوت لم تستوقفني أفكاره بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية، فقد كّنا، نحن ناشئة الشعراء، نحرص على أن تكون لغتنا منتقاةً منضدةً، تخول من أي كلمة فيها شبه العامية، أو الاستعمال الدارج" (٣).

وحاول الشعراء تسجيل الحوادث اليومية في قصائدهم تسجيلاً دقيقاً، هذا ما جعل القصيدة شاهداً وشهيداً على كل ما يدور في المعيش اليومي من المألوف وغير المألوف، أي أن تتشكل فيها فضاءات النص الثلاثة : فضاء العالم الخارجي، أو الفضاء الفيزيقي وعالم الأشياء والوقائع والحياة اليومية أو الفضاء المرجعي، وفضاء النص أي بنيته الطوبوغرافية، وهذا الفضاء النصي يكون مغايراً للفضاء المرجعي، والفضاء الثالث هو الإيهام الفضائي الثانوي، أي فضاء المخيلة التي تحيل النص على واقع افتراضي.

---

(١) لُغة الحياة اليوميَّة وتأثيرها في البناء اللُّغوي للشعر الحُرّ، محمَّد العبد، مجلَّة إبداع، القاهرة – مصر، العدد ٧، ١٩٨٧م: ٢٩، نقلاً عن: بنية القصيدة الشِّعريَّة عند فايز خضور، دراسة، جمال جميل أبو سمرة، منشورات الهيئة العامَّة السُّوريَّة للكِتاب، وزارة الثَّقافة – دمشق، د. ط، ٢٠١٢م: ٦٧ – ٦٨.

(٢) قصيدة التفاصيل اليومية في الشعر العراقي الحديث، عبدالهادي جاسم طعان، معهد إعداد المعلمات الصباحي- ميسان، العدد ٦١ / القسم الثاني:١٥٨.

(٣) حجر الحروب قراءة في الحداثة الشعرية، ياسين النصير، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠٠٩: ٤٨.

من خلال الحديث عن لغة الحياة اليومية، يبدو أن لغة الشعر السائدة تنازلت عن أرستقراطيتها ونخبويتها الضيقة، وصارت تمشي في الأسواق والشوارع والأرصفة والأزقة وغيرها من الأماكن التي تتصل بها ذات نكهة شعبية ، بعد أن كانت تلك اللغة كما يقول نزار قباني "بيروقراطية متعالية، بروتوكولية، لا تصافح الناس إلا بالقفازات البيضاء، ولا تستقيم إلا بالقبة المنشأة وربطة العنق الداكنة"(١) ، فهي بطبيعتها تميل الى لغة الحياة اليومية، وتبتعد عن الألفاظ القاموسية الغريبة، كما انها توظف الرؤى والأحلام والكوابيس وترتاد منطقة اللاوعي، وتزاوج بين الواقعي والاسطوري، في صور استعارية موغلة في جسارتها المجازية، كما في أعمال الشاعر اليوناني ريتسوس المتأخرة، وفي معظم أعمال الشاعر العراقي رعد عبدالقادر الذي تأثر بطريقة ريتسوس تأثراً سبب زيادة التكثيف الدلالي للقصيدة وجعلها قابلة لتأويلات عديدة ،ان رعد عبدالقادر "هو شاعر ريتسوسي بامتياز، يكتب قصيدة التفاصيل اليومية الريتسوسية ، تأثراً بالشاعر اليوناني يانيس ريتسوس، حتى أّنه سمك طريقته في غزارة الإنتاج الشعري ، فإذا رجعنا الى شعرهما سنلمس أنهما يحرصان على كتابة قصيدة واحدة ، أو أكثر في اليوم الواحد، حسب التواريخ المثبتة في نهايات القصائد"(٢).

والشاعر العراقي قادته قناعاته بضرورة الإفادة من لغة الحياة اليومية التي تنبثق لشؤون حياة الناس العادية ، الى شيوع أنماط من اللغة النثرية أو العامية التي تسربت الى بنية القصيدة اللغوية .

في قصيدة (ذهب ليعيش) يقول:

عيُنه تقع على الأرض
بالمصادفة تلتقط الحركة الخفية للأيدي المتدافعة
يغمض عينهُ على هذه الصورة
اليد الصغيرة الطرية تدوس على قلبه
إنه يشاهد انبجاس زهرة الفجر من الطينة المفخورّة
بالنار
يحتاج ترتيب الحوادِث إلى يد مدربة (٣)

(١) ينظر: قصيدة التفاصيل اليومية في الشعر العراقي الحديث، مصدر سابق:١٥٥.
(٢) قصيدة التفاصيل اليومية ، مصدر نفسه:١٦٨.
(٣) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:٢/٣٤٤.

نلاحظ في اغلب قصائد الشاعر أنها تأتي في صوره رموز واقعية أكثرها مقتبس من الحياة اليومية، ويظهر هذا واضحاً في قصيدة (ذهب ليعيش) ؛ فالعنوان هو العتبة الاولى التي تمثل واقع الحياة ، حيث تمثل واقع حياة الشاعر وروتينه اليومي، إن الشاعر في هذا النص يسرد صور مجتزأة ومتلاحقة فيها ترميز وتكثيف حتى يوصل لنا في النهاية الصورة الكلية للقصيدِّة، وقد عمل الشاعر على تكثيف هذه الصور المجزأة من خلال استعمال الرموز والمنطقية المقننة الناشئة من العلاقات اللغوية المبتكرة غير التقليدية التي تتميز بها قصيدةُ النثر، لذا جاءت قصيدة رعد متناسقة متناسبة الطول من غير إيجاز مخل ولاتطويل ممل، وهناك إشارات تظهر عبر هذه الرموز ، فالقصيدة تشير إلى معاناة مجتمعه في زمن الحصار في سبيل الحصول على لقمة العيش ، وان الشاعر أحَد أفراد هذا المجتمع لذا فهو يحاول تجسيد معاناة مجتمعه في شعره .

ففي قصيدة (سعداء للمطر) التي يقول رعد عبد القادر:

سعداء للمطر

السيارة الحمراء جثمت في حفرةٍ عند ناصية الشارع

الحريق شّب في مقبرةٍ قرب الجسر

النوارس حلقت في المطر

المدينة البيضاء تطل نوافذها على النهر

المرضى ينظرون الى المطر من خلال زجاج[1]

في ديوان (صقر فوق رأسه شمس)هذه القصيدة التي عنوانها (سعداء للمطر)، وتتكون من خلال عتبة العنوان صورة واقعية مألوفه في ذهن القارئ ، كما ان معمار هذه القصيدة في الكتابة الشعرية يستدعي بعض الصور المألوفة في الحياة اليومية التي ترجع صدى أسلوب ريتسوس في إقامة معمار شعري من تفاصيل الحياة اليومية ، وبنبرة خافتة محايدة تمّيز بها شعراء قصيدة النثر، ان القصيدة عبارة عن مشاهد مألوفه وعابره

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:٣٨٧/٢.

من الحياة اليومية ، وهذا التصوير المشهدي يبين لنا ان معظم ما يكتبه شاعر التفاصيل اليومية او اليومي والمألوف يميل الى الدقة والتوثيق اليومي والإيماءات التصويرية والتفاصيل العابرة.

ان رؤية رعد عبدالقادر للعالم رؤية مأساوية تمتزج بسخرية لاذعة في عالم فانتازي تخرج فيه الأشياء عن نطاق المألوف وتتحرك في عالم غير عالمها الطبيعي في الحياة "في سياق مدهش وغير متوقع يكسر آلية التلقي عند القارئ، ويشحذ لديهَ ملَكة التصور التي شوهتها العادة، أو نالت من حدتها"[1]،

يبتدى هذا في قصيدة (قمر وحروب) ذات الثلاثة مشاهد المرقمة التي يقول فيها الشاعر:

قمر ومدارس

القمر في الأرض

والمدرسة في السماء

ثمة في الساحة المكشوفة أحجار كريمة

وصفٌ طويل من الأشجار

في المستشفيات تقرع أجراس الطفولة

في الشوارع تدور عجلات الغبار

في البيوت تقفز الأحلام من النوافذ

بلا تلاميذ

الطيور في الخنادق

والظيهرة بلا أمهات [2]

ويبدو ان رعد عبد القادر مولع باقتناص المتباعدات، ولعاً لم يتردد فيه عن الجمع بطريقة ساخرة بين(القمر) و(الحرب)، وأّن السخرية بدأت من العنوان(قمر وحروب)، ونجد من خلال القراءة الاولى للعنوان

(١) حول مسألة الغموض في القصيدة العربية الحديثة، وليد منير، مجلة إبداع، القاهرة، ع٤، س١، إبريل،١٩٨٣: ١٠٠.
(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:٢/٣١٤.

المفارقة والجمع بين المتباعدات حيث جمع الشاعر بين القمر الذي هو مفردة رومانسية تدخل في وجدان القارئ بعيدة عن الحزن والخوف مع الحرب الذي يبتعد كل البعد عن الرومانسية، فهذا العنوان يستفز وعي القارئ ويتلاعب بتوقعاته العاطفية ، ويستند رعد عبدالقادر هنا الى المنطق المقلوب الذي يخلق عالماً فانتازياً لا تتطابق فيه الموضوعات والأشياء مع صورها المرجعية التي تواضعنا وتعارفنا عليها، بل تكتسب خصائص ومعاني جديدة ، مثيرة ومدهشة وخيالية ، عندما يضع الشاعر: (المدرسة في السماء) و (الطيور في الخنادق) و(القمر في الأرض) ويجعل(الظهيرة بلا أمهات)،أو عندما يجعل(دمعة كبيرة تسقط من عين قمر على جرس المدرسة). إن غياب المنطق هنا هو صورة أمينة لغيابه في الواقع المعيش، بفعل انقلاب الموازين التي عمد الشاعر فيها الى أن يمزج التراجيديا بالسخرية اللاذعة، وهو أمر لم تعتد عليه القصيدة العراقية الحديثة التي عرفت بصرامتها وجديتها و في رؤيتها لمواقع والقصيدة في الواقع ، إسوة بقصائد عديدة حولت الواقعة اليومية الى واقع شعري من شأنه تحويل الواقع المألوف الى واقع مجازي ، وهو الواقع الغرائبي الذي لا يكف رعد عبد القادر، عن استحضاره و استفزاز القارئ به في العديد من صوره الاستعارية الممعنه بجسارتها المجازية.

في نص (مختارات شعرية بأمر الخليفة الراضي وبمقدمة الصولي) ذي العنوان الرئيس :

تماماً مثلما تنتهي الحياة بفصل الربيع

دام عهده لقد اخلع وأقطع وأهدى

وأرخ مواسم صيده

وأغدق على فرسان كأسه، دام عهده

وأنه أمر أن تزرع القصائد وتنسج وتلبس

وأنه بوب القصائد بحسب الفصول

ووضع فيها قوانين الدولة وأسماء الاعياد وأوامر العزل والتنصيب [1]

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق:٢/٢٧٠.

عتبات النص ذات العنوانات الكبيرة اتخذها الشاعر مضموناً ليقوم عليه بناء القصيدة ، وذلك عندما يقابل الحياة مع القصائد الطويلةَ مختارات الشعرية للخليفة الراضي ، وبهذا تكون المقابلة الشعرية مع الحياتية وايضاً عندما يجعل قوانين الحياة هي نفسها القوانين التي يريد إن يظهرها في القصائد كذلك على كون قوله: (ووضع فيها قوانين الدولة وأسماء الاعياد وأواومر العزل والتنصيب)،اما قوانين القصيدة فهي مختارات شعرية تصب في حياة الشاعر ونسخها على الورق لتشكل له الحياة بدلاً من الموت في الواقع المؤسف ، ونجد الشاعر يكرر من التركيب المبني للمجهول والعائد للخليفة الراضي الذي نقد شعره الصولي.

في قصيدة (حب شمس كرزوا) قال فيها:

انا اكرز في لحظة كتابة هذه القصيدة المنحطة

شعبي كل شعبي منهك في هذه اللحظة

بتكريز هذه القصيدة

على جبل ارارات اكرز

في سهل شنعار

امام جمهوري السامي من الاقوام السامية..

في هذه اللحظة التي اكتب فيها هذه الملحمة

كل شعبي يكرز

كن "دانتي العراقي" [1]

هذه القصيدة هي احدى قصائد ديوان دع البلبل يتعجب الذي كتبها الشاعر عام ١٩٩٥، وموضوعها الاساس "تكريز حب الشمس" ، نجد ان هذه القصيدة مستلة من حياة الشاعر ، حيث في وقت كتابة الديوان كان الحصار الاقتصادي قد بلغ مداه ولم يعد مايعين الناس على شظف العيش ، فكان تكريز حب الشمس

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:١/٤٠٣.

هي وسيلة للتسيلية ، واطار العنوان بشكل عام والقصيدة بشكل خاص بني على اعمدة خفية يدركها القارئ حال قراءة العنوان ويلمسها المتفحص ممن يقل عنه مهارة.

في حين نجد ان اغلب قصائد الشاعر ذات تجربة حياتية تكاد تخلو من الرفاهية ولها قدرة على قراءة ماخفي من احزان .

وتأسيساً على ما سلف، فقد سعى الشاعر رعد عبد القادر في «مجموعته» إلى إخراج شعره من الفضاءات اللغوية ذات الطابع الرومانسي والسمة الريفية، والثورية الحماسية، إلى السوق والمقهى والشارع والميناء والبحر والغابات والحانات والأرصفة ، مستفيداً من لغة الحياة اليومية لفظاً وتركيباً سواء على مستوى اللغة الدارجة أَم على مستوى لغة الصحافة اليومية. وقد اتخذت الإفادة أشكالاً مختلفة، فقد نقل مفردات وتراكيب من لغة الحياة اليومية إلى لغة الشعر، وتارة لجأ إلى" تحويل الألفاظ الَّتي ارتبطت بلُغة النَّثر إلى ألفاظٍ شِعريَّة، وفي أخرى أفاد من بعض العبارات والتَّراكيب اللُّغويَّة في صنع الكناية"(١). والواقع "أنَّ قضية الحياة اليوميَّة وتأثيرها في لُغة الشِّعر ليست قضية حداثيَّة وإنَّما هي قضية قديمة مطردة التَّجدُّد"(٢).

وعليه، يمكن القول: إنَّ الحداثة الشعرية كانت خروجاً عن الطرق التعبيرية المألوفة نتيجة تطور معرفي بتطور الحياة ذاتها، فلا يمكن للشاعر أن يطور في أدواته الفنية دون أن تتطور معرفته بما حوله. على أنَّ التعبير الجديد عند رعد يبدو انعكاساً طبيعياً لتطور نظرة الشَّاعر إلى الحياة الجديدة بعامةٍ والحياة اليومية وارتباطها بالتعبير الحداثي من ناحيةٍ أخرى. فهذا التعبير ليس خلقاً وإبداعاً؛ لأنَّه يساير الحياة ولا يسبقها ويتبعها ولا يقودها، فالشعر هنا يواكب الحياة، ويتغير بتغيرها، ولكن لا يغيرها، وهذا فهم سلبي للشعر من حيث أراد صاحبه عكس ذلك، فحداثة الشعر هنا تابعة لحداثة الحياة، وما ربط رعد عبد القادر في

(١) لُغة الحياة اليوميَّة وتأثيرها في البناء اللُّغوي، مصدر سابق: ٢٥.

(٢) القصيدة العربيَّة المعاصرة وتحوُّلات النّمط (التَّشكيل والدّلالة)، علاء الدِّين رمضان، سلسلة كِتابات نقديَّة، الهيئة العامَّة لقصور الثَّقافة، القاهرة – مصر، ط١، ٢٠١٥م: ١٩٠.

«مجموعته» للشعر بلغة الحياة اليومية إلَّا دليل صارخ على ذلك، فالحداثة الشعرية عنده مطابقة لواقع الحياة لا تجاوز له، والإبداع مسايرة لسير الحياة.

وفي الختام إذ إن العنوان يرتبط بالنص ارتباطاً دلالياً عبر تيارات صاعدة ونازلة من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان فالعنوان سؤال جوابه النص، وموقع العنوان في مقدمة النص له أهمية كبيرة في الكشف عن محتوى النص، عبر وظيفته الاحالية، فضلاً عن أن هذه الأهمية تجاوزت الكشف عن محتوى النص، لان النقاد عدوا العنوان بنية نصية قائمة بذاتها، كما ارتبط العنوان بمقدمة النص وخاتمتها اذ غالباً مايكون العنوان مأخوذ من خاتمة القصيدة هذا مايجعل القصيدة من النمط المدور، ويضيف الشاعر الى العنوان الترميز والتشفير والتغريب ، ذلك لما لهذه التقنيات اثر في اثارة الفضول في نفس المتلقي لقراءة النص ، ومتعة في النص ، كما ان الشاعر حاول اضفاء تجاربهم اليومية على عنوانات قصائدهم سعياً منهم لشد انتباه القارئ .

الفصل الثاني

أنماط البنى البصرية

١. علامات الترقيم

٢. السواد والبياض

٣. التشكيل الهندسي

٤. تناثر الحروف

٥. المتون والهوامش

مدخل:

اعتلى التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث هرم التجريب الشعري الحداثي والمعاصر، العربي والغربي على حدً سواء، حيث يعد من الاشكال التجريبية المهمة التي خرجت بالممارسة الشعرية من الحدود ذات الطابع الإنشادي النمطي الثابت إلى الكتابة التي تفتحها على جميع الثقافات والآداب والفنون ، في سعيها الحثيث لتجسد النص الشعري المختلف.

كما إن للتشكيل البصري مكانة بارزة في لغة الشعر الحديث خصوصاً الشعر الحر ، وهذا الأمر جعل الشاعر امام حرية مطلقة في اختيار تقنية كتابة النص الشعري وتشكيله نتيجة تخلصه من قيود القصيدة القديمة ذات النظام الشطرين (صدر وعجز)، مما أتاح للشاعر استثمار الطاقات الفنية المتاحة في لغة الكتابة الشعرية، الأمر الذي أسهم في تقديمه للنص وحمل رسالته وخدمة تجربته، وزادت أهمية التشكيل البصري في لغة الشعر الحر تقنيات الكتابة (الشكل الطباعي) التي تطورت عما كانت عليه في السابق، ولما يهيئه الشعر الحر من فرصة لاستغلال شكل النص ومدلولاته المختلفة[١].

ذكر(جاكوب كورك) أن الشعر الغربي حفل بالعديد من مراحل التجريب، ومنها ظاهرة التشكيل البصري في لغة الشعر، حيث اوضح أن ظاهرة التشكيل البصري أخذت دورها في الشعر، إذ تحدث عن دور الحركة التجريبية والمستقبلية في مثل هذا التوجه، وبالتحديد المجلة المستقبلية ، كما أشار إلى (أبولينير) الذي بين دور الحروف البارزة ، والى الشكل الطباعي في النص الشعري ، وكذلك كان (مالارميه) من المنتبهين الى الخصائص الفيزيائية للكتابة، وعد شكل الكلمات ، وصورة الحروف على الورق، وما فيها من حذف وفراغات عناصر مهمة في تلقيه، كما وصف جاكوب مغامرة (مارتيني) في الأشكال الطباعية التي نجح من خلالها في استثمار خصائص العناصر اللغوية التي تسهم في تقديم النص ونقل رسالته وخدمة تجربته[٢].

---

(١) ينظر: إشكالية التلقي والتأويل دراسة في الشعر العربي الحديث، سامح الرواشدة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط ١، ٢٠٠١: ٩٢.

(٢) ينظر:اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب ، جاكوب كورك ، ت: ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد،١٩٨٩ :٢٦٠ـ ٢٦٤.

التشكيل البصري في الشعر هو ما تمنحه القصيدة للقارئ من علامات منحاً تصبح هذه العلامات لاتجميلية إنما تكوينية في النص، حيث أن هذه العلامات تخدم النص الشعري ، وترسل انفعالات الشاعر إلى القارئ.

فالتشكيل البصري هو ما تبصره العين في الشكل الكتابي للقصيدة ، من علامات ترقيم وفراغات وفواصل تعتمد على حاسة البصر بشكل أساس بوصفها محوراً مهماً ودعامة أساسية في تواصل الإنسان مع محيطه حيث تعد حاسة البصر داخل نظام الحواس أكثر مادية من السمع، وأكثر قيمة على مستوى العقل، فللبصر مكانة مركزية يتم عبرها قراءة الأشياء وتذوقها حتى تطابق المرئي باللغة في إعطاء دلالاته ، وكذلك في تطابق الذهني بالمحسوس[١].

جاء التشكيل نتيجة لتراكمات سابقة وتجارب عملت على خلخلة النظام العام للقصيدة في فتراتها السابقة على مستوى المتن الشعري ، فهذه الظاهرة تختلف في بنيتها عن سابقها في ارتباطها بالمعطيات الآنية للفترة التي تظهر فيها بما يواكب روح العصر وثقافته . وهذا ما يدل عليه (سيمونيدس الكيوسي)الذي يرى أن "الشعر صورة ناطقة ، أو رسم ناطق ، وأن الرسم أو فن التصوير شعر صامت"[٢]، لذا فالتصوير البصري في القصيدة الحديثة هو محصلة تحولات كثيرة عرفتها القصيدة الحديثة ، زيادة على تأثرها بالمعطيات اللسانية التي أشار إليها (دي سوسير) ، و (رولان بارث) فيما يخص الدلالة غير اللغوية التي جذبت اهتمام الشعراء إلى تلك المساحة المسكوت عنها ، وهي فراغ الصفحة أو الشكل الخطي كما سماه (غريماس) فيما يتعلق بالشكل الطباعي للقصيدة واستعمال علامات الترقيم [٣].

---

(١) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر(نزار قباني أنموذجا)، بشير مخناش، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خضيرة بسكرة، الجزائر، العدد١٨، ٢٠١٦م : ٣ .

(٢) جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، بيروت_ لبنان، ٢٠١٠: ١٠.

(٣) ينظر: التشكيل البصري في شعر (رعد عبد القادر) ديوان جوائز السنة الكبيسة أنموذجا، مرتضى حسين علي، مجلة العلوم الانسانية كلية التربية للعلوم الإنسانية، مجلد١٤، عدد٢٠٢٣,٢م : ٢_٣ .

أما في الشعر العربي الحديث فيرى الرواشدة أنّه " قد شاعت هذه الظاهرة في الخمسينيات والستينيات ، وبالغ بعض الشعراء في الانسياق وراءها إلى الحد الذي جعل بعضهم يعد القصيدة الحديثة شكلاً قبل كل شيء آخر ، وقد عزا بعض الباحثين في شعرنا تقليد النماذج الغربية ولاسيما السريالية والدادية الأمر الذي ساعدهم على تحطيم العبارة الشعرية التقليدية" [١]؛ لأنهما يميلان إلى استغلال طاقة التشكيل البصري للتعبير عن مذهبيهما ، وخصوصاً في لعبة السواد والبياض، والنقط على الورق ، ولذا فإن اللغة الشعرية ببعديها اللفظي والرمزي لم تعد وحدها محور الاهتمام انما " باتت أشكالها وتجلياتها المختلفة، وكيفية عرضها وعلاقتها بمعمار الصفحة محط اهتمام الباحثين" [٢].

نلاحظ ان اهتمام الباحثين والنقاد بالشكل في القصيدة ، أدى دوراً رئسياً في منح ظاهرة التشكيل البصري فعاليتها، لأن شكل قصيدة التشكيل البصري يختلف عما كانت عليه القصيدة التقليدية ، فالنبر والخط التقليدي والإيقاع تحول إلى" لعبة السواد والبياض، بما تختزنه من إيقاع جسدي يحرك النص، ينقله من جموده لحيويته من جسد ميت لجسد حي ، ما يتقطر من بين صلب النص وترائبه لذة ومتعة يأتي متاهاً ونقصاناً وانشقاقاً أيضا " [٣]. فـ (شكل الخط، و السواد والبياض ، والألوان، والرسوم ،والأشكال، وعلامات الترقيم، واتجاهات الأسطر طولها وقصرها ، والحواشي، والهوامش، وغيرها) من التمظهرات المرئية، هي من اهم مظاهر التشكيل البصري ، إذ باتت القصيدة تأخذ تسميتها انطلاقا من التقنية التي يشكلها المبدع في قصيدته .

في حين نجد ان (محمد الماكري) يطلق على التشكيل البصري مصطلح " الاشتغال الفضائي" ، الذي يعرفه بقوله: " لدينا مجموع مظاهر(التفضية) في عرض النصوص الشعرية المكتوبة، أي تلك المعطيات

---

(١) إشكالية التلقي والتأويل دراسة في الشعر العربي الحديث ، مصدر سابق:٩٣.

(٢) المصدر نفسه :٩٤.

(٣) الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته ، محمد بنيس، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء_ المغرب، ط٣، ٢٠٠١م :١١٤.

الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية للنص "[١]. ويقسمه إلى فضائين" فضاء نصي: هو الذي يسجل فيه الدال الخطي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق، يحدده المقام التخاطبي... وفضاء صوري: الذي ترتسم فيه الأسطر والعلامات البصرية كأشكال للرؤية ، أي الفضاء المتضمن لعلامات تشكيلية بصرية"[٢]. فالتشكيل البصري عند محمد الماكري ما تعلق بالجانب الصوري المرئي، الذي تعمل الطباعة على تشكيله ورسمه، وهذا الاشتغال في نظر الماكري ينقسم إلى فضائين: فضاء الصوري الذي يكون موجها للنظر، متمثلا في الرسوم والأشكال الهندسية كالمربعات، والمثلثات ، والدوائر وهي أشكال تعتمد اللغة في بعدها البصري مادة للبناء ، وفضاء نصي الذي يكون موجهاً للقراءة (كعلامات الترقيم ،السواد والبياض ، النبر البصري ،البنية الخطية) وهي عناصر تدخل في بنية النص. إن التشكيل البصري- إن صح القول عند محمد الماكري، ما يمكن تلقيه بصرياً فقط سواء فيما يظهر في تلك المعطيات اللغوية البصرية في بعدها الكتابي القابل للقراءة، أو فيما يظهر في تلك العناصر التشكيلية المرئية، أي أن الظاهرة عنده مقتصرة على الإخراج الطباعي والهيئة الطباعية للنصوص الشعرية التي لا تقرأ ولا تدرك إلا بصرياً.

أما (طراد الكبيسي) فقد سماها بـ " القصيدة البصرية" ، قائلاً" ويهمنا هنا ما دمنا بصدد كتابة الشعر والقصيدة البصرية بالذات ، أن نقول أن مبدأ القصيدة هذه – كما تبدو لنا- تحاول أن تستعيض بالتعبير بالصورة البصرية، عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية ، كما هو معروف في الشعر العربي وفي العالم" [٣]

فرغم نجاح الكبيسي في التسمية إلا أنه أقصى اللغة ووظيفتها داخل القصيدة ، حيث اهتم بالبعد البصري الذي تستطيع العين رؤيته فقط ، وجعل من اللغة عنصراً متماهياً في صورة مرئية ، تعبر عن قضاياها وأفكارها بشكل بصري لا لغوي ولكن الحقيقة هي أنه لا يمكن للقصيدة ذات التشكيل البصري أن تستعيض بالصورة البصرية عن التعبير بالصورة اللفظية لأنها تحتاج إليهما معاً، ولاغنى لإحداهما عن الأخرى في هذا النوع من القصائد.

(١) الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت _ لبنان ، ١٩٩١ :٥.
(٢) الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المصدر نفسه :٢٤٢.
(٣) الشعر والكتابة، القصيدة البصرية، طراد الكبيسي، مجلة الأقلام، العراق ،١٩٨٧: ٦ .

تجدر الاشارة اننا في هذا الفصل سنسلط الضوء على هذه الظاهرة التجريبية الحديثة ، ومظاهرها من علامات الترقم، والسواد والبياض ، التشكيل الهندسي ، تناثر الحروف ، المتون والهوامش ، ساعين الى تطبيقها على نصوص الشاعر رعد عبد القادر كاشفين طبيعة هذه الظواهر ، إذْ يشكل الشاعر رعد عبد القادر فضاءَهُ النصيَّ تشكيلاً بصرياً تحت معايير ذاتية ذوقية فنية ، متخذاً من تقنيات القصيدة الحديثة انطلاقةً له، إذ إنّه مستنفراً كلَّ طاقاته وإمكاناته وأدواته الفنية حتى يَظهرَ فضاؤه ابداعاً جمالياً.

إنَّ التشكيل البصري من أهم ملامح الإمكانية الشعرية لدى الشاعر، إذ يختلف التشكيل البصري من شاعر إلى آخر بحسب الرؤية والفلسفة والثقافة التي يمتلكها ، كون التشكيل البصري يبرز ثقافة الشاعر ومدى تفاعله ثقافياً مع الثقافات الأخرى ، إذ إنّ " العلاقة بالثقافة الغربية ، وبما أتيح من اتصالات مع منجزاتها الإبداعية، هو ما أذكى الوعيَ بهذا البعد الذي كان (ملارميه) من بين المنادين بتوظيفه ، أي بتشغيل المكان، والخروج بالكتابة النمطية الخطية التي أصبحت تطبعها ..." [1]، فالثقافة هي الأداة الرئيسة والمحفز الأساس لدى الشاعر رعد عبد القادر في تشكيله نصوصه بصرياً ؛ كونه يمتلك ثقافةً واسعةً متنوعةً أفادته وأغنتهُ في بناء مكانه بصرياً في النصّ .

١ـ علامات الترقيم:

تُعد علامات الترقيم من أهم العلامات في الشعر الحديث، فهي علامة بارزة وظفها الشعراء المعاصرون في شعرهم على مختلف انواعها واهتموا بها حتى إن بعضها أصبحت سمة بارزة في نصوصهم الشعرية مثل الأقواس ، انها علامات ذات منحنى دلالي بصري في النص ، وعند غياب الترقيم تتسع الدلالة وينتج معنى نقيض ولهذا السبب ظن (جان ليوتار)[*] ، أن (ارسطو) لم يرقم نصوص(هيراقليطس) خوفاً من

(١) حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، صلاح بوسريف، افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٢م : ١٩٧

(*) جان فرانسوا ليوتار عالم إجتماع و فيلسوف ومنظر أدبي فرنسي. هو أول من أدخل مصطلح ما بعد الحداثة إلى العلوم الاجتماعية والفلسفة وعبر عنها في اواخر سبعينيات القرن العشرين، كما حلل صدمة ما بعد الحداثة على الوضع الإنساني،_ ينظر: جان فرانسوا ليوتار على الرابط : ليوتار / https://hekmah.org.

اكتسابها معنى مضاداً ، وأنَّ (ومالارميه)امتنع عن ترقيم النصوص واكتفى بايقاعها وجرد علامات الترقيم من طبيعتها عن طريق نقلات لاتحدد المعنى بل ترسم شكلاً معيناً، اذ يُعدُّ (مالارميه) واحداً من رواد التيار الرمزي، ومن واضعي الأسس الأولى للحداثة الشعرية والأدبية يقول : "خذوا نصاً وضعوه جانباً ولا تتركوا إّلا علامات الترقيم ، هذه الاخيرة تعتبر مفضلة لانها تمنح صورة النص واتساقه ، في حين يبقى مدلوله جلياً بما فيه الكفاية حتى في غياب علامات الترقيم" [١]، وتعرف علامات الترقيم بانها "مؤشرات بصرية تتنوع من التنغيم الداخلي أو المثالي .. ويمكنها ان تتحكم تحكماً كاملاً في التنغيم الذي يحدد المعنى "[٢]. كما إنها تسهم في إيقاع القصيدة بصرياً و صوتياً وتساعد القارئ و السامع معاً على عملية الإدراك و الفهم .

يرى (ليوتار) أن هذه العلامات مجرد علامات شكلية لا قيمة لها وأنها خاصة للترقيم فقط وهي علامات " لااثر لها في سلسلة الكلام أثناء الكلام بصوت مرتفع كعلامات صوتية ، لكن يبرز أثرها كعلامات ضابطة للنبر" [٣]، وعلى ما يراه (جان ليوتار) فإن النبر مجرد تعبير ولا يعد دلالة ، فنبرة علامة (؟) هي نفس نبر حرف الاستفهام (هل) . إنَّ النبر " لا يعد مكوناً معزولاً للسلسلة لكنه ينتمي مع ذلك لنسق اللغة" [٤].

ويبدو من نظرة (ليوتار) للترقيم أنه يمكن ان النظر من جهتين : الأولى ضابطة للنبر والإيقاع وانتاج المعنى ، والأخرى خضوعها لمستويات الدلالة وانحصارها في فضائها المستوي .

وتكمن أهمية الترقيم من خلال التشكيل البصري لكتابة النصوص وقيامها بتحويل القصيد الى شكل يشبه اللوحة الفنية ، بشكل يجعل الرؤية البصرية من العوامل التي تولد الإيحاء في المتلقي وتلفت انتباهه ، وتثير القلق في نفس المتلقي ما تجعله يبحث عن أسبابه وسر توظيفه.

---

(١) ينظر: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، مصدر سابق:١٠٩ ـ ١١٠.

(٢) توظيف القصيدة المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، مصدر سابق: ٢١٧.

(٣) الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، مصدر سابق: ١٠٩.

(٤) المصدر نفسه:١٠٩.

وتوافق الباحثة مايذهب إليه (ليوتار) في إنَّ علامات الترقيم مجرد إشكال تساهم في خلق النبر للنص الشعري الحديث وتكون ضابطه للنص ، وإن وظيفتها هي ضبط نبرة الصوت في النصوص ، وبالتالي يعوض الصوت كلياً بالعين ، فهي دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة.

وهذه العلامات نوعان منها يستخدم للوقف او السكت تتمثل بـ (النقطة ، نقتا التوتر ، المد النقطي ، علامة التعجب ، علامة الاستفهام ، نقطتا التفسير ، الفاصلة)وعلامات الحصر هي (الشرطة ، الاقواس المزدوجة ، الاقواس الهلالية ، المركنان) .

محور علامات الوقف:

- الفاصلة(،)

من العلامات التي كثر توظيفها في الشعر الحديث ، وأيضاً وظفها رعد عبد القادر في أغلب نصوصه الفاصلة (،) وهذه العلامة تدلُّ على "سكوت القارئ سكوتاً قليلاً جداً ، لايحسن معه التنفس"[١]، وإن هذه العلامة تحيل على الفضاء الفاصل ، بين الذوات والعناصر والأشياء والمواضيع ، كما تدل على التنوع التعدد والاختلاف . من النصوص التي وظف فيها الشاعر رعد عبد القادر هذه العلامة في **(فلك ، لف)** [٢].

ورق ورق،لذيذ، ممتاز

رص التاج،

نفض يديه من اللاليء،

عالم ورقلف،

اصابع تنلف بالحرير،تلفورق،

الشمس في العصر الشمس في المغرب،عشرة تيجان في المنفضة،

---

(١)الترقيم وعلاماته في اللغة العربية ، احمد زكي ، مكتب يوسف الالكترونية ، القاهرة _مصر : ١٤.وتعمد الشاعر بكتابة بعض الكلمات محاكاةً للهجة العامية العراقية ومنها(ورقلف=ورق لف) ، (تلفورق =تلف ورق)، (خمسطعش=خمسة عشر)، (يلحضوء= يلاحظ الضوء).

(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ١/ ٣٨٥.

