جغرافيا المنفى – قراءة لجدلية الذات والمكان في بنية القصيدة السياسية
ديوان تأبط منفى أنموذجا – للشاعر العراقي عدنان الصائغ

أ.م.د. علي عزالدين الخطيب
جامعة واسط/ كلية التربية الاساسية

Geography of Exile – A Reading of the Question of the Self and Place in the Structure of the Political Poem
Divan of Ta'abata Manfa as a Sample for the Iraqi Poet Adnan Alsa'ig

Asst.Prof.Dr. Ali Izel Deen Al-Kateeb
University of Wasit / College of Basic Education

Abstract

It is possible to say that the political exile has represented a distinctive feature in the Arabic contemporary poetry due to the political circumstances which the Arab nation has witnessed and which have created a literary generation characterized by rejection, insurgence and political resistance.

Key words: Exile, self, geography, exclusion

الملخص

يمكن القول ان النفي السياسي مثل علامة فارقة في الشعر العربي المعاصر نتيجة للأوضاع السياسية التي عاشتها الامة العربية التي خلقت جيلا ادبيا تميز بالرفض حينا والتمرد حينا والمقاومة السياسية حينا آخر، كل ذلك ادى الى انتاج ادب خاص له سماته ونكهته الانسانية الخاصة وايضا مأساته الخاصة.

لقد ركزت دراستنا عملها داخل محيط جغرافي واحد تمثل بديوان (تأبط منفى) الذي يمثل مجموعة من القصائد السياسية التي ترسم حدودا جغرافية لخارطة حركة النفي والاغتراب التي عاشها الشاعر وامثاله من مجايليه من الشعراء العراقيين وحت الناس العاديين، كما ان قصائد هذا الديوان كتبت في فترات زمنية متعددة ليؤشر لنا امتداد واستمرار خط التسلط من جهة وامتدادا لخط النفي من جهة اخرى، وان كان من بين تلك القصائد قد جيء بها من مجموعات شعرية اخرى الا انها تمثل متنا واحدا هو متن النفي والاغتراب.

الكلمات المفتاحية: المنفى، الذات، جغرافية، الاقصاء

تقديم

مثلت قصائد النفي والمنفى في الادب العربي، قديما وحديثا، ظاهرة أدبية مهمة عكست واقعا انسانيا مأزوما سواء على مستوى الذات الفردية أم على مستوى الضمير الجمعي، وعلى الرغم من تنوع أسبابها قديما وحديثا كانت تمثل شكلا من افرازات النظم الفكرية السائدة على الرغم من أن النفي في الشعر القديم كانت أسبابه اكثر تنوعا ربما تطغى القيم الاجتماعية عليه اكثر من غيرها.

مهما تعددت أسباب النفي والاقصاء وتنوعت تبقى القضية الاهم انها قدمت لنا ظاهرة أدبية فنية مهمة منحت ديوان الشعر العربي طابعه الحيوي المتنوع.

يمكن القول ان النفي السياسي مثل علامة فارقة في الشعر العربي المعاصر نتيجة للأوضاع السياسية التي عاشتها الامة العربية التي خلقت جيلا ادبيا تميز بالرفض حينا والتمرد حينا والمقاومة السياسية حينا آخر، كل ذلك ادى الى انتاج ادب خاص له سماته ونكهته الانسانية الخاصة وايضا مأساته الخاصة.

لم تكن القصيدة العراقية المعاصرة بعيدة عن ذلك التراكم الابداعي الذي انتجه الوضع السياسي العربي والعراقي بوجه الخصوص، فظهرت قصيدة المنفى التي كتبها عدد كبير من الشعراء العراقيين الذين انتشروا ضمن جغرافيا واسعة من خريطة العالم، فامتد النفي على حدود تلك المسافات الشاسعة التي استوعبت تلك الازمات الانسانية الخاصة، من هنا جاء عنوان الدراسة بـ(جغرافيا المنفى).

من بين ابرز الشعراء الذين تحركوا داخل جغرافيا المنفى يبرز اسم الشاعر العراقي عدنان الصائغ واحدا من بين هؤلاء الذين تمرغت لغتهم الشعرية بغبار السفر والمنافي حتى غدت القصيدة السياسية في شعره ملمحا اسلوبيا هيمنت على تجاربه الاخرى، سيما تلك التي انطلقت من الواقع السلطوي المستبد كما صورته قصائده العديدة، فرسم لنا معاناة شعب كامل كما رأته عيناه وكما عاش هو لحظات تلك المعاناة فبدت قصيدته عراقية خالصة لا يمكن اعمام تجربتها على مواقع جغرافية اخرى من الوطن العربي الا من باب الاطلاق.

لقد ركزت دراستنا عملها داخل محيط جغرافي واحد تمثل بديوان (تأبط منفى) الذي يمثل مجموعة من القصائد السياسية التي ترسم حدودا جغرافية لخارطة حركة النفي والاغتراب التي عاشها الشاعر وامثاله من مجايليه من الشعراء العراقيين وحتى الناس العاديين، كما ان قصائد هذا الديوان كتبت في فترات زمنية متعددة ليؤشر لنا امتداد واستمرار خط التسلط من جهة وامتدادا لخط النفي من جهة اخرى، وان كان من بين تلك القصائد قد جيء بها من مجموعات شعرية اخرى الا انها تمثل متنا واحدا هو متن النفي والاغتراب.

ان استخدام مصطلح (الجغرافيا) في دراستنا الادبية يأتي لتحقيق مقاربة دلالية مع مساحة مكانية تتوزع واقعيا على مستوى المكان (المنفى) ونفسيا على مستوى الذات، لنكون ازاء جدلية وحراك مستمر بين المكان والذات مما انتج لنا قراءة جغرافية جديدة ان جاز لي وصفها تتمثل برصد حدود خارطة على مستوى الذات وهو ما اسميته (النفي خارج الذات) وهو رمز لكل حالات القهر والاستلاب والاقصاء التي تعانيها الذات ربما حتى داخل حدود الوطن او داخل حدود المنفى وكلاهما منفى.

الخارطة الدلالية للمنفى..جدل الذات \ المكان.

يقدم ديوان الصائغ (تأبط منفى) رسما جغرافيا جديدا لخارطة المنفى بدا مغايرا للمقاييس الطبيعية التقليدية الموجودة بين دفتي كراس الاطلس، وهذه الغيرية تتأتى من خلال الديالكتيك الحاصل بين الذات والمكان افرز لنا حدودا جديدة وخارطة جديدة لايمكن تأشير حدودها على المكان الطبيعي بل تؤثث لنفسها حدودا جديدة وجغرافيا جديدة تتجاوز الخارج \ المكان الى الداخل \ الذات، وهو حقيقة ما المح اليه مفتتح ديوانه الشعري الذي يوجه مدلولات مهمة ومفاتيح قرائية مهمة لانتاج دلالات المجموعة ككل اذ يقول في قصيدته التي عنونها (نص):

نسيت نفسي على طاولة مكتبتي
ومضيتُ
وحين فتحت خطوتي في الطريق
اكتشفت انني لا شيء غير ظل لنص
أراه يمشي أمامي بمشقة
ويصافح الناس كأنه أنا...[1]

اعتقد ان اختيار الصائغ لهذا المفتتح لديوانه الشعري لم يكن اعتباطيا او عفويا، بل يكشف عن قيمة اخراجية ورؤية كلية تؤسس لتقديم قراءة استباقية للحدود الدلالية لخارطة المنفى، فالنص يمثل وجه الذات الاخر، اذ وجدته الذات معادلا

لحضورها الانساني المأزوم، (الذات \ النص) وهو ما دعا الى ان يكون عنوانا للقصيدة التي نجدها تنشطر على صورتين: الذات \ النص بشكل بديا متماهيين:

نسيت نفسي على طاولة مكتبتي: نفسي \ النص

انني لاشيء غير ظل لنص: انا \\النص

كأنه أنا: النص \ انا... تطابق.

فالقصيدة تنشطر على نفسها بين الذات \ النص الا انها تقدمهما وجهين لعملة واحدة.

هذا فيما يخص الذات في القصيدة التي نجد المجموعة الشعرية تؤشر حضورها ابتداء، ثم تأتي صورة المغادرة \مضيت \ خطوتي \ الطريق... فهي اشارات استباقية للنفي والمغادرة، فالنص يرتكز على هذه الثنائية (الذات \ النفي (المكان)) التي ستستمر بالظهور على طيلة مواقع نصية عديدة في المجموعة الشعرية.

ان قراءة دقيقة للتجربة الشعرية لديوان تأبط منفى نجدها تكشف عن حدود جغرافية خاصة للنفي تحركت بين ثنائية المكان \ الذات:

النفي خارج المكان.

ان النمط الاول من النفي الذي قدمته قصائد عدنان الصائغ هو النمط التقليدي المكاني، اي النفي خارج الوطن الذي وجدناه يتحقق نتيجة لأسباب سياسية قهرية كما تقدمها تلك القصائد، الا ان الدافع مهما كان نوعه يبقى هو المحرك للذات لتجاوز المكان ورسم خارطة جديدة لحياتها، فلعل قصيدته القصيرة التي عنوانها (نواعير) ترسخ هذه الدوافع لدى الذات من اجل تجاوز المكان:

وإلام

تظل تدور

وتدور

يا عبد الله المغمور

كحصان الناعور

تسقي ارضا

لم تنبت لك غير البور (2)

فالنص يقدم عددا من الاستدلالات التي توجه حركة الذات على مستوى واقعها ابتداء من الواو في اولى عتبات القصيدة (و إلام..) ثم فعل الدوران الذي بدا في حلقة مفرغة وانتهاء بطبيعة الارض (البور) التي لانفع فيها، كل هذه الاشياء تمثل استدلالات لحركة الذات نحو تجاوز المكان \ الوطن والانتقال الى المنفى..

لذا نجده في قصيدة (العراق) يلخص مأساة الوطن من جهة كما يلخص مأساته الذاتية مع وطنه من جهة أخرى:

العراق الذي يبتعد

كلما اتسعت في المنافي خطاه

والعراق الذي يتئد

كلما انفتحت نصف نافذة..

