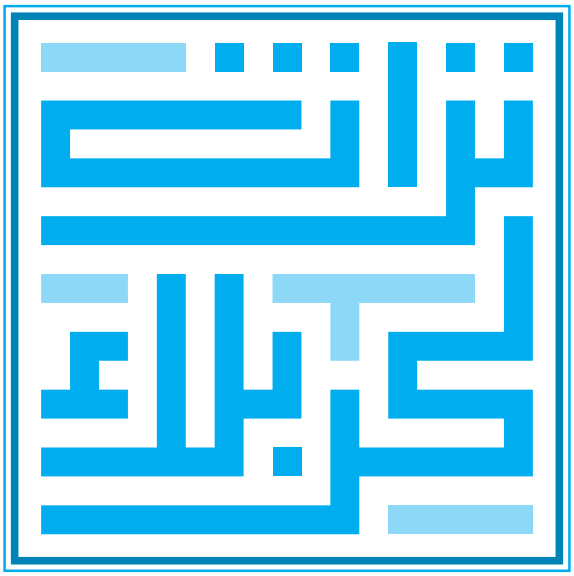
جمهورية العراق ديوان الوقف الشيعي



مجلة فصلية محكمة

تعنى بالتراث الكربلائي

مجازة من وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

معتمدة لأغراض الترقية العلمية

تصدر عن:

العتبة العباسية المقدسة

قسم شؤون المعارف الإسلامية والإنسانية

مركز تراث كربلاء

السنة الثانية/ المجلّد الثاني/ العدد الثالث

١٤٣٦-١٤٣٧هـ/ ٢٠١٥م

واقعة كربلاء فضاءً شعرياً

ديوان هواجس أصحاب الحسين (عليه السلام) إختياراً

Kerbala Battle As a Poetic Space
Imam Hussein (pbuh) Adherents' Obsessions Divan as a Sample

أ.د. ضياء راضي محمد الثامري

جامعة البصرة

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

Prof. Dr. Dhiaa Radhi Muhammad Al-Thamiri

University of Basrah

College of Arts

Dept. of Arabic

d.dhyaa@gmail.com

الملخص

يمثل هـذا البـحث محـاولـة للكشف عـن أثـر واقـعـة كـربـلاء في الشعر العراقي المعـاصر عـبر اختيار عمل دال عـلى هـذا الأثـر ذلك هـو ديـوان (هـواجـس أصـحـاب الحسين عليه السلام) للشاعرعلي الإمـارة.

يفترض الباحث وجود اتجاهين من الشعر الذي أثَّرت فيه الواقعة ،الأول هو الشعر الذي ذهب الى تقريرها، وهو الذي يكون هدفه إعادة تدوين تفاصيلها شعراً، أما الاتجاه الثاني فهو الشعر الذي ذهب الى استلهام معطيات الواقعة وتقديمها ببعد جمالي يطمح الى خلق عمل مكافئ على المستوى النصي، ولقد كان اختيارنا لديوان (هواجس أصحاب الحسين عليه السلام) لأنه يقع ضمن الاتجاه الثاني، الذي قلما نجد فيه أعمالاً شعرية بهذا المستوى الجمالي، حيث كانت واقعة كربلاء وأبطالها فضاءً شعرياً قدم فيه الشاعر اشتغالاته.

يقوم البحث على مدخل وثلاثة مباحث قدمنا في المدخل تصورنا للاتجاهين المذكورين، ثم قمنا بدراسة الديوان بمستويات العنوان والمتن والصورة لنخلص الى أنه يمثل مصداقاً واضحاً للاتجاه الثاني من خلال تميزه في اختيار معطيات الواقعة وما يرتبط بها من أسماء، وتقديم تلك المعطيات في عمل يمتاز بطاقة شعرية عالية قدمت بتقنيات تعبيرية مكنت الشاعر من عملية الاستلهام والذهاب بالمعطى الى منطقة الشعر.

Abstract

This article is an attempt to show the role that Kerbala Battle has in the contemporary Iraqi poetry through selecting an example reflects its impact, that is (Imam Hussein (pbuh) Adherents' Obsessions) by the poet Ali Al- Imara.

The researcher has hypothesized that there are two sides of this poetry over which the Battle has an influence.

The first side that the poetry goes to establish a vision of the incident and aims to record its details poetically, while the second side is planned to show the poetry inspirations and the benefits gained from the information and the details of the Battle, and it presents the poetry in an aesthetic way so as to provide an equivalent production on a textual level. The Divan of (Imam Hussein (pbuh) Adherents' Obsessions) has been chosen as it is within the second side in which we rarely find poetic works in such an aesthetic level .

Kerbala Battle and its characters were a poetic space which the poet has introduced in his productions.