خمسطعش،عشرين،

القط يلحسلضوء،

نلاحظ ان هذه العلامة الترقيمية تكرر ذكرها في النص عدة مرات ، نجد أن الفاصلة تؤدي دوراً بارزاً في عملية القراءة ، فتموقعها داخل بنية الجملة ، يحدد لنا الوظيفة الإفهامية ، إذ من خلالها نعي متى نتوقف أو نستمر في إكمال تلك الدفقة الشعورية ، نلاحظ تغير دلالاتها في النص الشعري ، ففي السطر الشعري الأول جاءت لتفصل بين الاشياء وبقية السطور تفصل الجمل أما في البيت الثامن فقد جاءت للتعدد، وقد تغير موقعها إلى غير المعتاد من وسط السطر الى نهاية السطر ، وهذا التغير واقع قصده الشاعر ، الذي صرح للقارئ بعدم الوقوف وعدم الصمت داعياً اياه لمواصلة القراءة ، لهذا نجده تارة يستخدم الفاصلة من أجل الاستمرار في التعبير، وتارة أخرى من أجل التوقف القليل لأخذ النفس المليء بزفرات التحسر والوجع والأمل المرتقب ، كما يتبين في ديوان(تدويم الطائر) النص الاتي :

صحراء

أمامي على مد البصر، ليس في هذا العالم وحده

ليس في غرفة القصر الكبير وحده

ليس في اجنحة النار ،وحدها

ليس في العزف للحب ، وحده ،وحده ،وحده،الصحراء

المتسامية،العلنية،الناطقة،الصحراء[1]

لقد نقل الشاعر في تصوير الفكرة المراده من النص ، صورة القحط والجدب ، كما إن الأبعاد الدلالية التي تبرزها حالة الانخفاض والارتفاع في المنحنى النغمي للجملة الشعرية ، ربّما مكنت القارئ من التغلغل في صميم الموقف الوجداني للشاعر .

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق،:٢/١٠١.

إن هذه الفاصلة بموقعها بعد الأسطر الشعرية تتصل اتصالاً يصوّر فكرة معينة تنهتي بأختفائها، وتوضح أن هذه الاسطر سطر واحد يقرأ دفعة واحدة ، ليوضح المعنى الشامل الكلي للنص. نجد ذلك في نص(مجمع الآلهة) إذ يقول:

أفٍّ

دائماً ثمّة موتى فوق رأسي يحفرون

حتى عندما أكون في الحديقة مع حبيبتي

يريدون أَنْ تكون رأسي قبراً لمردوخ

أنا لا أعرف حتى من هؤلاء .. لا أريد، لا أريد

لا أريد أَنْ تكون رأسي مقبرة ملكية.(١)

نلاحظ إنَّ الأسطر الخمس الاولى تقرأ دفعة واحدة وبدون انقطاع ، كما إنَّها تدور حول فكرة واحد وهي التذمر من شعور يسجنهُ في اسطورة قبور الفراعنة القديمة، الاسطر الاولى يصف شدة التذمر بكلمة(افٍّ)، وتعطي كلمة (الحفر) من قبل الموتى دلالة على نبش ماضي ، ويكون الماضٍ بعيد يصل بعده إلى عصر سحيق حتى في أشدّ اللحظات سعادةً وألفةً (عندما أكون في الحديقة مع حبيبتي) ، وتأتي الفاصلة لتعلن نهاية فكرة اراد الشاعر ايصالها للمتلقي .

اما السطر الأخير فقد اختار الشاعر الرأس ؛ ليكون لتدل على إنَّ الحفر فكرياً، وكان تكرار جملة (لا أريد) دلالة على الاحتجاج والرفض لكل فكر قديم .

- النقطة (.)

النقطة هي أصغر علامة ترقيمية او أصغر وحدة خطية على مستوى الكتابة ، تشير هذه العلامة إلى نهاية الفكرة أو اللقطة أو الصورة الكلية والجزئية ، توضع في نهاية السطر الشعري وتعني" توقف الوزن

(١) المجموعة الكاملة،مصدر سابق:٤٣٢/١ .

المناسب مع تدفق المشاعر في مادة القول الشعري" [١].وقد وردت في ديوان اوبرا الاميرة الضائعة قسم **(غناء السلالة)** نص **(اغنية المفتاح)** [٢] لرعد عبد القادر:

كانت هي الأبواق والأجراس والرماح

كانت هي أكاليل الغار والصنوج والنايات

والأكفان..

لكنها جميلة جميلة حد الموت .

ألها نذرتَ نفسك وحياتك وبيتك والاصدقاء؟

أيها الباحث،

ألها خاطبت القمر والبحر ووحش البر

والصحارى ورمالها المتحرك ؟ألها!؟

انها ترقص خلف الباب من قبل ميلادك.

الآف ألاعوام مضت

الآف الأجساد علقت

وهي صاحبة الزمن والأغصان

نلاحظ كثرة توظيف علامات الترقيم في النص ، وللنقطة نصيب من هذا التوظيف ، برز دور النقطة في هذا النص لتميز الأسطر كقطع ، أذ إنها تضع حدود اللقطة بوصف اللقطة هي الوحدة الأساس في السرد ، فضلاً عن إنهاء المقطع الشعري ، حيث تتظافر مع البياض لتمييز المقاطع الشعرية بعضها عن بعض ، وفي هذه الحالة تتعاقب عدد القطع التي تضيء تنويعات الوحدة ، ولها دور في تنغيم النص فالنقطة تفصح عن وقفة تقوم مقام القافية بوصفها لازمة في النص الشعري العمودي. كما تحيل النقطة إلى دلالة التوقف الانفعالي

(١) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، محمد الصفراني، مصدر سابق:٢٠٣.
(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق :١٢٦/١.

المشحون بالغضب ، وشدة التأزم النفسي ، وهي تحيل إلى علو الذات وصرامتها إزاء مواقف معينة ، كما إنّها تدل على الثبوت والاستقرار والتحدي ، نجده في ديوان (عصر التسلية) نص **(منطق الطير)**:

تعلمت من منطق الطير

من رحلة الطير

ان اللهيب سيخفت

في آخر الرحلة

وان لغط الطير

ستأكله المرآة . (١)

من خلال هذه النموذجين، نجد أن النقطة بوصفها علامة ترقيمية قد شكلت بتمظهرها علامة بصرية تكشف للقارئ عن أبعاد متعددة ، كنبرة التوقف والانتهاء ، وتمام الكلام ، وعن الانطلاق والاستمرار في القول، في فضاؤها إذا يفعل الأداء الشفهي ويعزز بلاغة التلقي البصري.

نجد ذلك في ديوان عصر التسلية نصوص**(كل ذلك لم يكن بعض ذلك قد كان)**:

١٠ـ عصمة

كلامنا في النوم

يشبه

كلامنا في اليقظة . (٢)

للنقطة دوراً بارزاً في هذا النص الشعري ،حيثُ إنَّها اوضحت للمتلقي انتهاء الفكرة المراده ، فالنص يوضح ان كلامنا سوى في النوم او في اليقظة هي مجرد هلوسه .

---

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق،:٨٢/٢.

(٢) نفسه:٨٤/٢.

- نقطتا التوتر (..)

ابتكرها الحداثيون لحسم الإشكالية البصرية بين ماهو شفاهي ومكتوب ، عن طريق دلالتها البصرية التي تحكم على المنشد التوقف المؤقت بسبب التوتر الذي يسقط بعض الروابط النحوية ، كما وظفها المبدعون المعاصرون كثيرا للإحالة على التخييل والتأمل والإبداع... وقد بكونها وعُرفت " وضع نقطتين افقيتين من مفردتين أو عبارتين أو اكثر من مفردات او عبارات النص الشعري بدلاً من الروابط النحوية" [١]. وقد تجسدت هذه العلامة بصريا في قصائد رعد عبد القادر ، ومنها ديوان اوبرا الاميرة الضائعة قصيدة (الحداد):

أتيت البحر وسلمت عليه

وناديته : أيها المر

يا عرق الأرض ... فهاج وماج

ورأيت الواحاً تجرها احصنة البحر الهائجة ..

وشيئاً فشيئاً ، رفعتني الرمال الزرق ..

كنت اصغي للتفجرات اللامعة ... [٢]

نلاحظ أن هذه العلامة الأفقية ، التي وظفها الشاعر قد عبرت عن حالة القلق والتوتر النفسي الذي تعانيه الذات المبدعة ، جراء مشاعر الحب والهيام بمعشوقه واصفاً اشتياقه ورغبته باللقاء ، ودالً عليه بدلالة التخيل في الأبيات (هاج ، بحر هائج) هذه الألفاظ تعبر عن حب جياش في نفس الشاعر لمعشوقه ، وأنها علامات تحيل إلى فضاء دلالي مفتوح على مستوى التخييل لتترك المجال للقارئ لإتمام هذا المسكوت عنه، ويستمر رعد عبد القادر في الاشتغال على هذه التقنية اشتغالاً لافتاً، يصر فيه على استثمار البعد البصري الذي يشكله هذا النوع من التشكيل البصري ، في انفتاح النص على مساحات تأويلية تظهر في ديوان مرايا الاسئلة نص **(الغابة)**:

---

(١) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، محمد الصفراني، مصدر سابق:٢٠٤.

(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:٢٠٤/١.

الطواحين مروحة. ..ربما..

بدل البحر بالنار والنار بالبحر

واصنع لك الفلك ارجوحة ..

والحبال تمسك بها ...

هزها..

ها هنا ..وهنا ..وهنا[1]

هذه الفراغات التي تركها الشاعر، تكشف للقارئ بصرياً عن تعطل دلالة القول وانحباس الصوت الناطق، مدركاً أنه أمام جدل قائم بين الصمت والكلام، الأمر الذي يجعله يفك مغالق الصمت حتى تكتمل الرؤية الفكرية ، فالشاعر يعبر عن معاناته أو لنقل عن وحدته المغتربة ، حيث الضياع والتشتت والعزلة ، خاصة أننا نلحظ مجيء هذه العلامة التشكيلية وراء مفردات تنم عن حالة الألم والحزن والعذاب، إن (الفلك ارجوحة..،هزها..) و(هنا..وهنا) هذه العبارات تدل على الضياع الذي يعيشه الشاعر، كما إن هذه المعاني زادت النقطتان الأفقيتان من بلاغتها وعمقت من مدلولها، دالة على توقف الذات المبدعة عن الكلام لأخذ النفس الإبداعي لتتأهب من جديد منفجرة بطاقات تعبيرية ، وتوظيف الشاعر لهذه التقنية ليس لغرض جمالي حسب وإنما لدواعٍ كثيرة ، أبرزها إشراك القارئ في عملية التفاعل والتواصل والتأثير.

ونجدها ايضاً في ديوان اوبرا الأميرة الضائعة، وفي قصيدة (سؤال الأرض) إذ يقول:

ما هذا الضباب الأخضر الخفيف الذي يتقدم

ليأتِ .. سأمنحه شمعداناتي وايقوناتي وموائدي ليأتِ

ليأتِ.. سأمنحه كهوفي ومغاراتي وينابيعي ..ليأتِ

ليأتِ مع الصمت ، سأمنحه مزاميري .. ليأتِ

ليأت مع الظلمة ..سأمنحه صباحي ..

---

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ١ /٩.

ليأت

من هذا الفاتن

الباحث

الحائر

الساكن

الماسك

التارك

المتيم

المبتل

المبتلى

المتبتل

المرتل للجوهر العميق السامي

المرتفع ..؟ (١)

نلاحظ إنَّ كثيراً ما وردت علامة التوتر في هذا النص الصوفي المشحون بالاختلاجات النفسية والصراع النفسي الذي يعانيه الشاعر ، وتصور هذه العلامة حالة التوتر والغضب والثورة والرفض التي تحملها النفس عند المعراج ، فصورت العلامة خوف الشاعر وتوتره من عدم المجيء فنقلت هذه العلامة احساس التوتر إلى القارئ .

- نقاط الحذف (...)

هذا التشكيل البصري يُثير الانتباه، وإن هذه النقط الثلاث المتتابعه تحيل الى الفضاء الممتد الذي يختزل الكلام أو الحوار ، والحقائق تعبير عن عالم الصمت والبياض والفراغ ، ويقابل عالم الكلام والبوح والصراخ الصوتي والخطي وتعرف هذه العلامة بكونها "تسمى ايضاً نقاط الاختصار، وهي ثلاث نقاط لا اقل ولا اكثر

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق:١/١٢٢.

توضع على السطور متتاليه افقياً لتشير الى أنَّ هناك بتراً او اختصار في طول الجمل "[1]. وقد تمظهرت هذه العلامة بشكل كبير في مجموعة رعد عبد القادر خاصة في قصيدة **(بيت اوروك)** ، قال فيها .

بيتُ الخلودِ والأعشاب

بيتُ كَلكَامش والسندباد

بيت الحيّة وبيضة الرخّ

بيت الرحلات ...

البيت الذي فيه انا

كالشمس

احمل النار [2]

تجلى الحذف في نهاية السطر الرابع ، إن هذا النوع من التشكيل البصري ، يلفت بصر القارئ، ويجعله ساعياً وراء فك شفرات الفراغ ، وتشغيل مخيلته وعقله لملء هذه الفجوات ، وتأويل ما يمكن تأويله، فقوله: (بيت الرحلات ...) دعوة للقارئ في إتمام المعنى ، فأي رحلة يقصدها الشاعر هل هي رحلة جسدية أي رحلة إلى العالم الآخر أم رحلة لتغير مكان وجوده؟ فيصور الشاعر صدمته من بيت الذي تعيش فيه الأساطير وتديره امرأة واصفها بالحية وفراخها الرخ ، فهذه النقاط علامات الحذف والاختصار التي تجعل الشطر مفتوح قابلاً للتأويل الذي يساعد القارئ على تشغيل افكاره وخيالة ليشارك في فك شفرة الاختصار ، ويمكننا القول بأن نقاط الحذف ، تقنية مميزة تكثّف دلالة النص وتزيد من شعرية اللغة ذلك أن المكان النصي ببياضه ، يترك الصمت متكلماً ، ويحول الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع ، كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحى ، وبناء الدلالية في هذه الحالة لا يلغى أياً من المكتوبين معاً ، وبهذا يصبح الصمت

(١) دلائل الاملاء واسرار الترقيم ، عمر اوكَان، دار افريقيا الشرق، ١٩٩٩م:١١٩

(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق،:١٩/٢.

أبلغ من الكلام ، ففي صمت الشاعر تعابير، وأصوات ، ومشاعر وأحاسيس وقضايا وآمال وآلام . نجد الشاعر رعد عبد القادر وظفها في قصيدته (نصب تذكاري لهجاء الملوك) إذ يقول:

ملوك سومر وأكد

وبابل

والملوكٌ الآشوريين

ملوكٌ مصرٌ

من الفراعنةٌ والأقباطٌ ،

كذلك

الملوكٌ التتارَ

هولاكوُ

جنكيز خانَ

كذلك

ملوك الأستانة ....الخ

ماذا تمنوا كل هؤلاء قبل إن يموتوا ؟

كلهم تمنوا أن أمدح أيامهم بقصيدتي هذه[1]

تجلى في النص الشعري اسلوب الحوار لتخليد أسماء أطال وملوك ، تمنوا أن تخلدهم كتب التاريخ بالمديح ، فذكر الشاعر في النص الشعري كل اسماء الملوك الذي اراد ان يخلدهم ، ووضع علامة الحذف بعد ملوك الاستانة ، ليفهم المتلقي إنَّ الشاعر اراد بهذه العلامة الاختصار بدلاً من أن يذكر في النص اسماء الملوك ويطول النص اكتفى بعلامة الحذف وكلمة (الخ) الى اخره .

(١) المجموعة الكاملة،مصدر سابق:١/٤٣٦.

- المد النقطي (.....)

إن هذا التشكيل البصري يقوم على "مد اربع نقط افقية فأكثر بحيث تشغل مساحة بين مفردتين معينتين أو سطر كامل ، أو مجموعة أسطر وفق ما تقتضية رؤية الشاعر" [١]، وقد وظفها شعراء العصر الحديث، وللشاعر رؤية تتحكم في توظيف هذه التقنية في مجموعة من القصائد على شكل سطر فاصل بين مقطع وآخر ؛ وَتتجلّى هذه النقط في ديوان دع البلبل يتعجب قصيدة (**دع البلبل يتعجب**).

دع الحرية

تتذكر شكلها

دع العالم

بغير ذكاءه،

مجرد طائر

لا أهمية له

على الاطلاق

ان غرد للكارثة

او انقض على الفريسة

... .

دع البلبل يتعجب [٢]

نلاحظ وجود المد النقطي في السطر التاسع من القصيدة ، و وظف الشاعر هذه التقنية في النص على شكل سطر شعري فاصل بين الأسطر الشعرية ليسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفاهي تتمثل في الصمت للحظات، وهذا الصمت يساعد على تنغيم النص عن طريق الصمت والكلام ،ونشأ هذا الصمت امتثالاً الشاعر المملوء دهشة من فعل السلطة الظالمة التي تحاول ان تهمشة وتدفن ابداعه، وقد سجل هذه

(١) محمد الصفراني ، المصدر السابق:٢٠٨.

(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:٤٢٩/١.

السمة في النص تسجيلاً بصرياً ، كما تأتي هذه النقط على شكل نقط متتابعة على السطر الشعري كما في نص **(زنبيل)**:

نحن في اللجة

قذفتنا الموجة للموجة

والقارب المثقوب

وانا بين الماء وبين الموت ارى البهجة

تابوتاً من ذهب وزماناً مسكوب .....

ليست الافة في الزنبيل

الافة في الحمال[١]

فالمد النقطي تجلى في السطر الشعري نفسه في السطر الخامس من القصيدة ، ظهر بشكل مخالف عن النموذج الأول ، فبدلاً من يكون المد منفصلاً ظهر مكملاً للسطر الشعري ، كما إن توظيف هذه التقنية تجسد دلالة مفادها التحسر على الزمن المهدور واستمرارية حالته النفسية المتأزمة، تاركةً المجال للقارئ ليشارك الشاعر في احساسة مجسدةً دلالة التوجع والتحسر تجسيداً بصرياً.

- نقطتا التفسير (:)

هذه العلامة البصرية ذات ارتباط وثيق بالحوار التلفظي وتجديد فضاء القول، كما تنفتح على التتابع والتعيين والإضافة فتدل على حوارية الخطاب ، وتعرف بـ"نقطتي البيان أو نقطتي التوضيح. وتستعملان في موضع القول والتوضيح والتبيين"[٢]، وإن هاتين النقطتين لهما معنى تأويلي وحواري . نجدها في كتاب وحدة الصانع نص **(قاف ـ فاء ـ صاد)**:

---

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:١ / ١٦١.

(٢) دلائل الإملاء واسرار الترقيم ، مصدر سابق:١١٧.

قال الطائر:هذا بستان الله

قال الصائد:هذا بستاني

قال الطائر:هذا باب بيوت الله

قال الصائد:هذه اطلال زماني

لا الصائد نال ولا الطائر قال

وفاء تاء حاء:فتح الله على هذا الطائر

بالفتح الرباني[١]

استعمل الشاعر نقاط التفسير في موضعها المحدد، ففي الأسطر الأربعة الاولى وضعت موضع القول بعد الفعل ،فجاءت النقطتان دلالة حوارية ، اما في السطر السادس من النص نفسه نلاحظ ان دلالة هذه العلامة قد تغيرت عما جاءت عليه في الاسطر الاولى ، وقد وردت لتوضح وتبين وتفسر معنى الحروف المنفصلة فاكتسبت دلالة تأويلية ، حيث تنقل لنا هاتان النقطتان سمات الأداء الشفاهي بصرياً، كما في ديوان جنة الارقام قصيدة**(حكاية الاصوات):**

الاصوات:

في جذوع الاشجار

فوق المصاطب

في المدافن

في الرمال [٢]

تجلت نقطتا التفسير في السطر الأول من النص الشعري، فالشاعر وضع نقطتي تفسير بعد كلمة (الاصوات) ليسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفاهي ومتمثلاً في نطق الكلمة بنبرة صوت عالية لتجذب

(١) المجموعة الكاملة،مصدر سابق ،:١ / ٢٢٢.

(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:٢ /١٤٥ .

انتباه القارئ بتنغيم نصي ، كما ان المخاطب يفهم من نبرة الصوت طلب الشاعر بسماع الاصوات ، فهاتان النقطتان تفسر ان فعلاً محذوفات تقديره (اسمعوا الاصوات) ، النقطتان هنا قد اغنتا عن ذكر المقول .

وايضاً قصيدة (ضباب ضروريٌّ للأعينِ النَّادرة) الَّتي يقوُل فيها:

ذاكرة قوية لا تنسى العقوبات

روّح انتقامية لجمال مدمر ، مكتسح

ذكاء نباش في تربة اليأس

عين البصيرة ترى ما يجري :

قتْل لنبوة الإحساس

لرموز العاطفة

لأشجار البراءة

قتْل للشعر

الوظيفية الكبرى هي العمل ضد النسيان[1]

- **علامة الاستفهام (؟)**

عند النظر إلى علامة الاستفهام في الجملة ، مباشرةً تبدو هذه الجملة سؤالاً تنتظر جواباً ما ، تجلت هذه العلامة ، بدلالاتها في عدة نصوص من ديواننا ، نذكر منها ديوان دع البلبل يتعجب نص(**قصة الأسماء الكبيرة**):

عن شهرزاد

شهرزاد شهرزاد شهرزاد

اين قرأ هذا الاسم؟

(٢) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق: ٣١٦/٢.

ليس في الكتاب قطعاً

ولا في اعلان يومي

هل شهرزاد شهر

من شهور السنة القمرية؟

هل هي طعام من الأطعمة المحفوظة

في خزائن العزيز ؟

من شهرزاد؟(١)

شحنت نبرة التساؤل في النص السابق بحيرة واستفسار تدل على الضياع والصراع النفسي، فهي لم ترد بصورتها الحقيقية الباحثة عن الإجابة ، وإنما وظفت بغرض التأثير في القارئ الذي بدوره سيوجه هذا السؤال لنفسه ليصل إلى ما أراد الشاعر تبليغه، تجلت هذه العلامة في السطر الثالث المتضمن استفهاماً عن اسم شهرزاد ويذكر القارئ بها، وفي السطر السابع حيث يسأل الشاعر نفسه عن نوع هذا الاسم هل هي شهر؟! ويعاود هذا السؤال في السطر التاسع هل هي طعام محفوظ ثم يعود في السطر الأخير بسؤال من شهرزاد، وهي تساؤلات تصور الوضع ، وتكشف عما هو مجهول، وذلك بإثارة القارئ عبر هذا الخطاب المفعم بالحيرة والضياع، وإن كثرة التساؤلات في النص تدل على حيرة الشاعر وضياعه، فهي سمة من سمات الأداء الشفاهي التي تمثل نبرة الصوت الاستفهامية الغائبة.

نجدها ايضاً في نص (عاطفُة الشُّيوخ) :

أهي في الغابة ، هذه الطفلة المنسوجة من المطر

تلامس الورقة الخضراء ، بضحكة ربيعها ؟

أهي تتراءى على السطوح المعتمِة

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق :١ / ٤٢٢.

لمرايا أجسادنا النازفة ؟

أهي شيء يدور مع حركة الأيدي العاجزةِ

في الصحون الممتلئة ؟

العاطفة المشبوبُة لمثيري الشفقة

أهي هذه الصور الخالدة

في الموسيقى المنبعثة من اللحم الحي

في فراش المرض؟ (١)

ونلاحظ في قصيدة (عواطف) للشاعر رعد عبد القادر استعماله لأساليب وصيغ لغوية كثيرة ، ومنها صيغة الأَستفهام ، وهذه القصيدة تتألف من خمسة مقاطع هي (عاطفُة الشيوخ ، حركُة العاطفة ، عاطفُة الموسيقى ، عاطفُة المطر ، عاطفُة التَّماثيل) لكل مقطع منها عنوان خاص بها بما يجعلها وكأن كل مقطعٍ قصيدةٌ مستقلة بذاتها ، ولكن المقاطع وعنواناتها مرتبطةٌ فيما بيَنها ، فالعنوانات ترتبط مع عنوان القصيدة ككلٍ.

نلاحظ تميز المقطع الأَول(عاطفة الشيوخ) عن بقية المقاطع باعتماد الشاعر على علامة الاستفهام في اغلب أسطره الشعرية على العكس من بقية المقاطع التي جاءت جملها خبرية، والملاحظ على صيغة الاستفهام في هذا المقطع أنها جاءت ذات صيغة واحدة ، فكلها جاءت على صيغة (همزة الَّاستفهام + ضمير الغائبة (هي)) وهَو نسق بنائي في الأسلوب التركيبي بحث للقصيدة ، وإذا بحثنا في الوظيفة الأدبية والفنية لهذه الصيغة الاستفهامية في هذا المقطع سنجد أن وظيفة هذه الصيغة (إنمائية) إذ أن تَتَابع الأستفهامات عن شيء مجهول ينمي التشويق للقارئ ، ويفتح المجال واسعاً أمام أكثر من احتمالٍ على العكس من الابتداء بصورةٍ محددةٍ وواضحةٍ، وهذه الأستفهامات تسهم في تشويش حقيقة المشار إليها بالضمير (هي) فتصبح

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:٢/٣٥٦.

الاحتمالية منقسمةً على عدة احتمالات يأتي بها الشاعر في هذه الجمل الأستفهامية المتتابعة لتعزيز أحدها أو لرفضها كلها أو العكس، وللجملة الأَستفهامية في آخر النص بعدٌ دلالي أعمق من أبعِد الجمل التي تسبقها لأنها في نهاية القصيدة وليس هناك جملٌ بعدها مما يعمل على فتح فضاءٍ واسعٍ للتأويل في النص مما يمنع انغلاقه على الرغم من انتهائه كتابياً. وليس هذا فحسب بل إَّن هذه الجملة الاستفهامية الأخيرةَ تعمل على ربط النص الشعري (المقطع) بعنوانِه ومن ثم بعنوان القصيدة، فالشاعر يرمز لعاطفة الشيوخ – وهي عنوان لمقطع بـ (الصور الخالدة في الموسيقى المنبعثة من اللحم الحي في فراش المرض) وبهذا يتضح الأرتباط بين هذه الجملة الاستفهامية وعنوان المقطع ، ومن ثم عنوان القصيدة (عواطف) وبهذا تتضح حدود المجال الخطابي الواحد بين العنوان والنص وهذا ما قرره (جان كوهن) الذي يرى أن عنوان الخطاب يقوم غالباً بوظيفة المسند إليه أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، إنه الكل الذي تكون هذه الأفكار أجزاءه .

- علامة التعجب (!)

هذه العلامة تلون النص بدلالات مختلفة ، فهي تدل على السخرية وتدل على الانفعال والاستغراب والاندهاش ، وإن " التعجب ليس إّلا تعبيراً عن حالة انفعالية واحدة من حالات التأثر والانفعال "[1]. وردت في نصوص كثيرة في المجموعة الشعرية للشاعر رعدعبد القادر ومنها نص(**الضحك**) [2]:

يومنا يأتي المهرجون

بألعابهم الحربي

يقلدون حركات العدو : الى الأمام الى الأمام

فتسقط في النوم ، من الضحك ، اسرى العدو

الا فلتضحك الحياة!

---

(١) دلائل الاملاء واسرار الترقيم، مصدر سابق: ١١٥.

(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:٢ / ٦٤.

تظهر هذه العلامة البصرية في السطر الأخير من النص الشعري ،كما إن علامة التعجب شكلت بعداً بصرياً متميزاً في الخطاب الشعري على وفق دلالة ساخرة ، إذ بوساطتها يتضح للمتلقي حالة الشاعر النفسية ، ناقلة الأحاسيس بصرياً ليجد القارئ نفسه متفاعلاً مع التوتر، وفي هذه المقاطع جاءت لتبين حالة الفطرية النازعة وترى الغرور عند البعض ، ونوم الامة وتعجبهم لهم فالمهرجون هم المنافقون في حياتنا من يرى نفسه أفضل وأكبر ،وكثيراً من يتباهى بافعاله وهو متغطرس فارغ كثير الغرور، وقد رمز لهم رعد عبد القادر بالمهرج متلبساً بقناع ليخفي حقيقته، واتخذت علامة التعجب بعد الفعل بعداً آخر فالحياة لا تضحك إنما المقصود بالضحك الانسان ، فقد وظف الشاعر هذه التقنية في النص الشعري ليسجل للمتلقي هذه السمة من سمات الأداء الشفاهي التي متمثلاً بالسخرية والتهكم تسجيلاً بصرياً.

وقد تأتي هذه العلامة بدلالة الخوف والفزع كما في حلم الاعوام السبعة نص **(حلم الاعوام السبعة):**

الزمن ظهيرة متلألئه لاهبة

وبيتي نائم

وتأملي يقضان

واصغائي هو البعيد...

تفاحة في يدي وفي فمي دخان!

السر في الجسد[1]

شحنت علامة التعجب في هذا المقطع الشعري، بنبرة الخوف والفزع، بل كان مجيؤها وسيلة لنقل احساس الذات المبدعة ، وكأن الشاعر يخاطب القارئ بصرياً، لكي يشارك المبدع باحساسه ، وبهذا نجد أن هذه العلامات ذات دلالات مختلفة يستشفها القارئ من خلال قراءته للنص الشعري.

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:١ / ٧٩.

كما نجد في نصوص أخرى أن رعد عبد القادر قد وظف مع علامة التعجب علامة استفهام ، فيكون التساؤل لدى القارئ مصحوباً باستغراب وحيره وتعجب وتصطححب علامة الاستفهام علامة تعجب كما في نص(**البئر**):

ـ سقط شيء ما

شيء ما يسقط في تلك البئر

انظر ،انظر

ـاين؟

ـ في البئر

ـ في البئر

ـ اية بئر!؟

. اية بئر!؟ (١)

في هذا النص الدرامي الحواري ، ظهرت هتان العلامتان الترقيميتان في السطر السابع والثامن، فنلاحظ أن السؤال(ـ اية بئر) طرح باستغراب، فوجود هاتين العلامتين اظهر لنا صوت الشاعر واستغرابة ، ثم إن التقاء العلامتين في السؤال نفسه أوضح ايضاً إن لا وجود للبئر فالطرف الآخر من المحاورة ابدى استغرابه وسؤاله في الوقت نفسه.

محور علامات الحصر:

- الهلالان ( )

ظهر توظيف الأقواس عند شعراء العصر الحديث لهدفين، الأول: ليوضح أن هذا الكلام منقول من شخص آخر، الآخر شرح واستدراك وتوضيح وتفسير . وتقوم هذه العلامة بوظّيفة الحصر والتسييج ، وظفها رعد عبد القادر في عدة نصوص منها نص (**قصائد من عصر التسلية**):

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:٢ /٤٠٥.

في قفص واحد جمعت كل قياصرة العالم

(كل قياصرة العالم)

وحملتهم اسرى ،

(اسرى)

وذهبت بهم

(بهم)

الى سوق النخاسين

(الى سوق النخاسين)

وبعتهم جميعاً

(جميعاً)

بريشة غراب

(بريشة غراب) [1]

نجد في هذه النصوص الشعرية أن الشاعر يوظف القوسين في عدة مواضع ،وأعاد توظيفها في أكثر من مرة واستخدم في القصيدة أسلوب التكرار ، ان الشاعر كان غرضه من استخدام الأقواس هو التمييز والتخصيص ، فانه جمع القياصرة وباعهم بثمن رخيص على حسب استحقاقهم ، لان الغراب في ادنى الطيور درجة في الثقافة العربية لأنه رمز للخراب ونعيبه صوت لنبوءة الخراب ، واستخدم القوسين لتمييز وتخصيص اقواله ويوضحها للقارئ ، ويزيل منها اللبس ولهذه العلامة سمةٌ من سمات الأداء الشفاهي للتجسيد البصري.

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق :٢ / ١٩.

العبارات التي حصرت بين الهلالين، في النص الشعري المحمل بهذه التقنية لها غاية وهدف يريد الشاعر من القارئ أن يقرأهما بوعي وتمعن ليصل الى غاية منشودة، وهذه العلامة يمكن ان تستعمل مع الحوار والتفسير والشرح وايضاً ليشكل الشاعر صورة بصرية في ذهن القارئ ، كما في نص **(هو فلك)**:

تحتك كرسي

وتحتك التحت

كرسي

كرسي سريالي

(وغيمة تجلس فوق كرسي)، [1]

إن القوسين قد وظفهما الشاعر ليلفت انتباه القارئ إلى التضاد القائم بين (الغيمة والكرسي) ، وهذا التضاد القائم في النص يتطلب قراءة المحصور بين الهلالين، بنبرة صوت تبرز معناه التضادي. وبالتالي جسدت هذه التقنية سمة من سمات الأداء الشفاهي تجسيداً بصرياً ، اي إنَّ قارئ النص عندما يقرأ مابين الاقواس تتجسد في ذهنه صورة النص.

- الشرطة (-)

إن هذه العلامة تدخل على الجمل الاعتراضيه وتكون في بداية الجملة وفي نهايتها أي إن الجملة تكون في وسطها، كما إنها تدخل على الجمل الحوارية لتغني عن اسماء المتحاورين، كما تغني عن الفعل قال وقالت وأجاب، وتكون في بداية الجملة، كما تفصل بين الحروف والأرقام ، كما ورد في نص**(اغنية الجماد)**:

ـ هل انت الناطق يا صديقي وانت الحجر؟

ـ من صاحب الصوت؟

ـ انا الحصاة

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:١ / ٣٤٦.

ـ وانت؟

بأي اللغات نطقت

ـ بالضوء

ـ وهذا الوشاح الذي عليك

من خاطه؟

ـ كنت نائمة في الوحدة والسكون[١]

نلاحظ أن الشاعر يدخل هذه التقنية في بداية السطر الشعري لتدل على دوران الكلام بين متكلم ومخاطب، ان هذه العارضه فصلت بين صوت الشاعر وصوت المخاطب وميزت كل واحداً منهما عن الآخر، كما وظفها الشاعر مع الجمل الاعتراضية في نص **(شجرة ثلج)**:

عندما ستشرق الشمس

عندما ستشرق

العجوز تنظر من النافذة – بحزن –إلى شجرة الثلج[٢]

تجلت الشرطة في السطر الأخير من النص للدلالة على أن مابين العارضتين كلمة اعتراضية متضادة، وهذه الجملة الاعتراضية دخلت على السطر الشعري لتصف الحال الذي كانت به العجوز أحاسيسها وحزنها على تلاشي آمالها أمام عينها مع عدم استطاعتها لانقاذها، فهذه العلامة سلطت الضوء على إحساس العجوز ليعيش القارئ إحساسها ويدخل مشاعره في النص.

نجد أيضاً في بعض نصوص المجموعة الشعرية مد شطرات (. . . . .) تتوسط السطر الشعري كما كتاب وحدة الصانع في نص **(الغابة)**:

---

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:١٩/٢.

(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ٢ / ٣٦٩.

مثل برج انا

مثل برج على وشك الانهيار

دقة--------دقتان

صرخة --------صرختان

وتفتح لي الارض .. [١]

ظهرت هذه العلامة الترقيمية بشكل بارز في أغلب أشطر قصيدة (غابة) ، وظهرت في السطرين الثالث والرابع من النص الشعري ، وهي تدل على التوقف لتعطي مجالاً للمتلقي للمشاركة في النص والتأويل، وايضاً لها دور في إبراز إيقاع النص من خلال الصعود والنزول في تنغيم القصيدة .

- المزدوجان(" ")

هذه العلامة ذات دلالة الاقتباس أي أن العبارات الموجودة في وسط هاتين العلامتين مأخذوتان حرفياً من نص اخر ، كما أنها تبين اللفظ المترجم، وتوضح لنا مستويات اللغة أي ماتشمل الكلمة من أسباب وأوتاد واقتباس ، استخدم هذه التقنية بشكل مميز عبر عن رؤيته الشعرية والآيديولوجية، ويمكن تبيان هذا التوظيف في وحدة الصانع قوله **(حائط):**

غربت شمس

فرأيت"مغاسل" موتى

توابيت ومرآة مكسورة

ورأيت "الدفان"يطوف المعمورة. [٢]

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ١/ ١٤٣.