قلت: آه

والعراق الذي يرتعد

كلما مر ظل
تخيلت فوهة تترصدني،
أو متاه
والعراق الذي نفتقد
نصف تاريخه أغان وكحل..
ونصف طغاه.[3]

في هذا النص القصير نجد الصائغ يلخص تاريخ العراق الطويل الممتد في عمق القهر والالم، فلفظ العراق يتكرر في هذا النص اربع مرات اسند فيها الى افعال تؤشر الخوف والقلق والرهبة (العراق ـ يبتعد \ يتئد \ يرتعد \ نفتقد) فجميع الافعال ذات دلالات سلبية، وهذا التراكم السلبي انتج نهاية سلبية للنص رسمت واقع هذا الوطن ضمن صورة ممتدة من الماضي والحاضر وحتى المستقبل:نصفه اغان \ نصفه طغاه.

ان صورة العراق التي قدمتها القصيدة تشكلت من منظور وان بدا فرديا على مستوى النص من خلال هذه الذات الا انه يمثل في الوقت نفسه تصورا جمعيا، كما نجد ان النص يقلب المعادلة من اجل تحقيق البعد الشمولي لحالة النفي..فالنص يحيل النفي والنأي الى المكان \ الوطن وليس الى الذات (العراق الذي يبتعد \ اتسعت في المنافي خطاه) فهذا التجسيم والتشخيص للمكان \ العراق وسع من مساحة النفي ومن خارطة المنفى التي ترزح تحت وطأتها الآلاف من المنفيين خارج اسوار الوطن، كما نجد ان النص يلمح للسبب السياسي والارهاب السياسي حينما يأتي بفوهة السلاح علامة على الرعب والاختيال والموت.

في قصيدة (حنين) تقدم الذات تجربتها الانسانية المتمثلة بالحنين وهي تقف على بعد مسافة خارج خارطة الوطن، هذه المسافة مكنتها ان تعاين أزمتها بوضوح لتشخص اشكالية الوطن الذي يرزح تحت وطأة الموت والرعب:

لي بظل النخيل بلا مسورة بالبنادق
كيف الوصول اليها
وقد بعد الدرب ما بيننا والعتاب
وكيف أرى الصحب
من غيبوا في الزنانين
أو كرشوا في الموازين
أو سلموا للتراب
إنها محنة ـ بعد عشرين ـ
أن تبصر الجسر غير الذي قد عبرت
السماوات غير السماوات
والناس مسكونة بالغياب.[4]

ان العنوان يشتغل بطريقين متناقضين، الاول يستقيم نفسيا مع الوقوف خارج المكان والبعد عن الوطن مهما كانت صورة الوطن مليئة بالدم والموت والجفاء، والطريق الاخرى يتقاطع مع تفاصيل الوطن السابقة التي تنتشر في داخل خريطته الممتدة كل الصور السلبية السابقة، فافتتاح النص بالتملك (لي) هو تأشير حيز مكاني للذات داخل جغرافية الوطن، الا انه مكان مفارقة يتاسس بين متضادين الامان \ الخوف، (ظل النخيل \ البنادق) هذه الثنائية هي التي تؤسس صورة الوطن والتي تنقسم مشاعر الحنين وتتشكل من خلالها، الا ان العودة لم تشبع هذا الحنين بعد ان تبدلت الصور والوجوه وتبدل حال الناس،

فما الغياب الا علامة على احساس الذات بالخيبة من واقع الحال، السماوات غير السماوات، من هنا يكون الحنين اكثر بعدا وعمقا لانه لا يرتبط بالمكان والبعد عنه بل بتغيير معالمه كلها.

في قصيدة (لوليو) ترسم حدود جغرافيا النفي خارج خارطة الوطن حينما تصبح الذات في مواجهة نفسها داخل حدود المنفى:

ما لي
ولا ارض لي
غير هذي الخطى
لكأن الحنين يقصرها أو يسارعها
و انا اتشاغل بالواجهات المضيئة
عما يشاغلني.(5).

فالجدل بين الذات وبين المكان يمكن تأشيره هنا:

لا ارض لي: غياب الوطن \غير هذي الخطى: (المنفى).

هنا يتحقق الشعور بالحنين كنتيجة حتمية لهذا الجدل الذي نجده يجابه من قبل الذات بالمقاومة: اتشاغل بالواجهات المضيئة عما يشاغلني...

ثم تبدأ الذات برصد أزمتها عبر تشكيل رؤية للوطن تتشكل من داخل حدود جغرافية المنفى مكنتها من تحقيق بعد عاطفي متمثلا بالحنين فضلا عن البعد التشخيصي للاسباب السياسية التي يعانيها الوطن:

اقول لقلبي الى اين ؟
هم خربوا وطني
وتباكوا علي
المفارز عند الحدود البعيدة
ترنوا لوجهي المشطب بالسرفات
تدقق منذ الصبح باسمي وتقذفني
لكأن بلادي ممهورة بالدموع التي تتساقط سهوا
لكأن المخافر تفتر بي
لكأني وحيد بزنزانتي آخر البار
أكرع ما ظل لي جرعة واحدة
وأغيب...
رويدا رويدا
...(6)

ان كتابة النص بعيدا عن المكان \ الوطن منح التجربة بعدا عاطفيا أكثر عمقا، لذا جاءت بنية الاستفهام استفزازية في مطلع المقطع لتحريك الداخل الذي سوف يبدأ برسم موقع الذات النفسي داخل جغرافيا المنفى:

اقول لقلبي الى اين ؟ هم خربوا وطني:هنا يتداخل الذاتي بالمكاني، الوجة النفسية \ الوجهة المكانية، هنا تضع الذات الاصبع على الجرح لتبدأ لغة النص بالانتقال التدريجي نحو جغرافيا المنفى عبر تصورات ذاتية بحتة تتجاوز الوطن الى المنفى:

لكأن بلادي ممهورة بالدموع \ داخل الوطن

لكأن المخافر تفتر بي \ بين الوطن والمنفى.

لكأني وحيد بزنزانتي اخر البار \ المنفى.. خارج الوطن.

ليحدث التغييب خارج الوطن تدريجيا\ اغيب رويدا رويدا..

في قصيدته (نصوص رأس السنة) يصبح الاحتفال بأعياد الميلاد احتفالا بوحدة الذات وتأشيرا لأزمتها داخل جغرافيا المنفى:

يسقط الثلج

على قلبي

في شوارع رأس السنة

وأنا وحدي

محاط بكل الذين غابوا.[7].

المقطع الاول يرسخ وحدة الذات وشعورها بالنفي داخل جغرافيا المنفى:

شوارع رأس السنة: وانا وحدي

ان استخدام الجمع للمكان \الشوارع يوسع خارطة المنفى ويبرز وحدة الذات بشكل اوضح فتبدو وحيدة، ثم نجد الصائغ يؤكد تلك الوحدة ويجليها بوضوح عبر لعبة بنائية قائمة على مفارقة حينما استخدم اسلوب الكثرة لابراز القلة عبر صورة الوحدة:

انا وحدي (فردي) ⟵ محاط بكل الذين غابوا (جمعي) ⟵ وحدة.

فالذات محاطة بالفراغ والغياب وهذا يعزز شعورها بالنفي.

في المقطع الثاني يبدو جدل الذات \ المكان جليا حينما تتلاعب الازمة بجغرافيا المكان فيتحول المنفى الواسع الى سجن صغير:

كل عام

الاذرع تتعانق

وأنا أحدق

عبر نافذة لمنفى

الى وطني

كعصفور يرمي نظرته الشريدة

الى الربيع

من وراء قضبان قفصه..[8]

دائما يبرز النص حوار الفردي/ الجمعي، أو الذات/ الكل، في رغبة منه لتعميق صورة النفي عبر تأشير الوحدة داخل المكان: الاذرع تتعانق(جمعي)/ انا (فردي)، هذا التصور الفردي نجده ينعكس سلبا على تشكيل المكان/ المنفى الذي يتحول

الى سجن صغير تتوق الذات الى الخروج منه صوب الوطن، فالربيع والعصفور ما هي الا علامات او ايقونات تشير الى الحرية المسلوبة داخل الذات ضمن جغرافيا المنفى.

في المقطع الثالث الأخير تتحرر القصيدة من بنية التوقيعات التي شكلت مقطعيها الاول والثاني لتبدأ بشيء من التفصيل وهذه المرة عبر تقديم صور داخل المكان \العراق وليس خارجه:

كل عام
يقف بابا نوئيل
على باب الوطن
ويدق
يدق
لا أحد
الآباء بكروا الى مساطر الحرب
الأمهات هرمن في القدور الفارغة
الجرنالات ذهبوا الى الاذاعة
يلقون الخطب والتهنئات
والاطفال يئسوا
فناموا قرب براميل القمامة
يحلمون بهدايا
تليق ببطولاتهم المؤجلة..(9)

ما أود الاشارة اليه هنا تحديدا ان الصائغ في مواقع من قصائده حينما يستعرض الواقع العراقي في مقابل المنفى نجده لا يستقر على صورة واحدة كأن يكون حديثه عن المنفى حسب أو العراق حسب بل متنقلا بينهما، الا ان خاتمة حديثه غالبا ما تكون عن الوطن لتفصيل مأساته وهذا ما فعله في المقطع الثالث الاخير في قصيدته هذه، فهي بلا شك صور مأساوية ينتقيها الصائغ من واقع وطنه، فبابا نوئيل ما هو الا رمز لبراءة الاطفال التي حرمت الطفولة العراقية منها بسبب ما يعانيه الوطن من جراء الحروب.

اعتقد ان قصائد المنفى التي كتبها الصائغ كانت مسكونة بالهم العراقي ومأساته الكبيرة لذا كانت جغرافيا المنفى لها خريطة خاصة فعلا جمعت حدود الداخل/ الخارج معا.

ثانيا: النفي خارج الذات.