(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:١ /١٤٢.

إن قارئ هذا المقطع تستوقفة علامة الترقيم التي حصرت ، كلاً من "مغاسل"و"الدفان" مما يجعل الذات المتلقية في تساؤل عن هذه الكلمات ومقاصدها عند الشاعر، وبالتالي تمكن هذه التقنية القارئ من عقد الصلة بين مرجعيات متعددة ، والغرض من توظيف المبدع لها . كما اتخذت هذه العلامة الترقيمية بعداً إيحائياً، كونها اختصت بمجموعة من الرموز كما في نص **(المجنون)**:

الى/ محمود ذياب

يقال في شوارع "القاهر"المجنون

ياللناس...

متهم :بالضحك على الذقون

بطرقه الابواب عند الليل

نومه في "مسجد الحسين"

ووصفه في البار ..!! (١)

شكلت علامة التنصيص في مجموعة رعد عبد القادر بعداً تشكيلياً بصرياً، لفتت انتباه القارئ إلى نوع خاص من الكلمات، والتي بطبيعتها اتخذت البعد الرمزي المشفر، ذلك أن الكلام الذي عمد الشاعر إلى وضعه بين علامتي التنصيص ، هو كلام له مقاصد معينة تجعل القارئ في بحث وتساؤل عن كيفية فك هذه الشفرة ، ليصل في الخاتمة إلى قراءة نقدية معمقة تربط السابق بالحاضر(توظيف التناص مع الواقع).

- المركنان ([ ])

من العلامات التي كان لها نصيب في التوظيف في شعر رعد عبد القادر ، تسمى ايضا المعقوفان ولها دلالة التناص، ووضع كلام زائد بينهما قد يدخله الشاعر فى جملة اقتبسها لتجنب اللبس ، من نصوص رعد موظفاً بها هذه العلامة **(اوبرا الاميرة الضائعة)** :

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق ،:١ \ ٢٩.

[الثالث سلط السيل على الباب

وأرتفع الماّء ، أرتفع بالغريق

ووصل الماّء نهايات الباب

وعلق الغريق مع الجبلي والصحراوي

على الغصون .

وأنحسر الماء .

والزجاج لا أثر لماء عليه]

امتلأت ، الغصون بالأجساد[1]

ابيات هذه القصيدة كتبت ببناء مشهدي سينمائي، تتكون من عدة مقاطع تجمع فكرة الموت لكن بكل مقطع كان الموت مختلفاً، وبالرغم من تعدد طرق الموت وتعدد المقاطع الا ان الفكرة واحدة ، فصور لنا المقطع رواية سيل سنة ١٠٧٣ من الهجرة حيث هجم السيل على المسجد الحرام فبلغ الماء حداً جاوز فيه قفل باب الكعبة ، فحكى القصة بأبيات من اسلوب الشاعر، وبذلك وظف الشاعر المقعوفين ليحدد المقطع ويبين ان في المقطع تناصاً.

يُعد مصطلح التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث الوجه الاصطلاحي الحقيقي المنتج لجمالية الخطاب الأدبي ، فلا يمكن ادراك النص واختراق فجواته وتحليل نظمه إلا عن طريق الاشتغال على منطقة التشكيل الحيوية والكثيفة والكشف عن طبقاته الجمالية. يعد التشكيل البصري من الآليات المستحدثة في الشعر المعاصر فهو يستثمر كنف مختلف الفنون والأجناس الأدبية الأخرى من سرد ورسم وتصوير، والقصيدة المعاصرة تشكل فنية جمالية مميزة كسرت القالب الخليلي وانفتحت على نص العتبات وما يشكله خارجيا مبتعدة عن الوزن والقافية تاركة مساحة للموسيقى الداخلية تساعد علامات الترقيم داخل النص الشعري على تيسير

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ٨٠/١.

عملية الفهم ، فهي ليست زائدة في النص ؛ لأنها تحمل دلالات عدة من الناحية التركيبية فضلا عن أهميتها من الناحية الصوتية للتدليل على الخط الكتابي.

٢- السواد والبياض:

يعد التشكيل الخطي (الطباعي) من الأدوات التحريرية المهمة التي تعد جزاً من نسيج النص الدلالي، فالأسود والأبيض مستويان من مستويات تحرير القصيدة .

فإن الصفحة عبارة عن فضاء أبيض ليست ذات أهمية، إنما تكتسب اهميتها من خلال تشكل النص الشعري على أديمها، فمن بياض ألصفحة وسواد النص تتجلى أهمية كل منها، وهي من أبرز سمات النص الشعري الحداثي ، وهي ليست ذات شكل محدود وخارجة عن أية وصاية سلطوية مسبقة حيث عمد الشعراء المعاصرون إلى تحطيم التقاليد البصرية التي إعتادها القارئ وخلخلة الاطمئنان الذي زرعته في نفسه القصائد التقليدية القائمة على ملء بياض الصفحة ، بأن جنحوا نحو الصمت ، وتوظيف البياض بتحميله دلالات إضافية سكتت اللغة المكتوبة عن البوح بها.

بعد تطور النص التقليدي جنح البياض بالتطور في الشعر العربي المعاصر حتى أصبح سمة بالغة التأثير الأفصاح عن حركة الذات الداخلية، إذ يبني "الشاعر فضاءَهُ النفسيّ ويعكسه على الفضاء النصيّ"[١]، قاصداً بهذا الأفصاح إبانة صورة الصراع بين الفضاء الأسود المتمثل بالكتابة ، والفراغ الأبيض المقصود به رسم معاناة الذات الداخلية، والشاعر "يقيم حواراً بين الكتابة والبياض، مستنطقاً الفراغ ومساحتهُ الصامتة، بحيث تعبر عن نفسية الشاعر ألمندفعة أو الهادئة على المستوى البصري" [٢]، كما إن "لهذا التشكيل إثراً في تنظيم الصفحة وتنضيد الاسطر الشعرية ليس هذا فقط ، إنما أيضاً له دور في تقديم دلالات أيقونية قد ترتبط بالمنتج أو في سياقه النصي" [٣]، يعني إنَّ البياض والسواد يؤديان صورة ايقونية معينة ترتبط هذه الصورة اما

(١) الشكل والخطاب، مصدر سابق: ٢٣٩.

(٢) توظيف القصيدة المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، مصدر سابق:٢٣٣ .

(٣) الشكل والخطاب ، مصدر سابق:٢٣٩.

بوظيفة سياقية للنص او بوظيفة خارجية تتعلق بالمنتج النصي، فالاقتباس يتسق مع بناء النص والنص الموازي الذي هو البياض، وله أهمية كبيرة في إبراز الشعر بدلالة بصرية ، ولم يعد المعنى يعتمد على الأذن فقط ؛ بل تدعو مساحة البياض متلق النص ؛ ليصبح شريكاً فعلياً لإنتاج الدلالة المستوحاة من شكل الكتابة البصري.

إنَّ بنية البياض والسواد في شعر رعد عبد القادر تقف على مستويي الحذف والتقطيع:

- الحذف:

الحذف هو آلية تشكيلية أسلوبية وظَّفها الشاعر رعد عبد القادر في تقنية السواد والبياض ، ويدلُّ على هذه الآلية (الحذف) عن طريق التنقيط الذي يشكله داخل النص أو بالبياض الذي يتركه بين الكلمات ، أو بين الأسطر الشعرية ، فالحذف هو "آلية تكثيفية يلجأ إليها الشاعر لغرضٍ بلاغيّ شعريّ، وتكون ثمة إشارة إلى هذا الحذف، كالبياض، والنقاط، وعلى القارئ ملء هذا البياض حتى يتمّ اكتمال المعنى المطلوب، أو المعقول لدى القارئ"[1] ، فأن الحذف هو حذف كلام في النص والدلالة عليه بترك نقاط والمتلقي يقوم بالتأويل . وربّما كانت غاية الشاعر رعد عبد القادر بهذه البياضات والنقاط المتروكة ان يعطي للمتلقي القدرة على وضع الدلالات والاحتمالات واستكمال هذا المحذوف في مخيلته ، حيث وظف الشاعر آلية الحذف عندما قام بتوسيع المسافة بين الأسطر الشعرية ، كما في قصيدته **(تماثيل الكرملن)** ، إذ يقولُ مشكّلاً نصَّهُ بالبياض: التشكيل الطباعي والبصري بهذه الكيفية ينفتح على فضاءات التعددية التاويلية .

يتلفت الطائرُ

حذراً مذعوراً

ينظر إلى النوافذ العديدة في البناء العالي

النوافذ المطلّة على الساحة الرمادية

ينظر إلى جمع من العرسان يطير فوق جدار الكرملن

(١) التناص في شعر الرواد دراسة، د. أحمد ناهم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١،٢٠٠٤ م: ٩٦

الطائر

ينظر إلى نارٍ بعيدةٍ

حذراً مذعوراً

في ساحة الأساطير

في الساحة الحمراء

تتطاير ورقة بخمسمائة روبل

حارس شاب يقف ببندقيته أمام صفٍّ من التماثيل

التماثيل في خريف روسيا

ترتدي ما يتساقط من ورق الأشجار

الطائر يسفُّ سريعا

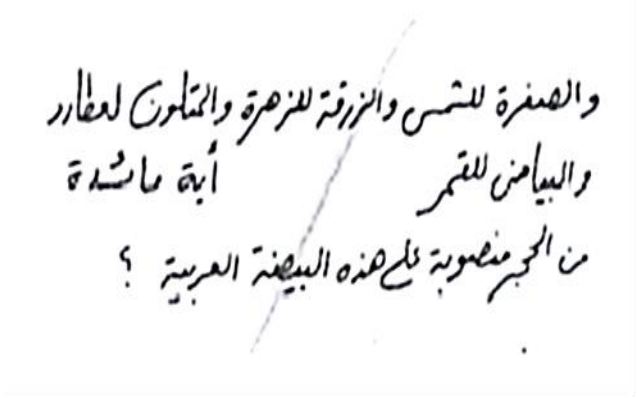
يمسُّ بجسدهِ المدمى الأرض المغطاة

برماد الأكاليل (١)

يقسّم النص الشعري على خمسة مقاطع بينها بياضات أربعة ، خلق هذا الأمر إيقاعاً بصرياً تجسّدَ من خلال البياض المنظّم الذي تبع كلَّ مقطع بمسافات متساوية ، فضلاً عن أنَّ الشاعر وظّف البياض على وفق دلالة تحيل إلى حالة النفس وانفعالاتها ، وتعبر هذه البياضات عن حالة الحذر والذعر التي يعيشها الطائر، فجسَّد الشاعر ما بداخله من خوف ، من خلال هذه الطائر ، فكانت البياضات هي المسافة التي ألقى الشاعر من خلالها نوبة الخوف والذعر التي يعانيها ، وكانت أيضاً القناة التي تربطه بالمتلقي .

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق : ٢/ ٢٤٠.

كما تجلّى في نصّ(**بيضة القراءة والكتابة**)، حيث جاء البياض في وسط السواد، إذ يقول[١] :



نلاحظ إن النص محمل بشحنات سياسية تشير بإبهامها إلى مصير الأمة العربية، الذي حاول الشاعر إخفاءها عن طريق هذا البياض الذي أبلغه طريقَ الفلاح للتعبير عن المسكوت عنه بطريقة إيهامية ؛ لما يحمله البياض من قدرة إيهامية تأويلية تمكن الشاعر من الهروب بنصه وتخليصه من يد السلطة ومكرها، فضلاً عن قدرة (البياض) التأويلية التي تمكن من إعادة إنتاج النص نفسِه بتأويلات متعددة من قبل المتلقي.

كما يلجأ الشاعر إلى آلية التنقيط ؛ ليشكل نصّه بها ؛ حتى يوصل صدى صوته ، كما في ديوان كتاب وحدة الصانع قصيدته (بئر) ، إذ يقول:

أصعدُ مئذنةً وأصيح،

انشقّت أرضٌ

وانقلبت مئذنتي بئراً

وأنا من جوف البئر ....

أصيح[٢]

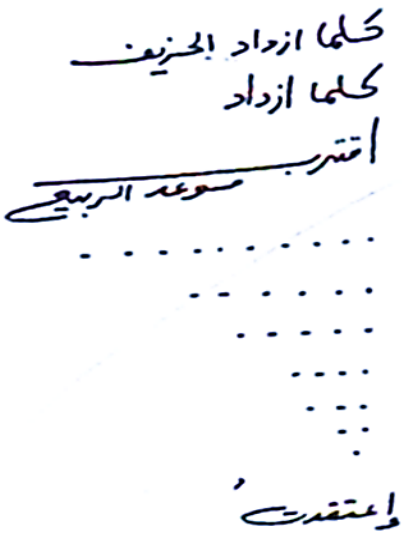
نلاحظ أنَّ توظيف هذا التنقيط متعمد من الشاعر ؛ يكونَ متناً بصرياً مساعداً في عملية توصيل الصدى ، وكأنّ الشاعر جعل من الفضاء المكاني داخل القصيدة من خلال هذا التنقيط مسرحاً لعرض ما في داخل البئر من صيحات حسرة وألم ، فيأتي التشكيل البصري متوائماً مع الصورة التي يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقي ، ويترك له الباب مفتوحاً للبوح الى المتلقي بما في داخل البئر.

---

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق: ١ /٢٦١.

(٢) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق :٢/ ١٤٩.

وجدير بالذكر أنّ الفراغات المنقطة غالباً ما تصبح موحيات تؤثّر في المتلقي ، وتأخذ الدلالات في التناسل والتوالد، لا من فراغ ، وإنّما بالاندماج مع سياقات النص ومن نصوص الشاعر التي يأتي فيها التشكيل البصري مشتقاً من سياقات النص، نص **(جملة مستفاد من مخطوطة الشتاء ومخطوطة الصيف)** ، إذ يقول:



(١)

نرى في النَّصِّ الشِّعري السَّابق طغيان علامة الحذف (...) عَبر سطور ومقطوعات شِعريَّة متتالية تُلمح من عددها التَّنازلي المُتناقص من الأكبر إلى الأصغر إلى تدرج مكنون في نفس الشَّاعر رعد عبد القادر حتى يؤدي وظائف بنيويَّة أبرزها : المرور السَّريع على مُددٍ زمنيَّة طويلة ، وكذا تقديم عام للمشاهد والرَّبط بينها ، مع الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية ، وما وقع فيها من أحداثٍ ، وذلك بالإضافة إلى تقديم الاسترجاع.

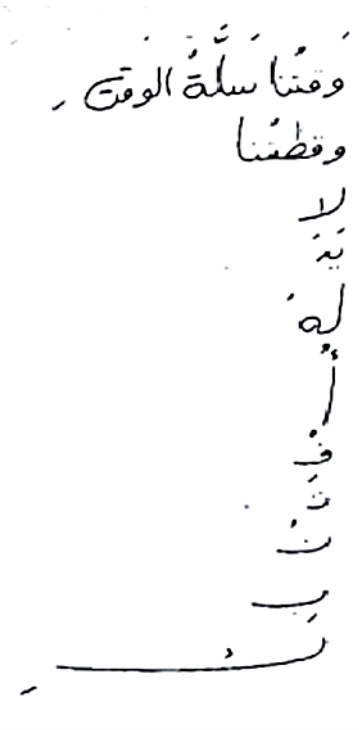
ثم ختم مقطوعته الشعرية بالنقطة (.) ، ومعلوم أنَّها أصغر وحدة خطية على مستوى النَّص المكتوب ، فتشير هذه العلامة الترقيمية إلى نهاية الفكرة أو اللقطة أو الصورة الكلية والجزئية لتدفق المشاعر في مادة القول الشعري لرعد عبد القادر.

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ١ / ٢٥٤ .

- التقطيع :

هي أحدَ الظواهر الكتابية الحديثة التي دخلت الشعر الحديث ، وتعني" تمزيق لاوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة ، وتفكيك لوحدتها الواحدة ، حيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره ، رغم اتصاله السياقي به ، انه تشكيل بصري موازٍ لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي"(١).

ويأخذ التقطيع عند الشاعر رعد عبد القادر مظاهر وأشكالاً مختلفة، فقد يقسم الشاعر الكلمة إلى قسمين، أو يقوم بكتابة الجزء وحذف جزء الآخر، ومنها أنْ تكتب حروف الكلمة فوق البياض ، أو في بعض الاحيان تأتي مقطعاً حروف الكلمة على شكل عمودية ، ويريد الشاعر من ذلك تحقيق قيمة جمالية للقصيدة ، والإفصاح عن البعد الفكري والرؤيوي ، إذ إنّه لم يشكل نصَّهُ بصرياً بصورة اعتباطية ، وإنّما عن وعي و رؤية وفكر ، من النصوص التي وظف الشاعر تقنية التقطيع حيث يقطع الشاعر الجملة تقطيعاً حرفياً عمودياً في مخطوطته التي مطلعها (وقتنا سلة الوقت) ، حين يقول مقطعاً جملته:



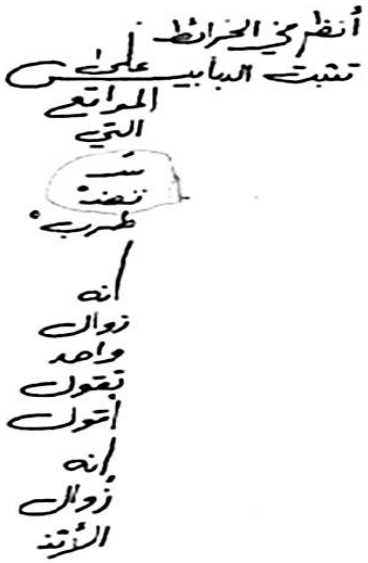
(٢)

(١) التجريب في القصيدة المعاصرة ، وليد منير، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، مجلد١٦، ١٩٩٧م : ١٨١.

(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق : ١ / ٢٤٧ .

يريد الشاعر بهذا التقطيع العمودي لأوصال الجملة أنَّ يعبر عن حالة يعيشها وهي حالة الافتتان ،فيجسّد هذا التشكيل ما يشعر به وكأنّه مع كل حرفٍ من حروف هذه الجملة (افتتن بك) يعيش حالة الافتتان ويتلذذ بها ويستشعرها ويتعمق بها، فهو في حالة افتتان بحبيبته وهو افتتان غير منقطع، يتضح ذلك من خلال النصّ، بقوله (وقطفنا لا بدَّ له) .

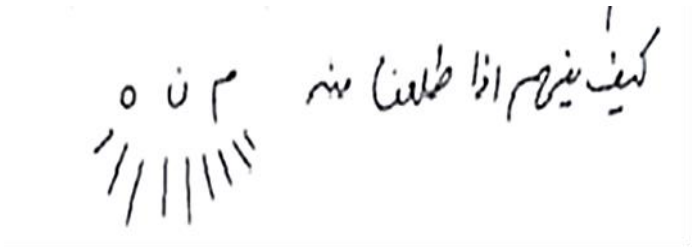
في نصً اخر من النصوص التي وظَّف فيها الشاعر آليةَ التقطيع بكيفيات مختلفة مخطوطته التي مطلعها (انظر في الخرائط) [1]:



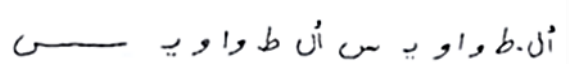
يظهر التقطيع ظهوراً واضحاً في جانبين، الأول متجل بتقطيع الكلمة إلى ثلاثة أجزاء بصورة عمودية في كلمة (سـَ، تضـْ، طربـْ)، فجاءت عملية التقطيع هنا، معبرة و مجسدة عن التوتر الداخلي للشاعر، وبهذا التقطيع عكس الشاعر داخله المتمزق المضطرب من خلال هذا الشكل البصري لفضائه النصي، فأضاف الشاعر بذلك شحنات دلالية جمالية للنص من خلال هذا التقطيع ، أما الجانب الآخر (الأثـ)، حذف جزء من الكلمة، تعمّد الشاعر هذا الحذف ، أراد بذلك ان يشرك المتلقي في البحث عن الحلقة المفقودة بحثاً أودع به الشاعر حالة التمزق والاضطراب والتنبؤ بالزوال، ليتمكنَ المتلقي من الوصول إلى المفقود من خلال النصّ نفسه .

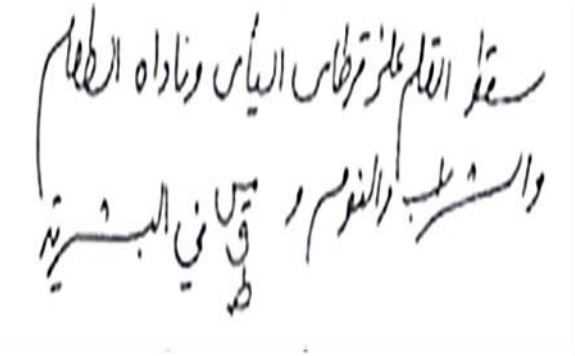
(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق : ١ / ٢٤٩.

وقد عمل الشاعر على فك الترابط بين حروف الكلمة بشكل مرتب ترتيباً افقياً حتى تحقيق دلالة أخرى، حيث يقول:



هذا التشكيل البصريّ جاء الشاعر به موازياً لمضمون النصّ الذي يُشيرُ إلى الانفصال، إذ فيه عمد الشاعر على فكّ أوصال الكلمة محاكياً حالة الانفصال التي يعيشها، فجاء الانفصال بصرياً ولفظياً، من خلال هذه الآلية، وهذا الأمر جعل الدلالة أكثر عمقاً .

وفي موضع آخر من القصيدة نفسها نجد الكلمة مقطعة شاقولياً، معززا لها و مقوياً لها ، كما جاء في مخطوطة الشاعر رعد عبد القادر ()، إذ يقول[1]:



تجلت ظاهرة التقطيع في كلمة (سقط) في هذا النص ، حيث قطع الشاعر الكلمة على شكل حروف متساقطة تقطيعاً شاقولياً، جاعلاً هذا الشكل متوائماً مع المعنى الذي تناولته كلمة (سقط) قلباً وقالباً، فامتزجت دلالة التشكيل البصري مع الدال اللغوي للتعبير عن دلالة السقوط المعنوي و الروحي التي أراد الشاعر إيصالها بهذه التقنية فجسَّد التقطيع الحزن واليأس الذي يشعر به الشاعر نتيجة لسقوط القلم الذي يجسد العلم .

(١) المجموعة الكاملة، شِعر، مصدر سابق : ١ / ٣٠٧.

ويستعمل الشاعر الفراغات في كثير من المواضع في نصوصه الشعرية منها[1]:

للقلم

ضرباتـــــ

الحظ

في

كراســـــة

المواريث

أبي

كان

فلاحا

في

تراب

أبيه

وأبوه

كان فلاحا في تراب جده وأنا

نلاحظ في النص اجتماع نصين في نص واحد، نصٌ يظهر المعنى في اللامعقول المحجوب بفعل إرادة الشاعر، ونصٌ معبر عنه بالكلمات المقروءة ، وبعد النظر إلى تلك المقطوعة تكونت صورة منظمة بمجموعة من الضوابط يرتبط بعضها بالبعض الآخر. فالشاعر قد بيّن أن ورثة العلم والمعارف في عائلته كانت من جده فذكر الأولى (القلم) الذي بين يديه مصدره من أبيه الذي أخذ العلم عم جده ؛ أي أن الشاعر لم

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق :٢٥٦/١.

يستغل الورقة بأكملها انما اكتفى بالكتابة بالوسط وبصورة أفقية ، فكانت الكلمات لديه تحتاج إلى تعزيز المعنى والافصاح عن مكنونه فجاء التشكيل البصري ليبتكر نسقا رديفا لحبر الكلمة.

وفي نصّ آخر من ديوان الاطروحة الشعبية يشكل الشاعر قصيدته بإيقاعٍ مغايرٍ يُشيرُ إلى دلالةٍ أراد إيصالها إلى المتلقي من خلال هذا التشكيل في قصيدته (فلك هو فلك)[١]:

أنا زهرابيل انتظرتك بمغزلي

عبد نجمة حبيبي المقتول

اللميع عبد القمر حبيبي

المقتول اللميع دم النور

في مغزلها الحرير الاسود

تاريخ ينسج الاسود الحرير

الحرير الأسود بمغزلي انتظرته

فلك أنتِ فلك

التشكيل النصي البصري الذي اعتمده الشاعر يخلق تنغيماً يعطي احساس إلى القارئ وكأن الشاعر في حالة اعتراف داخل غرفة يرتدّ بها صدى الصوت الذي يبدو واضحاً في النص من خلال البياض الذي تركه الشاعر بين أعمدته الشعرية، وكأنّه يردُّ صدى السواد اذ إنّ "صدى السواد يتردّد في البياض، مثلَما يتردّدُ صدى الصوتِ في الصمت" [٢]، ، فأجواء النص تُشير إلى وجود جريمةٍ واعتراف: (أنا، المقتول، دم، الأسود)، ويدلُّ على حالة الانتظار والترقب التي كان الشاعر يتطلع لها؛ للخلاص مما هو فيه: (انتظرتك)، (النور)، (انتظرته) .

---

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق :٣٦١/١ .

(٢) القصيدة العربية الحديثة حساسية الانبثاقة الشعرية الاولى جيل الرواد والستينيات، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث،٢٠١٠: ٥١.

نرى إن في شعر رعد عبد القادر كثيراً مايستخدم البياض في نصوص شعره ،وكانت كالمتنفس لنصوصه ، ومنطقة يبث المسكوت عنه بطريقة ايهامية كان هذا البياض نابعاً من خلق الشاعر ، وظف رعد عبد القادر هذه التقنية(البياض والسواد) توظيفاً إيقاعياً بصرياً لسدِّ النقص الإيقاعي (العروضي) الذي يمكن أنْ يلحق بقصيدة النثر، إذ إنّه عمل على " تفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة" [١]، لسدّ هذا النقص، "فالأديب المحترف المتأنق المتألق جميعاً هو الذي يستطيع أنْ يتعامل مع حيزه تعاملاً بارعاً" [٢]، إذ إنَّ الحيز هو الذي "يجسد عبقرية الأدب"[٣]، والإبداع، فخلق الشاعر رعد عبد القادر من قصائده إيقاعاً يلوح بسطوعه وأنغامه لعين القارئ .

اذاً حاول النص البَصري بناء اللغة وفق السواد والبياض بما يناسب المدركات الحسية للمتلقي غايته الكشف عن المسكوت عنه في القصيدة وما تمثله من اضطرابات نفسية قاساها الشاعر للكشف عن الدلالة الخفية للمعنى ، لذلك وظف الشاعر رعد عبد القادر السواد والبياض في قصائده والقصد من ذلك اظهار المسكوت عنه في شعره عبر تأويلات متعددة تساعد المتلقي بإظهار الجوانب الجمالية للنص الشعري، والغرض من ذلك اشراك المتلقي في اكتشاف ما هو مخبوء داخل النص. فالصراع القائم بين السواد والبياض لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للبوح عن الصراع الذي يعانيه الشاعر.

٣- التشكيل الهندسي:

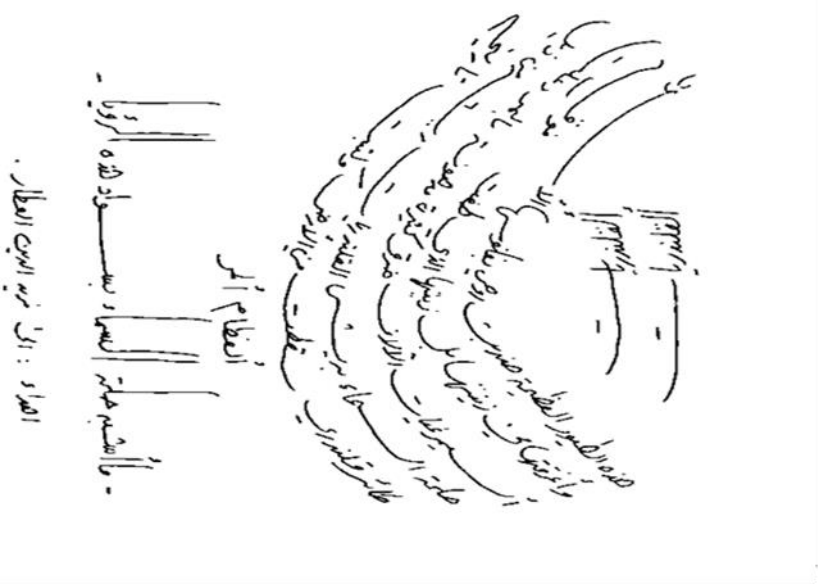
إن من أبرز ملامح التجريب عند شعراء الجيل السبعيني التشكيل الهندسي، في بناء القصيدة المعاصرة وهو أن يقوم الشاعر بتشكيل نصه الشعري، تظهر بنائيته على الصفحة الشعرية، بحيث يتكون في النص خطوط وهمية لشكل هندسي ما، يجذب انتباه المتلقي لبنائيته، ونفهم من "ذلك بعد أن اتجهت القصيدة من

(١) في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت ،١٩٩٨:١٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ١٣٧

(٣) الاسلوبية مدخل نظري دراسة وتطبيق، د. فتح الله احمد سليمان، كلية الآداب، القاهرة، مصر،١٩٩٧: ١٣٩.

الشفهية إلى الرسم، وتحولت من قصيدة تقرأ إلى قصيدة ترى" [١]. فيشترك الشكل والمضمون في إنتاج الدلالة الشعرية. فالقصيدة البصرية ذات بناء يخاطب المتلقي عن طريق الشكل والمضمون وليس فقط من السماع. وقد عمل رعد عبد القادر في تشكيل قصيدته باشكال مختلفة ومتعددة عن طريق تقنية الرسم بالشعر كما في نص (قلندرليات)اذ يقول [٢]:



أخذ التشكيل الهندسي في هذه المخطوطة شكل القوس المقلوب، ليترك للمتلقي تحريك عينه يميناً وشمالاً أعلى وأسفل حتى يصل المتلقي إلى مبتغى هذا التشكيل الغرائبي ، وربّما يفسر هنا حالة التوتر والحزن والانحناء التي يعيشها الشاعر، ودلالة اللون الأسود الذي ذكر مرتين في النص، ليعكسا حالة الخوف والظلام وتشير دلالة (الشبه) إلى أن حلم الرحلة أشبه برؤيا الأحلام ، وأكدها بدلالة قوله: (هذه الرؤيا) فجاء التشكيل القوسي للنص مطابقاً لحالة الشاعر النفسية وتقلباتها، فخلق إيقاعاً يحمل إيحاءات من الضغوط المصورة لنفسية الشاعر، الأمر الذي دفعه إلى الكتابة باتجاهات فضاء النص المختلفة ، و يعدُّ هذا التشكيل القوسي حيلةً لإشغال عين القارئ لأكثر من اتجاه .

(١) سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية شعر محمود درويش أنموذجا، إياد عبد الودود عثمان،مجلة ديالى، العدد٣، ٢٠١٤: ٦٣ .

(٢) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق: ١ / ٢٧٣.

ويصوغ الشاعر قصيدته برسمها على شكل شجرة كما في نص (شجرة الأصوات) حين يقول :

(١)

نظم الشاعر قصيدته على شكل شجرة جعل لها أغصاناً وجذعاً من جهة اليسار واليمين، استلَّ الشاعر هذه الأغصان من الجذع ذاته حتّى ظهرت القصيدة لعين القارئ على شكل شجرة، وخلق الشاعر بهذا الشكل محاكاةً بين عتبة القصيدة (العنوان)، وبين مضمونها، فجاء الشكل متناسقاً مع العنوان .

كما إن رعد عبد القادر لم يتقيد بشكل بصري معين بل كان يعمل على تبديل مستمر لأشكال النصوص مستعملاً شكل ساعة وهرم وسلم ومثلث مقلوب واشكالاً أخرى، حيث شكل نصه بشكل محدد بخط وهمي يقوم بإعطاء النص اشكالاً معينه كثيرة كما في النص الاتي**(اصوات الزمن)**:

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق : ٢ /١٦٨ .

زمن يلوط بزمن

زمن يزني

وزمن يرجم

زمن يسكر

وزمن يترنح

زمن يقتل

وزمن أرمل

زمن يقطر سماً

وزمن مسموم

زمن يموت وزمن يرث . (١)

أخذ تشكيل القصيدة في هذا النص شكل السلم، وهذا السلم يصور لنا تقلبات الزمن التي يعاني منها الناس ، وإن هذا التشكيل البصري يبين لنا واقع الزمن المرير وقساوته على الناس، ويصور الشاعر لنا نزول الزمن تنازلياً وتأثر الناس بالسلبيات والمعاصي والمحرمات، نرى من خلال هذه النصوص أن رعد عبد القادر كسر نمطية المألوف، فالسلم منحدر إلى الأسفل والزمن يكبل أحداثة الموت والضياع.

وأصبح الشاعر متحرراً مسؤلاً عن تشكيل نصوصه غير ماهو سائد، حتى إن عبد القادر كتب الهرمي بالمقلوب فما هو سائد أن رأس الهرم المدبب يكون فوق عند شعر شاعرنا يكون الى الأسفل كما في قصيدة **(فلك الهندسة):**

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق : ٢ /١٥٩.

الجوانية ، فتح غرفة إلى غرفة ، صارت غرفة واحدة طويلة

جلس يكتب قصة معماره ، مخطوطة فوق مخطوطة ...

تصميم مدهش ، هندسة رائعة ، قال هندسة

عظيمة ، طراز رفيع ، هندسة فلكية

كتب كتابه في غرفة عطارد

وجلس في غرفة الزهرة

ونام في غرفة زحل

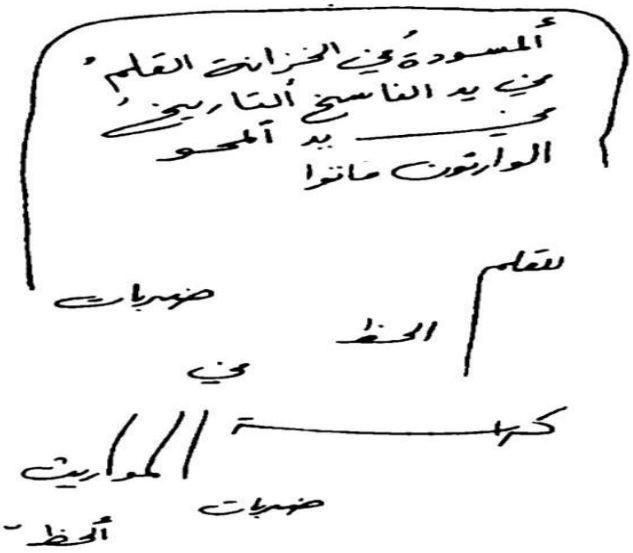
واستيقظ في غرفة الشمس

حياته هندسة[١]

هذا التشكيل البصري الهندسي الهرمي ، يوضح نظام الشاعر في هندسة اشعاره، ففي نهاية هرمة مقولة (حياته هندسية) إستعارة مكنية عن حياته النظامية وتكشف لنا هندسة بيته التي صورها في هذه الأبيات التي تشير إلى نفسية الشاعر وحياته المنظمة بإسلوب هندسي مخالفاً لما جاء في المخطوطة لذلك كتب النص بهرم مقلوب، كما قلبت المخطوطة التي تختلف عن بقية اشعاره التي كتبها بشكل مثلث هرمي منتظم .