ارجح ان هذا النمط هو الاكثر اهمية في ديوان تأبط منفى لأنه يضع الذات في مواجهة حقيقية مع نفسها ضمن موضوعة النفي لنكون ازاء حدود مكانية جغرافية جديدة لا تقاس بالخرائط والحسابات الرياضية والتعجيل الارضي بل تقاس بحجم الألم ومقدار المأساة المتحققة جراء هذه التجارب الذي تحتل السياسة فيها مستوى التبئير.

النفي خارج الذات هو ذلك الهاجس المتأسس جراء الرعب والخوف والرهبة، القلق الذي ينتاب الذات فيجعلها تفقد توازنها وتوحدها وثباتها فتبدو غريبة داخل حدود اتزانها لذا تخرج في سلوكها وتصوراتها لتجد نفسها تمارس إحساس النفي أو انها منفية خارج ثباتها.

لعل ابرز الثيمات التي قدمتها قصائد النفي خارج الذات هي التي كانت مسكونة بالهاجس إذ بدت فيها الذات متشظية ومنشطرة على نفسها، وهذا الهاجس في اغلب الاحيان متأسس جراء الخوف والرعب من الاخر ضمن دائرة الهم السياسي، ولعل قصيدة (هواجس) يمكنها ان تكشف لنا عن طبيعة هذا النوع من النفي خارج الذات:

أقل قرعة باب

أخفي قصائدي . مرتبكا . في الادراج

لكن كثيرا ما يكون القرع

صدى لدوريات الشرطة التي تدور في شوارع رأسي

ولهذا فأنا أعرف بالتأكيد

انهم سيقرعون الباب ذات يوم

وستمتد أعصابهم المدربة كالكلاب البوليسية الى جوارير قلبي

لينتزعوا أوراقي

و...

حياتي

ثم يرحلون بهدوء.[10]

ان التصغير والتقليل في (أقل) قد يعطي مؤشرا لفداحة الأزمة التي تعانيها الذات الا ان الاستدراك في السطر الثالث الذي يرصد صورة هاجس الخوف من عبر توهم طبيعة الصوت المثير للرعب المرتبط بالنظام السياسي هو الاكثر تأشيرا ورصدا لهذه القلق اليومي الذي تعانيه الذات وتشظيها (الشوارع \ شوارع رأسي) فهذا التداخل على مستوى المكان الواقعي \ الذات ادى الى تحقيق هذا الرعب \ الهاجس الذي يعني تجاوزها لذاتها ومن ثم انشطارها.

لعل قصيدته التي عنوانها (شيزوفرينيا) تعد اكثر وضوحا وتجسيدا لصورة النفي خارج الذات:

في وطني

يجمعني الخوف ويقسمني:

رجلا يكتب

والآخر ـ خلف ستائر نافذتي ـ

يرقبني.[11]

فالانقسام يبدو جليا داخل المكان/ الوطن عبر صورة الخوف:

في وطني: الخوف ← رجلا يكتب/ آخر يرقبني (قلق/ رعب..)

فالمرتكز هنا هو الوطن الذي حقق هذا الانشطار للذات جعلها تتجاوز موقعها الطبيعي لتكون ضمن جغرافيا جديدة ذات طابع نفسي.

في حين جاءت قصيدة (الظل الثاني) اكثر تركيزا وتسليطا للضوء على ظاهرة النفي خارج الذات عبر رسم خارطة نفسية جديدة للذات تكشف عن احساسها بالنفي داخل محيطها الذاتي:

وقفت أمام البناية

مرتبكا

يتعقبني ظله من وراء الجريدة

لف معي الطرقات
وقاسمني مطعما في ظواحي المدينة
والباص
والمكتبات اللصيقة
حتى انتهينا الى دورة للمياه
وقاسمته هلعي في القصيدة، منكمشا
أتحسس طياتها من خلال التصاق القميص بنبضي الذي
يتسارع
والعجلات التي تتسارع
والقبلات التي تتسارع خلف الغصون
تحسس . حين استدار . انتفاخ مؤخرة البنطلون
فأبصرت فوهة تترصدني
...(12)

فالنص يؤكد على مفردات او محددات تؤشر موقع الذات الجديد خارج محيطها عبر هواجس الخوف والهلع جراء فعل الملاحقة البوليسي: (مرتبكا/ هلعي/ منكمشا/ نبضي المتسارع).

ان اختيار (الظل الثاني) عنوانا للقصيدة يؤشر التصاقا على مستوى اخر يتحرك على ما هو نفسي فهو يؤشر التصاق الخوف والرعب بوصفهما وجهين آخرين للذات وحالا مرافقا دوما لها في حياتها مما يدفع بها لتتجاوز واقعها ومحيطها، فهو أشبه بالقرين حسب المفهوم النقدي(13)، الا اننا هنا لسنا ازاء شكل القرين لان الصورة تختلف عن ذلك، لف معي الطرقات/ قاسمني ... فهو يستغرق مع الخوف والقلق مساحة زمنية مكانية على مستوى الواقع فضلا عن مساحة مكانية على مستوى صفحة الورقة عبر عدد الاسطر التي اشرت تلاصق الذاتين معا، وفي المقطع التالي نجد هذا التلاصق والمرافقة بشكل اوضح واكثر التصاقا:

ولم نفترق
قاطعتنا الشوارع
لم نفترق
قاطعتنا أغاني المقاهي التي سيحط الذباب على لحنها ويطير
الى الشاي، سيدة بالثياب القصيرة تهبط من سلم الباص
تقرصها النظرات المريبة من فخذيها.. فتجفل موج الزحام
الذي يتلاطم فوق ضفاف المحلات منحسرا آخر الشهر نحو
البيوت التي ستجفف أيامها فوق حبل غسيل الديون، المذيع
الذي سوف يلثغ باللام حين يمر اسم وزير الثقافة، عاملة
البار تشكو النعاس،
النوافير...
ساحة بيروت...

لم نفترق...

...

دلفت الى البار

كان ورائي

يمد مخالبه في ظلالي وكان الوطن

على بعد منفى وكوب من الشاي

يقرأ في صحف اليوم أخباره

نافثا في الزجاج المضبب دخان سيجارة اللف

يبصق[14].

ان افتتاح المقطع بالواو يؤشر استمرارا لفعل المتابعة مما يعني استمرارا لفعل حركة الهاجس داخل الذات، بل التأكيد عبر اسلوب التكرار لجملة الجزم والنفي (لم نفترق) ثلاث مرات يؤشر لنا تغلغل هاجس الخوف في الذات وارتباطه بها.

لعل ما يميز هذا المقطع هو التركيز على تفاصيل الامكنة البغدادية اليومية اثناء رصد فعل الملاحقة، وارجح ان الصائغ اراد ان يقدم تصورا بانورامیا للمكان لتقديم مقطعا عرضيا لحياة الناس الذين يمثلون وجها اخر للذات الملاحقة من حيث المأساة واشتراكهم بمصير واحد يكاد يكون متشابها (المقاهي/ الشوارع/ الباص/ المحلات/ النوافير/ ساحة بيروت...) هي أماكن عراقية بغدادية والصائغ مولع باليومي كثيرا في شعره[15]، فهو يرسم لنا مشاهد بغدادية من حياة الناس الآمنة في الوقت الذي يستمر هاجس الخوف والرعب بمرافقة الذات وإيلامها مما يحقق مفارقة على مستوى الخارج/ الداخل.

تستمر القصيدة بهذا البناء البوليسي حتى نهايتها:

رأيت الذي كان يرقبني

قابعا خلف نظارتيه وظهري

يقرب أذنيه من طرف الطاولة

نحن لم نتبادل سوى جمل نصف مبتورة

فماذا يسجل فأر الحكومة في أذن صاحبه

ويهيء ـ خلف التقارير والمعطف الجلد ـ طلقته القاتلة[16]

حقيقة ان السطر الاخير يؤشر قضايا من واقع العراقي اليومي متمثلة بالتقارير الأمنية/ المعطف الجلد وهو لبس رجال الامن والمخبرين كما هو مشهور، فهي اشارات نصية واضحة لطبيعة الشخص الملاحق، كما ان الجملة الاعتراضية نجدها تسبق نصيا اداة القتل (طلقته القاتلة)، وكأنه اراد خلق مناخ بوليسي مرعب قبل حضور أداة القتل.

القصيدة بدت تسجيلا مباشرا لجغرافيا اخرى ليست مكانية بل نفسية تشكلت حدودها داخل الذات تمثلت باشكال الخوف والرعب.

في قصيدة (خيبات) يتحقق النفي خارج الذات عبر شعورها بالخيبة بين ما كانت تصبو اليه وما هو متحقق على ارض الواقع ليخلق هذا شعورا مرا بالاستلاب والألم:

انتظرت الاغصان الجرداء حتى أزهرت

والرايات المنكسة حتى انتصبت

لكن ما أن تكور الورد حتى قطفه غيري

وما أن سارت الرايات حتى تركتني على الرصيف
ومضت تشق طريقها وسط الهدير.. الى باحة القصر
وانتظرت السفن المبحرة حتى عادت
لكن ما ان نزل البحارة والمسافرون
لم أجد من يعرفني
وقرعت الزنانزين حتى فتحت
لكن ما ان خرج السجناء
فاتحين أذرعهم ورئاتهم للحرية
حتى جروني من ذراعي ورموني فيها[17]

تتشكل خارطة النفي هنا عبر ثنائية جوهرية هي الانتظار/ الخيبة:

انتظرت الاغصان الجرداء حتى ازهرت اقطفه غيري
انتظرت الرايات حتى انتصبت/ حتى تركتني على الرصيف
انتظرت السفن المبحرة حتى عادت/ لم اجد من يعرفني
قرعت الزنازين حتى فتحت/ جروني من ذراعي ورموني

فخيبة التوقع او الانتظار خلقت شعورا اليما داخل الذات جعلها تشعر بالاستلاب والالم.

في قصيدة (اشباح) يتحقق النفي خارج الذات من خلال احساس الذات بالرعب والخوف جراء سياسة الاقصاء والكبت التي تعمل عليها المنظومة السياسية، ثم نجد العنوان (اشباح) يؤشر لنا طبيعة الآخر العدائي الذي يبقى توصيفه عائما غير محدد ليس لعدم القدرة على تحديده بل لتمكنه وتعدد وجوهه:

دائما كنت أسمع أصواتهم الغريبة
وهي ترطن باسمي
ثم أقدامهم الحديدية وهي تصعد السلالم
ثم قبضاهم على الباب
ثم فوهاتهم في صدغي
ثم جثتي وهي تتدحرج
خلف هدير محركات سياراتهم
ثم صخب المتحلقين حولي وهم يتساءلون:
ـ من أين أتوا ؟
لكنهم لم يأتوا
تركوا لي مشهدا مفتوحا
على اتساع الطلقة المؤجلة...[18]

ان النص يبني مشهده البوليسي عبر فاعلية التخيل او التصور او التوقع لما يمكن ان يحدث في اية لحظة وهذا سبب حالة مستديمة من الخوف والرعب لدى الذات، لذا نجد هذه الاستمرارية في فعل الخوف جلية عبر الكلمة المفتتح التي تشير الى

ذلك (دائما) مما يعني تلاصق الخوف بالذات، كما نجد ان المشهد المتأسس عبر فعل الخوف يبتنى بناء متدرجا يبدأ من نقطة وينتهي في نقطة اخرى:

بدء الحدث من نقطة محددة.... أسمع اصواتهم ـ الصوت

اقدامهم تصعد السلالم ـ حركة

قبضتهم على الباب ـ اكثر اقترابا

فوهاتهم فوق صدغي ـ لحظة الاغتيال.

ثم جثتي ـ تحقق الاغتيال.... انتهاء الحدث في نقطة محددة.

فنحن ازاء فعل بياني لعملية الاغتيال عبر هاجس الخوف لكنها شكلت سيناريو متدرجا حتى لحظة القتل، فالخوف ينتج تصورا متكاملا لحدوث الجريمة، الا ان القصيدة تفاجئ المتلقي في الخاتمة عبر خلخلة توقعه حينما نكتشف ان العملية متخيلة توقعية ليس الا من خلال نفي المجيء:

ـ من اين اتو ؟

لكنهم لم يأتوا

هنا تتكسر سلسلة بناء الحدث والتوتر الذي حققه النص، الا ان النص يعيد التوتر للحدث من خلال فعل جديد ارتكز على بعد علاماتي هو (الطلقة المؤجلة) التي تمثل رسالة لحدوث ما كان متوقعا وهو الموت، وما فعل التأجيل المسند الى الطلقة أداة الموت الا استمرار لفعل الخوف والرعب في داخل الذات.

البنى التعبيرية في قصيدة المنفى...

بعد ان وقفنا على قصائد المنفى في مجموعة تأبط منفى لعدنان الصائغ وجدنا ان هذه القصائد جاءت متنوعة التشكيل والبناء، اذ قامت الحدود الجغرافية لها وفقا لأنساق بنائية متعددة حاولت القصيدة من خلالها انتاج دلالاتها وتحقيق شعريتها، وسنحاول المرور على أبرز تلك البنى التعبيرية التي حققت حضورا بارزا في المجموعة:

القناع...

لا شك ان القناع يعد شكلا بنائيا دراميا مهما قدمته القصيدة المعاصرة للتعبير عن العديد من التجارب الانسانية المهمة عبر استدعاء ذوات خارجية سواء اكانت تراثية ام كانت معاصرة لتتقمصها الذات داخل القصيدة فتأخذ التجربة الآنية طابعا شموليا رمزيا يكون أكثر إيحاء وتأثيرا في المتلقي، ونحن هنا لانريد الدخول في الحديث عن التنظيرات الخاصة بمفهوم القناع فهي ايضاتملأ رفوف المكتبات وقد قال فيها الكثير من الدارسين والباحثين.[19] ان القناع يتحقق أحيانا ليس من خلال لعب الدور التراثي كاملا أو من خلال عملية التقمص كاملة بل يتحقق احيانا من مجرد ذكر القناع ضمن بنية العنوان أو استقطاب بعض ملامحه داخل القصيدة، عندا تتداعى في ذهن المتلقي جميع التفاصيل.[20] من هنا اجد ان هذا الامر ينطبق على قناع (يوليسيس) عنوان قصيدة عدنان الصائغ الذي يرمز الى المغامرة والرحلة غير المأمونة لذا وجد الصائغ في هذا القناع صورة لتجربته في النفي، فقصيدة (يوليسيس) لانجد فيها ادنى تفاصيل لتجربة يوليسيس الاسطورية سوى الاشارة الى الاسم في العنوان، الا انه استطاع بالعنوان ان يمنح المتلقي اضاءات يستدل بها اثناء فك شفرات القصيدة وانتاج دلالاتها:

على جسر مالمو

رأيت الفرات يمد يديه

ويأخذني

قلت أين

ولم أكمل الحلم

حتى رأيت جيوش بني أمية

من كل صوب تطوقني..[21]

ان الذات هنا ترتدي قناع الشخصية الاسطورية كمظلة تستظل تحتها، واولى مؤشرات التقنع هو الاغتراب والنأي عن الوطن (على جسر مالمو...) هنا يضعنا القناع بابعاد خاصة لهذه التجربة تستوجب تداعي حالة المغامرة والمصاعب التي تواجهها وليس صورة السياحة في بلاد الغرب، وما يؤكد ذلك تداخل البعد التراثي المتمثل بملامح قناع آخر هو قناع الامام الحسين ع عبر صورة حشد بني امية وتطويقها له في معركة الطف الشهيرة، هذا التداخل بين التجربتين الاسطورية التي منحها القناع والتراثية الواقعية الكربلائية اكدت صورة المحنة للذات خارج حدود وطنها الجغرافية.

على هذه الشاكلة تستمر القصيدة في انتاج دلالاتها منطلقة من احساس الذات بالاغتراب والنفي وشعور اللا عودة:

وداعا لنافذة في بلاد الخراب

وداعا لسعف تجرده الطئرات من الخضرة الداكنة

وداعا لتنور أمي

وداعا لتاريخنا المتآكل فوق الروازين

وداعا لما سوف نتركه في اليدين

وداعا

نغادره الوطن الأم،

لكن إلى أين ؟

كل المنافي أمر

...[22]

بالتأكيد ان القناع الناجح هو الذي يحاول الافتراق عن مرجعيته الخارجية مهما كانت، تراثية ام معاصرة، كي يحقق بصمته الذاتية وان لا يعيد نسخ التجربة الخارجية حد التطابق، كما فعل الصائغ مع قناعه هنا الذي تجاوزه بشكل كبير مكتفيا بظلاله على النص، فالتكرار هنا (وداعا) التي تكشف عن مساحة كبيرة من الألم والحسرة على وطن لم يبق منه سوى صور الخراب والاستلاب يسجل نقطة افتراق اخرى عن النص التراثي، فنحن هنا لسنا ازاء حالة الاغتراب بل حالة النفي لان الذات مكرهة كما يبدو على هذا الخيار:

وداعا (صور يومية أليفة) ← نغادر الوطن الأم ←الى اين ← كل المنافي أمر ← نفي

إلا اننا نجد النص يؤشر حضور الشخصية/ القناع يوليسيس مرة واحدة حينما يصبح الحوار معها اشبه بالمناجاة:

آه.. يوليس

ليتك لم تصل الآن

ليت الطريق الى Malmo كان أبعد

أبعد

أبعد

أبعد

...[23]

ان هذا الانفصال بين الذات والقناع ليس انفصالا سلوكيا بل هو انفصال يؤكد الترابط والتوحد بينهما.

وكذا الحال في قصيدة (المحذوف من رسالة الغفران)، فهي لا تستدعي النص التاريخي لرسالة الغفران او تستدعي ملامح الشخصية التراثية لأبي العلاء المعري، بل تستدعي آليات الرسالة التراثية وأدواتها مثل التمرد والرفض والخروج على الثوابت في الفكر والعقيدة فضلا عن سخريتها، وقد استدعاها الصائغ ليحقق رؤية خاصة تمثل الرفض لواقعه السياسي الذي ادى به الى المنفى.

بدءا لابد ان اشير الى بنية العنوان في القصيدة (المحذوف في رسالة الغفران)، فالصائغ كان ذكيا في اختيار عنوانه وصياغته بهذه الطريقة، اذ ترك مساحة معرفية ناقصة ضمن النص التراثي سوف يراهن النص المعاصر على ملئها (المحذوف) عبر متلقيه ليدخل النص المعاصر بطريقة ذكية ضمن النسق المعرفي للنص التراثي العلائي المتمرد على كل شيء ليملأ فجواته المقصوده، وعندها سوف يغادر العنوان منطقة اليقين كما وصفها ميشيل أوتان التي وجدها (أكثر الامكنة وضوحا وأكثرها جلاء في النص، وهي التي ننطلق منها لبناء التأويل وبالتحديد انها تمنحنا نقاط الرسو التي تسمح بتطبيق التأويل على النص)[24]، لذا سوف تكون القصيدة على هذا النحو تتحرك بالنسق نفسه.

مستلقيا على ظهري

أحدق في السماء الزرقاء

وأحصي كم عدد الزفرات التي تصعد إى الله كل يوم

وكم عدد حبات المطر التي تتساقط من جفنيه...[25]

ان النبرة الاستنكارية المتهكمة نجدها حاضرة في نص الصائغ عبر السيناريو المقترح هنا والحوار المصطنع التي تؤشر جميعها حال الشكوى لما وصلت اليه الامور، هي الشكوى ذاتها والعتاب ذاته الذي القاه المعري على الذات الالهية بارجاعه جميع المصائب إليه حاشاه.