الكمون والتواري، وهي ظاهرة حديثة ظهرت في الشعر المعاصر كما انها"تعكس فسيسفاء القصائد المتناثرة بين فضائين :فضاء نصي تحكمه الدوال اللغوية، وفضاء تصوري يفرض على المتلقي جهداً أكبر، ومرجعية يواجه بها النص صمته" [٢]، وهذا ما يجعل المتلقي يبحث عن العلاقة الدلالية بين الفضاء المحكوم بإطار والفضاء الحر. إن التأطير الذي شكله الشاعر(رعد عبد القادر) في نصوصه ترد عبر الفضاءات السوداء التي تغلب على البياض الموجود داخل الإطار؛ لأنها " تعتبر مناطق نشاط وفعلاً يتم خلالها خلق الأشكال وبناؤها" [٣]. كما ورد في قوله:

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:١ /٣٩٤.
(٢) توظيف القصيدة المعاصرة، مصدر سابق:٢٦١.
(٣) الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، مصدر سابق: ٢٣٧.



(١)

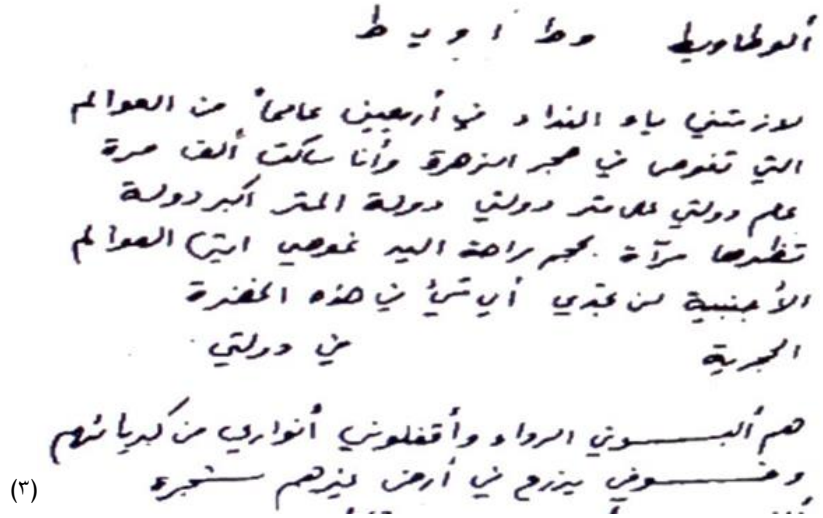
فأن قراءة أي نص شعري بصرياً يستجلب بالضرورة تأويلاً ذهنياً يُبنى عليهِ لينتج الدلالة، وإذا افترضنا أن القراءة البصرية تتنوع تبعاً للرسوم والأشكال فإننا سنقابل مجموعة من التأويلات التي يحملها النص. ويمكن ملاحظة أن تأطير الألفاظ (المسودة، الخزانة، التاريخ، الوارثون) جعلت بصورتها الدلالية ذات معنى الحرص على الشيء والاحتفاظ به خوفاً من الضياع كما في الأعمال التاريخية والمخطوطات التي تمثل الجذور الأولى لأية حضارة، ثم نجد أن بعض المفردات قد خرجت من التأطير مثل(القلم، كراسة، المواريث) دلالة واضحة على الاستمرارية والتغيير.

اذا إنَّ التشكيل هندسياً لجأ إليه رعد عبد القادر مستهدفاً إنتاج المعنى على نحو موازٍ لهذا التنسيق، وتصل الفراغات الطباعية في بعض الصفحات إلى مساحة واسعة ، وتنوع تشكيل نصوص رعد عبد القادر بأشكالاً مختلفة عن طريق الرسم بالشعر او تأطيرها، واللافت أن التشكيل الهندسي للدوال كان حضوره ممتداً في المجموعتين، مما يعني أنّه أداة أصيلة في إنتاج المعنى، تستطيع الأشكال الهندسية داخل النص الشعري اضفاء مفاهيم كثيرة يمكن عبرها توليد دلالة بصرية تُمكن القارئ من الوصول إلى الدلالة الحقيقة على نحو أكثر فاعلية بصورة فنية وجمالية.

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق :٢٥٨/١

٤- تناثر الحروف:

دأبت القصيدة العراقية على استثمار التشكيل البصري في توجيه دلالة النص من خلال الحضور المميز لتلك المحددات فكانت هذه القصيدة تسعى إلى استثمار انساق الرؤية البصرية للتعبير عن محمولات النص، وكان للتناثر نصيب من هذا الاستثمار، اذ ان التناثر هو " تمزيق لأوصال الكلمة او العبارة او الصورة ، وتفكيك لوحدتها ، بحيث تبدو كل جزئية ذات كيان مستقل معزول عن نظيره ، رغم اتصاله السياقي" [١]، ويمثل هذا التشكيل عدولاً بصرياً في رسم المفردات الشعرية تعبيراً عن البعد النفسي لدلالة يكشفها الشاعر نتيجة لفعل داخلي حي. ويرى الدكتور عز لدين إسماعيل أن هذه الظاهرة بدأت على استحياء في السبعينيات واستمرت بعد ذلك ، بالتركيز على إبراز صوت الكلمة المفردة موزعاً على أصوات حروفها (فونيماتها) ، وذلك عن طريق المعاينة البصرية لشكل كتابة هذه الحروف[٢]. وقد وظف الشاعر هذا المظهر التعبيري في قصيدة **(وط ا و ي ط)** ديوان جوائز السنة الكبيسة يقول:



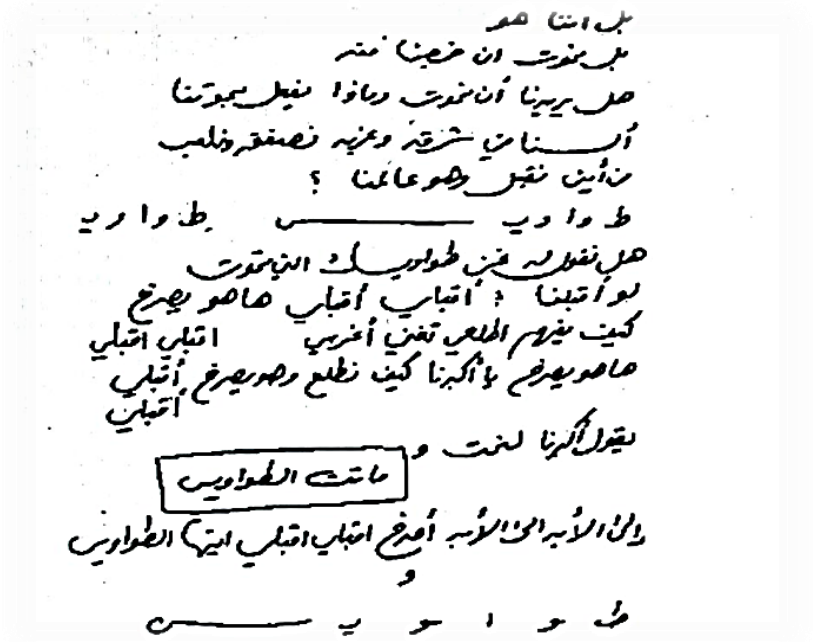
(٣)

(١) توظيف القصيدة المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، مصدر سابق:٢٤٢ .

(٢) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية للنشر، القاهرة، ط ٦، ٢٠٠٣: ٤٠٥.

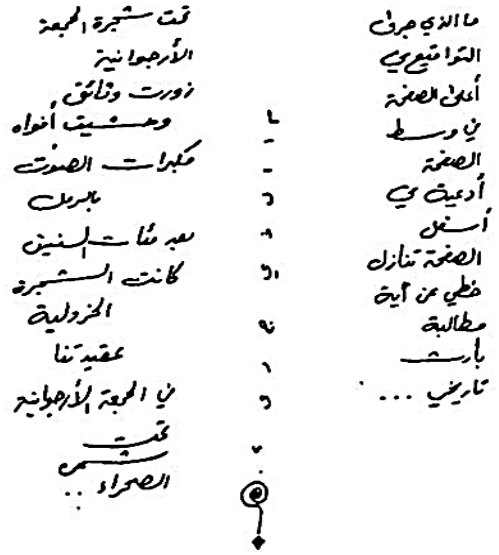
(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:٣١٢/١.

إن طريقة تشظي الحروف المفردة في النص الشعري تكون باستحضار المفردات المجزوءة في تمثيل الجانب السياسي الظالم ، فالشاعر يصف الأجهزة القمعية بكلمة (الوطاويط) المشيرة إلى صورة والدماء الليل والموت ، وقد تناثرت الكلمة للدلالة على كثرة الظلم الذي اتبعه النظام السياسي ، وقصد الشاعر مقارنة بين كلمتين(الطواويس) تمثل الناحية الجمالية لاسيما في تصور ألوانه ، وبين (الوطاويط) وما ارتبط به تصور قبيح يدل على الجانب المظلم في النفس الانسانية. اذ يقول في نص(**ط و ا و ي س**): [1]



نلاحظ إن التفتيت تجلى في النص الشعري على شكل كلمات مبعثرة بشكل افقي كما في النص الاول ، يصف الشاعر الحرية والاستقلال بـ(طواويس)، وهو يشير الى الحب والفرح والسرور والحرية بعد الشدة. وكما نلاحظ مجيء التفتيت في النص الاتي بشكل عمودي اذ يقول في ديوان جوائز السنة الكبيسة :

(٢) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق: ١ / ٣٠٨.



(١)

يظهر لنا تقطيع الكلمة (ما الذي جرى) بطريقة تثير دهشة المتلقين، فهي محط إهتمام مفاجئ بصورتها الشكلية داخل النص الشعري، إذ تتدلى الكلمة بشكل رأسي فاصل بين العموديين الشعريين، فهو يحمل دلالة التشظي وبعثرة الحروف تدل على الضياع والسؤال والاستغراب الذي تحمله نفس الشاعر عن الذي جرى ولم يعرفه . نوع رعد عبد القادر في تشذير الكلمات حتى إن تفتيت الكلمات بشكل افقي كما يظهر في ديوان وحدة الصانع نص (**قاف ـ فاء ـ صاد**) :

قافً .فاءً.صادً

ماذا يبقى للاخرين غير الندبة والنادب؟

ماذا يبقى للاعمى غير الظلمة والحاجب؟

ماذا يبقى في شرك الصائد من طائر وهمٍ هارب

غير دم كاذب؟

ماذا يبقى ،ماذا يبقى؟؟[٢]

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ١ /٢٩٠.

(٢) المجموعة الكاملة، المصدر نفسه: ١/٢٢٠.

فتت الشاعر كلمة (قفص) وجاء هذا التفتيت افقياً، ويوحي هذا التفتيت للكلمات بصرياً تلاشي وتناثر القفص، وإن الشاعر تضاءَل كحرف مات بارض الخوف، وبرز ذلك من خلال الحروف المقطعه بشكل افقي كما إنها أسهمت في انتاج الدلالة. كما انه قام ببعثرة العبارة الواحدة ليزيد من دلالة التشظي والتناثر فيقدم صورة صادقه عن حقيقة القدوم كما في نص (حمام).

عن سهمٍ اوهمٍ

او سين في السهم

وعن هاءٍ

عن سمٍ

يتسا

قط..جل..دي

عن لام في الجلد

وعن دالٍ[١]

جاء تفتيت الشاعر رعد عبد القادر لكلمة (يتساقط جلدي) في السطرين الخامس والسادس على شكل كل حرفين سويةً بينهما نقاط التوتر، وقد بنى السطر الشعري بهذا الشكل ليوصل إلى قارئ النص كمية التساقط الكبيرة التي يقصدها الشاعر والتي يتخللها توتر الشاعر بسبب هذا التساقط .

وقد أفرط عبد القادر في هذا النمط حتى إنه استخدم التكرار المكثف للجمل والكلمات وبعثرتها في نفس النص كما في نص **(حلم الاعوام السبعة)** إذ يقول :

اشم الرائحة الخانقة ،

يتحول الحبل الى قارب

(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ١/ ٢٢٥.

يتمال على موج..

كل لحظة ، اتخيل.اني سأنقلب بالقارب

لتبتلعني حياتان صخرية

وافاعٍ من نار..

الظلام .الظلام.الظلام [1]

يتبين لان رعد عبد القادر فتت في النص البنية اللغوية نفسها فكرر كلمة (الظلام) ثلاث مرات بشكل افقي منظم لينقل للقارئ صورة الظلام ويعطي المسافة النفسية لحالة وهذا التفتيت فيه شيء خاص من العمق بالحديث عن الظلمة والغربة والضياع فكرر الكلمة ثلاث مرات للتأكيد. في نفس نص يأخذ شكلاً بصرياً اخر اذ يأتي التكرار بشكل عمودي متدرج في قصيدة**(حلم الاعوام السبعة)**:

- **وداعاً يا ملايين الاشجار**
- **وداعاً ايها الاصدقاء الوارثين**

انا الفرحان. اتوسل بالوداع]

لم اكتب وصايا.

رأيت الاميرة!

[ضاعت الاميرة

الاميرة ضاعت

ضاعت.]

ضاعت [2]

---

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق: ١/٨٥.

(٢) المجموعة الكاملة، المصدر نفسه: ١ /١٠٠.

إذ تتمثل صورة التشكيل البصري الحركي في نثر المفردات المكررة بشكل مكثف على بياض الصفحة بطريقة توحي بالتجسيد، والتعبير الملحوظ عن الحركة، والقيام بدور الفعل الذي يجسد الصورة الشعرية، وهذا يمنح التكرار المكثف وظيفة اعمق من التأكيد ، فيصور رعد كلمة (ضاعت) تصوير حركي متدرج ونهائي متمثلاً باستخدام نقطة الوقف.

ثمة تشكيل بصري آخر من نوع التناثر وظفه رعد عبد القادر في نصوصه يعتمد في جوهره على عنصر الصوت الموسيقي للتعبير عن مؤثرات صوتية بشرية أو غير بشرية نجده في ديوان الاطروحة الشعبية نص **(فلك ،هندسة):**

ناي اسود

وعينه حمراء

عي عي عي عو ...عا

(الحياة في مكان اخر

:عندما كانت ام الشاعر تتساءل اين حبلت به؟)

كان الغراب يصيح:غاق غاق [1]

هذا النص يتشكل على نمط التناثر ويطلق عليه الكتابة الصوتية وتتم عن طريق تكرار حرف أو حرفين أو صوت جرس أو حيوان أو صفير تكراراً طباعياً، فنلاحظ تكرر صوت طائر النور(عي ،عو ،عا) واصفاً صوت الطائر بعد إن وصف لون منقاره وريشه وعينه السوداء ، وكتب صوتياً في نفس النص صوت طائر الغراب (غاق . غاق) في النص نفسه، فالغراب والسواد والمقابر تعطي دلالة الشؤم ،وللتكرار مستويين، مستوى بصري يجذب نظر المتلقي ، ومستوى موسيقي لصوت الغراب الذي اسقطه الشاعر في النص .

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق: ١ /٣٩٥.

أعاد استخدام هذه التقنية وهو يصور للقارئ صوت الدقات في نص (الحداد):

اليوم لفتنتها لمسرتها

وعلى السندان طرقتُ زماني برهاً برها

وجمعتُ نثار الوقت لأصنع منها الشبها

وضربتُ السندان

دن دان دن دان

رأس الحداد رهان [١]

يمنح الشاعر مساحة صوتية لصوت دق السندان (دن دان دن دان)، ليصور للمتلقي صوت الدق ويعطي للنص صوتاً موسيقياً، فيكون النص على مستووين الاول بصري ليجذب انتباه المتلقي، والآخر موسيقي لصوت السندان الذي اسقطه في النص .

اذاً إن وظيفة تشظي الكلمات داخل النص الشعري هو عدول بصري للمفردات الشعرية تعبيراً عن البعد النفسي لدلالة يكشف عنها فعل داخلي يسعى نحو التعبير عن حركة تتصف بالانسجام.

٥- المتون والهوامش:

يمثل الهامش إحدى تمثلات انتاج الدلالة في النص الأدبي ، إذا ما ابتعدنا عن المكان المقرر والمرتكز الحقيقي له في مجال المقررات العلمية التي تستوجب الاختصار أو الإحالة لخلاص النص من أن يكون المتن مترهلاً بشكل لا يصلح بأن يكون متناً. المتون والهوامش في الجانب الأدبي هي احد التقانات الطباعية التي تندرج ضمن مجال الرؤية البصرية لكتابة النصوص الشعرية الحداثوية، والمقصود بهذه التقانة هو " ان يصوغ الشاعر متناً شعرياً، ثم يصطنع له حواشي في أسفل الصفحة ويترك للقارئ خيار قراءة الحاشية عند الوقوف على رقم الإحالة أو ترك الحاشية بلا قراءة " [٢]، ولعل هذا الأسلوب هو عبارة عن فخ يضعه الشاعر

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ١ / ١٩٧.

(٢) اشكالية التلقي والتأويل، مصدر سابق :١٢٠ .

لمتلقي نصه الشعري البصري ليكون مجبراً من خلاله على ملاحقة الإحالة المتمركزة مكانيا في أسفل الصفحة لتتم الدلالة التي يكون الشاعر بصدد التصريح بها بشكل من الأشكال، وهذا الهامش هو ليس مستوى زائداً يفضي إلى ترهل النص (المتن) بقدر ما هو نص يكون موازياً له أو مكملاً لدلالته، فضلا عن فاعليته في التوثيق لما يحتاج إلى توثيق وقد تناول موضوع المتون والهوامش الناقد جيرار جنيت وحدد وظائف متعددة ومختلفة للهامش والمتن الذي ترد ضمن سياقه فمنها ما يكون تفسيري أو تعريفي ومنها ما يكون اخبارياً بحكم ما يقدم من وثائق تعين على تحديد جنس النص(١).

هذا المنجز ورد كثيراً في الأسلوب السبعيني الشعري العراقي ومنها قصيدة ديوان مرايا عوليس الفلسطيني رعد عبد القادر **(هيليوس)**(٢)، نجد أن هذا النص وردت فيه إحاله في الهامش تجعل القارئ بمواجهة مع الشكل البصري للنص فتتولد لديه رغبة للتعرف على العلاقة الحميمية بين المتون والهوامش التي كانت جزءاً من النص التعبيرية كما في قوله:

هيليوس*

جلست ونظرت الى وجهها الشاحب في المراة

واستسلمت لاصابعه

كان يرتب لها شعرها ويقص خصلاته المتنافرة

سقطت خصلة بيضاء على الارض

وشيئاً فشيئاً اخذت ادوات الزينة تعم في الداخل

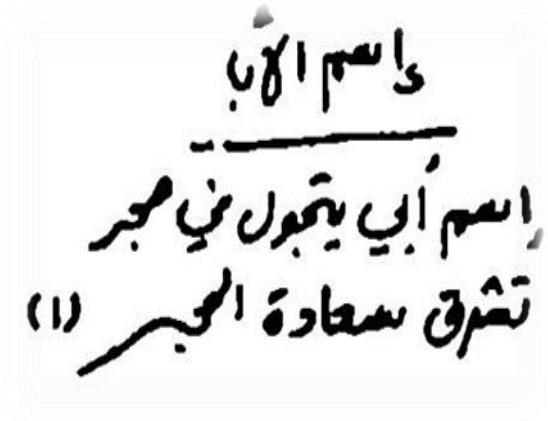
وجاءت الريح وتجولت وحيدة بين الشواهد

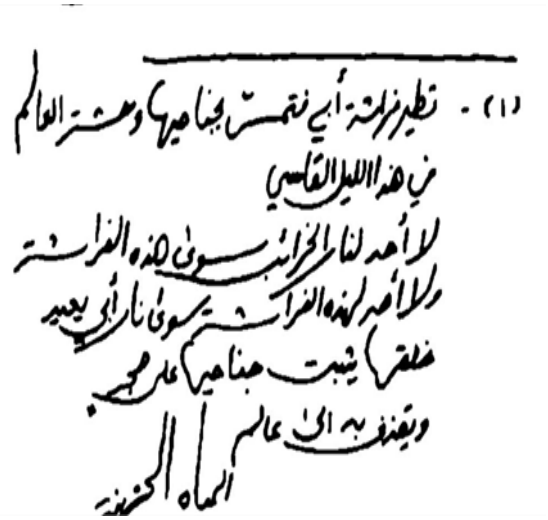
واسقطت المقص من يده في ماء الليل

***هيليوس: الشمس في الاساطير الاغريقية**

(١) ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١ ، ٢٠٠٨: ١٣١.
(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ٢/ ٣٠٠.

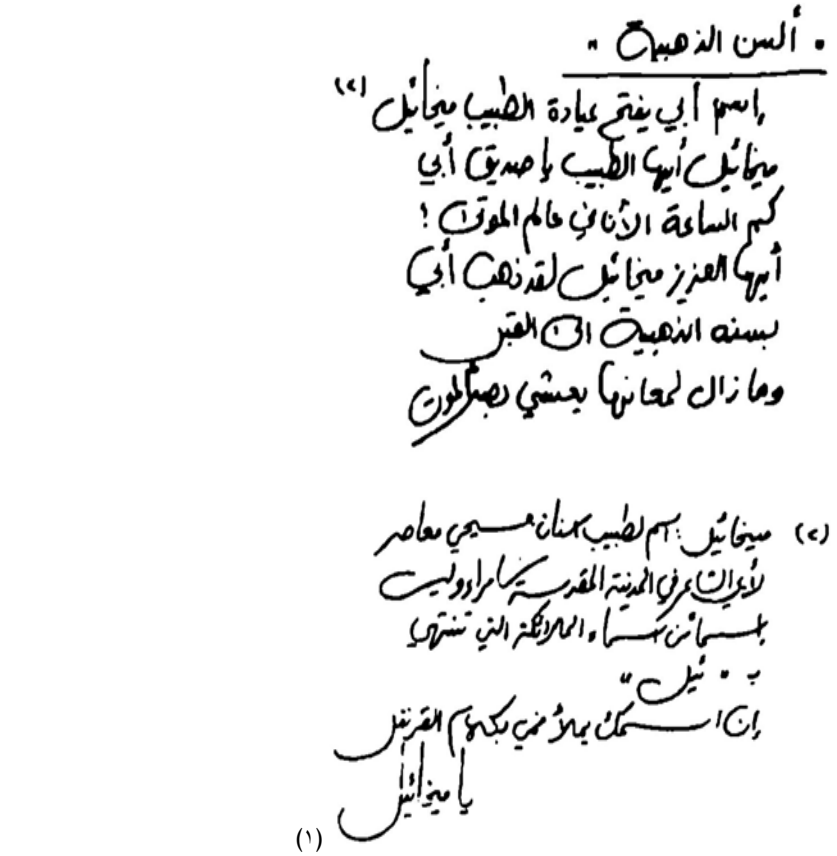
قبل شروع الشاعر في كتابة نصه الشعري ومع ورود العنوان لجأ إلى تقانة بصرية وهي المتن والهامش، والمتمعن بالنص يكتشف إن هذه الإحالة أو الهامش دلالة تعريفية مكملة لقراءة النص ، فوظيفة هذا الهامش الكشف عن المعنى فضلاً عن وظيفته في" توسيع فضاء النص الشعري، وتقريب الصورة إلى الأذهان"[١]، عبر السياق التشكيلي الذي انتظمت بموجبه هيكلها البنائي الذي يستلزم آليات حديثة لترجمة قيمتها الدلالية من خلال الإحالة في الهامش التي فعّلت الدلالة وقللت عملية التأويل. استخدم التفريع النصي وهو احد انواع الهامش البصري حيث يقوم الشاعر بوضع رقم مجاور لكلمة من كلمات النص الشعري ليكون نص متفرع يبدأ من الرقم، وهذه التقنية ذكرت في جوائز السنة الكبيسة نص **(ميراث البلور)** النص وردت فيه ثلاث احالات في الهامش اذ يقول [٢]:



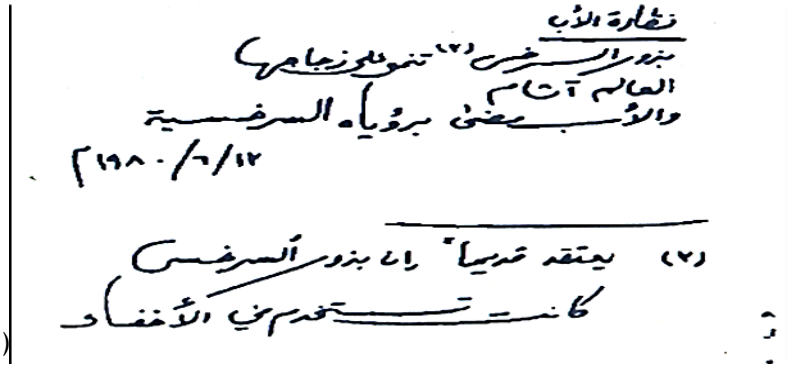


(١) اشكالية التلقي والتأويل ، د. سامح الرواشدة :١٢١ .

(٢) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق :٣٢١_٣٢٢.



نلاحظ إن الهامش الثاني جاء به الشاعر للتعريف، ليعرف به عن الاسم الذي ورد في نصه الشعري اضافةً الى ذلك فالهامش ذا وظيفة دلالية هي الكشف عن المعنى، فيبين في الهامش ان ميخائيل هو طبيب اب الشاعر الذي عاصر اباه وقد اضاف له الشاعر صفة اللسان الذهبي لينقلنا النص الى انه شخصية يافعة ونافعة وان الشاعر متأثر به وبكلامه العالق بذهنه ووضح في الهامش انه وليس ملائكة فعن طريق الهامش قرب الشاعر المعنى والدلالة الى القارئ.



(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ٣٢٤/١ .

(٢) المصدر نفسة : ٣٢٤/١ .

تكرر الهامش وظيفة في المقطع الثالث من النص نفسه لكن جاء بوظيفة مختلفة فوظيفته هنا تفسيرية، عندما وصل الشاعر الى (بذور السرخس) وضع الشاعر رقم الهامش ليوضح دلالة هذه البذور، انه يوصف نظارة الأب التي تنغمس في رؤية النبات السرخس الذي ينمو على زجاج هذه النظارة، أنَّه يريد أن يُبين من خلال هذا النص أنَّ العالم كله في حالة هرج ومرج لا أحد يهتم به، الاهتمام كله منصب حول هذا النبات، جميل المزهر والشكل والملمس.

تشع هذه التقنية في مرايا عوليس الفلسطيني قصيدة (الهابيرو) بقوله :

(الهابيرو)(*)

جاء الهابيرو إلى بيت أبي

ولم يكن أبي موجوداً في البيت

وكانت أمّي في الداخل تنسج ثوبَ زفافي

عندما اقتحموا بابَ غرفتِها،

واقتادوني أَمام عينيها إلى الخارج

وعلى حجر الرحى داروا عليّ:

أَنا ابنة الكنعانيين. (١)

هذا النص الشعري من النصوص التي اعتمدت في بنائها على تقنية المتن والهامش وهي تقنية بصرية لها خاصية اختزالية ، فدلالة الهامش التعريفية وموضعته في اسفل المتن الشعري أحدث نقلة على مستوى التركيز البصري القرائي ، فعبد القادر جاء بالهامش ليعينه على المحافظة على متنه الشعري من الترهل، فبدلاً من الخوض في تفاصيل الهايبرو ومن هم ومن اين جاءوا ليوضح للقارئ هذا المصطلح اختزل هذا الحشو الشعري بهامش يحمل أبعاداً دلالية كبيرة فكان هذا الهامش نصاً موازياً للمتن الشعري .

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ٢/ ٣٠١.

هكذا كان التشكيل البصري في شعر رعد عبد القادر، إذ شَكَّلَ المتن والهامش ملمحاً بارزاً، من خلال خاصية الاختزال فهي دلالة تكمل قراءة النص وتكشف عن المعنى وتقرب المعنى الى ذهن القارئ كما انه ينقذ المتن من الترهل لانها وظِّفَت من أجل شرح ألفاظ وتراكيب النص وانقذت النص من الاطالة في شرح التراكيب بالنص وكذلك كشفت المعنى ولم تبقيه مجهول، كما إنَّهُ من أهم العلامات البصرية في النص الشعري ، فضلا عن براعته في تشكيل النص بصرياً، بما يتساوق مع الجانب النفسي والأفكار، والذات الخالية التي تحاول ملء الفراغ الداخلي.

اذاً إنَّ عتبة الهامش هي عتبة نصية تعريفيةٌ شارحةٌ ومتابعةٌ للتراكيب والالفاظ في النص الشعري، وهي عتبةٌ تجتهد لتكون نصاً آخر. فهي تلتحق بالنص بغية الشرح، والتّعليق، والتفسير، أي بغية الإضاءة، وهي إلحاقيَّةٌ لأنها ليست من سياق النص المتني، إنما وظِّفَت توظيفاً إضائياً من أجل شرح المغلق من ألفاظ وتراكيب النص الذي التحقت به ،لذا فهي في هذا النص عتبةٌ مساهمة بقوة في صناعة المدلول المركزي للنص.

في ختام الفصل نجد أن توظيف الشاعر المعاصر للتقنيات الطباعية والكتابية المختلفة لم يكن شكلياً بل أسهم في إنتاج الدلالة الشعرية ، وبذلك خرج عن الشكل الكتابي التقليدي، ووضع القارئ في مواجهة مع النص الشعري الحديث الذي أصبح في حيز الرؤية البصرية المباشرة له، وهذا يؤكد على أن هناك علاقة واضحة بين الشكل الكتابي للقصيدة والمضمون، لذلك عمل الشاعر على خلق أشكال شعرية كتابية مختلفة تتسق مع مضمون التجربة التي يتم نقلها إلى المتلقي بما يمكن تسميته بحركية المضمون، ومن ثم كان تشكيل الشاعر المعاصر لنصه الشعري وفق تشكيل خارجي محدد يقتضي من القارئ إجمال النص كله بنظرة شمولية، والربط بينه وبين المضمون، مما أسهم في أن يخرج المتلقي من سلبيته، بل أصبح شريكاً في إنتاج الدلالة وخلق تفاعل مع النص، مما دفع قارئ النص الشعري الحديث إلى الالتفات إلى جماليات الشكل وعلاقتها بصميم التجربة الشعرية، أي إن علاقته بالنص الشعري أصبحت سمعية وبصرية أيضاً، ومن ثم أصبح الشعر الحديث في تشكيله البصري الحديث خرقاً للألفة الخطية التي ترسخت في خيال المتلقية بنمطية

ثابتة. لقد لعبت الأشكال الهندسية وعلامات الترقيم المختلفة على تطعيم النص بدلالات متعددة ووظائف جديدة وانحرفت –في الغالب– عن دلالاتها المعروفة، فأدت وظيفتين شكلية ودلالية، وفي بعض الأحيان أدت وظيفة صوتية من حيث كونها تساعد على قراءة المكتوب حسب نطقه شفهياً، ومن هنا كان اهتمام الشاعر المعاصر بتشكيل قصيدته كبيراً على مستوى المفردة التي تم تحريكها عبر فراغ الصفحة، وعلى مستوى السطر الشعري، وكذلك عبر تفتيت المفردة إلى وحدات صوتية، وانتهاء بالشكل الهندسي الخارجي للقصيدة أو للمقطع الشعري، وقد جاء ذلك متمماً للمضمون الذي عبرت عنه القصائد، كما أفاد النص الشعري الحديث من تقنية الفراغ والنقاط لإنتاج دلالات وإيحاءات تشاكس المتلقي الذي يسهم على نحو ما في إنتاج النص عبر تأويله الخاص بعد تأمل النص الشعري بفضائه الصوري الشكلي الذي أبدعه الشاعر.

وأخيراً نرى أن القصيدة المعاصرة تتقدم على خطى التعبير الفني الموصول بالبصر أولاً، وأصبح التشكيل ركناً أساسياً من أركانه، شأن الفنون البصرية كلها، وهذا يساعد على إعادة إنتاج النص الشعري وفق معطيات بصرية مغايرة لكل ما ألفناه طوال التاريخ الماضي للشعر.

الفصل الثالث

أنمـاط البنى السَّــرديَّـة

المبحث الأوَّل: نمط السَّرد الذَّاتي

المبحث الثاني : نمط السرد الموضوعي

المبحث الثالث : نمط البنية القارة

المبحث الرابع : نمط البنية المتداخلة

المدخل:

لعل الشعر كان أول من بدأت به فنون الخطابة بالقول الجزل ، والمعنى المسبوك والصورة والدلالة في تراثنا العربي التليد، وكان محاوراً جيداً للفلسفة ، وتنقل عبر الازمان ، وخاطب كلاً من العقل والوجدان ، ونطق باسم الأشياء ، وأعلن نفسه فناً متوجاً على دروب الفصاحة والهيبة والرفعة، المدقق في كثير من الدراسات النقدية المتقدمة التي واكبت تطور الشعر في الزمن الراهن، تؤكد قابلية الشعر للتحرر من الغنائية فألغيت المسافة بينه وبين الاجناس الاخرى ، واقترب من حدود الواقع واشتمل على منظومة خصبة من المفردات والمواضيع ، كل ذلك وسع فضاءات الشعر باتجاه السرد والحكاية والقصة ، والبناء الدرامي ، وكان لتجارب بسيسو وصلاح عبد الصبور في المسرح الشعري ما يمكن عده من المساهمات التي الغت الحدود الفاصلة بين الشعر والسرد ، فتجاورت الاجناس الادبية ، بما في ذلك استيعاب الشعر لفنون الاسطورة والموروث والتاريخ والسيرة وقابلية توظيف الرمز وتعدد الدلالة وغيرها . لقد افادت القصيدة المعاصرة من تجليات الحداثة ، وأصبح بإمكان الشاعر ان يختار لوناً من بين الوان عديدة من محفزات الجمال ليغدو الشكل الشعري مقنعاً في تفهم موجبات المعاصرة وانفتاحها على تعددية الرؤيا .

كان رولان بارت يعد السَّرد واسعاً لا حدود له كوسع الحياة بتفاصيلها فالسّرود عنده " لا تحصى ولا تُعد، إنَّها تشكيلة ضخمة من الأنواع تتوزع بين مواد مختلفة ، وكأنَّ كلّ مادةٍ من هذه المواد، صالحة كي يبوح بها الإنسان بقصصه، ويمكن أن تعمّ القصَّة باللغة المحكية أو الشفوية أو المكتوبة بالصور الثابتة أو المتحركة بالمزيج المنتظم لكل هذه المواد، فالسرود ماثلة في الأسطورة والخرافة والحكاية والأقصوصة والخبر والملحمة والتَّاريخ والتّراجيديا والدّراما ... فالسرود عالمية تتجاوز التاريخ

والثقافات إنَّها كما الحياة في كلِّ مكانٍ" [١]، فلو إنَّه كان يقصد بالسَّرد خطاب السَّارد، أو حواره إلى المسرود له في المتن الحكائي ، فالسَّرد بهذا المعنى يكون الطريقة مثلما يرى تودروف بقوله: "إنَّ المهم عندي مستوى السَّرد ليس ما يروى من أحداثٍ ، بل المهم هو طريقة الرَّاوي في اطلاعنا عليها ، وإذا كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصة الأساسية ، فإنَّها تختلف ، بل تصبح كلّ وجبةٍ فريدة من نوعها على مستوى السَّرد ، أي طريقة نقل القصَّة ، وهنا ندخل في حسابنا مسائل لتعيين التأليف (الأسلوب) ، وهكذا تصبح القصة نتاجاً أدبياً ، يبلغ حدّ الأصالة والوجدانية" [٢]، وإنَّ إنتاج السَّرد لا يتخلله النجاح والقبول إلا إذا اعتمد على البنية ؛ وذلك بسبب أنَّ " السَّردية تبحث في مكوِّنات البنية السَّردية للخطاب من راوٍ/ ومروي/ ومروي له ، ولَمَّا كانت بنية الخطاب السَّردي نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات ، أمكن التأكيد ، أنَّ السَّردية هي: العلم الَّذي يُعنى بمظاهر الخطاب السَّردي ، أسلوباً وبناءً ودلالةً" [٣]، والسَّرد حينما يوظف في النَّص الشِّعري يعرف بأنَّه "آليات إنتاج شعريَّة تعتمد على تشكيلٍ لُغوي لمادة (الفعل) و(الفاعلون) والوظائف و(العوامل) – كما في النُّمو السَّردي– ولكن دون أن يكون الهدف إنتاجاً لحكايةٍ أو خبرٍ وإنَّما إنتاج وضعية نصية معقدة ومتشابكة، لا يمكن أداؤها من خلال الانفعال الشِّعري ، المميّز للغنائية" [٤]، وعندما تقارُب النّصّ الشعري مع بقية الأنواع الأدبيَّة المختلفة اتسعت البنيات النصوصية ، منشئه متعة في التلقي ، حيث إنَّ "النّص السَّردي يهب نفسه للمتلقي في توافقٍ مدهش يدعوه لاحتوائه مرة واحدة، حتى يوشك على امتلاكه واختزان أبرز معالمه،

(١) مدخل إلى التَّحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة: نخلة فريفر ، مركز الإنماء العربي، سوريا، ١٩٨٩م: ١٧.