ان آلية التقنع هنا لم تكن بارتداء التفاصيل التراثية كما اشرنا في مقدمة دراسة هذا النص، كما انها لم تكن باستدعاء ولو بعض ملامح الذات التراثية، بل على العكس تماما نجد ان الذات هنا ذات معاصرة بامتياز، الا اننا نجدها تمارس سلوكيات الذات التراثية وتتبنى مواقفها، لذا نجد مع استمرارية القصيدة سوف نطالع جملة من التساؤلات الاستنكارية التي تكشف عن طبيعة الرفض والشكوى والتمرد والسخرية بالوقت نفسه، بل ان السخرية هي لحمة رسالة الغفران كما يرى الدكتور نعمان محمد أمين[26]:

يا الهي العادل

أمن أجل تفاحة واحدة

خسرت جنانك الواسعة

أمن أجل أن يسجد لي ملاك واحد

لم يبق شيء في التاريخ إلا وركعت أمامه

[27]...

هنا نجد تقمصا لقناع آدم النبي ع الذي اخرجه الله من جنته لعدم اطاعته أمره، ((وقلنا يا آدم اسكن انت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين))[28] فالتفاحة ترمز للخطيئة التي ارتكبت والتي عوقب من خلالها آدم ع فانزله الله سبحانه من الجنان الى الارض، الا ان الاشكالية ليست هنا بل في تركيز النص على التفاحة بقيمتها

الوضعية والتساؤل الرافض في أصله لهذه العقوبة والتصغير لسبب العقوبة (أمن اجل تفاحة ؟)، وآدم هنا هو رمز جمعي وليس رمزا فرديا، من هنا جاء ارتداء الذات لقناعه.

يقدم النص سلسلة طويلة من الاسئلة الاستنكارية التهكمية والاعتراضات الموجهة الى الذات الالهية انتشرت في مواقع عديدة من القصيدة:

واذا كان الاشرار لم يصعدوا الى سفينة نوح
وغرقوا في البحر
فكيف امتلأت الارض بهم ثانية ...
و((أذا السماء انشقت، وأذنت لربها وحقت، وإذا الارض
مدت، وألقت ما فيها وتخلت))!
فأين ستذهب لوحات فان كوخ،
وقصائد المتنبي،
ومسرحيات شكسبير،
ونهج البلاغة،
وسمفونيات موزارت
وما الذي سنجده في متاحف الجنة ...
وإذا كنت سأجد في فراديسك الواسعة
حبرا
وخمرا
وصفصافا
فهل أستطيع نشر قصائدي
دون أن تمر على رقيب
...
وإذا انكحتني
عشرة آلاف حورية عين...
فماذا ستترك لحبيبتي
و...[29]

نحن ازاء مجموعة من لافتات الاعتراضات على الذات الالهية التي قد لا تختلف من حيث الرفض والتمرد عن اعتراضات المعري واسئلته التي دارت في خلده، الا اننا هنا نجد اسبابا تدفع الصائغ لها تلمح بالرعب السياسي ومحاولة الكشف عن طبيعة المنظومة السياسية التي تتصرف وكأنها متحكمة بمقاليد الحياة لاسيما كلمة (الرقيب)، اذ لا تختلف هذه الاسئلة من حيث الغايات عن اسئلة المعري في رسالته للذين قابلهم في الجنة او الجحيم التي جميعها تمثل الرفض والاعتراض والتمرد، عموما ان الصائغ وظف الاعتراضات العلائية في رسالة الغفران في قصيدته لتكون اشارات تدين المظومة السياسية الحاكمة كما يرى..

ومن الاقنعة الطريفة ضمن القصائد القصار قصيدته التي عنوانها (حصار) التي ترتدي فيها الذات قناع الحيوان \ السمك، اذ بالامكان ان نجد قصيدة قصيرة ترتكز على القناع ضمن بنيتها الشعرية وهو ما اصطلحت عليه بقناع الفكرة[30]:

نلوب بزعانفنا في طيات الماء

الهواء يختنق بنا

والجاسون أمام زجاج حوضنا الانيق

ينظرون بلذة لشهقاتنا الملونة وهي تخبط السديم

بحثا عن بقايا الهواء

نحن الاسماك المحاصرة في حوض الوطن[31]

ان الغاية من ارتداء الصائغ هذا القناع هو ترسيخ فكرة الاقصاء والاستلاب داخل حدود خارطة الوطن، كما نجد ان النص يزيد من وطأة الحصار حينما يجعل السمك محاصرا داخل الحوض، كما ان اختيار الحوض الزجاجي من اجل ان يقدم بصريا صورة التناقض بين الخارج المرئي والداخل ليكشف من خلال هذه اللعبة زيف الواقفين في الخارج، من هنا يكون الحوض صورة من صور الاقصاء استطاع التقنع من كشفها.

البناء العلاماتي...

يمكن القول ان البعد العلاماتي في ديوان تأبط منفى كان حضوره مميزا جدا، اذ كان اداة مهمة في انتاج دلالات النفي ورسم الحدود الجغرافية للمنفى، والعلامة كما يعرفها بورس (شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من وجهة ما وبصفة ما، فهي توجه لشخص ما بمعنى انها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة او ربما علامة اكثر تطورا، وهذه العلامة التي تخلقها اسميها مفسرة للعلامة الاولى)[32] وقد وجدت الفاعلية العلاماتية تنقسم على شكلين اثنين، هما، فاعلية العنوان العلاماتية، والعلامات النصية المتوزعة داخل بنى القصائد القصار تحديدا.

فاعلية العنوان العلاماتية..

يمكن القول ان العنوان يمثل ركيزة أساس ضمن مجموعة الركائز التي تستند عليها القصيدة الحديثة كونه يمثل منتجا دلاليا مهما من جهة عبر تظافره بنيويا مع المتن وايضا بوصفها منطقة حوار ساخنة بامكانها ان تسهم في اشعال فتيل الحوار والقراءة فتمنح القصيدة شعريتها اذا تمكن الناص ان يستثمر الامكانات التي تتيحها بنية العنوان، سيما مراوغته بحيث يثير فتنة المتلقي كما يثير فضوله، فالعنوان يمثل (بنية صغرى لا تعمل باستقلال تام عن البنية الكبرى التي تحتها، فالعنوان بهذه الكينونة – بنية افتقار يغتني بما يتصل به من قصة، رواية، قصيدة، ويؤلف معها وحدة سردية على المستوى الدلالي)[33]

كي لا يأخذنا التنظير بعيدا عن الموضوع اقول ان اختيار عنوان الديوان تأبط منفى لم يكن اختيارا اعتباطيا مطلقا فهو يحاكي اسم الشخصية الأدبية التراثية تأبط شرا، وأرجح ان اختيار العنوان لم يكن مقصودا بالدرجة الاساس لاستدعاء تجربة تأبط شرا بقدر ما في الفعل تأبط من اصرار على النفي والاحساس بالاقصاء فضلا عما في حضور المغامرة والتصوير الواقعي في شعر الشاعر، الا اننا يمكن ان نضع العنوان في سياقه البصري الكلي ضمن صورة الغلاف التي هي عبارة عن صورة ظل لشخص مأخوذة من الخلف يسير باتجاه ظل لغابة يحمل حقيبة بيد ويد اخرى تتأبط كراريس ورق وأظنها قصائد الشاعر تتساقط الى الخلف وهو يسير باتجاه غابة ضبابية الالوان ترتفع منها نخلة باسقة طويلة تحيل الى العراق موطن النخيل، مع طيور في الافق وفي زاوية ضيقة تصطف من بعيد بنايتان وألوان رمادية غير واضحة بقصدية ترسم اللوحة بكلها الرحيل نحو المجهول وهي كما قدمنا خلال المبحثين السابقين تتلاءم مع تلك التجارب وتلك الاحساسات بالنفي والاقصاء والاغتراب لذات مثقفة اديبة تحاور الألم بالشعر.

ان صورة الغلاف تنحرف بدلالات الشخصية البطلة في الديوان عن دلالات الشخصية التراثية، وجميع قصائد الديوان هي محاولات رسم ملامح الذات البطلة وحدود جغرافيا المنفى التي سوف تتحرك الذات فيها بشكليها النفسي والمكاني، ولعل

اقرب قصيدة ممكن ان تقدم التفصيلات الدلالية للذات في الديوان قصيدة (اوراق من سيرة تأبط منفى) التي جاءت بـ(16) مقطعا عبارة عن قصائد متفرقة مكتوبة بين عامي 1990 وعام 2000، وهي من عنوانها (أوراق) تشير الى اقتطاف اجزاء من تلك الرحلة نحو المنفى:

سأحزم حقائبي
ودموعي
وقصائدي
وأرحل عن هذي البلاد
ولو زحفت بأسناني
لا تطلقوا الدموع ورائي ولا الزغاريد
أريد أن اذهب
دون أن أرى من نوافذ السفن والقطارات
مناديلكم الملوحة
أستروح الهواء في الانفاق
منكسرا أمام مرايا المحلات
كبطاقات البريد التي لا تذهب لأحد.(34)

بدءا أجد ان المقطع يفسر لنا صورة الغلاف مع عنوان الديوان ففيه كل مفردات الصورة المرسومة عليه، الحقيبة/ السفر/ القصائد/ الوحدة/ الانكسار والخذلان، ففي العتبات الاولى نجد شعورا ازدواجيا للذات، واقول ازدواجيا لأنه يحمل الرغبة من جهة وليس أية رغبة بل رغبة ملحة جارفة للرحيل وايضا شعورا بالأسى لحدوث ذلك من خلال صور الدموع:

حقائبي/ دموعي/ قصائدي، هذا هو المكون البنيوي للشخصية في النص، فالاصرار على الرحيل (لو زحفت بأسناني) لا يعني التناقض مع الدموع مطلقا بل يكشف عن حال الاكراه في ذلك وهي اشارة الى احساس الذات بالمظلومية جراء النظام السياسي وسطوته، فالذات مضطرة الى ذلك كما سيتضح في لاحق القصيدة:

هذه الارض
لم تعد تصلح لشيء
هذه الارض
كلما طفحت فيها مجاري الدم والنفط
طفح الانتهازيون
أرضنا التي نتقيأها في الحانات
ونتركها كاللذات الخاسرة
على أسرة القحاب
أرضنا التي ينتزعونها منا
كالجلود والاعترافات
في غرف التحقيق
ويلصقونها على أكفنا، لتصفق