(٢) دليل الدّراسات الأسلوبيَّة، جوزيف ميشال، المؤسَّسة الجامعيَّة للدراسات والنَّشر والتَّوزيع، بيروت – لبنان، د. ط، ١٩٨٤م: ١٢٦.

(٣) السَّرديَّة العربيَّة للموروث الحكائي العربي، عبد الله ابراهيم، المركز الثَّقافي العربي، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٢م: ٩.

(٤) لسانيات الاختلاف، محمَّد فكري الجزار، الامل للطباعة والنشر ،القاهرة_مصر،١٩٩٥: ٢٢٤.

ممَّا يجعله مادة أثيرة في الدّراسات الجديدة حول بلاغة الخطاب، وميداناً جلياً لتطبيق علم النص أيضاً إبان تبلوره" [١].

إنَّ تلك الآليات المتمازجة مع الشِّعر صارت واحدة من أُسس جماليَّة تميزت بها وجعلت منه نصاً قابلاً لتداخله مع بقية الأنواع ، في تحاورها وتجاذبها بعضها مع بعض ، فضلاً عن تضامنها مع بنيات الخطاب الشِّعري المجازي الَّذي يُعَدُّ خصيصة ملازمة للأنواع الشِّعرية ، حتى أصبحت التقانات السَّردية تفرض حركتها وهيمنتها في مكونات النص ، وإنَّ "إضافة الشعر إلى القصة ليس مجرد زينة ، وليس مجرَّد إثبات للقدرة على نظم الكلام ، وإنَّما تستفيد القصة من الشعر الموحي المؤثر ، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية. فهي بنية متفاعلة، يستفيد كل شق فيها من الشق الآخر، وينعكس عليه في الوقت نفسه" [٢]،هذا يعني أنَّ كلّ واحدٍ منهما اي الشعر والقصة له نظام يسمح له بالتداخل والتنافذ مع النظام الآخر بشكلٍ يخدم الاثنين معاً.

(١) بلاغة الخطاب وعِلم النّصّ، صلاح فضل، عالَم المعرفة، الكويت، أغسطس ١٩٩٢م: ٢٥٧.

(٢) الشِّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنويَّة، عزّ الدّين إسماعيل، دار العودة، بيروت – لبنان، ط٣، ١٩٨٣م: ٣٠١.

المبحث الاول

نمط السرد الذاتي

ان من أهم الأسباب التي دعت الشَّاعر الحديث للجوء إلى السَّرد هي رغبته بكسر حِدَّة الغنائية الشِّعرية في القصيدة الحديثة ، فتحاول الذات الشاعرة في القصيدة أن تقترب من السَّرد لتصوّر الحدث الشِّعري بكل ما يتعلق بعناصر تشكيله المكانية والزَمنية وشخصياته ، لينتج (السَّرد الشِّعري الذاتي) وفيه يفيد الشَّاعر من تقنياتٍ سرديَّة معروفة ينهض بها الراوي الذاتي الشعري . كما أنَّ العلاقة بين الشِّعر وفنون السَّرد كافَّة كالرّواية والقصَّة القصيرة والسِّيرة والخاطرة وغيرها هي علاقة وطيدة وأصيلة ، إذ "إنَّ كلّ الشِّعر الحديث يستعيد تلويناته الأصلية من الرّواية"(١)، فيما يتعلَّق بالسَّرد والحوار والوصف وغيرها من تلوينات الفنون السردية وفي مقدمتها فنّ الرواية الأكثر شعبية، وهذه التلوينات تتجسد على لسان الراوي الشعري الذَّاتي أكثر من غيره بحكم اعتماد الشِّعر عليه بالدَّرجة الأُولى.

يميز الشكلاني الروسي (توما تشفيسكي) بين نمطين من السرد؛ (سرد موضوعي، وسرد ذاتي) ، حيث إنه " في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي ، متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه" (٢) ، إنَّ هذا النَّمط " لا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الرَّاوي ، فهو يخبرها بها ، ويعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ ، ويدعو إلى الاعتقاد به . نموذج هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسية" (٣).

---

(١) الكتابة عبر النَّوعيَّة، مقالات في ظاهرة القصَّة – القصيدة ونصوص مختارة، أدور الخراط، دار شرقيات، القاهرة – مصر، د. ط، ١٩٩٤م: ١١.

(٢) نظريَّة المنهج الشَّكلي نصوص الشَّكلانين الرُّوس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسَّسة الأبحاث العربيَّة، ط١، ١٩٨٢م: ١٨٩.

(٣) بنية النّصّ السّردي من منظور النّقد الأدبي، حميد الحمداني، المركز الثّقافي للطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩١م: ٤٧.

وعليه، سيتناول هذا الفصل دراسة أنماط البُنى السردية ؛ لبيان الصوت في السرد واحداً ام متعدداً ، حيث إنَّ البنية السردية تُمكن الشاعر من طرح أفكاره ورؤاه بإطارٍ تحكمه أساليب السَّرد وعناصره ، وتخدمه في تقديم خطابه الإبداعي ، بالإضافة إلى تتبُّع الأساليب والعناصر الَّتي تدخل بالبُنى السردية.

١-حكاية السِّيرة:

شهدت الساحة العربية النقدية حضوراً ملحوظاً للسيرة بوصفها جنساً أدبياً مستقلاً ، ذا مقومات خاصه به وأسس بنائية ، وتنوعت تنوعاً ملحوظاً بحكم انفتاح الشعر المفرط على اساليب الكتابة الابداعية المتعددة، وهذا الانفتاح الزم القائمين على الدراسات النقدية السعي الى مواكبته لقراءة اصطلاحاته والخوض في اشكالياته الفنية، بوصفه منهجاً من اكثر جنس او نوع .

وحكاية السِّيرة مصطلح ارتبط ظهوره باهتمام القصيدة الحديثة بالتقانات الشِّعرية الحديثة التي ساعدت على انفتاح الأجناس الأدبيَّة بعضها على بعضها ، حيث رأى الشَّاعر أنَّ الإفادة من تقنيات السَّرد الروائية تسمح له بالإفادة من السيرة ؛ نظراً لاحتوائها على المكان ، والشخصيات ، والزمان ، والضمائر ، وغيرها ، وهذه التقنية هي " نمط سردي حكائي ينتظم في فضاء زمكاني محدد ، يتولى فيه الراوي ترجمة حياة ذات خصوصية إبداعية في مجالٍ حيوي أو معرفي ، فيها من العمق والغنى ما يستحق أن يروى ؛ ليقدم تجربة يمكن أن تثري القارئ وتخصب معرفته بالحياة من خلال الاطلاع عليها والإفادة منها " [١].

إنَّ فن السيرة يُقسم إلى قِسمين " السيرة الذَاتية والسيرة الغيرية ، ولا يوجد نمط سيري يُسمى (السيرة) فقط من دون أن ينتمي إلى هذين القِسمين المركزين" [٢]، ويمكن تعريف السيرة الذاتية بأنها "قول شِعري ذو نزعة سردية يسجل فيه الشاعر شكلاً من أشكال سيرته الذاتية ، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها اللأنوي ، ومعبرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها

(١) جماليات الخطاب السّيري (الهوية، الفضاء، النّوع)، محمَّد صابر عبيد، دار فضاءات، عمان – الأردن، ط١، ٢٠٢٠م: ١/ ١٦١.

(٢) جماليات الخطاب، المصدر نفسه: ١٦١.

الواقعي خارج ميدان المتخيل الشِّعري ، وقد يقنع الضمير الأول بضمائرٍ أخرى حسب المتطلبات والشُّروط الَّتي تحكم كل قصيدة سيرة ذاتية" [١]. أما السيرة الغيرية فيقصد بها الحياة التي يدور الحديث عنها تخص شخصاً غير كاتبها ، وتُسمى أيضاً بالموضوعية ، فهي " قول شِعري ذو نزعة سرديَّة – درامية يسجل الشَّاعر فيها سيرة لشخصيةٍ منتخبة ذات حضور استثنائي في الذاكرة الوطنية أو القومية أو الإنسانية في مجالٍ إنساني ومعرفي وإبداعي معيَّن ، يروي الشَّاعر بوصفه سارداً موضوعياً سيرة الحياة مركزاً على الجانب الاستثنائي فيها باعتمادٍ على الوثائق والحكايات المدونة والشفاهية، ولا سيما تلك التي لها تأثير بارز في الوجدان الجمعي ويتخذ منها نموذجاً يسعى إلى تكريسه ونمذجته بدوافع فنية أو فكرية أو غيرها " [٢].

وتُعَدُّ السِّيرة الذاتية "حكي استعادي يقوم به شخص واقعي عند وجوده الذَّاتي الخاص ، وذلك عندما يُركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفةٍ خاصة " [٣]، فالسِّيرة هي اهتمام فردي يضم جميع التفاصيل المُتعلقة بهذه الشخصية والمراحل التي مرت بها والتركي على أهم أحداثها ، ويتداخل السَّرد مع السِّيرة الذاتية " حيث يُركز على شخصيةٍ رئيسية واحدة (...) ان وحدة شخص ما ليست افتراضيَّة ولا تخييليَّة"[٤]. ويقصد بالحكي الاستعادي تقنية السرد الزمني او الفلاش باك ، وهذه تقنية تعتمد على استرجاع الزمن الماضي وهو استرجاع عشوائي يعتمد على التداعي الذي ينبثق من الذاكرة كما يعرفها جيرالد برنس بأنها " مفارقة زمنية باتجاه انطلاقاً، لحظة الحاضر . استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر من الماضي أو اللحظة التي تنقطع عندها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنياً لكي تخلى مكاناً للاسترجاع "[٥].

---

(١) السِّيرة الذَّاتية الشِّعريَّة، محمَّد صابر عبيد، عالَم الكتب الحديث للنشر والتَّوزيع، اربد – الأردن، ط٢، ٢٠٠٨م: ١١٤.

(٢)السِّيرة الذَّاتية الشِّعريَّة،مصدرنفسه:١١٥.

(٣) السِّيرة الذَّاتيَّة –الميثاق والتَّاريخ الأدبي–، فيليب لوجون، ترجمة: عمر حلي، المركز الثَّقافي العربي، بيروت – لبنان/ الدَّار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٩٤م: ٢٢.

(٤) نظريات السَّرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمَّد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، د. ط، ١٩٩٨م: ٩٦.

(٥) قاموس السرديات ،جيرالد برنس،ترجمة سيد امام ،ميريت للنشر،ط١ ،٢٠٠٣ : ١٦.

نجد السيرة الذاتية في نص(أوبرا الأميرة الضائعة) يقول:

وفي البحث كنتُ أطرق أبواب الليل والنهار .

ممرات طويلة مظلمة دخلتها]

وساحات مضيئة وصلت إليها

أبصرت المفتاح مضيئاً

الوقت ضحى

مددت كفي وأمسكت بالمضيء

والوقت ضحى

وعيناي تمتلئان بظلال لامعة

وأشعة سحرية

دارت بي الآفاق

وأظلمت الدنيا من حولي

فلم أعد أبصر كفي وهما تحملان المفتاح

وجدت المفتاح ويدي وفقدت عيني [1]

هذه الأبيات ذا تصوير نفسي ، يظهر كأنه واقع وليس خيالي عبر الصورة السردية التي ينقلها الشاعر/الراوي المشارك بصوته المتردد ، يتبين ذلك عبر تكرار الأفعال المصاحب لضمير المتكلم وهي : (أطرق / وصلتُ / أبصرتُ / كنتُ /مددتُ كفي دارت بي الأفاق / أبصر / أظلمتُ / عد / وأمسكتُ بالمضيء / وجدتُ فكل) هذه الأفعال تصف رحلة ذاتية وظف فيها السارد ضمير المتكلم ليكشف عن ضياعة وتشتته.

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق: ١/ ٨٣-٨٤.

إلى جانب هذا يوظف الشاعر السرد الزمني في قصيدة (أوبرا الأميرة الضائعة) قائلاً:

الآن وبعد سبعة أعوام على حلم يقظتي

يلح علي هاجس ويأمرني بالكتابة

إنني أتذكر الصورة في إحدى ظهيرات آب كنت مستلقياً في شبه إغفاءة

كل ماحولي كان صامتاً ،

ولكنني أسمع .بهدوء عميق أصوات طيور لاهثة –

محتمية بظلال المنازل والشجر.

وكان في الغرفة ظلال ..وظل ضياء الظهيرة (١)

تولد هذه الأبيات لدى المتلقي صورة استرجاع زمني (فلاش باك)، يتحدث فيها الشاعر عن حياته الخاصة ، التي كانت مليئة بالهدوء والراحة لكنه فقدها في الوقت الحاضر ، مستلقياً عبر قوله :(أنني أتذكر الصورة في أحدى الظهيرات آب كنت في شبه إغفاءه / كل ما حولي كان صامتاً) هذه الصورة لم تبق على حالها في الذاكرة ، وذلك عبر الصورة التي يسترجعها من صور الاستغاثة التي جسدها بأصوات الطيور وذلك عندما يقول : (ولكنني أسمع بهدوء عميق – أصوات طيور لاهثة محتمية بظلال المنازل والشجر / كلها تصعد وتهبط والمروحة السقيفة كانت تدور)، فكل هذه الحركات والأصوات المضطربة جسدت أصوات الحروب والضوضاء لدى الشاعر حتى افقدته الحياة والهدوء .

٢-حكاية القنـاع :

تعد حكاية القناع تقنية أدبية تمثل أبرز الوسائل الدرامية ، حيث تكون الشخصيات الرئيسة هوية بديلة أو يتقمص السارد شخصية أخرى من خلال ارتداء الأقنعة ، سواء بشكلٍ حرفي أو مجازي . أو هو "استدعاء ذات أخرى خارجية تختفي خلفها الذات الداخلية على وفق أسلوب التقمص والتقنع فتتوحد معها في المواقف

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق: ١/ ٧٥.

والرؤى متحدثة بصوتها لوجود شراكة بينهما تكشف عنها طبيعة التجربة الشعرية التي تقدمها القصيدة ، وهذا يحيلنا إلى جوهر عمل القناع وهذا (التقمص) الذي تتحدد في ضوئه علاقة مرتدي القناع بالقناع وعلاقة المتلقي بهما معاً" [١].

كما أن هذه الأقنعة تسمح للشخصيات بإخفاء هوياتهم الحقيقية وتعكس تجاربهم في اكتشاف الذات والتعامل مع مواقف الحياة المختلفة . ويمكن للقناع أن يمثل الأدوار التي يلعبها الأفراد في المجتمع ، الهروب من الواقع ، أو السعي وراء الحرية والتعبير عن الذات ، في حكاية القناع ، يمكن للقناع أن يكون أداة للتحرر من القيود الاجتماعية والثقافية ، مما يسمح للشخصيات بالتعبير عن جوانب من شخصيتهم لم تكن ممكنة في ظل هويتهم الحقيقية . يكون القناع أيضاً وسيلة للحماية أو للتخفي وراء شخصية مصطنعة لتحقيق أهداف معينة أو للتغلب على العقبات ، وتعد حكايات القناع غنية بالرمزية وغالباً ما تتضمن تأملات عميقة حول الهوية ، الأخلاق ، والتحول الشخصي . ويمكن لهذا النمط أن يستكشف مواضيع مثل النفاق الاجتماعي ، الصراع بين الهوية الشخصية والعامة ، والتوتر بين الحقيقة والمظهر ، تتيح حكاية القناع للكاتب والقارئ فرصة للتفكير في الأسئلة المعقدة حول الذات والآخرين ، وتقدم نظرة فريدة على الطبيعة البشرية والعلاقات الاجتماعية .

ولعل من المفيد الوقوف على حكاية القناع في «المجموعة الكاملة» لرعد عبد القادر ان يعرف بمصطلح (القناع)، بأنَّه: "رمز يتَّخذه الشَّاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعيَّة"[٢]؛ لأنَّه يعمل على الحَدِّ من التَّدفقات المباشرة للانفعالات الذاتية، وبالتالي يبتعد عن الغنائية، والخطابية، والنزعة التقريرية، ثم إنَّ القناع لا يخرج عن كونه "شخصيَّة تاريخيَّة –في الغالب– (يختبئ الشَّاعر وراءها) ليُعبِّر عن موقفٍ يريده أو ليحاكم نقائص العصر من خلالها"[٣].

---

(١) قصيدة الشخصية في الشعر العراقي، مصدر سابق: ١٥٥.

(٢) أقنعة الشِّعر المعاصر (مهيار الدّمشقي)، جابر عصفور، مجلَّة فصول، المجلَّد/ العدد: مج ١، ع ٤، ١٩٨١م: ١٢٩.

(٣) اتِّجاهات الشِّعر العربي المعاصر، إحسان عبَّاس، دار الشُّروق، عمَّان، د. ط، ١٩٩٥م: ١٥٤.

تتمثَّل هنا الدِّراسة في بنية القناع على المستوى السَّطحي التَّركيبي، الَّذي يتمثَّل من خلال الأدوار الغرضيَّة للشخصيات أو العوامل الَّتي كان لها دورٌ بارزٌ مع القناع، وكذلك من خلال العوامل المساعدة وغير المساعدة له.

وفي ضوء تفكيك الأدوار ومعرفة دور كلّ شخصيةٍ أو عاملٍ في الرّواية ، يظهر تحت هذا العنوان الرَّوابط بينها ، والوظيفة الَّتي قامت بها كلّ شخصيَّةٍ وعلاقتها بالبطل ، وهل أسهمت في تحقُّق الفكرة الَّتي سعى إليها البطل وهي (التَّخفِّي) ، أَم إنَّها كانت تُمثِّل دور المعارض له[1] ؟

ومن أمثلة ذلك ما جاء في الهابيرو*، حيث يقول:

"**جاء الهابيرو إلى بيت أبي**

ولم يكن أبي موجودًا في البيت

وكانت أُمِّي في الدَّاخل تنسج ثوب زفافي

عندما اقتحموا باب غرفتها،

واقتادوني أمام عينيها إلى الخارج

وعلى حجر الرّحى داروا عليَّ

: أنا ابنة الكنعانيين"[2].

يصف الرَّاوي العليم في الشَّاهد أعلاه المعالِم الخارجيَّة لشخصيَّة الهابيرو وهُم اليهود ، وذلك من خلال الأوصاف الآتية: (اقتحموا – اقتادوني – داروا عليَّ) ، لكنَّ الأفعال الَّتي ينطوي عليها هذا الشَّاهد أسهمت

(١) ينظر: الخطاب السَّردي، سعيد بنكراد، الدَّار العربيَّة للكِتاب، دار الكِتاب العربي، المغرب، د. ط، ١٩٩٣م: ٣٨-٤٠.

(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ٢/ ٣٠١.

*الهابيرو او الخابيرو تسمية تطلق على أعداد من المجرمين، والهاربين، واللاجئين والمرتزقة الغزاة، وجميع المنبوذين لكن الشاعر وظفها لوصف اليهود،_ ينظر بحث : الخابيرو واثرهم في الشرق الادنى القديم (١٥٥٠ – ١٠٢٠ ، إيمان لفته حسين و عبد الرزاق حسين ،جامعة القادسية،٢٠١٩ :٤.

في جعل الرَّمز وصفاً ديناميكيّاً متحرِّكاً ، فتعرفنا أكثر على شخصيَّة اليهود الظَّالمة المُتجبرة ، فهم طُغاة قُساة ، وهذا ما قرأناه مع الرَّاوي العليم من خلال الشَّاهد.

نجد الشاعر يتقنع شخصية الجصاص في قصيدته (الجصاص) يقول:

:هذا قبر الطاهر

هذا قبر الحائر

والنقطة جنح ذبابة

فأنهض من قبرك

والنقط الجنح من الجائر

واقرأ: هذا قبر الحائر

هذا قبر جصاص

هنا يرقد

بيض قبره

ورآه يلمع كالدره

فاحترزت نفس الجصاص من اللص

ورمى للنهر بدرته العذراء

وقدس سره .[1]

رعد عبد القادر تقمص شخصية الجصاص* ليعبرعبر صوته عن الخوف والقلق النفسي الذي يعيشه ، وايصال الذي لا يستطيع البوح به ، استدعى الجصاص حتى يوصل صوته عن طريقه واخفاء شخصية الرواي، فأن(الحائر ، الطاهر) كلمات لها دلالة نفسية عاشها الجصاص والشاعر ، ويشكل خوف الجصاص

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق:١١ ١٧٣.

* ابو بكر أحمد بن علي الرازي الجصاص. أما لفظ الجصاص فنسبة إلى العمل بالجص.

من الشهرة صوت الشاعر نفسه كما في قوله :(فأحترزت نفس الجصاص من اللص / وخاف من الشهرة) إذ تعطي دلالة اللص حالة الخوف و القلق ، الذي يعيشها الشاعر إذ اشتهر بشعره.

٣-حكاية المرآة

تُعَدُّ حكاية المرآة من التقنيات الفنية التي لها جذور في التراث ، فنجد لها صدى في الفكر الديني والأسطوري والشعبي والأدبي ، وقد طور هذه التقنية شعراء الحداثة العرب حتى أصبحت تقنية في الشعر الحديث ، كما مكَّنت هذه التقنية الشاعر في التعبير عن نفسه وعن الآخر بحسب مضمونه ، فمنحت للشاعر فضاء واسع من الحرية فضلاً عن تنوعها بالتوظيف بحسب وظائفها (المرآة المستوية ، المقعرة ، المجسمة ، المحدبة ، السحرية ، الموشورية ...)[١].

في حين نجد عند دارسي المرآة من النقاد تمييزاً وتداخلاً بين تقنية المرايا وتقنية القناع ، لذا نجد أن دارسي تقنية المرايا لا بد أن يتعرضوا للقناع وهم يتحدثون عنها، فالناقد إحسان عباس نجده يقدم تعريفاً للمرايا على شكل مقارنة مع القناع جاعلاً من المرآة قريبة من القناع ، وذلك من خلال الوشائج الوظيفية بين التقنيتين حيث يقول: "والمرآة من الوجهة النظرية أشد واقعية من القناع ، وأشد حيادية لأنها تعكس الأبعاد المتعينة على شكل صور أمينة للأصل ، ولكنها في الحقيقة تستطيع أن تكون بعيدة عن الموضوعية لأنها في النهاية صور ذاتية ، ومن المفروض أن تكون كذلك ، إذ لو كانت مكتملة الموضوعية لكانت أقرب إلى الواقعية الطبيعية التي تحاول رسم الأمور كما هي دون تحريف ، أو لكانت أشبه بالتصوير الفوتوغرافي ، والمرآة أوسع مجالاً من القناع لأنَّها تصلح أن ترفع للماضي" [٢]، فنجد جابر عصفور في دراسته لوظيفة المرآة كان القناع مرافقاً للمرآة أيضاً، وهذا يعني تقارب الأداء بينهما إلى الحد الذي يجعلهما يتبادلان فيه المواقع بين والاتحاد بالراوي الانفصال عنه ، فهو "يؤدي دوره كقناعٍ عندما يتحول إلى وسيط يوصل صوت البطل الراوي على نحو غير مباشرٍ تعفى المراوغة المجازية فيه على ما قد يترتب على الصوت المباشر من

(١) ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٨٧م: ١٢٥– ١٢٨.
(٢) اتجاهات الشعر المعاصر ، احسان عباس، مصدر سابق:١٦٠. ٢

مشاكلٍ أو تبعاتٍ ، ويؤدي دوره كمرآة ، عندما يتحول إلى وسيط يتيح للبطل لحظة –أو لحظات– وعي كاشف يصبح فيها الوعي نفسه ذاتاً وموضوعاً في آن فتجتلي ذات البطل الراوي في هذهِ المرآة ، صفاتها ، سالبها ، وموجبها ، وتتأمل فيها أزماتها مع الآخرين ، على مستوى الحاضر الذي يغدو ماضياً ، وعلى مستوى الماضي الذي يغدو حاضراً " [١].

وأعتقد أن الدارس سيكون أكثر اطمئناناً لحل هذه الإشكالية مع آراء عبد الرحمن بسيسو، على الرغم من أن آراءه ظلت تتحرك على المستوى النظري فقط ، إلا أنها كانت واضحة من خلال تركيزها على الجوانب المفصلية التي تميزهما ، إذ يرى أن هناك مجموعة من السمات الفارقة بينهما منها " أن الشاعر يمكنه أن يحمل المرآة فيوجهها حسبما يشاء بينما هو يسكن القناع ويأتي القصيدة متبطناً به ، فالمرآة تعكس مباشرة جانباً من جوانب رؤية الشاعر لتجربته وهوية الشخصية التي يرفعها في وجه الحاضر أو الماضي مسقطاً هذا على ذاك في لقطاتٍ سريعة أو متسعة أو مجموعة من اللقطات" [٢].

فقد أكَّدت الآراء السَّابقة التمايز والفصل بينهما وظيفياً "مع وجود آراء أخرى تقف في الجانب المقابل لها وهو ما تبنته الدكتورة بشرى موسى صالح حول تقنية المرايا التي وجدت أنها تمثل جزءاً أو نوعاً من أنواع الأقنعة وأن الكلام عن هذه الفروقات هو كلام زئبقي لا ينطوي على محددات أسلوبية أو بنائية واضحة[٣].

وانطلاقاً ممَّا سبق ، فقد استخدم رعد عبد القادر عَبْرَ «المجموعة الكاملة» الرُّموز من خلال مَزج رؤياه بالواقع مزّجاً تخيليّاً عميقاً ، إذ عمد فيه إلى الإيحاء والتَّلميح ، بدلاً من المباشرة والتَّصريح، وهو "الدّلالة على ما وراء المعنى الظَّاهر، مع عودة المعنى الظَّاهر مقصوداً"[٤]، وبه يوظِّفُ لوحات مرآوية مونولوجية عاكسة لمخزونه، مستثمراً الأفضية الرحبة؛ مما قد وَلدَ تدفُّقاً جمالياً للنص عَبْرَ دواوينه، وتفاعلاً تواصليّاً لسبر أغواره.

---

(١) المرايا المتجاورة،دراسة في نقد طه حسين ، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة ،٢٠١٤: ٣٥٩.

(٢) قصيدة الشخصية في الشعر العراقي، مصدر سابق: ١٧٧.

(٣) المصدر نفسه: ١٧٧.

(٤) ينظر: فنّ الشِّعر، عبَّاس إحسان، دار صادر، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٦م: ٢٠٠.

لقد أدرك رعد عبد القادر أنَّ القصيدة الرَّمزيَّة تبعث على ثراء العمليَّة التَّفاعليَّة، وتزيد خصوبتها، وأنَّ القصيدة ذات الرُّموز منجمٌ ثريّ يولّدُ تأويلات عِدَّة، تبقى نفوس المُتلقين تهفو إليها، تائهة بين الطَّريقين، حيث يقول:

غنيت للمرايا

فخرجت من غنائي شمس

شمس واحدة

على وضوؤها تجمعت المرايا

واصبحت مرآة واحدة ..

فوجدتني اتقدم مفرداً . (١)

حيث نجد في هذه الأبيات ان الشاعر وظف تقنية المرآة ليعبر عبرها عن الاتحاد الذاتي الذي حصل في معراجه الخيالي (بينه وبين الله)، فالمرآة التي تجمعت في مرآة واحدة والشاعر تقدم نحوها.

وفي قصيدته (مرآة اوروك) يقول :-

أي اوروك ذات الشموس

النازقة

يا خضراء الدمن

أيتها الضاحكة اللعوب

يا جنة من الاشجار

مقطوعة الرؤوس اي أوروك

أيتها الشظية في المرايا ،

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق:١/٩٣.

أنا كعصفور النار أغني

لحبك العالي[1]

نلاحظ وجود تقنية المرآة في النص الشعري ،حيث جعل من نفسه مرآة تعكس ماحصل لمدينة أوروك عندما يقول : (أنا كعصفور النار أغني / لحبك العالي / على أنهار العصور) فيشير إلى نفسه بهذا (عصفور النار) الذي يتغنى بحب المكان الذي نشأ فيه ، ويشير بدلالة أنهار العصور إلى تاريخ أوروك الذي لم تمحه ولم تطفئه أنهار تلك العصور، حيث ان النص يعكس جمال مدينة " أوروك " التي عرفت بجمال منظرها وكأنها جنة من جنان الرحمن ، وروضة من رياض الجنان ، وذلك عندما يصفها : (أي أوروك ذات الشموس / النازقة / يا خضراء الدمن / أيتها الضاحكة اللعوب / يا جنة الأشجار)، ولكن هذه المدينة أصابها الدمار والخراب الذي أزاح كل جمالها .

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق:٢/١٠.

المبحث الثاني

نمط السرد الموضوعي

هو النوع الثاني من أنماط السرد عند (توماتشفسكي) ، وهذا النمط مختلف عن النمط الذاتي إذ إنه " في نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال" [١] ، إن هذا النمط هو أسلوب في الكتابة الأدبية حيث يتميز الراوي بالحيادية والموضوعية ، مُقدماً الأحداث والشخصيات دون التدخل بآرائه الشخصية أو مشاعره " (السرد الموضوعي) يكون الكاتب ، مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث ، إنما يصفها وصفاً محايداً كما يراها ، أو كما يستنبطها من أذهان الأبطال ولذلك يسمى سرداً موضوعياً لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوله ، نموذج هذا الأسلوب الروايات الواقعية" [٢]، والسرد الموضوعي يقدم القصة بطريقة تشبه تسجيل الكاميرا ، حيث يُعطى القارئ فرصة لتفسير الأحداث والشخصيات بنفسه ، استناداً إلى المعلومات المقدمة فقط. يتميز هذا الأسلوب بتقديم تفاصيل دقيقة ووصفية ، مما يسمح للقارئ بالغوص في النص وتكوين فهمه الخاص للأحداث والدوافع ، ويعد السرد الموضوعي أداة قوية في الأدب ، حيث يمكنه إبراز الأحداث والشخصيات بطريقة تركز على الحقائق والتفاصيل بدلاً من التفسير الشخصي. يساعد هذا النوع من السرد على بناء التشويق والغموض ، حيث يُترك للقارئ مهمة ربط النقاط وفهم العلاقات والتفاعلات بين الشخصيات. كما يعزز من تجربة القراءة ، مما يجعل القصة أكثر جاذبية وتحدياً للتفكير.

وخلاصة القول فالسرد الموضوعي يكون الراوي فيه عاكساً للأحداث ، أما السرد الذاتي فيكون الراوي صانعاً للأحداث وليس عاكسا لها.

---

(١) نظرية المنهج الشكلي، مصدر سابق: ١٨٩.

(٢) بنية النص السردي، مصدر سابق: ٤٧.

١-الحكاية متعددة الأصوات:

هي إحدى تقنيات بناء القصيدة بناءً درامياً، وأول من درس هذا المصطلح هو (ميخائيل باختين) ، فقد خصه بمجموعة من الدراسات الأدبية والنقدية ، والبوليفونية استعارها من الموسيقى ، ليدخل بعد ذلك هذا المصطلح الحقل الأدبي ويحمل معاني كثيرة ، تحاور الأصوات داخل العمل الروائي أو صراع الإيديولوجيات. وهذا المصطلح هو "مصطلح تعدد صوتي استعارة استعملها دارسو الكلام وقد أخذوها من مجال الموسيقى حيث يعني التناسق القائم بين الأصوات أو المقامات الموسيقية في النغم الواحد؛ بمعنى أن هذا المصطلح أخذ من عالم الموسيقى ، وإن أول ظهور لهذا المصطلح في مجال القول كان دراسة باختين للملافظ الروائية لدى دوستويفسكي ، وقد استعمل مصطلحاً رديفاً للتعدد الصوتي وهو الحوارية ، ومن أهم ما يعنيه هذا المصطلح أن أي قول يقال يشتمل على أصوات وآراء منسوبة إلى الآخرين غير الذي قال القول " [١]. فإن التعدد الصوتي نفسه الحوارية ، كما إن قائل القول لابد أن يكون مظهراً لترك الأصوات الأخرى تتبادل الآراء.

وهذه التقنية عند باختين مختلفة ، عن نظرة الشكلانيين لها ، اذ إنها "ليس تعدداً للأصوات جوفاء كما عند البنيويين والشكلانيين ، بل هو تعدد للأصوات مشحونة بإيديولوجيات مختلفة ، ومنطق "باختين" في ذلك إن الرواية في حاجة إلى قائلين يحملون إليها خطاباتهم الإيديولوجية الخاصة ، فقول المتكلم يشتمل على أصوات مختلفة" [٢]؛ أي أن الأصوات في الرواية عند باختين ، لابد أن تحمل إيديولوجيات متعددة، فقول الراوي مثلا يشمل أصوات مختلفة ، وهنا يختفي الراوي ويعرض إيديولوجيته عن طريق تلك الأصوات.

لقد تناول ازوالد دوكرو مفهوم البوليفونية وطوره متأثرا في ذلك بمفاهيم (باختين) أي أنه " نفي احادية الصوت في القول ، وقوام المصطلح لدى ديكرو تعدد الأصوات ووجهات النظر في الملفوظ الواحد أي يحظر

---

(١) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد على للنشر، تونس، ط/١، ٢٠١٠: ١٠١.

(٢) معجم السرديات، مصدر نفسه: ١٠٢.

صوتان أو أكثر في القول الواحد ، وهو ما نجده في كل الاقوال المنقولة " [١]. أي أن تعدد الأصوات يؤدي بالنص إلى الخروج عن سيطرة الراوي ويسمح بتعدد الأفكار والآراء والإيديولوجيا التي تتصارع فيما بينها.

وتعددت الدراسات عن هذا المصطلح بعد (باختين وديكرو) فـ " هناك من العلماء من يقترح النظرة الراديكالية لظاهرة تعدد الأصوات ومنهم أوثر–ديفوز وهو من أتباع سوسير وفرويد وكريستيفا والذي يقدم الفاعل المنقسم والمتعارض ومن هنا فإنه يشير إلى المتكلم الذي قد يعبر بدون وعي عن وجهات نظر متعارضة في الوقت ذاته وفي النص ذاته" [٢].

أما في الشعر العربي المعاصر فقد حاول الشاعر المعاصر التعامل مع تعدد الأصوات فهي تمثل "الأبعاد النفسية والشعورية المختلفة لرؤيتها –بوسائل شعرية خالصة كالموسيقى ، ولكنه لم يقف عند هذا الحد في محاولته إضفاء لون من الدرامية على رؤيته الشعرية ، إنما تجاوز ذلك إلى تجسيد بعض أبعاد رؤيته في صورة أشخاص تتصارع وتتحاور، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة وتبرز دراميتها" [٣] ، ويلجأ الشاعر إلى هذه التقنية من أجل أن يضيء "الجوانب المختلفة للعملية الشعرية ، إذ تخلط الأصوات داخل البناء الشعري في محاولة للوصول إلى قصيدة الشبكة المعقدة التي تتجاوز الانفعال المباشر، والصراخ الواضح في محاولة الابتعاد عن الموضوع، كمقدمة للنظر إليه ككل متكامل" [٤].