أمام نوافذكم

أية بلاد هذه...[35]

في هذا الموقع من النص نجد الذات تقدم المسوغات والمبررات التي تضعها للرحيل نحو المنفى ليكون وطنا بديلا عن الوطن الام، وهو كما واضح انها مبررات سياسية أشرتها العلامات (الدم/ النفط/ غرف التحقيق...)، الا ان المعادلة تتحقق من جديد في ظل الوقوف مجددا على رحم الوطن عبر صور الشوق والحنين:

ومع ذلك

ما أن نرحل عنها بضع خطوات

حتى نتكسر من الحنين

على أول رصيف منفى يصادفنا

ونهرع الى صناديق البريد

نحضنها ونبكي[36]

في قصيدة (لا) المهداة الى القاص العراقي حميد المختار يتحول الحرف (لا) من بعده اللغوي كونه اداة نفي الى علامة ليست للرفض فحسب بل علامة للمواجهة والتحدي:

فمه الذي اعتاد أن يقول لا

مرغوه بالتراب

فنمت أشجار كثيرة على امتداد البلاد

يسمع الامبراطور حفيفها وهي وهي تعبر نوافذ قصره

أجراسا من اللاءات[37]

ان تحول الاداة (لا) الى علامة تعبر عن جميع تلك الدلالات التي ذكرنا قد مر بمراحل تشكيلية داخل النص، فتحولها من لغة مقروءة الى لغة صوتية لارتباطها بالفم هو تجاوز لدورها البنائي في النص واعلاء لقيمتها التعبيرية، على الرغم من انه جوبه بالاسكات عبر صورة التراب، الا ان النص راهن على التحول والتحدي حينما بدأ يرتفع بالأداة الى طابعها العلاماتي بتحولها الى شجرة تنمو لتنتقل من دلالتها الفردية الى دلالة شمولية عامة وبطابع صوتي أيضا: (أجراسا من اللاءات).

ان عملية اسكات الصوت هي محاولة للنفي خارج حدود الذات وان كانت قد جوبهت هنا بالاسكات.

قد لا تختلف الفاعلية النصية في تحول اداة التمني (لو) في قصيدته التي اسمها (لو) عن النص السابق من خلال تحولها الدلالي من اداة الى علامة لإحساس الذات بالألم والاستلاب:

لو مرة

تعود الهراوات

والسياط

الى الحقول

وتروي تأوهات الاجساد التي تمزقت

تحت لسعها

لوأدت الاشجار أطرافها

وأضربت الغابات عن الطعام

فلم تعد هناك بلابل

أو غصون[38]

ان التمني الذي تمنحه الاداة (لو) لا يكشف عن امنية مرتبطة بالصور التي يقدمها النص حول الهراوات والاشجار الخ، بقدر ما تتحول الى علامة عن مرحلة من القهر والتعذيب والالم فضلا عن انها كشفت عن مفارقة، إذ ان بنية اداة التعذيب هذه هي ايجابية حيوية/ الاشجار لكنها تحولت لأداة قمعية، من هنا تصبح لو علامة عن القمع، كما هو واضح ان نصوص الصائغ تشتغل على مبدأ التجاوز الدلالي الذي غالبا ما يأخذ شكلا ونمطا بنائيا خاصا.

في قصيدة (بياض) يتحول العنوان الى علامة على الاستلاب والكبت للذات مما يعني اقصاؤها خارج **محيطها**:

الرقيب الذي في الكتاب

ظل يلتهم الكلمات

السطور

الحروف

الفوارز

حتى تكرش من كثرة الصفحات

وغاب

إلهي...

ما الذي سوف افعله

ببياض كهذا

البياض حجاب[39]

ان البعد العلاماتي يتأسس وفقا لثنائية الحضور/ الغياب، فبين حضور النص بصيغته الواقعية داخل المتون وبين تغييبه بقصدية بمعنى اقصاء المعرفة والتجهيل الذي قد يحقق الوعي الذي يخاف منه النظام، لذا يأخذ البياض دلالته الجديدة عبر صورته العلاماتية التي تعني الاستلاب والاقصاء وقتل الوعي والحرية فلا غير بياض الصفحة وهذا يعني يعني اقصاء الكتابة اي اقصاء المعرفة.

ويمكن ان نعد العنوان (عابر) علامة أيضا عن استلاب الذات وشعورها بالاقصاء سواء اكان خيارها او خيارا لابد منه.

لم يفتح نافذة في بيت

أو يزرع وردا في راحة ليت

أو يطربه ناي أو بيت

مر بهذي الدنيا ظلا

لا تعرفه حيا أو ميت[40]

ان اداة الجزم والنفي (لم) احالت كل ما هو ايجابي في النص الى سلبي بحكم فاعلية النفي والقلب:

النافذة ـ لم ـ يفتح
وردا ـ لم ـ يزرع
نايا ـ لم ـ يطرب
ظلا ← لا تعرفه حيا او ميت.

هنا يصبح العنوان (عابر) علامة على الضياع والتيه والاستلاب التي تعانيها الذات وهو نفي.

أنسنة الوجود أو التشخيص..

حقيقة يمكن القول ان عدنان الصائغ مارس اشكالا عديدة من الانساق البنائية للتعبير عن تجربة المنفى والاقصاء ورسم حدودها الجغرافية سواء على المستوى الواقعي ام على المستوى النفسي، لذا وجدنا لعبة التحول في صورة الذات الى بنى شيئية مختلفة طريقا من طرائق التعبير عن ذلك، او بالعكس حينما يمنح الاشياء بعدا انسانيا كي تعبر بصورة بديلة واكثر افصاحا عن المواقف المختلفة التي تتعلق بالنفي والاقصاء وهو يلجأ الى ذلك حينما تعجز الذات عن التعبير عن واقعها بكل هذا الرصيد الضخم من التجارب الانسانية فنجدها تلوذ بمحيطها بما يضمه من موجودات فتختار منه ما تختار ليكون صدى لذاتها وأزمتها.

من صور أنسنة الاشياء ممارسة الشيء (الباب) السلوك الانساني في قصيدته القصيرة التي اسماها (باب):

أراهم..
يدفعونني ويدخلون
يدفعونني ويخرجون
وأنا أصطفق بأضلاعي
وراءهم
لا أحد يلتفت
ليرى
كم هية مضنية
وصفيقة،
مهنة الباب[41]

ان الذات تتماهى كليا مع البنية الشيئية \ الباب عبر الضمائر، أراهم \يدفعونني \ اصطفق بأضلاعي..)، فتحول الذات اولا الى جماد هو اقصاء بحد ذاته لإنسانيتها، ثم تحولها الى باب ضاعف هذا الاثر السلبي لدى الذات، فهذا الشعور بالجماد وأداء سلوكه استطاع ان يكشف عن احساس الذات بالنفي والاستلاب، فالتماهي مع الشيء بهذا الشكل هو ممارسة بديلة من قبل الذات للشيء من خلال استعارة سلوكه، وهذا الفعل البنيوي داخل العمل الادبي تنبه له عدد من النقاد لاسيما غريماس الذي أشار الى ان هذه الادوار التي تمارسها الذوات داخل النص الادبي ربما تكون صادرة من بشر حقيقيين ام من حيوانات ام من جماد [42].

في قصيدة (تأويل) تتحول الذات الانسانية الى بنية شيئية (كتاب) لتعبر عن شعورها بالنفي والاستلاب والاقصاء:

يملونني سطورا
ويبوبونني فصولا
ثم يفهرسونني
ويطبعونني كاملا
ويوزعونني على المكتبات
ويشتمونني في الجرائد
وأنا
لم

أفتح

فمي

بعد[43]

على الرغم من ان العنوان (كتاب) يحيل ابتداء الى المعرفة والثقافة والى غير ذلك من المعاني، الا انه هنا يتجاوز جميع هذه المعاني الى معنى جديد يرتبط بكينونته المادية الجامدة بوصفه شيء ليس الا، فالنص بحاجة الى تأويل عملية الاختيار للشيء \\الكتاب الذي تحولت اليه الذات من دون شيء آخر! ويبدو الاقصاء والتهميش عبر الممارسات التي تقدم بصيغة الجمع مما يكثف من وطأتها على الذات، فالعلامات اللغوية هي: (يملونني/ يبوبونني/ يفهرسونني/ يطبعونني/ يشتمونني) في مقابل ذلك لا يوجد أي فعل او سلوك من قبل الذات.

في مقابل هذا التحول نجد تحولا نقيضا حينما يمارس الشيء السلوك الانساني من خلال امتلاكه فرصة البوح/ النطق ليتحدث بطريقة لسان الحال مجازا، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر قصيدة الصائغ التي عنوانها (سيرة ذاتية لكاتم الصوت)، وهي قصيدة مقطعية يمنح النص فيها الشيء \\السلاح قدرة النطق ليكشف بدلا عن حامله ما يدور في نفس حامل السلاح/ القاتل او المخبر او رجل الامن كيفية تنفيذ جريمته، القصيدة عبارة عن ملاحقة بوليسية بين احد رجال الاغتيالات وضحيته والراوي فيها هو السلاح/ الكاتم:

لماذا يلمعني هذا السيد الانيق

كل صبح

وهو يمضي لى مهمته الغامضة[44]

ان عنصر التشويق حاضر في القصيدة ضمن مقطعها الاول عبر هذه الافتتاحية الاستفهامية، لماذا يلمعني كل صباح/ المهمة الغامضة، وكما هو واضح ان مهمة الحكي او السرد تنهض بها الالة \\السلاح.

وراء زجاج إحدى المكتبات

ظل صاحبي يختلس النظرات الى وجه رجل

كان يقلب كتابا

حين وقعت عيناه ـ على مؤخرة بنطلون صاحبي ـ ارتبك

هل خافني الرجل ! ؟

سألت صاحبي، فلكزني بحذر

أن أسكت

لكن الرجل الذي التفت الي فجأة ورآني

اصفر وجه

ترك الكتاب

وانسل مسرعا بين الزحام

تاركا صاحبي

يبحث عنه بغضب[45]

ان فاعلية التشخيص او انسنة الوجود نجدها تمكن البنية الشيئية من تقديم الكثير من الاجابات حول تفكير الجناة وكيفية تسويغهم لارتكابها وتنفيذها بدم بارد وكيفية تأشير فعل الملاحقة عبر وصف دقيق لما يجري:

يختلس النظرات/ ارتبك/ اصفر وجهه

فهو اشبه بالكاميرا التي تلاحق الفعل، نطالع المقطع الثالث من القصيدة:

ذات مساء

وبينما كان لمطر ينهمر

في شوارع المدينة

أخرجني من فء جيبه

حركني ببرود أعصاب

ووجهني الى ظهر رجل

كان منحنيا لالتقاط شيء لم أره

إذ تكوم الرجل فوقه فجأة

بينما اتسعت خطوات صاحبي(46)

النص/ الشيء يركز على امور مهمة هي: أولاً، برودة الاعصاب اي القتل بدم بارد، الامر الاخر اصابة ظهر الرجل بمعنى العملية تتم غدرا وهذا يكشف عن طبيعة هؤلاء العدائية اللا انسانية، فما يحدث يتحرك باطار بوليسي تماما.

في المقطع الاخير تبدو الغاية جلية من لعبة التحول للشيء هنا اذ منحتنا جميع الاجابات التي قد لا نكتشفها عن هؤلاء القتلة الا في غرف التحقيق ربما حينما يتحدث الشيء/ اداة القتل بدلا عن القاتل ناقلا منظور القاتل للمتلقي:

بين كومة من عظام واشلاء حديدية

التفت بحذر

رأيت حولي عشرات من زملاء المهنة

بهيئات وحشرجات مختلفة

تبادلنا أطراف الاحاديث قبل أن ننام

عن جولاتنا الليلية

عن العيون التي أطفأنا فيها البصيص

عن الاعناق التي كنا نراها مزهوة

ونعجب

كيف ترتجف أمامنا فجأة

وتتلوى كسنابل في الريح،

بينما كنا نضحك

عن تلك الحاة الشاسعة التي...

لم تكن تعني لنا سوى ضغطة زناد(47)

الملفت للنظر هو السطر الاخير من النص، بل العبارة الاخيرة (لم تكن سوى ضغطة زناد) التي تساوي الحياة الشاسعة بأسرها، ان المقطع الاخير ينتقي أشياء انسانية بحتة غاية في الدقة (العيون التي أطفأنا.../ الاعناق المزهوة)، اعتقد ان الصائغ نجح باسلوبه التشخيصي هذا ان يكشف عن قساوة هؤلاء وعن طبيعة القتل المتغلغلة في نفوسهم عبر هذه اللعبة البنائية وما قدمته المعادلة التي انتهى بها النص:

الحياة الشاسعة ← لم تكن تعني ← ضغطة زناد.

الكاركاتير

على الرغم من التراجيديا التي تتركها الأزمات السياسية في وجدان الشعوب سيما في ضمائر الذين ينبرون للتعبير عنها، وأقصد الأدباء منهم على وجه الخصوص، سواء بالشعر او القصة والرواية او المسرح او اي اسلوب فني آخر، والكاريكاتير واحدا من تلك الوسائل التي يقدم عليها الفنانون لإبراز وتسليط الضوء على الواقع بشكل عام والسياسي بسلبياته وأزماته التي يحدثها وتأثيراته على الشعوب بشكل خاص، إذ يمكن عده من ابرز التشكيلات الفنية سواء على مستوى الفنت التشكيلي الرسم ام على مستوى المرئي في الاعمال المسرحية والسيمية ام على مستوى البناء الشعري لأنه يمتلك طاقة كبيرة من السخرية التي قد لاتستطيع اللغة الرسمية من التعبير عنها، كما ليس بالضرورة ان يكون الكاريكاتير كوميديا مضحكا بل السخرية تكون اكثر تحقيقا لأهدافها حينما تكون جادة، وقد وجدت كلا الحالين في كاريكاتيرات الصائغ فمنها ما هو تقليدي ساخر مضحك ومنها ما هو جاد يكشف عن ألم ومرارة كبيرتين.

في قصيدة (حكاية وطن) نقف على بنية كاركاتيرية من خلال رسم الحدث الشعري المتعلق بالواقع السياسي في الشعوب العربية الممجدة للصنمية والمشاركة في صناعتها:

شعر تمثال السيد الرئيس بالضجر

فنزل من قاعدته الذهبية

تاركا الوفود والزهور وأناشيد الاطفال،

وراح يتمشى بين الناس الذين اندفعوا يصفقون له:

((بالروح بالدم.. نفديك يا...))

انتعش التمثال.

وحين علمت تماثيله الاخرى بالامر

نزلت الى الساحات

وراحت تتقاتل فيما بينها.

والناس يتفرجون

لا يدرون

أيهم السيد الرئيس... ؟!![48]

ان التشكيل الكاريكاتيري في هذه القصيدة يتأسس عبر اعادة انتاج الحدث بطريقة تقترب من الفنتازيا التي تكسر القواعد الطبيعية احيانا كثيرة بحيث يمكنها هذا من القيام بما لايمكن القيام به على الاصعدة كافة، فمفردات الصورة الكاريكاتيرية هنا تبدأ من السطر الاول، عبر اختيار التمثال بديلا نصيا لشخصية السيد الرئيس وهو اشارة واضحة الى التأليه الذي وصل اليه حكامنا العرب عبر نصب التماثيل الكثيرة في ساحات عواصمهم، ثم البدء بعد هذا الاختيار بعملية انتاج المعنى من خلال منح الفاعلية للتمثال وليس للشخصية (شعر بالضجر) وهي زيادة سلبية بالتعظيم اي تقدم الانتقاص المطلوب تحقيقه لها، ثم استخدام العبارات \ الشعارات التقليدية التاليهية المأثورة في الشعوب العربية (بالروح بالدم الخ).

ان فاعلية الكاريكاتير تبدو من خلال منح السلوك الانساني للجماد/ التمثال (تمثال الرئيس) وكان بامكان النص ان يقدم شخصية الرئيس بدلا منها الا انها لم تكن لتؤثر بالقدر ذاته كما فعل الجماد، ثم اكسابه السلوك الانساني: شعر بالضجر/ يتمشى/ انتعش... الا ان الصائغ اراد ان يمنح كاريكاتوره طابعه الاكثر سخرية حينما اضاف سيناريو آخر بنزول التماثيل

الاخرى معه، لكن الضربة الفنية جاءت نهاية النص حينما اشرت حالة الفوضى من جهة وتحول التمثال الى الشخصية نفسها من جهة اخرى (لا يدرون ايهم السيد الرئيس)، وحقيقة ان العنوان يزيد من مساحة السخرية في النص حينما اختصر حكاية الوطن بهذا الموقف المشوه.

ويبدو البناء الكاريكاتيري في قصيدة (رقعة وطن) جادا اكثر من النص السابق الا ان السخرية هي نفسها، وقد بدأت من العنوان ايضا كما حدث في النص السابق، لاسيما كلمة (رقعة) التي تحيل الوطن الى لعبة شطرنج تتحرك بيد لاعبين يتحكمون بمصائر البيادق/ الشعوب:

ارتبك الملك

وهو يرى جنوده محاصرين

من كل الجهات

والمدافع الثقيلة تدك قلاع القصر

صرخ:

أين أفراسي ؟

ـ فطست يا مولاي

ـ أين وزير الولة ! ؟

ـ فر مع زوجتك يا سيدي في أول المعركة

تنحنح الملك معدلا تاجه الذهبي

وعلى شفتيه ابتسامة دبقة:

ولكن أين شعبي الطيب ؟

لم أعد أسمعه منذ سنين

فانفجر الواقفون على جانبي الرقعة بالضحك

ـ لقد تأخرت يا سيدي في تذكرنا

ولم يبق لنا سوى أن نصفق للمنتصر الجديد[49]

ان النص الكاريكاتوري هنا تتأسس تجربته عبر استخدام التقنية الدرامية الحوار الذي يكشف عن مصير الحكام الطغاة وان هذا الكرسي لا يختلف في النهاية عن كرسي الحلاق الذي يبدل صاحبه كل حين، الا ان الصائغ انتج دلالاته عبر هذا الرسم الكاريكاتيري.

يمكن ان اعد قصيدة الصائغ القصيرة جدا التي عنوانها (هندسة) من قصائد الكاريكاتير كونها تعتمد على رسم الاشكال الهندسية التي تتحول الى علامات ذات دلالات ورموز تكشف عن الاحساس بالنفي داخل حدود الذات:

تربع المربع

متنهدا

على أريكة الصفحة:

كان يمكنني أن أمضي معك الى الابد

أيها المستقيم

لولا أنهم أغلقوا على أضلاعي[50]

هنا اجد تلاعبا بالرسوم والاشكال الهندسية فضلا عن منحها امكانية الحديث والحوار، النص يتحرك بين المغلق/ المفتوح (المستقيم/ المربع) الحرية/ الثبات اذ مثل المربع هنا حالة الاحساس بالنفي والانغلاق وتغييب الحرية في مقابل المستقيم الذي يعني الانطلاق والتغيير، وعبر هذه التناقض تتحقق دلالات النص التي تكشف عن شعور سلبي وخيبة ومصادرة واقصاء.

فاعلية التراث في بناء الحدث السياسي..

يمثل التراث حجر زاوية مهم في تشكيل بنية القصيدة الحديثة، فهو يمثل خزينا من الخبرات والتجارب التي لا حصر لها التي يستدعيها الشاعر المعاصر لنصه الجديد بعد ان يحدث تفاعلا بين النصين لينتج نصا جديدا يقدم تجربة تنتمي للحاضر وتعبر عنه لكن بطاقات شعرية خلاقة، ونحن هنا لا نريد الحديث عن التراث وقد امتلأت به المصادر الحديثة وبقضاياه وانماطه.