وفي هذه التقنية يعطي حرية واستقلالية للشخصيات دون أن تنحاز أي شخصية "يمنح الشاعر الأصوات المتحاورة استقلالية تامة عن ذاته كما هو الحال على خشبة المسرح ويجري الحوار على ألسنة الشخصيات في بناء الصراع ونموه وتطوره في محاولة للكشف عن الأفكار والمضامين التي يحاول الشاعر إيصالها للمتلقي"[٥].

---

(١) معجم السرديات، مصدر نفسه : ١٠٢.

(٢) ظاهرة تعدد الأصوات في النص الشعري العراقي: دراسة تحليلية، عباس حسن جاسم وسهام محمد حسن، جامعة الكوفة: ١٥.

(٣) عن بناء القصيدة، مصدر سابق: ١٩٤_١٩٥.

(٤) توظيف القصيدة المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، مصدر سابق: ٥٤.

(٥) توظيف القصيدة المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، مصدرنفسه: ٥٤.

إن تعدد الأصوات يعد ملمحاً درامياً نستطيع أن نلمسه بوضوح في العديد من النصوص الشعرية الحديثة ، حيث يبتعد الشاعر من خلال هذه التقنية عن الإسراف في المباشرة ، ويدخل أصواتاً أخرى غير صوته، أو مضافة إلى صوته داخل النص الشعري، وذلك بفعل ثقافته الجديدة، وإطلاعه على حركة الشعر العالمية ، إضافة إلى إيمان الشاعر بوحدة التجربة الإنسانية في العصور المختلفه ، وهذا الأمر الذي دفعه إلى إدماج أصوات ورؤى تنتمي إلى مختلف الأزمنة ، واتجاهات وعوالم متباينة ، ليغني تجربته الشعرية ، وليعمق صوته ، فكانت أن عجت القصيدة العربية الحديثة بكثير من الأصوات والرؤى استحضرها الشاعر الحديث من التاريخ ، واحتفظت برصيدها الفكري والانفعالي الكامن بارتباط الرؤية أو الصوت بالموقف التاريخي أوالأسطوري.

فهذا المصطلح تعدد الأصوات هو مصطلح يشير إلى المتكلم الذي ينظم بشكل واع الأصوات المختلفة في خطابه . إلا إن (باختين ودوكرو) رفضا فكرة اتحاد المتكلم في كيان واحد ولكن لم يكن عندهما أي اعتراض لفكرة سيطرة المتكلم على الخطاب الذي ينتجه بنفسه.

نجد ايضاً تعدد الاصوات في قصيدة(بيت المطر) يقول:

أحبّ هذه السترة، لونها الغامق كلون عينيك

أنظري إلى الحديقةِ في أيّ وقتٍ نحن ؟ أحب

هذه الشجرة وابتسامتك المزهرة، كم أحب يديك

في الصباح، إنّهما في الضوء تسكبان العطر في الحليب

تصنعان من الخبز أعياداً وأساطير، كم أحبّ هذا البيت

وقت المطر غمازة خديك، لن نغادر في هذا الجوّ الممطر

أنظري كم يبدو بيتنا جميلاً من الخارج

إنّها تمطر

إنّه يسافر [1]

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ٢/ ٣٥٠

تظهر التعددية في النص من خلال الأصوات التي تحمل ضميرالمتكلم (احب هذه السترة، أحب هذه الشجرة، أحب يديك)، وضمير نحن (أنظري إلى الحديقةِ في أيّ وقتٍ نحن) ، وضمير الغياب (ابتسامتك المزهرة ،انه يسافر) ، وهذه الأصوات المختلفة تحمل فائدة لغوية، حيث " تعمد إلى خلق التضاد عبر تعدد الأصوات كالكورس مثلاً – الذي هو إحدى التقنيات المسرحية – أو هو ما يشهده النص من تعدد الشخصيات ذات البناء الدرامي ولا سيما أن هذه الأصوات المتعددة تُسهم في إنتاج الحدث بصورة مباشرة ومتوازنة ومتفاعلة فيما بينها، ومن ثم يكون الصوت البارز في الحدث هو الخيط الفني الدال على هيئة تشكل الشخصية الناطقة به إذ الحضور المباشر للشخصية يحتاج إلى حضور مباشر لصوتها من دون وساطة الراوي؛ لأن حضور الراوي يخلخل البناء الدرامي لصالح البناء السردي"[1]. وقد رسم رعد عبد القادر من خلال تقنية الحوار وتعدد الأصوات صورة الألفة والمحبة ، وردت من خلال مزج الشاعر خيوط ذهبيةٍ بين حبّه (للبيت) وحبيبته، واستطاع الشاعر أن يعزز سرده بمشاهد درامية، حيث لجأ لبنية الحوار في تقديم تجربته.

وفي قصيدة(قاف، فاء، صاد):

فأجابني الصياد وكنت انا في قفصي

أشتعل تحتي النار

وضع القدر المملوء بدء مع عصافير فوق النار

ورأيت. وكنت انا في قفصي. ظلي

تلتف عليه الافعى وتحاول قتلي

والصياد يحرك ماء القدر ويغلي

ويقول سيسقط هذا الطائر محترقا أو تلدغه الافعى

صحت وكنت انا في قفصي رب

---

(١) سفر التكوين الشعري قراءة في القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث، أحمد مهدي الزبيدي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠١٥م، ط ١: ٢٣٠.

فإذا قفصي يسعى

وأنا اسعى

والصياد يراني منفلتا من اسري.[١]

ترسم هذه المقطوعة الشعرية مثالاً واضحاً للنص المتعدد الأصوات، حيث يظهر صوت الشاعر من خلال حضور ضمير المتكلم (اجابني،رأيت،كنت)، وحضور الصوت الثاني (الصياد يحرك الماء، يقول، الصياد يراني) فهنا يصوّر الشعر في صورة شخص يغادر، ويمسك، ويطارد ويشارك.

وهذه القصيدة ترمز إلى دلالة قريبة هي قطيعة مؤقتة مع الشعر وذائقته الشعرية، أما الدلالة البعيدة التي ترمز إليها القصيدة فهي الموت، حيث ان الصورة المتكاملة عن المعنى المقصود المتمثل بالانفصال الروحاني وحاول الشاعر ان يصف حالة الموت المؤلم الذي مثلها وفق مراتب تشير الى انواع الموت ، مما أدى إلى وجود دلالات درامية عميقة في النص ظهرت من خلال الحالة التي يعيشها الشاعر المتمثلة في وصف انواع الموت .

ونلاحظ هنا أن الشاعر اتبع أسلوب الحداثة الشعرية، بحيث وظف عنصر الدراما وتعدد الأصوات في لغة القصيدة، ما جعل هذا العنصر يخدم رؤى الشاعر، ويُبرز مظاهر القصيدة الجمالية والفنية.

٢- الحكاية الدرامية:

إن من أبرز الأنماط البنائية التي استحوذت على القصيدة المعاصرة ونالت اهتمام النقاد والشعراء المعاصرين هو نمط القصيدة الدرامية، حيثُ يُعد الشعر الدرامي " أعلى صورة من صور التعبير الأدبي"[٢]، والقصيدة فيه تكون متكاملة وتنصهر عناصر عديدة في بنيتها، فتشكل كلاً متكاملاً ومتماسكاً تذوب في نسيجه جميع الوحدات البنائية، التي تشكل بنية النص الشعري، والطابع الدرامي لا يمكن أن يتحقق في النصوص الشعرية ما لم تتمثل فيه العناصر الأساسية، التي لا تتحقق الدرامية بدونها وهي: " الإنسان

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:١/ ٢٢٠-٢٢١.

(٢) الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل، مصدر سابق: ٢٨٧.

والصراع وتناقضات الحياة، فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع درامي، فالإنسان في كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحياناً، أي مع ذاته، وأحياناً مع ذوات أخرى، أي مع ذوات أخرى قد تكون هذه الذوات علوية أو طبيعية أو إنسانية، أو أي نوع من الذوات التي يصطدم بها الإنسان في حياته، فإن لم يقع هذا الاصطدام على النحو الذي نتصوره، وتجنب الإنسان ما استطاع الاحتكاك بالآخر، ذلك الاحتكاك الذي يذكي لهيب المعركة، واكتفى بأن ينعِم النظر، وأن يتابع الأشياء والحياة في وفهم الحياة على التناقض الذي يتمثل سواء في أبسط جوانب الحياة أو أكثرها تعقيداً"[1].

إن الشعر الدرامي شكل من أشكال الفن الأدبي القائم على تصور الشاعر لقصة تدور حول شخصيات وأحداث معينة، وهذه القصة تروي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات داخل القصيدة، أي اعتماد القصيدة الدرامية على استحضار الأصوات وتداخلها في القصيدة الواحدة، ويعد أيضاً الشعر التمثيلي الحركي، الذي يكتب به الحوار، ويلقى مصطحباً بالحركة التمثيلية في القصيدة، وكأنّها على خشبة المسرح، ويعني الكشف عن قيمة بصرية داخل كلمات القصيدة، وصورها، وتفاعلاتها مع الفضاء والمعنى والوجود، والتي لا تقف عند حدود الإلمام بالتقاليد الشعرية الموروثة، وإنما تتّسع هذه الثقافة لتشمل نوعاً من الإلمام بالفنون الأخرى، كالموسيقى والسينما، ولجوء رعد عبد القادر لى مثل هذا البناء، واستخدامه لمثل هذه الأدوات، والتكنيكات المسرحية، إنما هو استجابة لضرورة التعبير عن الرؤية الشعرية الحديثة، التي لا تُعد خيطاً شعورياً بسيطاً واضحاً، وإنما أصبحت نسيجاً شعورياً متشابك الخيوط ، ومزيجاً غريباً من المشاعر والأحاسيس.

تظهر الحكاية الدرامية في نص(خطوات قادمة)الذي قال فيه رعد عبد القادر:

(١) الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل، مصدر سابق:٢٨٧.

قصر عال هل يكفي ان تضيء نوافذه العديدة

عشرات المصابيح لا يقاف تقدم الليل

يتقدم الليل من مرايا القصر

الظلمة تلامس الزجاج الفارغ

تسقط دمعة كبيرة

وابتسامة على ثغرها

ويزداد هذا الصراع حدة حين

تدخل الغرفة

حيث جسده المسجى على السرير

يدها على زهرة الغطاء الكبير

تمتلئ أصابعها بالصبير

هل يكفي أن تدنو منه لتوقف الموت

غدا في الصباح الباكر سيدخل جمهور الغرباء

هو ينظر من فتحة في الصندوق

إلى هشيم المرايا

إلى زهرة الغطاء

سقوط الدمعة **إصلاح المكياج**

الدخول إلى الغرفة **ترتيب الأغطية**

التحول إلى الماضي **الاستذكار**[1]

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق:٢\٣١٨.

تمتزج في هذه القصيدة العناصر الدرامية بالسرد ، فرصد الشاعر الحركة النفسية ، والصراع الداخلي عند المراة التي زوجها يموت ، وهو يتقدم لبسط هذا المشهد من خلال وصف المكان وصفاً خارجياً ، يتم ذلك عن طريق إسقاط المؤثرات الخارجية في الدواخل النفسية(وابتسامة على ثغرها – تسقط دمعة كبيرة) ،اما في هذه السطر (قصر عال هل يكفي ان تضيء نوافذه العديدة –عشرات المصابيح لا يقاف تقدم الليل – يتقدم الليل من مرايا القصر) صراع الذي يكون من خلال مستويين ،المستوى الأول : يتجسد عبر ثنائية الليل والنهار ، او الظلام والنور ، وهذه المؤثرات الخارجية ينبع عبرها إيحاء بالصراع الذي تعانيه هذه المرأة عبر ثنائية الحياة و الموت، وهذا سيكون مدعاة للاستذكار ، اذ تقف على طرف الحياة من جهة ، وطرف الموت من جهة أخرى ،ثم يتجسد الصراع النفسي في صورة أخرى حين يسلط الشاعر الضوء على شخصية الرجل الميت ، وتفكيره في تلك اللحظات من جانب آخر أضاف الشاعر الى هذا المشهد بعد حركي يتجسد عبر هذا البعد في الواقع . والنص موسوم بطابع درامي فضلاً عن النمو المتداخل ، والممتزج للحدث ، إذ ان القصيدة بدأت بوصف القصر خارجيا ، ثم داخليا ، ثم قدمت لنا الشخصية عبر بعدها النفسي .

وقصيدة" ثورة النظارة على مخرج مسرحية الطيور والكلاب لمترجمها ابن المقفع"يقول:

لسنا طيوراً ولستُم كلاباً

إنَّما نحن محض ممثلين

نمثل ما يسند لنا من أدوار

نعود بعدها إلى آدميتنا

لقد أسند المخرج لكل منا دور

ووزع الاقنعة

بحسب ادوارنا

إلا أنّه – وسط لغط النظارة – أخطأ

فأعطى اقنعة الطيور للكلاب

وأعطى اقنعة الكلاب للطيور ...

في الحقيقة كان العرض مسلياً،

فقد طارت الكلاب وعوت الطيور

ووسط دهشة النظارة .

تدحرجت كرة الخيوط التي تشدنا الى مصائرنا (١)

يلاحظ في القصيدة صراع وحركة وتوتر وتناقض وإظهار المخفي من المشاهد والمواقف والاحداث المتناقضة، ويمكن تحديد أهم مقومات البناء الدرامي التي لجأ اليها في استعماله تقانة القناع، والصراع واللغة والسرد والمشهد ،لكن هذا لا يعني بالضرورة أن وجود هذه العناصر أو بعضها في القصيدة هو بناء درامي، إنَّما تكمن في قدرتها على خلق الحدث المتنامي والصراع المتحرك الذي يذيب الفردي في الجماعي والذاتي في الموضوعي ويرصد التناقضات، فمسرحية (الطيور والكلاب) هي تأليف رعد عبد القادر نفسه، وقد استدعى شخصية ابن المقفع وما تحمله من حمولة ثقافية وتأريخية، يتحدى بها ويقف خلفها ليحاكم من خلالها نقائص العصر الحديث، رغبةً منه في إعلان موقفه من الحزب الحاكم آنذاك، فالقصيدة كتبت قبيل حرب الخليج الثانية، فأراد بذلك توضيح النقائص والسلبيات التي شهدها المجتمع العراقي الذي اصبح مسرحاً للأحداث. فالمشهد المسرحي هذا يمثل المجتمع العراقي الذي زج به في حروب اكلت الأخضر واليابس ولاتزال آثارها ممتدة إلى وقتنا هذا بسب غباء (المخرج)، الذي يمثل الحاكم السياسي.

كان السرد موفقاً في تصوير المشاهد الحية والتنقل بين العبارات والجمل المتناقضة، الأمر الذي جعل النزعة الدرامية واضحة ونمو الاحداث وتصاعدها ،في الوقت نفسه نلحظ أن البناء الدرامي لهذه القصيدة، قدم حالة من التأزم رافقت هذا الصراع ويقود الى نهاية منتظرة فتتصارع الأضداد والافكار واضحة .

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:٢/ ٢٨٢.

فالكلاب تطير، والطيور تعوي، وهي تمثل نموذجاً حياً للصراع الذي يؤسس للبناء الدرامي الكثير من الركائز ويحرك الصور المشهدية ويحمل في معانيه التوتر والانفعال والتناقص .

وأن ابن المقفع لاتوجد لديه مسرحية بعنوان الطيور والكلاب ، إنما أراد المبدع وحسبما نعتقد الإشارة الى شيئين:

الأول كتاب كليلة ودمنة ، تلك التحفة العربية المائزة التي ترجمها ابن المقفع ت(١٤٢ هـ) عن الهندية ثم الفارسية في القرن الثاني الهجري متصرفاً حيناً ببعض القضايا التي يتناسب مع واقع المجتمع العربي الاسلامي ، ومضيفاً آحايين أخرى بعض الملامح العربية ، وهي عبارة عن مجموعة من القصص التي وضعت على افواه البهائم والطيور وتشير أغلبها الى طبيعة العلاقة التي تجمع الحاكم بالمحكوم ، فضلا عن عدد من المواعظ والعبر التي تضمنها الكتاب.

والثاني استدعاء شخصية ابن المقفع ، ذلك الكاتب المثقف العامل بعمله الذي لم يكتم علمه في وقت حرج من تأريخ الأمة الإسلامية إذ عاش اخر العهد الأموي ، فرأى انهيار الدولة ، وقيام الدولة العباسية ، فخبر عوامل الفساد وعوامل الثورة ، وقد اجمعت المصادر التي أرخت حياته أنه قتل على يد الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور سنه (١٤٢هـ) ، واختلفت على اسباب قتلة الا أنها رجحت أنه كان ضحية عقله وعلمه ، ولم يستوحش طريق الحق لقلة سالكيه .

ندرك في هاتين إلاشارتين ماهو داخلي في النص ، فالعنوان على نحو ماهو معروف " بؤرة تتجمع فيها دلالات النص الشعري " [١]، وهذا يجعلنا نؤكد أن موقف الشاعر رعد عبد القادر من الحاكم والمحكوم هو موقف أبن المقفع نفسه ، فنحن أمام عرض مسرحي حداثوي لكنه موغل في القدم بدأ مع أبن المقفع وامتد إلى زمن مابعد المبدع يوضح علاقة الراعي بالرعية والمثقف بالحاكم .

(١)عنوان قصيدة السياب : د. سامي علي جبار ، مجلة ا لأقلام ، بغداد ، ١٤ /س ، ٢٠٠١ م:٧٦ .

٣-الحكاية الفانتازية:

الفانتاستيك بحسب ما يسميه تودوروف أو الأدب العجائبي هو التردد الذي يصيب القارئ الذي لا يعرف إلا القوانين الطبيعية ويقف أمام وضع فوق طبيعي حسب الظاهر. وهذا المصطلح مرتبط بمفاهيم أخرى في العلوم الإنسانية والاجتماعية وله مسارات متعددة إذ يستقطب كل ما يثير الحيرة و الدهشة.

أن العجائبي عرف مفهوماً في الأدب العربي القديم. في حين عُرِفت الفنتازيا، مصطلحاً يدل على أدب الخيال، أو الخوارق، أو المنامات المنطوية على العجيب استعمله أرسطو، ومن ثم نقله الفلاسفة العرب للفكر الأرسطي بماهية "الفنتازيا"، وما بعدها الكندي، وابن رشد، والفارابي، وابن سينا. "يستند الأدب الفنتازيكي – العجائبي إلى تداخل الواقع والخيال"(١) .

شاعت الدراسات العجائبية في العصر الحديث انطلاقاً من تنظير (تودوروف) لها اذ يعد كتابه مدخل إلى الأدب العجائبي من أفضل ما قدم في هذا المجال ، ونجد العديد من التعريفات لهذا المصطلح في كتاب تودوروف ، ومنها بيارجوج كاستس قال عنه "يتميز...العجائبي... بتدخل عنيف للسر الخفي في إطار الحياة الواقعية"(٢)، ووضع لويس فاكس شروطاً عنه "يجب القص العجائبي ... أن يقدم لنا بشراً مثلنا فيما يقطنون العالم الذي توجد فيه، إذا بهم فجأة يضعون في حضرة المتفرق عن التفسير"(٣)، تودروف عرف الفانتازيا بـ " التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر"(٤)، يعني أن العجائبي هو ما يستغرقه زمن الريب أو التردد، والمتلقي حر بإختيار الجواب في تصديقه ودخول حاله أو الرجوع عنها، فيخرج من العجائبي متجهاً إلى جنس الغريب، ويستند فيه السرد إلى تداخل الخيال والواقع وتوظيف الامتساخ وتجاوز السببية والتشبيه والتحول ولعبة المرئي والامرئي. فيقف القارئ حائراً أمام "عالمين متناقضين: عالم الحقيقة الحسية وعالم التصور والوهم والتخيل، وهذه الحيرة هي التي توقع المتقبلين

(١) الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، عبد الفتاح كليطو، دار توبقال، الرباط، ١٩٩٨: ٢٣٤.
(٢) مدخل إلى الأدب العجائبي تزفيتان تودروف، ترجمة الصديق بو علام، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، ط/١، ١٩٩٣: ٤٩
(٣) مدخل إلى الادب العجائبي، مرجع نفسه: ٤٩.
(٤) مدخل إلى الادب العجائبي، مرجع نفسه: ٤٤.

حالتي التوقع المنطقي والاستغراب غير الطبيعي أما حادث خارق للعادة لا يخضع لاعراق العقل والطبيعة وقوانينها"[١].

كما أن هناك ما هو نسبي فليس كل ما هو عجائبي هو كذلك عند كل الأشخاص ولا عند كل مجتمعات التلقي فالسحر والشعوذة لمن لا يؤمن بهما ليسا عجائبيين، والمعتقد الديني ينفي آية عجائبية من معجزات الأنبياء.

إذن النص العجائبي نص منفتح على التخييل الذي يخلق صوراً حسية أو فكريةاو لغوية ، تختلف عن صور الواقع، لكنها في نفس الوقت تعبر عنه، وبذلك يكون قريباً من الذاكرة التي تنطلق من الواقعي إلى المتخيل لإبراز التناقض و تأكيد المفارقة.

تأسيسا على ما سبق، فإن الأدب العجائبي، يمكن وصفه بأنه لما فوق الطبيعي في إطار الواقعي المحكي، أو هو ظهور أحداث غير مفسرة، يمكن تقبلها وفهمها من الناحية النظرية ضمن محتوى معلوم للقارئ، شبيه بالعجيب لكنه مختلف عنه.

يظهر ذلك في نص (الوراق) لرعد عبد القادر:

أقرع باب الطوفان، أقرع

وأهتف؛ موسيقى للطفل العالم في أفلاكي

موسيقى للجيش المائج في أعضائي

واكتب: كان الانسان

ضحكة شيطان

في صلصال

موسيقى للموتى، منتصبي أعضاء

(١) الرواية العربية الفانتازيه، جميل حمداوي:www. regra. com /debat/shw. Artasp

موسيقى لنساء كالطير تحوم

من يفتح أرضا بكر ويزنرها بالشمس؟

واكتب: من دكان الوراق

تخرج كلمة

تشبه رأساً مقطوعاً

تبحث عن جسد في الظلمة

وأقرع باب الطوفان

أقرع وأهتف: الدكان مدينة

والرؤيا شجر

والتاريخ يصير غصونه

واكتب: ورأى الوراق الزوراء

وزار الشام

وغاب بمصر

وعاد بشمس مطعونة

واكتب بين زمانين ستبحث كلمته المجنونة

عن جسد الأمة في الظلمة

من يفتح أرضاً بكراً ويزنرها بالشمس".[1]

هذا النص يبرز في سياق الأدب العجائبي أو الفانتازي، حيث يتداخل الواقع والخيال بطريقة تثير الدهشة والتساؤل.

(١) المجموعة الكاملة، رعد عبد القادر، مصدر سابق: ١/ ١٧٧-١٧٨.

يتم استخدام صور شعرية مجازية توحي بعالم خارق للطبيعة. عبارات مثل "الشمس المطعونة" و"الكون سرير مفجوع" تجسد تصويراً عجائبياً يخلق صوراً بصرية قوية في ذهن القارئ. هذه الصور تدفع القارئ لتخيل عالم مختلف تماماً عن الواقع المألوف، عالم حيث تمتزج الأشياء الطبيعية مع الخارق للطبيعة بطريقة محيرة ومثيرة للتأمل. الأنثى وصفت كـ "أرض نائحة" والذكرى كـ "زمن مخلوع"، ما يشير إلى تلاعب عميق بالمفاهيم الواقعية وتحويلها إلى شيء فوق طبيعي.

كما يستمر النص في تقديم صور عجائبية مثل "كلمة تشبه رأساً مقطوعاً" و"دكان الوراق" الذي يتحول إلى "مدينة". هذه العبارات تحفز القارئ على التفكير في عوالم متعددة ومتداخلة، حيث يصبح الواقع متشابكاً مع الخيال والرمزية. النص يشير إلى حركة دائمة وتحول، مثل الوراق الذي يزور أماكن مختلفة ويعود "بشمس مطعونة"، مما يعكس تلاعباً بالزمان والمكان يتميز به الأدب العجائبي.

إن هذا النص يعتمد على تقنيات الأدب العجائبي لخلق عالم يتحدى الواقع المعتاد ويدفع القارئ للتساؤل والتأمل في العلاقة بين الواقع والخيال.

في قصيدة (نجمة التاريخ) المشهد الثالث الذي يرمي الى تكريس فكرة موت الشعر على أفواه الشعراء المأجورين يقول رعد عبد القادر :

أصوات : في القاعة الكبيرة

أمام عرش الروح

كانت القصيدة

ترف مثل طائر يتيم

في القاعة الكبيرة

وفي قدرة الشعر على ان يتفاعل مع الحياة ، ويعيد خلقها ، يسوق لنا عبد القادر الشهادة الثالثة التي تأتي (بصوت النجمة):

شاهدا كنت

تاريخهم وهجي

ومدى الصرخات مداري

. انا النجمة الشاهدة .

ضوئي الآن يبدأ من خطوهم

ابتدي الرقص فوق مقابرهم

سيبعثون

أمزق اكفانهم (١)

هذا النص أستفاد كثيراً من تقنيات المسرح ، والشاعر قدم له مقدمة نثرية تحدث فيها عن والزمان، المكان ، والشخصيات ، وهي كيانات غرائبية يقدم عبرها الشاعر رؤى متخيلة عن مكانة الشعراء في تفعيل الحياة ، من خلال محاكمة يجريها لهم ينتصر في النهاية شعراء الزمن الثاني على شعراء الزمن الأول. ان عبد القادر يطرح قيمة الشاعر ، ودوره في هذه الحياة بمخيلته المستقلة ، فهذا العمل درامي يتشكل ضمن مشاهد ومحاور ، وشخصيات تؤدي دورها بشكل واضح ، اضافةً الى ان الشاعر لم ينس دور اللغة ، وقدرتها على منح العمل بعداً جمالياً ودرامياً ،و لم يتوقف اهتمام الشعراء في هدم الحدود بين الأجناس الأدبية على مستوى السرديات ، بتشكيلاتها كافة ، وإنما ظهر بعد ان استقرت تلك التجربة في عموم الشعر العربي ما يطلق عليه بالنص المفتوح .

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق:٥٦١١.

المبحث الثالث

نمط البنية القارة

المدخل :

نمط البنية القارة في الأدب يشير إلى أسلوب سرد يتبع هيكلاً محكماً ومنظماً ثابتاً، حيث يتم إعطاء اهتمام كبير لتفاصيل الوصف والحوار في سياق القصة. كما أن القصيدة العربية الكلاسيكية بشكلها النظري والسمعي "عند المتلقي بل وحتى عند المبدع بنية قارة، ساعد الترابط الأصل بين عنصريها الرئيسين الوزن والقافية كعناصر ثابته مطردة على التوحد في عموم النص الشعري ضمن صورة من التكرار المتوازي القائم على بلورة شكلها وثباته على صعيد المستوى اللغوي والإيقاعي" [(١)]. يعتمد هذا النمط على بناء دقيق للعناصر السردية مثل الأحداث، الشخصيات، الزمان، والمكان، مما يخلق تجربة قرائية غنية ومتعمقة، في هذا النمط يتم التركيز بشكل مكثف على وصف الأحداث، الشخصيات، والبيئات. يساعد الوصف المفصل في إغناء العالم القصصي ويمنح القارئ فهماً أعمق للسياق الذي تدور فيه الأحداث، ويُعد الحوار جزءاً حاسماً في البنية القارة، حيث يتضمن الحوار الخارجي المباشر بين الشخصيات والحوار غير المباشر الذي يقدمه الراوي. كما يشمل الحوار الداخلي، مثل المونولوج والمناجاة، مما يوفر رؤى عميقة في الدوافع والأفكار الداخلية للشخصيات، ويُستخدم نمط البنية القارة لتقديم قصص معقدة ومتعددة الأبعاد، ويكون فيها السرد متماسكاً ومتناغماً، مما يعزز من الانغماس القارئ في العمل الأدبي. يتطلب هذا النمط كبيرة في الكتابة لتحقيق التوازن بين العناصر المختلفة وضمان تدفق سلس ومقنع للقصة.

١- الوصف (الشخصية، والحدث، والزمان والمكان)

الوصف هو أحد أهم الأساليب السردية في الأعمال الأدبية وله تأثير مميز في بنيتها، والوصف يعرف بأنه "إنشاء يراد به إعطاء صورة ذهنية عن مشهد أو شخص أو إحساس أو زمان للقارئ أو المستمع وفي

(١) شعرية النص عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللغة)، علي عزيز صالح، دار الكتب العلمية،٢٠١١: ٥٢-٥٣.

العمل الأدبي يخلق الوصف البيئة التي تجري فيها أحداث القصص" [١]، أو هو "تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها، مكانياً لا زمانياً ... وهو محكوم باستخدام التعاقب لنقل صورة الأشياء التي تظهر دفعة واحدة " [٢]، فالوصف محكوم بأسس و قواعد حتى يقدم بشكل يصون فنيته من خلال نظامه في تصوير كل الأشياء، فكما أنه يجسد رؤية فنية عن الأحداث التي يرويها والشخصيات التي تقوم بأفعال هذه الأحداث[٣]، فالوصف يجسد الإطار الذي تدور فيه أحداث القص بأنواعه، حيث إنه "النص الروائي في جملته ينقسم على مقاطع وصفية ومقاطع سردية وأيضاً إلى حوار، إنما الثنائية الأساسية هي بين السرد والوصف وتتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن، أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة"، أي أن هناك فرقاً بين الوصفي والسردي، فالوصف "يلائم الأشياء التي توجد بدون حركة، في حين إنَّ السّرد يلائم الحركة التي توجد بدون أشياء وإذن فالوصف ألزم للسرد من السرد للوصف" [٤]، قلل جيرار جنيت من الحدود الصارمة التي تفصل بين السرد والوصف لاسيما إذا كان الوصف فيه موظفاً من مجالات الأدب يقول: "إنَّ الوصف باعتباره صيغة للتمثيل الأدبي، لا يتمايز عن السرد، بجلاء كافً سواء على صعيد استقلالية غايته، أو على صعيد أصالة وسائطه"[٥]، وسندرس في هذه الآلية السردية وصف الشخصية، ووصف الحدث، ووصف الزمان والمكان:

وصف الشخصية:

يقدم الشاعر وصفً للشخصية التي يتضمنها النص بطرائق مختلفة، ليعطيها الحركة المستمرة في الفضاء النصي، ويكون وصف الشخصية على اتجاهيين إما من خلال التركيز على شكلها من الخارج بكل ما تضمنت من أوصاف في الشكل والطول والعينين ولون البشرة وغيرها، وقد يكون بعضها الآخر من خلال

(١) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبه، مكتبة لبنان،ط١، ١٩٧٩ :١٣٥ .

(٢) معجم مصطلحات نقد الرواية، د. عصام زيتوني، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ط/١، بيروت، ٢٠٠٢: ١٧١-١٧٢ .

(٣) ينظر: ضحك كالبكاء، إدريس الناقوري، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط/١، ١٩٨٦: ٨٢ -٨٣.

(٤) ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية الحكاية، د. عبد الملك مرتاض، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ١٩٨٩: ١٠٨

(٥) حدود السرد، جيرار جنيت، ترجمة بنعيسى بو حمالة، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب العربي، ع ٨.٩، ١٩٨٩: ٦١ .وهوضمن كتاب:طرائق تحليل السرد الادبي :٧١.

الوصف الباطن أو الداخلي لتفاصيل الشخصية، بكل ما يجول بداخلها من اتجاهات وميول بمختلف أشكالها، فيصورها مرحة أو خجولة أو مشاكسة أو غيرها من الأوصاف التي تتعلق بالأشياء المعنوية[١]؛ لذا تركز اهتمام النقاد عليها في مجال معالجاتهم النقدية المعاصرة للكشف عن نمط القصيدة إذ إن "موقع الشخصية داخل النسيج اللغوي للقصيدة هو المسؤول عن تحديد نمط القصيدة من جهة، ووظيفتها الشعرية من جهة أخرى" [٢]، وينكشف سلوك الشخصية من خلال النمط الذي تتحرك فيه فتظهر صفاتها سواء كانت ضمن القلق أو الضعف أو الخوف أو الشجاعة، فكل هذه الأوصاف تكون ذات علاقة بطبيعة اللغة التي تصورها، ويكون تصويرها تصويراً لسانياً من خلال لغة الخطاب، فينتقل هذا الوصف إلى قارئ النص فيشاهدها مجسمة أمامه، ثم تنهض بعملية المحاكاة لعالم الحقيقة وفق ما رسم لها، كما تساعد وظيفة أداء الشخصيات في سيرورة القص وديمومتها– عبر تنامى الحدث وظيفيا – تحديد مسار النص من بدايته وحتى منتهاه مرورا بذروته ووقوفا على تفاصيله وعناصره المكونة له، فهو العنصر الأساس للقص والحبكة السردية في المنجز الشعري، فلا يمكن تحريك الأحداث إلا بتوفر الشخصيات حتى وإن وجد الزمن والمكان فهما قاصران أمام غياب الشخصية.

يظهر ذلك في قصيدة(فارس هرم) قول رعد عبد القادر:

"**فرساً طيعة...**

وأميراً جميل...

ثبتوا راية في يديه...

وسيفاً صقيل

من رأى هرما!!

---

(١) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، ١٩٩٨: ١٠١.

(٢) بنية قصيدة الشخصية في الشعر العراقي الحديث، من مرحلة الريادة حتى ٢٠٠٠، د. علي عز الدين الخطيب، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط/١، ٢٠١٥: ٣٠ .

أوقد النار في كوخه

واستراح.. يدفىء أقدامه

في الشتاء..

ثم قام إلى خوذة -نصفها مطر-

وأدار بها أعظماً...

وتذكر رحلته - في انتظار

العشاء

في لحاء الشجر

كل أخباره حضرت

في الغصون...

علقت قطعة من حديد

وحبل تدلى إلى هيكل كالحجر.

فارس هرم..

فارس واحد..

للصحاري عباءته غيمة

والغبار تواريخه في الصور".[1]

الوصف الخارجي للشخصية في الأبيات يكشف عن استخدام مكثف للصور البصرية والرمزية لتجسيد الحالة والظروف التي تحيط بالشخصية المركزية. (فرساً طيعة... وأميراً جميل..) هذه العبارات تصور بداية الشخصية في مرحلة الشباب والقوة. الفرس الطيع يرمز إلى القوة والنشاط، بينما الأمير الجميل يشير إلى النبل

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ١ / ٢٢-٢٣.

والجمال. يوحي هذا الوصف بأن الشخصية كانت في الماضي مرموقة وقوية. (ثبتوا راية في يديه... وسيفاً صقيل") هذه الجملة تظهر الشخصية كمحارب، ربما كان قائداً أو بطلاً. الراية والسيف هما رموز تقليدية للشجاعة والقوة العسكرية.

(من رأى هرما !! أوقد النار في كوخه واستراح .. يدفيء أقدامه في الشتاء..) هنا، يحدث تحول في الوصف، من القوة إلى الهرم والتعب. الهرم يرمز إلى تقدم العمر والانحسار من مرحلة القوة. إيقاد النار وتدفئة الأقدام يشيران إلى الحاجة للراحة والدفء، ما يعكس تغير الظروف.

(ثم قام الى خوذة – نصفها مطر – وأدار بها أعظماً...) الخوذة المبللة بالمطر تعكس أثر الزمن والمعارك. تحريك الخوذة قد يرمز إلى التفكير في الماضي أو الاستعداد لمواجهة جديدة.

(فارس هرم.. فارس واحد.. للصحاري عباءته غيمة والغبار تواريخه في الصور.) هذه الجمل الختامية تلخص الوصف بأكمله، مشيرةً إلى تحول الفارس من الشباب والقوة إلى الشيخوخة والوحدة. العبارة "الغبار تواريخه في الصور" تعكس التاريخ الطويل والتجارب التي مر بها.

من خلال هذا الوصف، يُظهر الشاعر تطور الشخصية عبر الزمن، من الشباب والقوة إلى الهرم والوحدة، ويستخدم الرمزية لإبراز الحقائق والحالات النفسية والجسدية للشخصية. هذه الأسلوبية الوصفية تساهم في تعميق فهم القارئ للشخصية وظروفها.

وصف الحدث:

الحدث يُعد الركيزة الأساسية مكونات القص والعنصر الرابط بين (الشخصيات– المكان– الزمان)، فلا يكون انفتاح المكان أو انغلاقه أو حتى غموضه ولا زمن يسترجع أو يستبق ولا حركة للشخصيات إلا بالحدث "فهو في جوهره منفذ لموقف معين، أو بصورة أكثر دقة، هو المرور من موقف إلى آخر"[1].

(١) سيمياء السرد الشعري، أحمد مداس، مرجع سابق: ٤١.

أكد جيرار جينيت أن الحدث هو المادة الأساس لأنواع الشعر الأخرى هي بوصفه "مكونا من مكونات الأخبار القصصي – وبين القالب الشعري الذي يحملها وهو يعزز الرؤية المقدمة في هذا المقام"[1]، فالحدث عنصراً فاعل في القص الشعري، كما أن الحدث مرتبط بالمواقف والسببية التي تسهب في تطور الأحداث، فتكون مرآة عاكسة للأوضاع المحيطة التي تنسج الأحداث داخل المنجز الأدبي، ولا يتم تكونها إلا بامتزاج تقنيات السرد (شخصية/مكان/زمن)، يساعد وصف الحدث على توضيح مجريات القصة ويضفي على الأحداث ديناميكية وتفاعلية، مما يمكن القارئ من تجربة الحبكة بشكل أكثر إثارة وواقعية.

يظهر هذا في نص:

رسالة أولى

"يا ذات الجدائل المضيئة والفم القرمزي السام

يا حاملة المرآة الذهبية...

أنت رسمت الطرقات إليك،

وصنعت الباب الزجاجي وعلقت الأجساد على الأغصان

وأنتظرت العاشق .

جاء ورميت له المفتاح وغبت

وظل يبحث عنك، أعواماً سبعة

أطلق صيحاته ولكنه لم يعلق على غصن

أخيراً، رَسَمَكَ على جذوع الأشجار

على حجر الطريق، على القمر

على زهر النبات البري

(١) تجليات السرد (في الشعر العربي الحديث،) شوكت المصري، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د ط، ٢٠١٥: ١٨٣.

وفوق جلود الأيائل وقرونها

وأسماك: أميرة ضائعة ...

كنت تظهرين له في الأرض وفي السماء

ريحاً وشمساً ...

انه فتح الباب وأحب الدنيا".(١)

في هذا النص ، نشهد استخداماً مكثفاً للصور البصرية واللغوية القوية التي تخلق عالماً معقداً ومشحوناً بالعاطفة. الحدث هنا يتجسد في رحلة العاشق، وهو ما يمثل الخيط الذي يربط بين مختلف العناصر في القصيدة. يبدأ النص بوصف المحبوبة كشخصية أسطورية تقريباً، مع " الجدائل المضيئة" و" الفم القرمزي السام"، وهي تفاصيل تضفي عليها طابعاً غير واقعي تقريباً، مما يعزز الشعور بالسحر والغموض. العاشق، من ناحية أخرى، يمثل الشوق والبحث الدؤوب، وهو ما يتجلى في جهوده المستمرة والمكثفة للعثور على المحبوبة "أعواماً سبعة".

الملفت للنظر في هذا النص هو حركية الحدث والدراما حيث يصبح البحث عن المحبوبة رحلة روحية تتجاوز حدود الزمان والمكان. تظهر المحبوبة في كل مكان – في الأرض، السماء، على جذوع الأشجار، في زهور النباتات البرية، مما يشير إلى كونها حضوراً دائماً ومتغلغلاً في كل جوانب الطبيعة والوجود. هذا التجسيد الشامل يرمز إلى الطبيعة الشاملة للحب والشوق. وفي نهاية المطاف، عندما "فتح الباب وأحب الدنيا"، يُظهر النص تحولاً روحياً وعاطفياً، حيث يتقبل العاشق العالم من حوله بحب.

وصف الزمان والمكان :

الزمن: فالأحداث تتحرك على وفق أزمنة متعددة مضارعة وماضية، أزمنة قد مضت يسترجعها الشاعر ليقف على أطلالها، وأزمنة يعيشها يصفها بمرها وحلوها، يتوحد بها أو يبكيها، وأزمنة أخرى ينتظر تحقيقها ويرجوها، لتكون هي مستقبله الجميل فلابد "من الإشارة هنا إلى أن الزمن في توظيفاته في النصوص

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ١٠١-١٠٢.

الإبداعية والتي تحتوي على قصة أو رواية، يأتي مصاحباً للدلالة المكانية، ولا يوجد زمان دون مكان، أو العكس بالمفهوم الفلسفي، ومن هنا درج الفلاسفة على تسميته بالفضاء الضام للأشياء، ما يهمنا هنا هو الفضاء الزماني العامر بالحيوية والنشاط ولهذا تتبع أهمية المسألة الزمنية من تلازمها توظيفياً مع عنصر المكان والمستوعبة في الأدب استيعاباً فنياً على حد تعبير باختين" [١]، حضور الزمن يأتي وفق لوعة الشاعر وآهاته في فترة تلاطمت فيها الأوجاع جدران قلبه، أو استشراف آماله وأحلامه عليها تضمد حسراته ،وحين آخر يتلاشى ليخالط العدم والتيه. فمنذ أن وجد الإنسان على الأرض يرتبط منذ آنيتها بالزمن، " فهو المقياس لمراحل عمر الإنسان في الحياة، وفي مفهوم آخر يعد الزمن بمثابة الروح حين يقول: (أن الزمن روح الوجود الحقة ونسيجها الداخلي فهو مائل فينا بحركته اللامرئية حين يكون ماضيا أو حاضراً أو مستقبلاً، فهذه أزمنة يعيشها الإنسان وتشكل وجوده"[٢].

أما المكان فيعدُّ محوراً أساسياً تدور حوله الأحداث، فالمكان المركزي " الذي يشتمل كل الأحداث ومصحوباتها والأمكنة الفرعية التي تقدم وظيفة مساندة للمكان المركزي، والمكان غالباً ما يرتبط بالزمن ويسمى الفضاء الذي يحتضن الأحداث والشخوص وما يسند الفاعلية السردية، حتى أن المرء يستعمل تعبيراً عن العالم فإنما يستعمل تعبيراً مكانياً"[٣]، ويرتبط المكان بالحدث اذ تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم . حتى ان تمايزت الأمكنة وتعددت من مكان هامشي وأماكن أساسية تسهم في تجسيد الحدث عبر شخصيات مبثوثة وأزمنة متلونة تتفاعل فيما بينها. والمكان على أنواع يكون خيالياً أو حقيقياً موجوداً في الواقع فعلاً، أو مكاناً تخييلاً من إيهام الراوي، وهذه الاشكال تسهم في تطوير الاحداث.

(١) الخطاب السردي والشعر العربي، عبد الرحيم المراشدة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط/١، ٢٠١٢: ٦٣.

(٢) الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٦، ٢٠٠٢: ١١.

(٣) الخطاب السردي والشعر العربي، مصدر سابق: ٦٥.

ووصف الزمان والمكان يعطي سياقاً زمانياً ومكانياً للقصة. يساعد تحديد الزمان في إدراك القارئ للفترة التاريخية أو الوقت الذي تجري فيه الأحداث، بينما يخلق وصف المكان بيئة تجري فيها القصة، مما يساهم في تحقيق الالمام الكامل بمرتكزات السرد في النص.

يظهر ذلك في قصيدة(التمثال) لرعد عبد القادر:

"**-هاجر الأفق ثم اختفى كوكباً-**

ليس كالأرض وجهته

والسفر...

ليس غير الفضاء

طفولته:

منزل..

لعب...

سلالمه من غصون الشجر

وأوقاته حجر يتلهى به

أو ممالك من ورق

أو سيوف من الطين، يصنعها

أو خيول من الضحكات

ورفقته: نجمة في سماء

وينغلق الباب.. يُفتح

يخرج شيخ

تنام التواريخ في مقلتيه ...

جبال تمر به

وبحار تحاوره

وطيور تهاجره

وبلاد تلح عليه

إلى أين يا خطوات

إلى زهرة الملك

أم غابة الشعراء

يرقص الشيخ في سره...

وعباءته غيمة وعصاه رياح

ويفك حصار الأسى ساحة كان تمثاله – لغزها –

ثم يقدفه بالحجارة واللعنات

ويمنح صورته لغة ...

ويغيب".[1]

في القصيدة يأخذ المكان أشكالاً متعددة وعميقة تُسهم بشكل كبير في تطوير الأحداث. نبدأ بمشهد الفضاء كوجهة، مما يعكس إحساساً بالحرية والإمكانيات غير المحدودة. هذا التوسع في المكان يعمل على إثراء السياق الذي تجري فيه الأحداث ويُعزز حرية الشخصيات. من ناحية أخرى الطفولة التي عبر عنها من خلال مكان يتميز بالبساطة والألفة: منزل، ألعاب، سلالم من غصون الشجر. هذه الأماكن تتفاعل مع الأحداث، فتُظهر نمو الشخصية وتطورها. النقلة من البساطة إلى الفضاء الواسع تُبرز التحول في تجربة الشخصية ورؤيتها للعالم.

(١) المجموعة الكاملة، رعد عبد القادر، مصدر سابق:١/ ٣٤-٣٥.

القصيدة تستخدم الأزمنة المتقاربة لتكثيف الأحداث وإضفاء حس عميق بالتواصل الزمني. الشاعر يستعمل الماضي (يخرج شيخ) والحاضر (ويفك حصار الأسى) بطريقة تُظهر كيف تتداخل الأحداث وتؤثر بعضها في بعض. هذا التداخل يُعزز تجربة القارئ، حيث يُشعره بأن الأحداث مترابطة وتُشكل جزءاً من سردية أوسع. والزمن المتقارب يُبين أيضاً كيف يمكن للأحداث البسيطة أن تحمل أهمية كبيرة في تطوير الشخصية والسرد، مثل اللعب بالحجارة أو اللعنات التي تُعبر عن التحولات الداخلية والخارجية للشخصيات.

٢_ الحوار (الحوار الخارجي: المباشر، وغير المباشر -الحوار الداخلي: المونولوج والمناجاة، والاسترجاع):

الحوار هو أحد العناصر الأساسية في السرد الأدبي، حيث يلعب دوراً حيوياً في تطوير الشخصيات، تقدم الأحداث، وإثراء البنية القصصية. "وللحوار اهمية في السرد، حيث يمنحه الحيوية والحركة ويجعل الشخصيات في مواجهة مع القارىء تبوح بكل ما لديها من الافكار" [١]، يتفرع الحوار إلى عدة أشكال: "الحوار الخارجي الذي يشمل المباشر وغير المباشر، والحوار الداخلي الذي يتضمن المونولوج والمناجاة، إضافةً إلى الاسترجاع"[٢] .

أ- **الحوار الخارجي:** " الحوار الصائت، أو ما يسمى بالحوار الخارجي المشترك، الذي يفرض تعددية صوتية من اجل اقامة الحوار، فيجرى الحديث بين شخصيتين ، أو أكثر تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب. وينقسم إلى قسمين، هما: حوار صائت مباشر، وحوار صائت غير مباشر"[٣].

- المباشر: هو التبادل اللفظي بين الشخصيات، ويقدم بشكل مباشر كما يحدث في الواقع. يساعد هذا النوع من الحوار على تقديم الشخصيات وتطوير العلاقات بينها.

- غير المباشر: فيه يروي الراوي مضمون الحوار دون نقل الكلمات حرفياً، مما يوفر مرونة في التعبير عن الأحداث والأفكار.

---

(١) بنية السيرة الذاتية ، مصدر سابق:١٤٠.

(٢) قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة السيد إمام:١٥.

(٣) بنية السيرة الذاتية ، مصدر سابق:١٤٠.

ب- الحوار الداخلي:

- المونولوج: هو حديث الشخصية مع نفسها، يكشف عن الأفكار والمشاعر الداخلية ويمنح القارئ نظرة أعمق على الدوافع الداخلية للشخصية. و"الحوار الصامت، أو ما يسمى بالحوار الدخلي _المونولوج الذي يعتمد فيه الحوار على الصوت الواحد فيوظف لذلك تقنية المونولوج، أو (المناجاة) بوصفهما صيغتين حواريتين تعتمد الأولى على كلام الشخصية إلى نفسها، أو إلى مستمع وهمي بهدف النقل الأمين لنشاط واقع الوعي. وتقوم الأخرى على شكل اسئلة وأجوبة حيث يتكلم الشخص ويجيب نفسه"(١).

- المناجاة: تتميز بكونها حواراً داخلياً يعبر فيه الشخصية عن تأملاتها أو مشاعرها دون توجيهها لأحد محدد.

- الاسترجاع: يتضمن العودة إلى أحداث ماضية من خلال الحوار، مما يساهم في تكوين خلفية للقصة وتعميق فهم القارئ للحبكة والشخصيات.

يمثل الحوار في السرد الأدبي أداة قوية لبناء العالم القصصي، ويعد جسراً بين القارئ والعمل الأدبي، مما يجعله جزءاً لا يتجزأ من النسيج القصصي. تتطلب كتابة الحوار مهارة لضمان أنه يخدم القصة ويثريها.

ويظهر الحوار الداخلي والخارجي في قصيدة(يا تاريخ الجمال والموت) التي يقول فيها رعد عبد القادر.

أيتها الجوهرة الكامنة في الأعماق

أيتها الجرثومة الزاهرة

أغنيتي شعاع وهاجي طريق

يا حضارة الروح

أنا المترنم بالـ: الراء، الواو، الحاء

أبتهج بالضوء وارتفع بالموسيقى

وابتكر الانتصار

(١) بنية السيرة الذاتية، مصدر سابق: ١٤٠.

- عاشق -

تسللت الأميرة إلى عينيه

فكان يراها في الأشياء

أنا التجوال منقطع النظير

أقاليمي سرير، أرفعه فوق كتفي ...

هتافي يرج السرير ...

أنا الباحث والهتاف خطاي".[1]

في هذا النص، يتجلى التفاعل بين الحوار الخارجي والداخلي بطريقة تعكس عمق الشعر وحالة الشاعر/السارد. يستخدم الشاعر اللغة ليس فقط كوسيلة للتعبير عن الأفكار والمشاعر، بل كأداة لرسم عوالم تجريدية ومعاني غنية.

النص يتميز بحضور قوي للحوار الداخلي، حيث يعكس الشاعر/السارد أفكاره ومشاعره بطريقة شخصية جداً. عبارات مثل "أنا المترنم بالـ: الراء، الواو، الحاء" تشير إلى عمق الحالة الذاتية للشاعر، معبرةً عن تجاربه الداخلية وتأملاته. هذه اللغة الشخصية تخلق جسراً بين الشاعر والقارئ، مما يجعل التجربة الشعرية أكثر حميمية وتأثيراً.

على الجانب الآخر، الحوار الخارجي يظهر من خلال الصور الشعرية والمجازات التي تعبر عن العلاقة بين الشاعر والعالم الخارجي. عبارات مثل "تسللت الأميرة إلى عينيه" تعكس كيف يتفاعل الشاعر مع العالم الخارجي من خلال تجاربه الشخصية.

بالإضافة إلى ذلك، يترك الشاعر نهاية النص مفتوحة وغير محددة، مما يعكس رغبته في ترك القارئ مع تجربة لا تقتصر على قراءة سطحية، بل تحث على التأمل والتفكير العميق.

---

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ١ / ١٠٣-١٠٤.

يعبر النص عن تفاعل معقد بين الحوار الخارجي والداخلي، معتمداً على التلميح والتصريح بطريقة تتيح للقارئ مساحة واسعة للتأويل. تستخدم اللغة كأداة ليس فقط للتعبير عن الأفكار، ولكن أيضاً لرسم صور تجريدية وخلق تجارب غنية تربط بين الشاعر والقارئ.

وفي قصيدة(اغنية المواطن الأبدي) يقول فيها رعد عبد القادر:

ماذا تكتب يا عزيزي ؟

هيروغليفيات

نعم يا عزيزتي

هيروغليفيات

ساشتري لك خبزاً

من طروادة

وحبراً لدجلة

وريحاً ثمود...

الخبز لك ولأطفالنا الصغار

والحبر الدجلة

والريح لثمود، ولي

سأغني بعذوبة بدلاً من البلبل الميت

اغنية المواطن الأبدي .[1]

في قصيدة (اغنية المواطن الابدي) يقدم الشاعر في قصيدته بأسلوب الحوار مع الانفراد بصوته ليخاطب شخصياته، يراوح الشاعر في حواره بين التذكير والتأنيث نجد ذلك في قوله:(ماذا تكتب يا عزيزي ؟،

(١)المجموعة الكاملة ،مصدر سابق : ٤٢٥/١.

نعم يا عزيزتي)، وان القصيدة قدمت بنفس شعري اليم، والحسرات الشعرية متتالية، ولكن الشاعر فيه مرح بشكل غير معتاد، ومرحهُ قلق ومرتبك ، بمعنى إن هناك إطار وجداني للقصيدة لكنه من الصعب تحديد مديات الشعور فيه، وتنمو القصيدة تصاعدياً حتى تبلغ الاكتمال، وهي اثناء تكاملها تفصح عن ذلك الاطار الوجداني.

٣- تقنية التوليف : مأخوذه من الائتلاف وهو الجمع بين عدد من الأشياء في صياغة واحدة ، وهو"ضم الكلام الى الكلام وتتابعه واتصاله بعضه ببعض ووقوعه معاً ، وهذا يعني ان التوليف يتحمل الجدل والتنافس"[١]، وتسمى ايضاً المونتاج هي تقننية من التقنيات السينمائية السردية، التي كان لها حضور واضح في اعمال رعد عبد القادر، وهي مأخوذة من تقنيات السينما ، اذ يتم عبرها بيان مجموعة من الأفكار والمضامين المتصادمة ضمن البناء الصوري ، يقسم المونتاج عند رعد عبد القادر الى قسمين :

– توليف المقاطع : كما في قصيدته (الوراق) إذ يقول فيها:

أكتب: الشمس المطعونة تبحث عن رأس المقطوع

والكسوف سرير مضجوع

والأنثى أرض نائحة

والذكرى زمن مخلوع [٢]

هذه الابيات تحمل تراكيب تتوالى بالواو حرف العطف من غير رابط اخر بينهما ، والتوليف يجمعها لتخلق دلالة ذات معاني في الظلم والرضوخ في زمن الأستبداد وسلب الحريات .

_ توليف المشاهد : هذه التقنية وظفها رعد عبد القادر عن طريق عرض المشاهد السينمائية كما في قصيدته (أغنية المواطن الأبدي) إذ يقول رعد عبد القادر:

---

(١) دراسات في الشعر العربي المعاصر،القناع–التوليف–الاصول،عبد الرضا علي ،المؤوسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،١٩٩٥: ٥٧–٥٨.

(٢) المجموعة الكاملة ،نفسه : ١/١٧٧.

رحلت ورحلت وصارت رحلة طويلة

بلا اسماء أو القاب

المدينة الفاضلة : دار السلام

رحلت بالملك على حصانه

رحلت بعبد الكريم في القمر

رحلت بنوري السعيد

رحلت بنزيهة والمهداوي

رحلت بالحرية ونصبيا :رحلت بجواد

رحلت بحرب السنوات الثمان

رحلت بحرب الثلاثين دولة

رحلت بالحصار...

خرجت من الزوراء

خرجت من باب المعظم والميدان

خرجت بالحلاج والجنيد والسهروردي.[1]

هذا النص يقوم على المشهد السينمائي القائم على مشاهد ومقاطع متعددة ، ويصور في هذه الابيات رحلته الطويلة في مدينة بغداد ، ويجمعها المونتاج في الفعل (خرجت /رحلت) ،الذي يشكل حالة من التنافر بين المقاطع التي يظهر مشاقة الطريق ومعاناته خلال رحلته.

وايضاً في أحدى قصائد أوبرا الأميرة الضائعة نجد التوظيف المشهدي التي يقول فيها:

(١) المجموعة الكاملة ،مصدر سابق :٤٢٦/١.

أتذكر الموتى

[كانت الفرس تجفل من النار

والفارس كان صحراويا

يريد أن يصل . أن يخترق الباب

ولكنه اصطدم بالزجاج وسقط

والزجاج لا أثر لغبار عليه

وأتذكر

[الثاني كان جبلياً

تقدم بكل الصخور وحاول كسر الباب

فاستقرت صخره على رأسه

والزجاج لا أثر لدماء عليه .]

وأتذكر

[الثالث يسلط السيل على الباب

وأرتفع الما ء، أرتفع بالغريق

ووصل الماء نهايات الباب

وعلق الغريق مع الجبلي والصحراوي

على الغصون .

وأنحسر الماء .

والزجاج لا أثر لماء عليه]

امتلأت ، الغصون بالأجساد

سبعة أعوام والحلم مايزال طرياً

والهاجس قوي وملحاح وأمارَّ بالكتابة ....[1]

(١) المجموعة الكاملة ، مصدر سابق : ١/٨٠.

يصور فيها الراوي طرق الموت المختلفة في كل مقطع من مقاطع هذه القصيدة ، حيث نجد في اول مقطع ان الراوي يصور المقطع السينمائي طريقة موت الفارس الصحراوي، الذي اصطدم بالزجاج ومات ولم يبقى أثره على الزجاج ، ويربط تقنية المونتاج بكلمة (أتذكر) حتى يصل للمقطع الثاني الذي يصور فيه لنا طريقة موت الجبلي ، والذي مات اثر سقوط الصخرة على رأسه وذلك بقوله :(فأستقرت صخرة على رأسه) ويستمر الراوي بتوظيف تقنية التوليف من خلال المقطع الثالث الذي يربطه أيضاً بكلمة (وأتذكر) حتى يصور فيها موت الغريق ، الذي يغرق في الماء وذلك بقوله :(وارتفع الماء / ارتفع بالغريق) وهذه الموته الثالثة ، واما المقطع الأخير نجد الراوي يصور فيه الحياة و الأمل من خلال الحلم المنشود بالكتابة وذلك بقوله :(امتلأت الغصون بالأجساد سبعة أعوام والحلم مايزال طرياً / والهاجس قوي وملحاح وأمار بالكتابة) فنجد أن الحلم الأخير هو حلم الامل والحياة يبقى فقط بالكتابة.

المبحث الرابع

نمط البنية المتداخلة

تجريب فني يوظفه الشاعر لمواجهة تعدد الأحداث التي لا تبدو بينها صلة بل تتضمن حكايات متنوعة والنهايات متعددة وتداخل عدة قصص أو خطوط حبكة داخل التنصيص، وينشأ داخل السرد القالب ، في القصص التي تتعدد حكاياتها أو رواتها. ويسمى أيضاً بـ(السرد التحتي)لأن(شلوميت كنعان) أثبت أن معنى البادئة باللاتينية (أسفل، تحت) أفضل من البادئة التي تعني باللاتينية ايضاً (مع، بين) وهي تقنية تصلح للإشارة الى سردٍ مرؤوس أو أقل درجة ، ويسمى أيضاً (السرد المضمر ، والسرد المطمور) [١].

اما وظائف البنية المتداخلة:

أ-"**التكامل الحدثي** : يوظف السرد التحتي كعنصر هام في حبكة السرد القالب ،علي سبيل المثال ،في حكاية الف ليلة وليلة نجد ان شهرزاد منعت الملك من قتلها وفي النهاية تزوجها لانها حكائية بارعة .

ب- العرض:يزودنا السرد التحتي بالمعلومات التي تقع خارج الحدث الرئيسي في السرد القالب (خصوصاً تلك التي حدثت في الماضي).

جـ- القياس التمثيلي :يثبت السرد التحتي او يناقض خط القصة للسرد القالب .

د- الاعاقة/التأخير: يعلق السرد التحتي استمرارية السرد القالب ،وغالباً ما يخلق تأثيراً لتعليق اكثر بروزا"[٢].

في نص (الغابة) ، إذ يقول :

مُهمَلٌ .. يا كتابَ التواريخ يا حائطَ

الذكريات

مُهمَلٌ كالصَّدى..

كالتماثيلِ في متحفٍ فارغٍ

---

(١) ينظر:علم السرد(مدخل الى نظرية السرد)، يان مانفريد، ترجمة اماني ابي رحمة، ط١ ،الموصل ،٢٠٠٩: ٦٣-٦٥ .

(٢) علم السرد، مصدر سابق :٦٧-٦٨.

مُهمَلٌ .. حينَ أبصرتُهُ...

قطَّعَ الحزنُ قلبي...

-أأبصرتَهُ ... ! ؟

-لا أظنّ..

كنتُ أعرفُهُ طيباً رائعَ القسماتِ

وكان يراني شقيَّ الأزقّة. (١)

نجد ان النص الحكائي الحواري ذات الإشارات السيميائية ، التي تبين مكر السلطة في خداع الناس، هو نص ذات تكامل حدثي تام ، بمعنى ان القصة في هذه القصيدة وصلت لغايتها ووصلت الى نهايتها.

ويوظف الشاعر في نقل هذه القضية حاسة البصر، حيث إنَّ القوة الكامنة للأيقونة تكمن فيها، إذ إنَّ المشابهة لا يمكن إدراكها، إذ يقول الشاعر (أبصرته)، و(أأبصرته)، و(كان يراني) ،كما ان النص الذي يشكل سرداً فيه شيء من الماضي (استرجاع) في قوله:(كنتُ أعرفُهُ طيباً رائعَ القسماتِ ، وكان يراني شقيَّ الأزقّة) ، كما ان النص فيه تناقض واضح في(ابصرته) ثم يناقض في قوله (لا اظن) .

١-الحكاية المنظومة:

وتسمى ايضاً الحكاية الشعرية يمكن وصفها بأنها " تلك الحكاية التي تستعير كل أدوات السرد والحكي لكنها لا تطرح الحكاية طرحاً تفصيلياً واضحاً كما هي الحال في القصة أو الرواية، بل تكتفي بالإشارة إلى الملامح والحساسيات والصور العامة هذه الحكاية وبما يناسب الصيغ الشعرية في التعبير والتشكيل، لكن فضاء الحكي يبقى حاضراً بقوة ولا سيما حين يتحول الشاعر إلى راوٍ ذاتي يسرد الحكاية من محاور مختلفة ويستعين بكل أدوات السرد من أجل إنجاح عملية الاستثمار ويحافظ في الوقت نفسه على الطبيعة الأجناسية للشعر من

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:١/١٠-١١.

حيث اللغة والصورة والإيقاع والفكرة" [١]، وتدور الحكاية حول شخصية محورية " يعبر من خلالها الشاعر عن قيم فكرية وأخلاقية وجمالية وبذلك يكون لوجود الحكاية في الحداثة الشعرية مظاهر بنائية متعددة وتشكيلات فنية يبدأ بمضمون الحكاية وأسلوبها التقليدي كمعارضة تهكمية أو تناص" [٢].

الحكاية ترتبط بالسياق الذي تنشأ فيه وتتطور فيه. وبصفة عامة، تعد الخطاب السردي هو الإطار الذي يتيح التنظيم والتشكيل للحكاية وفقاً لقواعد التحويل والتطوير. وتُعَدّ الأساطير مصدراً مفتوحاً للتحولات، وتعد الأسباب والمسببات لهذه التحولات غالباً خارجة عن الحكاية نفسها، ولا يمكن فهمها بدقة دون التفكير في تفاعلها مع البيئة الإنسانية التي نشأت فيها، وبغض النظر عن التنوع في القصص والروايات ، فإن وحدة الخطاب الأسطوري لا تتأثر بالاختلافات السطحية. الأسطورة تحتفظ ببنيتها الثابتة التي تظل متجددة ومتكررة في مختلف الأماكن والأزمان. ويمكن تصنيف الأسطورة على أنها شكل من أشكال السرد، حيث تحكي حكاية أو قصة، وتتميز بثبات بنيتها، أي أن تنظيم محتواها ومضمونها يظلان ثابتين[٣].

كما في نص(لسمكة الخليفة الأمين في ليلة دخول جيش المأمون بغداد) إذ يقول:-

اضاءات السمكة الذهبية الجانب الغربي من القصر

أنها سمكة الحظ

وعبروا من الجانب الشرقي

ليس ثمة ما يعكر صفو الماء سوى رجفة المشاعل

تحس اليد بقوة السمكة وهي تسحب الخيط

وحين خرجت من الماء نظرت الى اليد المزينة بالخواتم

يقطر منها الدم

وصعدوا

---

(١) شعرية السرد في شعر احمد مطر،مصدر سابق:٦٠-٦١.
(٢) مرايا نرسيس،مصدر سابق :٢٥٢.
(٣) ينظر: السردية وخطاب الحكي، مقال، عليمة قادري ،جامعة قسطينة - الجزائر: ١٩٥-١٩٦.

وهناك ظلت السمكة الذهبية مرمية

على الأرض بلا حراك وقد انتصف الليل [1].

نلاحظ في هذا النص حكاية المنظومة ، من خلال وجود آليات الحكاية من شخصيات، وهي الشخصية السارده للنص ، وشخصيات اخرى يدل عنها السارد بـ(عبروا، صعدوا)، ونجد الزمان في قوله (حتى انتصف الليل)، اما مكان نجده في (على الأرض ، خرجت من الماء ، الجانب الشرقي)، واحداث الحكاية التي يصف فيها السارد انتصار النور على الظلمة ، ويقصد به ظلم الواقع السياسي وذلك بقوله : (اضاءات السمكة الذهبية الجانب الغربي من القصر / إنها سمكة الحظ إذ تشير دلالة الضوء على (النور) الذي يشع في ظلمة القصر (السياسي)، ونلاحظ وجود اليات الحكاية في النص الشعري من شخصيات وزمان ومكان ،جعلت البنية الحكائية واضحة للمتلقي.

قصيدة (أَنا منذ هذا الصمت)، يستمد ملامح حكاية كربلاء إذ يقول:

صوّتْنَ على الماء يا آلاف الزينبيات على الماء

ما لجرارك يا كوفةْ ؟

ما لحمامك يا كربلاءْ ؟

خطوط كوفية حمراءْ

كلٌّ ما بقي في الجرّة من سماوات

يا ظاهرَ الأرض من يحملُ الجرّة ؟

بأيّ ماء تُغسل الغبراء ؟

يا رمحُ نحْ عليه يا رمحْ،

ارفع جرّة السماء[2].

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:٢/٢٨٤.

(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ٢/ ١٥٨ .

ابتدأ الشاعر النص بوصف الشخصيات التي صورهن بالزينبيات في قوله (صوّتْنَ على الماء يا آلاف الزينبيات على الماء) وهنّ نائحات على الماء (الفرات)؛ ووظف المكان في قوله (ما لجرارك يا كوفةْ ؟- ما لحمامك يا كربلاءْ) حيث نجد انه يخاطب الكوفة وكربلاء مستفهماً عمّا جرى، مخاطباً الكوفة وحمام كربلاء بنبرة يعتصرها الحزن والألم، فمن يحمل كلمة الحق بعد ما جرى (يا ظاهر الأرض من يحمل الجرة ؟)، فالشاعرفي هذا الحدث يوجه نداءه للرمح لحمل رأس الحرق من على الغبراء إلى السماء فهذا ما يليق به.نجد ان الشاعر وظف كل تقنيات الحكي في هذا النص الحكائي ، مبيناً آليات الحكاية من مكانة وحدث وشخصيات ، هذا ماجعل النص حكائي بحت.

٢- السيرة الذاتية المنظومة:

البنية السردية ومكوناتها تمثل إنجازاً كبيراً في مجال السرد وقد ساهمت بشكل كبير في توضيح وتصوير طبيعة السرد. هذا الإسهام قام به البنويون من خلال إقامة تصور واضح ومنهجي للسردية، وقاموا بتطبيق هذا التصور على الأدب الغربي بصفة خاصة في الجانب الإبداعي، تطور مفهوم "جينيت" في الثقافة والنقد الغربي قد حال دون اقتصاره على الجوانب الأدبية فقط، بل امتد إلى كتبهم وتكويناتهم الأكاديمية وأثر عميق في الوعي النقدي لديهم. بفضل هذا التوسع، أصبحت نظرية البنوية ذات طابع شامل وتركيب منهجي، جوهر مقاربة "جينيت" لمخطاب السرد هو تحليل بنية النص السردي، وتحديداً كمكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية، مما يعكس محاولة لفهم البنية الأساسية للسرد وتوضيحها. بالإضافة إلى ذلك، يعد أوج العمل البنياني في الحكاية كجزء مهم من هذه المقاربة، بارت استخدم تحليل البنية في كتابه "مدخل إلى التحليل البني للسرد"،

حيث قدم نموذجاً إجرائياً لفهم البنية السردية في النصوص السردية. وكما فعل تودوروف في كتبه حول الشعرية وشعرية النثر، حاول أيضاً توضيح البنية السردية بشكل منهجي وواضح(١).

هذا التوجه الجمالي الذي يميز التحليل النقدي في قراءة الأعمال الأدبية هو امتداد لشعرية "جاكبسون"، التي تركز على القيمة الجمالية للنص والاهتمام ببنيته الشكلية. ولكن يجب التأكيد على أن "جينيت" ليس مقتصراً على حدود المقولات المنهجية ولا يستبعد البعد الجمالي والتاريخي للأدب. هذا ما تجلى في معالجته لرواية "بروست" وبحثه عن "الزمن المفقود" في "خطاب المحكي". يؤكد "جينيت" على أهمية التحليل البنوي دون أن يستبعد الأبعاد الجمالية والتاريخية للأدب(٢).

السيرة الذاتية في الخطاب المحكي في الشعر تشير إلى الطريقة التي يتم بها تقديم تجربة شخصية أو حياة الشاعر نفسه داخل القصيدة، يعتمد هذا النوع من الخطاب على السرد والتصوير لتقديم معلومات حول الشاعر وتجاربه ومشاعره .

قصيدة(**رأس گودو**):

" هل انتظر گودو

كل هذا الوقت

ليثبت خطأ الخطأ ؟؟

ليزن اللهات بالبصيرة ؟

ما الفائدة

وقد انطلت الحيلة

على الموتى ؟

هل ينهض گودو ؟

---

(١) منهج "جيرار جينيت" في "خطاب المحكي" ، مصدر سابق: ٢٨٥.

(٢) منهج "جيرار جينيت" في "خطاب المحكي" ،السابق: ٢٨٧.