في قصيدة عدنان (انا وهولاكو) يستدعي الصائغ شخصية هولاكو التي ارتبطت تاريخيا بدمار بغداد لتكون رمزا لتاريخ الدمار والسطوة والابادة للحاكم العربي المعاصر في زماننا:

قادني الحراس الى هولاكو
كان متربعا على عرشه الفخم
وبين يديه حشد من الوزراء والشعراء والجوراي
سألني لماذا لم تمدحني
ارتجفت مرتبكا هلعا: يا سيدي أنا شاعر قصيدة نثر
ابتسم واثقا مهيبا:
لا يهمك ذلك..
ثم أشار لسيافه الاسود ضاحكا:
علمه إذا كيف يكتب شعرا عموديا بشطر رأسه
الى شطر وعجز
وإياك ان تخل بالوزن
وإياك من الزحاف والعلل
امسكني السياف من ياقتي المرتجفة،
وهوى بسيفه الضخم
على عنقي
فتدحرج رأسي،..[51]

ان استدعاء النص لهذه الشخصية المدمرة والتي ارتبطت ايضا ببغداد ودمارها تاريخيا انما هو من اجل احداث التطابق بين الرمز السياسي المعاصر والتاريخي، مع ان النص المعاصر يشير الى الرمز التراثي في بنية العنوان وعتبة القصيدة وفي خاتمتها الا ان الية التطابق في وعي القارئ مستمرة، كما ان تفاصيل الحدث الشعري الذي تقدمه القصيدة نجده حدثا معاصرا يكشف عن سطوة الحاكم المعاصر، وارجح ان الحدث الذي اقترحته القصيدة بهذا السيناريو عبر علاقة الحاكم بالشاعر وهذه السخرية الواضحة يؤشر بما لا يقبل الشك العقلية التي ينطلق منها الحاكم العربي وهي بالتالي صورة إدانة لهم جميعا.

في قصيدة (الحلاج) وهو المتصوف التاريخي المعروف الرافض بمبدئية نجد الصائغ يقوم باستدعاء الابعاد الرمزية لشخصيته عبر مواقفها التي أشرنا اليها:

اصعدني الحلاج الى اعلى تل
في بغداد
وأراني كل مآذنها
ومعابدها
وكنائسها ذات الاجراس
وأشار إلي:
ـ أحص
كم دعوات حرى تتصاعد يوميا من أنفاس الناس
لكن لا أحد
حاول أن يصعد في معناه الى رؤياه
ليريه..
ما عاث طغاة الارض
وما اشتط الفقهاء
وما فعل الحراس[52]

النص يمثل رؤية شعرية سياسية مهمة تحاول ان تقدم صورة شمولية عن المكان الوطن في ضوء البعد السياسي والمنظومة السياسية الحاكمة له، فالرؤية الشمولية تتمثل بالتعدد المذهبي والعقائدي الديني (بغداد ـ مآذنها/ معابدها/ كنائسها) فالعراق كله باطيافه قد اختصرته القصيدة وفقا لهذه الرموز، ثم نجدها تقدم المعاناة ذاتها زفرات وانين تتصاعد يوميا، الا ان اختيار الحلاج اضفى طابعا خاصا لدلالتها هو مزيج من (المظلومية زائدا الثورية) باعتبار الحلاج شخصية غير انهزامية بل ماتت بمبدئيتها، ان الاسطر الاولى كشفت عن الظلم ومظلومية الشعب بمكوناته الا ان الاسطر الثلاثة الاخيرة غيرت زاوية النظر من الشعب بما يمثله من مظلومية الى زاوية الظالم وهو مجموعة من الرموز ايضا بصيغة الجمع لا الفرد: (طغاة الارض/ الفقهاء/ الحراس)، كما يبدو ان استدعاء الحلاج بوصفه رمزا للرفض والمظلومية في ان واحد استطاع ان يؤشر لنا طبيعة المأساة والمعاناة التي تعانيها الذات داخل سياج الوطن.

اخيرا وضمن قصيدته المقطعية (ثلاثة مقاطع للحيرة) ضمن مقطعها الثاني تحديدا يوظف الصائغ المعطى التراثي لآي من القرآن الكريم من سورة يوسف ولكن بتجربة جديدة تنتمي الى الواقع السياسي المعاصر الذي يحاول الشاعر كشفه وفضحه:

قال أبي:
لاتقصص رؤياك على أحد
فالشارع ملغوم بلآذان
كل أذن
يربطها سلك سري بالأخرى
حتى تصل السلطان[53]

هنا توظيف للآية المباركة من سورة يوسف ((قال يا بني لا تقصص رؤياك على اخوتك فيكيدوا لك كيدا ان الشيطان للإنسان عدو مبين)) الآية 5 يوسف.

فالمفردات القرآنية تكاد تكون متشابهة ثم تفترق لأداء المعنى الجديد:

النص القرآني النص الشعري

....

قال يا بني قال ابي

لا تقصص رؤياك على اخوتك لا تقصص رؤياك على احد

فيكيدوا لك الشارع ملغوم بالآذان

فالشيطان في القران الكريم والسلطان في النص المعاصر كلاهما يؤديان الى النتيجة ذاتها وهي احداث الهلاك والموت.

اخيرا يمكن القول ان ديوان تأبط منفى عدنان الصائغ وان قدم من منظور فردي الا انه يحاول ان يضعه في تصور جمعي لتسليط اكبر مساحة من الضوء على الواقع السياسي في المجتمعات الشمولية لا سيما العربية منها والعراق بشكل خاص، وقد استطاع من تحقيق ذلك عبر هذه البنى الشعرية المختلفة..

الهوامش

(1) تأبط منفى، 5

(2) المصدر نفسه، 57.

(3) المصدر نفسه، 11.

(4) المصدر نفسه، 10.

(5) المصدر نفسه، 89.

(6) المصدر نفسه، 90.

(7) المصدر نفسه، 75.

(8) المكان نفسه.75

(9) المصدر نفسه، 76.

(10) المصدر نفسه، 7.

(11) المصدر نفسه، 8.

(12) المصدر نفسه 86.

(13) للوقوف على مفهوم القرين ممكن مراجعة كتاب، كارل غوستاف يونغ الاساسيات في النظرية والممارسة، ايلي هومومبرت، 186، كما يمكن الاطلاع على الية اشتغال القرين داخل النص من خلال كتابنا (بنية قصيدة الشخصية في الشعر العراقي الحديث من مرحلة الريادة حتى عام 2000، 127 وما بعدها.

(14) تأبط منفى، 87.

(15) ينظر: قصيدة الحياة اليومية في الشعر العراقي المعاصر، د.علي عزالدين الخطيب، م:لارك، عدد6، السنة 3، 2011، 95 وما بعدها.

(16) تأبط منفى، 88.

(17) المصدر نفسه، 34.

(18) المصدر نفسه، 25.

(19) يمكن الاطلاع على كتاب: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، عبد الرحمن بسيسو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999.

(20) ينظر مبحث القناع في كتابنا: بنية قصيدة الشخصية في الشعر العراقي الحديث من مرحلة الريادة حتى عام 2000 ص195 وما بعدها اذ وردت مجموعة من النصوص بهذا الشكل.

(21) تأبط منفى، 91.

(22) المصدر نفسه، 92.

(23) المكان نفسه.

(24) آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، ميشال اوتان وآخرون، 161.

(25) تأبط منفى، 116.

(26) ينظر: السخرية في الادب العربي، 256.

(27) تأبط منفى، 117.

(28) البقرة / 35.

(29) تأبط منفى، 119 ـ 120.

(30) ينظر: بنية قصيدة الشخصية في الشعر العراقي الحديث من مرحلة الريادة حتى عام 2000، 217 وما بعدها. كما يمكن الرجوع الى دراستنا: ملامح السرد في بنية القصيدة القصيرة، الشعر العراقي انموذجا، م:لارك، عدد1، السنة الاولى، 2010، 103.

(31) تأبط منفى، 36.

(32) مدخل الى السيميوطيقا، سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، دار التنوير، 2014، 138.

(33) ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، محمود عبد الوهاب، الموسوعة الصغيرة (396)، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1995. ص 9

(34) تأبط منفى، 98 ـ 99.

(35) المصدر نفسه، 99 ـ 100.

(36) المصدر نفسه، 100.

(37) المصدر نفسه، 24.

(38) المصدر نفسه، 25.

(39) المصدر نفسه، 37.

(40) المصدر نفسه، 50.

(41) المصدر فسه، 27.

(42) ينظر: اسلوبية الرواية، حميد لحمداني، 16.

(43) تأبط منفى، 6.

(44) المصدر نفسه، 79.

(45) المصدر نفسه، 79 ـ 80.

(46) المصدر نفسه، 80 ـ 81.

(47) المصدر نفسه، 82.
(48) المصدر نفسه، 23.
(49) المصدر نفسه، 14.
(50) المصدر نفسه، 42.
(51) المصدر نفسه، 84.
(52) المصدر نفسه، 52.
(53) المصدر نفسه، 53.

المصادر

- القرآن الكريم.
- أسلوبية الرواية، مدخل نظري، حميد لحمداني، ط1، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989.
- افاق التناصية، المفهوم والمنظور، مجموعة مؤلفين، ت: وتقديم، محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، 1998.
- بنية قصيدة الشخصية في الشعر العراقي الحديث من مرحلة الريادة حتى عام 2000، د.علي عزالدين الخطيب، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2015.
- تأبط منفى، عدنان الصائغ، ط3، دار الجواهري للنشر والتوزيع، 2015.
- ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، محمود عبد الوهاب، الموسوعة الصغيرة (396)، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1995.
- السخرية في الادب العربي، د.نعمان محمد أمين طه، ط1، دار التوفيقية للطباعة والنشر، 1978.
- كارل غوستاف يونغ، الاساسيات في النظرية والممارسة، ايلي هومومبرت، ت: وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، 1991.
- قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، عبد الرحمن بسيسو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999.
- مدخل الى السيميوطيقا، سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، دار التنوير، 2014.

المجلات..

- مجلة لارك، عدد1، السنة الاولى، 2009.
- مجلة لارك، عدد6، السنة الثالثة.2011.