ما الفائدة

من نهوض گودو ؟

من هو گودو ؟

لماذا يصعد الألم

عند ذكر اسمه ؟

ما يحكي لم يكن من صلب الحكاية

بل لم يكن شيئاً من الحكاية

ان گودو جلاد

انظروا الى وجهه

هل وجه گودو وجه جلاد ؟

كم تصدقون ما يقال

خطأ

تريثوا قليلاً

ان گودو ملاك "[1]

المقطع يستكشف موضوعات مسرحية "في انتظار كودو" لصموئيل بيكيت نشرت أول مرةٍ في عام ١٩٥٢م باللّغة الفرنسية، وتتكون من فصلين فقط، يبلغ عدد صفحاتها حوالي ١٨٠ صفحة. القصيدة تستفسر عن طبيعة ودورها شخصية كودو، وتعد عن التساؤلات الوجودية والمعاناة الإنسانية المتعلقة بهذه الشخصية الغامضة.

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق:٢/٧٤.

تبدأ القصيدة بالتساؤل عن انتظار كودو: (هَلِ اِنْتَظَرَ كَوَّدُو كُلُّ هَذَا الْوَقْت) يطرح الشاعر سؤالاً حول ما إذا كان كودو نفسه ينتظر، مما يشير إلى العبثية والحيرة في انتظار شخص أو حدث لا يأتي أبداً. البحث عن البصيرة يكمن في (ليزن اللهَاتِ بِالْبَصيرَةِ) يوحي بمحاولة فهم الحقيقة الأعمق وراء الوجود والمعاناة الإنسانية، كما يشير إلى البحث عن معنى في الحياة، وفي الشطر(وَقَدِ اِنْطَلَتِ الْحِيلَةُ عَلَى الْمَوْتَى بأوهام ؟) يُفسر هذا على أنه تعليق على عبثية الحياة والموت، وكيف أن الموتى لا يمكن خداعهم أو تأثيرهم الحياة. وفيها تساؤل والاستفهام عن فائدة نهوض كودو يُظهر الشكوك حول ما إذا كان وجود أو ظهور كودو سيغير شيئاً أو سيحمل أي معنى، كما ان القصيدة تربط بين ذكر اسم كودو والشعور بالألم، ما يشير إلى العذاب الروحي أو العاطفي المرتبط بالانتظار وعدم اليقين، ويُظهر كودو كشخصية قمعية أو معذبة، ما يعكس ربما الطبيعة القاسية للوجود أو الظروف التي تجعل الشخصيات تظل في حالة انتظار دائم.

القصيدة تعكس تأملات عميقة حول معنى الوجود والعبثية في "في انتظار كودو"، وتستكشف الطبيعة الغامضة والمحيرة للحياة، مثلما يتجلى في انتظار شخصية لا تظهر أبداً. تعبر القصيدة عن مشاعر اليأس والفقدان والسعي وراء الفهم في عالم يبدو محروماً من المعنى والغرض.

في هذه الأبيات تناص يدور حول القسوة التي يمتلكها كودو وهي تشكل حدثاً تاريخياً وقد إشار رعد إلى القسوة في نصه بتكرار كلمة جلاد (أن كودو جلاد، هل وجه كودو وجه جلادِ؟) فهي تتكلم عن سيرة كودو الغامضة.

ورد في قصيدة (**رسائل الباب**)**لرعد عبد القادر**:

أنت الندى والليل كيف يسير

انت الأصابع النشوانة

أنت سكر الزجاجة بقطرة الضوء في العتمة

أنت السكر

السكر والطريق

الزهرة السكرانة في سكر الفراشة في الحرير المسكر

أنت سكرة الحرير حريرة الخمرة، في خمرة الحرير

انت الحرير

كم أنت الحرير على جسد الضريح[1].

السيرة الذاتية في هذه القصيدة تكشف عن استخدام مكثف للغة والصور الشعرية المعبرة. القصيدة تستخدم عناصر مثل الندى، الليل، الأصابع، السكر، الزجاج، الضوء، الظلام، الزهرة، الفراشة، الحرير، والخمرة. هذه العناصر ترمز إلى مشاعر وتجارب شخصية عميقة، وتشكل بنية رمزية معقدة تساهم في تكوين صورة الذات في القصيدة.

التكرار المستمر لكلمة "سكر" وربطها بعناصر مختلفة مثل الزجاج، الفراشة، الحرير، والخمرة يشير إلى تجربة متعددة الأبعاد تمزج بين الحلاوة والرقة والثمالة. هذا يمثل مشاعر الحب، الشوق، أو حتى الألم، كما أن القصيدة تستخدم صوراً شعرية معبرة لتقديم الذات. على سبيل المثال، " الندى والليل" ترمز إلى النقاء والغموض. "الأصابع النشوانة" ترمز إلى الرقة والدقة في التعبير عن المشاعر، وتعبر عن مجموعة واسعة من المشاعر التي قد تشمل الحب، الحنين، الشغف، والإعجاب. الاستعارات المستخدمة تساهم في تعزيز هذا التعبير العاطفي.

القصيدة تهدف إلى نقل تجربة عاطفية وتوجيه رسالة الغرض منها التعبير عن الحب، الاعتراف بالجمال، أو حتى التأمل في طبيعة العلاقات الإنسانية.

كم أحب نافذتك العالية

نافذتك التي تسمع قصص الليل

كم في الليل تضم نافذتك من ضوء

كم من ضوء يترب من نافذتك العالية

كم أنا مهملة

أنا الستارة المهملة [2].

---

(١) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ٢/ ٢٠٨.

(٢) المجموعة الكاملة، مصدر سابق: ٢/ ٢٠٨.

النافذة هنا لا تمثل مجرد فتحة في الجدار، بل ترمز إلى الاتصال بالعالم الخارجي، الأحلام، الآمال، أو حتى الذكريات. الإشارة إلى "نافذتك العالية" قد تعني الرغبة في الوصول إلى شيء بعيد أو عالٍ، ربما شخص محبوب أو حالة مثالية، الليل والضوء يلعبان دوراً مهماً في القصيدة. الليل يرمز إلى الغموض، السكون، أو حتى الوحدة، بينما الضوء الذي يسرب من النافذة قد يمثل الأمل، الإلهام، أو الدفء، فنجد ان القصيدة سيرة ذاتية للشاعر.

الشاعر يقارن نفسه بـ"الستارة المهملة"، مما يعكس شعوراً بالإهمال أو التجاهل. هذه المقارنة تساعد في تصوير الذات بطريقة معبرة وعاطفية، وتستخدم القصيدة لغة بسيطة ولكنها محملة بالرمزية، مما يخلق تجربة تأملية للقارئ. يتم تشجيع القارئ على استكشاف المعاني الكامنة وراء الصور الشعرية، والقصيدة تعبر عن مشاعر الحنين، الرغبة في الانتماء، أو البحث عن الحب والتقدير. هناك تركيز على الشعور بالإهمال والرغبة في الاهتمام.

ملخص الفصل:

إن السرد في الأدب، سواء كان شعرياً أو نثرياً ،يتمتع ببنية متداخلة تجمع بين عدة أجناس أدبية. هذا التداخل يسمح بتعدد الحكايات والأحداث داخل النص الواحد، مما يخلق تجربة غنية ومتعددة الأبعاد للقارئ. البنية المتداخلة تتضمن التضمين والتفرع في الحكايات، وتحقق رباطاً خفياً يكشف عن الواقع الاجتماعي ويتيح للنص الأدبي تجاوز الحدود التقليدية.

التطور في نظرية الأجناس الأدبية يشير إلى تجاوز الفنون لحدودها التقليدية والتفاعل فيما بينها، مما يثري النوع الأدبي ويزيد من جماليته وإبداعه. قصيدة النثر تعد مثالًا على هذا التداخل، حيث تستمد مكوناتها من الشرق والغرب، وتعبر عن التجربة الإنسانية بشكل مضغوط ومكثف. والسرد، كبنية أساسية في الخطاب الأدبي، يعتبر رغبة إنسانية في التعبير وإعادة صياغة العالم، ويظهر في الشعر كحكاية تروي قصة ذاتية.

فالسّردية عند الراحل رعد عبد القادر، هي السمة الابرز في قصائد الشاعر، تكمن في نواة الجملة الشعرية، تحضنُ ما قبلها، وتمهّد لما بعدها ، من خلال عملية التشويق الهادئ، وتتبع الشخصية داخل نسيج الحبكة المتخيلة. ولأن القصائد اغلبها حكايات غير مكتملة، نراها تنتهي في ذروتها أو قبل النهاية بقليل.

في السرد الذاتي نجد حضور فن السيرة في المدونة الإبداعية الحديثة مساراً جديداً لمعاينة الأجناس الأدبية وفنون الكلام الإبداعي، ونتيجة لصلتها الحميمة بـ الشاعر في تجربة الحياة والكتابة وهمومها وشؤونها وشجونها وشواغلها ، اما القناع الذي يقف خلفه الشاعر يريد أن يخرج من شخصيتهِ أمام ذاتهِ وأمام الآخرين ويدخل في ذات فيندمج في القصيدة صوتان: صوت الشاعر من خلال صوت الشخصية التي يعبّر الشاعر من خلالها،والمرآة وظفها الشاعر ليتحرك بحرية في داخل النص ويقيم حواراً فنياً بين الرائي والمرئي ،ويكثف السرد ليكون بمثابة اسقاط نفسي .

كما ان في السرد الموضوعي، نبين ان رعد عبد القادر عمد على تعزيز بنية القصيدة بعناصر درامية من خلال لجوئه الى توظيف عدة آليات كتعدد أو الاصوات واعتماده الحكي وتوظيف الفضاء الزمكاني وهو مايؤدي إلى توهج النص الشعري ومنحه دلالات شعرية جديدة.

كما وظف الشاعر نمط البنية القارة ، الذي يتع نظاماً ثابتاً، حيث يتم إعطاء اهتمام كبير لتفاصيل الوصف والحوار في سياق القصة.

في السرد المتضمن اي تتضمن حكايات متنوعة والنهايات متعددة وتداخل عدة قصص ،فالاستثمار الحكائي في القصيدة الحديثة يتمثل في اعتماد المبنى الحكائي والافادة من تطوره، لبناء النص الشعري بمضمون حكائي ذي مرجعية محددة ومعروفة، كما إن السيرة الذاتية المنظومة في الشعر تشكل جسراً بين النظريات البنيوية والتطبيق الأدبي، مما يثري تجربة القارئ ويعكس التطور والتنوع في الأدب الحديث.

الخاتمة

الخاتمة:

تمخضت الدراسة جملة من النتائج حول الانماط البنائية في شعر رعد عبد القادر ، منها :

- أن دراسة أنماط البناء لها أهمية كبيرة، كونها ترتبط بالشاعر وتجاربه المتعددة ، وتساهم في إضفاء ارث ادبي وثقافي.
- دل الإنتاج الشعري لرعد عبد القادر على تعدد أنماط القصيدة لديه،مما يؤكد نضجها وغناها.
- يرتبط العنوان بالنص ارتباطاً دلالياً من خلال علائق تربطهما سوياً ، فالعنوان مبهم اذا انفصل عن النص ، وموقع العنوان في مقدمة النص له اهمية كبيرة في الكشف عن محتوى النص عبر وظيفته الاحالية، فضلاً عن أن هذه الأهمية تجاوزت الكشف عن محتوى النص؛ لان النقاد عدوا العنوان بنية نصية قائمة بذاتها، كما ارتبط العنوان بمقدمة النص وخاتمتها اذ غالباً مايكون العنوان مأخوذاً من خاتمة القصيدة هذا مايجعل القصيدة من ذات نمط مدور.
- وظف الشاعر في العنوان الترميز والتشفير والتغريب، بوصفها تقنيات لها اثر في اثارة الفضول في نفس المتلقي لقراءة النص،وخلق متعة في قراءته.
- اهتم الشاعر بحضور لغة التفاصيل اليوميّة بفعالية في نصه الشعري ليعكس صوته عبرها، وشد انتباه المرسل اليه.
- جعل الشاعر من المؤشر والأيقون وسيلتي اتصال مع القارئ، يتمكن خلالها من بثّ رسالته وأفكاره بطريقة علاماتية إشارية محترفة.
- استثمر الشاعررعد عبد القادر التشكيل البصريّ ليتمكن من التعبير على أبعادٍ اجتماعية وثقافية و سياسيةٍ ونفسية، وقد مكنه هذا التشكيل من إنتاج النص بدلالات عدة، غير محدودة الأبعاد
- شكّلَ الشاعر رعد عبد القادر فضاءه النصيّ على وفق رؤية ذاتية نابعة من صميم شاعر يملك قدرة إبداعية وخلفية ثقافية– كان للجانب النفسي أثرٌ واضحٌ في تشكيل فضاء النصّ البصريّ، فقد صبَّ الشاعر كلَّ انفعالاته الداخلية النفسية من خلال هذا التشكيل.

- حضور فن السيرة في السرد بوصفه نمطاً بنائياً كان يعكس الصلة الحميمة بـ الشاعر في تجربة الحياة والكتابة وهمومها وشؤونها وشجونها وشواغلها ، اما القناع الذي يقف خلفه الشاعر فأنه اراد به أن يخرج من شخصيتهِ أمام ذاتهِ وأمام الآخرين ويدخل في ذات فيندمج في القصيدة صوتان: صوت الشاعر من خلال صوت الشخصية التي يعبّر الشاعر من خلالها،والمرآة وظفها الشاعر ليتحرك بحرية في داخل النص ويقيم حواراً فنياً بين الرائي والمرئي ،ويكثف السرد ليكون بمثابة اسقاط نفسي.
- كشف السرد الموضوعي أن الشاعر رعد عبد القادر عمد على تعزيز بنية القصيدة بعناصر درامية من خلال لجوئه الى توظيف عدة آليات كتعدد أو الاصوات واعتماده الحكي وتوظيف الفضاء الزمكاني وهو مايؤدي إلى توهج النص الشعري ومنحه دلالات شعرية جديدة.
- كما وظف الشاعر نمط البنية القارة ، الذي يتبع نظاماً ثابتاً، حيث تم إعطاء اهتمام كبير لتفاصيل الوصفوالحوار في سياق القصة.
- في السرد المتضمن اي تتضمن القصيدة حكايات متنوعة ونهايات متعددة وتداخل عدة قصص ،يبدو الاستثمارالحكائي في القصيدة لد الشاعر رعد عبد القادر متمثلاً في اعتماد المبنى الحكائي والافادة من تطوره، لبناء النص الشعري بمضمون حكائي ذي مرجعية محددة ومعروفة، كما إن السيرة الذاتية المنظومة في الشعر تشكل جسراً بين النظريات البنيوية والتطبيق الأدبي، مما يثري تجربة القارئ ويعكس التطور والتنوع في القصيدة لدى الشاعر رعد عبد القادر.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

•القران الكريم

اولاً:الكتب

• الاتِّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشِّعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدَّار العربيَّة للنشر والتَّوزيع – مصر، ٢٠٠١م.

•اتِّجاهات الشِّعر العربي المعاصر، إحسان عبَّاس، دار الشُّروق، عمَّان، ١٩٩٥م.

•اتِّجاهات الشِّعر العربي المعاصر، إحسان عبَّاس، عالَم المعرفة – الكويت، ط١، ١٩٨٧م.

• الاسس النفسية للأبداع في الشعر خاصة، مصطفى سويف، دار المعارف – القاهرة، ط٤، ١٩٨١م.

• الاسلوبية مدخل نظري دراسة وتطبيق، فتح الله احمد سليمان، كلية الآداب – القاهرة، مصر، ١٩٩٧م.

• إشكالية التلقي والتأويل دراسة في الشعر العربي الحديث، سامح الرواشدة، منشورات أمانة عمان الكبرى – عمان، ط١، ٢٠٠١م.

• إغواء العتبة – عنوان القصيدة وأسئلة النقد، سامي بن عبدالعزيز العجلان، نادي أبها الأدبي ،السعودية، ٢٠١٥م.

• ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية الحكاية ، عبد الملك مرتاض، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ١٩٨٩م.

• بلاغة الخطاب وعِلم النّصّ، صلاح فضل، عالَم المعرفة – الكويت، ١٩٩٢م.

•البناء الفني في القصيدة الحماسية العباسية، سعيد حسون العنبكي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط١، ٢٠٠٨م.

•البناء الفني للقصيدة العربية، محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة – مصر، ط١، ١٩٠٠.

•بناء القصيدة الفنية في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ١٩٩٤م.

المصادر والمراجع.....

•البيان والتبين، عمر بن بحر الجاحظ، تحقيق: السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي –مصر، ط١، ١٩٣٨م.

•بنية القصيدة الشِّعريَّة عند فايز خضور، جمال جميل ابو سمرة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب – دمشق ، ٢٠١٢م.

•بنية قصيدة الشخصية في الشعر العراقي الحديث (من مرحلة الريادة حتى ٢٠٠٠)، علي عز الدين الخطيب، الدار العربية للعلوم ، ط١، ٢٠١٥م.

•بنية النّصّ السّردي من منظور النّقد الأدبي، حميد الحمداني، المركز الثّقافي للطباعة والنّشر – بيروت، ط١، ١٩٩١م.

•تاريخ شعراء سامراء من تأسيسها حتى اليوم، يونس الشيخ ابراهيم السامرائي، دار البصري للنشر – بغداد، ١٩٧٠م.

•تأويل رؤيا "الحكاية في تمظهرات الشَكل السردي"، محمَّد صابر عبيد، دار الحوار للطباعة والنَّشر– اللاذقيَّة، ط١، ٢٠٠٧م.

•تجليات السرد في الشعر العربي الحديث، شوكت المصري، الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة، ٢٠١٥م.

•الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، احمد زكي، مكتب يوسف الالكترونية – القاهرة.

•التناص في شعر الرواد دراسة، أحمد ناهم، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.

•جدل النص التسعيني في الشعر العراقي وعلاقته بالأجيال الاخرى، علي سعدون، دار غيداء للنشر والتوزيع – عمان، ط١، ٢٠١٧م.

•جماليات الخطاب السيري (الهوية، الفضاء، النّوع)، محمَّد صابر عبيد، دار فضاءات – عمان ، ط١، ٢٠٢٠م.

•جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر كلود عبيد، ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع _ بيروت، ٢٠١٠م.

•حجر الحروب قراءة في الحداثة الشعرية، ياسين النصير، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م.

•حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، صلاح بوسريف، افريقيا الشرق – المغرب، ٢٠١٢م

•حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، المشرق للطباعة والنشر –بيروت، ط٢ ،٢٠١٦.

•الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديثة – الجزائر، ٢٠١٠م.

•الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، عبد الفتاح كليطو، دار توبقال – الرباط، ١٩٩٨م.

•الخطاب السردي والشعر العربي، عبد الرحيم المراشدة، عالم الكتب الحديث – الأردن، ط١، ٢٠١٢م.

•الخطاب السَّردي، سعيد بنكراد، دار الكِتاب العربي – المغرب، ١٩٩٣م.

•دراسات في الشعر العربي المعاصر (القناع – التوليف – الاصول)، عبد الرضا علي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، ١٩٩٥م.

•دلائل الاملاء واسرار الترقيم، عمر اوكَان، دار افريقيا الشرق، ١٩٩٩م.

•دليل الدّراسات الأسلوبيَّة، جوزيف ميشال، المؤسَّسة الجامعيَّة للدراسات والنَّشر والتَّوزيع – بيروت، ١٩٨٤م.

•دير الملاك، محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر – بغداد، ط١، ١٩٨٢م.

•دينامية النّص (تنظير وإنجاز)، محمَّد مفتاح، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط٢، ١٩٩٠م.

•رولان بارت، مدخل إلى التَّحليل البنيوي للقصص، ترجمة: نخلة فريفر ، مركز الإنماء العربي، سوريا، ١٩٨٩م.

•الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط٦، ٢٠٠٢م.

•السَّرديَّة العربيَّة للموروث الحكائي العربي، عبد الله ابراهيم، المركز الثَّقافي العربي – بيروت، ط١، ١٩٩٢م.

•سفر التكوين الشعري قراءة في القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث، أحمد مهدي الزبيدي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،ط١ ، ٢٠١٥م.

- سفر النار: دراسة نقدية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث، حميد قاسم، دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة، ٢٠٠٠م.
- السِّيرة الذَّاتيَّة – الميثاق والتَّاريخ الأدبي–، فيليب لوجون، ترجمة: عمر حلي، المركز الثَّقافي العربي – بيروت؛ الدَّار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٩٤م.
- السِيرة الذاتية الشعرية، محمَّد صابر عبيد، عالَم الكتب الحديث للنشر والتَّوزيع – الأردن، ط٢، ٢٠٠٨م.
- سيمياء السرد الشعري، أحمد مداس، مركز الكتاب الاكاديمي – الاردن، ط١، ٢٠١٨م.
- سيمياء العنوان، بسام موسى قطوس، وزارة الثَّقافة – عمّان، ط١، ٢٠٠١م.
- الشاعر الغريب في المكان الغريب التجربة الشعرية في سبعينات العراق، شاكر لعيبي، دار المدى – سوريا، ط١، ٢٠٠٣م.
- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨، يوسف الصائغ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ط١، ٢٠٠٦م.
- الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته، الشعر المعاصر، محمد بنيس، دار توبقال للنشر والتوزيع؛ الدار البيضاء – المغرب، ط٣، ٢٠٠١م.
- الشِّعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النّصّي إفريقيا الشَّرق، رشيد يحياوي، الدَّار البيضاء – المغرب، ١٩٩٨م.
- الشِّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنويَّة، عزّ الدّين إسماعيل، دار العودة – بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية للنشر – القاهرة، ط٦، ٢٠٠٣م.
- الشعرية البنيوية، جوناثان كولر، ترجمة: السيد إمام، دار شرقيات – القاهرة، ٢٠٠٢م.
- شِعريَّة الدَّال في بنية الاستهلال في السَّرد العربي القديم ضمن الماشئة والنّصّ، الطاهر روابنية، أعمال ملتقى معهد اللُّغة والأدب العربي، منشورات جامعة باجي مختار – عنابة، ١٩٩٥م.

•شعرية السرد في شعر احمد مطر، عبد الكريم السعيدي، دار السياب للطباعة والنشر– لندن، ٢٠٠٨م.

•شعرية النص عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللغة)، علي عزيز صالح، دار الكتب العلمية – بيروت ٢٠١١م.

•الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي – بيروت، ١٩٩١م.

•الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي – لبنان، ط١، ١٩٩٤م.

•ضحك كالبكاء، إدريس الناقوري، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط١، ١٩٨٦م.

•عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف – الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.

•عتبات، عبد الحقّ بلعابد، الدَّار العربيَّة للعلوم ناشرون – بيروت؛ منشورات الاختلاف – الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.

•عصر البنيوية، جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، ع١٧، القاهرة، ١٩٩٦م.

•عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديثة، ط١، ٢٠١٢م.

•علم السرد (مدخل الى نظرية السرد)، يان مانفريد، ترجمة: اماني ابي رحمة، ط١، الموصل، ٢٠٠٩م.

•العنوان وسيميوطيقا الاتِّصال الأدبي، محمَّد فكري الجزار، الهيئة المصريَّة العامَّة للكِتاب – مصر، ١٩٩٨م.

•الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: الكتابة بالجسد وصراع العلامات، محمد صابر عبيد، دار غيداء – عمان، ط١، ٢٠١٦م.

•فنّ الشِّعر، إحسان عبَّاس، دار صادر بيروت للطباعة والنشر – لبنان، ط١، ١٩٥٥م.

•في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة – الكويت، ١٩٩٨م
•في نظريَّة العنوان مغامرة تأويليَّة في شؤون العتبة النَّصِّيَّة، خالد حسين، دار التَّكوين – سوريا، ط١، ٢٠٠٧م.
•قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات – القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
•قراءات في النَّص الشعري الحديث، بشرى البستاني، دار الكِتاب العربي – الجزائر، ط١، ٢٠٠٢م.
•القصيدة العربية الحديثة حساسية الانبثاقة الشعرية الاولى جيل الرواد والستينيات، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠م.
•القصيدة العربيَّة المعاصرة وتحوُّلات النّمط (التَّشكيل والدّلالة)، سلسلة كِتابات نقديَّة، علاء الدِّين رمضان، الهيئة العامَّة لقصور الثَّقافة – القاهرة، ط١، ٢٠١٥م.
•الكتابة عبر النَّوعيَّة، مقالات في ظاهرة القصَّة – القصيدة ونصوص مختارة، أدور الخراط، دار شرقيات – القاهرة، ١٩٩٤م.
•لا شيء لا أحد، يوميات في الشمال الأوروبي، فاروق يوسف، المؤسسة للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
•اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، ترجمة: ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون– بغداد، ١٩٨٩م.
• لسانيات الاختلاف، محمَّد فكري الجزار ، الامل للطباعة والنشر – القاهرة، ١٩٩٥م.

•مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفيتان تودروف، ترجمة: الصديق بو علام، دار الكلام للنشر والتوزيع – الرباط، ط١، ١٩٩٣م.
•المجموعة الكاملة. شِعر، مكتبة الفكر الجديد – مكتبة الأدب العراقي المعاصر، رعد عبد القادر، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة – بغداد، ط١، ٢٠١٣م.

•المرايا المتجاورة ،دراسة في نقد طه حسين، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة – مصر، ٢٠١٤م.

•مرايا نرسيس الانماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة النثر الحديثة، حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

•مساراتُ الخطاب الشعريّ التجربةُ والثقافةُ والرؤيةُ، محمد جواد علي، دار غيداء للنشر والتوزيع – عمان، ط١، ٢٠١٧م.

•معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد على للنشر – تونس، ط١.

•معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبه، الناشرون – بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

•معجم مصطلحات نقد الرواية، عصام زيتوني، دار النهار للنشر – بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

•مواجهات الصوت القادم دراسة في شعر السبعينات، حاتم الصكر، دار الشؤون للثقافة العامة، ط١، ١٩٨٦م.

•النص العجائبي "مائة ليلة و ليلة أنموذجا"، محمد تنفو، دار كيوان للنشر والتوزيع – دمشق، ط١، ٢٠١٠م.

•نظرية الاستقبال، روبرت سي هولب، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار – اللاذقية، ط١، ٢٠٠٤م.

•نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، روبرت سي هولب، ،ترجمة: عزالدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية – القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م.

•نظريَّة المنهج الشَّكلي نصوص، الشَّكلانين الرُّوس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسَّسة الأبحاث العربيَّة، ط١، ١٩٨٢م.

•نظرية قصيدة النثر (الرجع، الهوية، النص) ، محمد صابر عبيد، دار فضاءات – عمان، ط١، ٢٠٢٣م.

•نظريات السَّرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمَّد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٨م.

•هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليف، دار الثقافة للنشر – المغرب، ط١، ٢٠٠٥م.

ثانياً:الرسائل والاطاريح

•انماط القصيدة، احمد رحاحله، اطروحة دكتوراه، الجامعة الاردنية، ٢٠١٠م.

•الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي، حسن حميد، جامعة الكوفة، ٢٠٠٦م.

•الشعر العراقي الحديث جيل السبعينات الرؤية والتحولات، علي متعب جاسم، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، الجامعة المستنصرية – كلية الآداب، ٢٠٠٦م.

ثالثاً:الدوريات

• استراتيجية العنونة في المدوَّنة العربيَّة "نماذج مختارة من الأدب القديم والحديث"، فريد حليمي، مجلَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، قسنطينة – الجزائر، مج١٦، ع١، ٢٠١٧م.

•إشكاليَّة مقاربة النّصّ الموازي وتعدُّد قراءته، عتبة العنوان أنموذجاً، مجلَّة جامعة الأقصى، مؤتمر الآداب، ع١، ٢٠٠٠م.

•أقنعة الشِّعر المعاصر (مهيار الدّمشقي)، جابر عصفور، مجلَّة فصول، مج١، ع٤، ١٩٨١م.

•التجريب في القصيدة المعاصرة، وليد منير، الهيئة العامة للكتاب – القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

• التشكيل البصري في شعر (رعد عبد القادر) ديوان جوائز السنة الكبيسة أنموذجاً، مرتضى حسين علي، مجلة العلوم الانسانية كلية التربية للعلوم الانسانية،مج١٤، ع٢، ٢٠٢٣م.

•التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر(نزار قباني أنموذجا)، بشير مخناش، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خضيرة بسكرة، الجزائر، ع١٨، ٢٠١٦م.

•جريدة الزمان (الإصدار الرقمي)، تصدر عن مؤسسة الزمان للإعلام، ع١٤١٤، ١/٢٤/ ٢٠٠٣م.

•حدود السرد، ترجمة: بن عيسى بو حمالة، جيرار جنيت، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب العربي، ع٨_٩، ١٩٨٩م.

- حول مسألة الغموض في القصيدة العربية الحديثة، وليد منير، مجلة إبداع، القاهرة، ع٤، س١، إبريل، ١٩٨٣م.
- الخابيرو واثرهم في الشرق الادنى القديم (١٥٥٠)، إيمان لفته حسين و عبد الرزاق حسين، بحث جامعة القادسية – كلية التاريخ، ٢٠١٩م .
- السردية وخطاب الحكي، عليمة قادري، مجلة بحوث سيمائية، جامعة قسطينة- الجزائر، مج٨، ع١، ٢٠١٩م.
- السيمولوجيا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، مج٢٥، ع٣، ١٩٩٧م.
- سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية شعر محمود درويش انموذجاً، إياد عبد الودود عثمان، مجلة ديالى، ع٣، ٢٠١٤م.
- الشعر والكتابة، القصيدة البصرية، طراد الكبيسي، مجلة الأقلام، العراق ،١٩٨٧م.
- الشعر المعاصر في اليمن: الرؤيا والفن، عز الدين اسماعيل، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية.
- ظاهرة تعدد الأصوات في النص الشعري العراقي: دراسة تحليلية، عباس حسن جاسم و سهام محمد حسن، جامعة الكوفة، ٢٠١٧م.
- عتبة العنوان في تجربة محمد العطوي الشعرية، حمود بن محمد النقاء، مجلة علمية فصلية محكمة، ع١٤، ٢٠٢٢م.
- العنوان في الشعر العراقي المعاصر انماطه ووظائفه، ضياء الثامري، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية مج٩، ع٢، ٢٠١٠م.
- عنوان قصيدة السياب، دراسة لغوية- دلالية مقارنة، سامي علي جبارة، مجلة الطليعة الادبية، ع١، ٢٠٠١م.
- قصيدة التفاصيل اليومية في الشعر العراقي الحديث، عبدالهادي جاسم طعان، معهد إعداد المعلمات الصباحي- ميسان، ع٦١، القسم الثاني.
- لُغة الحياة اليوميَّة وتأثيرها في البناء اللُّغوي للشعر الحُرّ، محمَّد العبد، مجلَّة إبداع، القاهرة – مصر، ع٧، ١٩٨٧م.

• منهج "جيرار جينيت" في "خطاب المحكي"، المكروم سعيد، مجلة رفوف، مخبر المخطوطات الجزائرية في إفريقيا، جامعة أد ارر، الجزائر، ع٨، ٢٠١٥م.

رابعاً: مواقع الانترنيت

●شبكة الانترنت: جان فرانسوا ليوتار على الرابط: ليوتار. / https://hekmah.org

●شبكة الانترنت: حول الزمن الذي مضى والتطلعات – في الذكرى العاشرة لرحيل الشاعر رعد عبد القادر، زاهر الجيزاني. موقع وكالة العابر الإعلامية

.http://www.abermediaagency.com●

●شبكة الانترنت: رعد عبد القادر، شاعر توَسد الموت وفوق رأسه شمس، وديع شامخ، صحيفة الحوار المتمدّن الإلكترونيَّة، مؤسسة الحوار المتمدِّن، العدد ١٧، ٢٠٠٨/٣/٢٣م

www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=128904●

●شبكة الانترنت: رعد عبد القادر ومؤيد سامي في ذكرى رحيلهما المبكر، سعد محمد رحيم، موقع دروب،https://almadapaper.net/sub/01-1128/10.pdf

●شبكة الانترنت: رعد عبد القادر: استشرف الكارثة ومضى في لحظة ظلام طويلة، سعد هادي، مجلة الثقافة وناس،الثلاثاء٢تشرين الأول ٢٠٠٧م

ttps://alakhbar.com/Culture_People/181286.●

●شبكة الانترنت: رعد عبد القادر، الشاعر أكثر كرماً من الحياة، عبد الزهرة زكي.

https://almadasupplements.com/view.php?cat●

●شبكة الانترنت: الرواية العربية الفانتازيه، جميل حمداوي

www. regra. com /debat/shw. Artas●

●شبكة الانترنت: مثقفون عراقيون: بداهتنا صدمت بموت رعد عبد القادر، سعد هادي، إيلاف بغداد، الأربعاء ١٩ فبراير ٢٠٠٣ – ٠٥٢.

.https://elaph.com/Web/Archive/10456439261113316000https

●شبكة الانترنت: معجم الشعراء منذ بدء عصر النهضة، اميل يعقوب، مجلد الاول، دار صادر – بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.

- شبكة الانترنت: مقالة عبد الزهرة زكي ،صدرت عن اللقاء الصحفي في باب المعظم في شارع المتنبي ،دار المدى ،في الجمعة، ٢٠١٦/٨/٢٦م.
- شبكة الانترنت: موقع معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين
- https://www.almoajam.org/lists/inner/2627
- شبكة الانترنت: هكذا كتب رعد عبدالقادر المقطع الأخير في قصيدته الطويلة"، سعد هادي، إيلاف ١٤ ،شباط/ فبراير ٢٠٠٣
- https://elaph.com/Web/Archive/10452428357620345 00.htm.

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Misan – College of Education
Department of Arabic Language

The Structural Patterns of Raad Abdulqader's Poems in His Complete Poetry Collection

The thesis submitted by the student

Narjis Hussein Ababub

to the College of Education Council / University of Misan, as part of the requirements for obtaining a master's degree in Arabic Language and Literature.

Supervised by

Professor Dr. Khalid Mohammed Saleh

1445 AH - 2024 AD

AL-ANWAR OFFICE For Certified Legal Translation
Member Of Iraqi Translators Association
CERTIFIED TRUE COPY
MEMBER OF IRAQI TRANSLATORS ASSOCIATION
Member of F.I.T
License No: 227
AL-ANWAR OFFICE FOR CERTIFIED LEGAL TRANSLATION

Abstract

The study examined the structural patterns in the poetry of the Iraqi poet of the 1970s, Raad Abdul Qadir. It began with an introductory definition of the boundaries and concepts of these patterns, which critics define as new topics in modern Arabic criticism related to poetic art. These patterns manifest broadly in modern poetry, whether in prose poetry or free verse and have diversified to the extent that modern poets have adorned their poetic architecture with them.

The study is divided into three chapters. The researcher addressed in the first chapter (Structural Patterns in Titles) and divided the chapter into three sections: the first section discusses the structure derived from endings, the second section explores the elusive structure through encryption, globalization, and coding, and the third section examines the structure derived from daily life .

The second chapter (Visual Shaping Patterns) consists of five sections: the first section discusses punctuation marks, the second section examines darkness and whiteness, the third section explores geometric shaping, the fourth section delves into letter scattering, and the fifth section discusses texts and margins.

The third chapter (Narrative Structure Patterns) includes four sections: the first section discusses the autobiographical narrative style, the second section examines the objective narrative style, the third section explores the continental structure, and the fourth section examines the intertwined structure.

Additionally, the study followed both structural and stylistic methodologies, concluding with a summary highlighting the researcher's most significant findings throughout the study.

CERTIFIED TRUE COPY

AL-ANWAR OFFICE For Certified Legal Translation Member Of Iraqi Translators Association

LEGAL CERCIFIED AL-ANWAR OFFICE

MEMBER OF IRAQI TRANSLATORS ASSOCIATION Member of F.I.T. License No: 227 AL-ANWAR OFFICE FOR LEGAL TRANSLATION