These papers consists of an introduction and three sections. In the introduction, the researchers' viewpoints is represented in the abovementioned two sides. Then the Divan is studied in respect with the title, main body and the vision where we concluded that it represented an explicit confirmation of the second side through its being characterized by selecting the data of the Battle and all the names and titles related to it, and then, these data are embodied in a work which has a highly energetic poetry suggested by expressive techniques to enable the poet to inspire and move within the data up to the poetry major.

مدخل

مثلت واقعة كربلاء بعدا كونياً امتد على مساحة الفضاء الإنساني كاملاً، فهي واقعة خرجت عن كونها مرتبطة بزمان ومكان معينين ومحددين، الى كل زمان ومكان لتصبح إطاراً يحوي داخله كل ما هو إنساني بأبعاده كافة، إن هذه الواقعة جاءت لتؤسس لمعانٍ سامية، لأرض صلبة وخصبة تُمكِّن القيم النبيلة من النمو، والإرادات الخيرة من الاستمرار لأن هذه الواقعة دالة النبل والتحرر والانعتاق من ربقة الخوف من قول كلمة الحق .

إن واقعة كربلاء ضمن هذا الفهم كانت تأسيساً لقول الكلمة الفاعلة، إذ أنها كلمة لم يكن من ورائها إلا أن يكون الإنسان إنساناً، أي أن يمتلك إنسانيته، وشرط الإنسانية هنا هو الحرية و التحرر من أي شيء يقلل من إنسانية الإنسان، ولهذا جاءت صيحة الإمام الحسين (عليه السلام) في يوم عاشوراء (لا والله لا أعطيهم بيدي إعطاء الذليل ولا أفر فرار العبيد) [1] لتضعنا إزاء حقيقة أن يكون الإنسان إنساناً حراً، يمتلك خياراته إن أراد ذلك، إن الحرية هنا تأتي مرادفاً للإنسانية، وإن أعلى درجات الحرية هي التمكن من إطلاق الكلمة في فضاءات النبل والسمو والرفعة التي ترتقي بالإنسان.

إن مغزى واقعة كربلاء ضمن هذا الفهم يتسع كثيراً خارج مساحة العقيدة ليشمل كامل الفضاء الإنساني، وإذا كانت هذه الواقعة قد أسست لهذا المعنى الكبير والعميق، فإن عملية استلهامها تحتاج الى كلمة تقترب من ذلك التأسيس، كلمة تستطيع أن ترتقي بنفسها أولاً، ومن خلال الواقعة ثانياً، والكلمة المعنية هنا هي الكلمة الأدبية، الكلمة التي تنتخب ما يُمكِّنها

من الاستمرار بحرية الوعي، واستيعاب ما تعبر عنه.

إن الكلمة هنا – بالنسبة لواقعة كربلاء- تحتاج الى مقدرة سبر المعاني السامية للواقعة، بما ينسجم مع طبيعتها، تحتاج الى أن تنهض بماهيتها قبل أن تحاول النهوض بمحتوى الواقعة، لأن الكلمة إذا ما فقدت هذا الشرط فإنها لن تكون بموازاة ما تتجه إليه من فعل ومعنى، وبدءً يجب أن تخرج الكلمة الأدبية ضمن هذا الإطار من تقرير الواقعة إلى استلهامها استلهاما يفتح الباب أمام القارئ على كل المعاني السامية للواقعة لأن وقوع الكلمة في مأزق تقرير الواقعة سوف لن يقدم شيئاً مدهشاً، وسوف يكون استعادة لما هو كائن، أو في أحسن الأحوال استعادة لدلالات راكزة، وجلية، ولا تحتاج إلى تقرير أو إعادة .

على صعيد الأدب كانت واقعة كربلاء منهلاً شربت منه مخيلة الكتاب على الدوام، فهو منهل عذب وعميق ولن ينفد في يوم من الأيام، ولكن معظم الأدب الذي توجه الى واقعة كربلاء، أو حاول أن يعبر عنها يحتاج الى معاودة قراءة، والى تأمل نقدي يكون الفن اشتراطه الأول، ذلك لأننا نرى – في الغالب–أن لدينا واقعة ولكن ليس لدينا ما يكافئها على المستوى الأدبي أو الإبداعي، ولذلك يجب أن نفرق – بدءً- بين ماهو إبداع يستلهم الواقعة و بين ما هو تقرير لها، أو تسجيل لأحداثها، وهو ما يدخل تحته معظم ماكتب في هذا المجال إلا إستثناءات قليلة يمكن أن نجدها هنا أو هناك.

لايخرج ماكتب من شعر في هذه الواقعة وأبطالها عن هذا التوصيف، بل ربما يكون معظم ما كتب مصداقاً له، ويبدو لي ان عِظم الواقعة وتراجيدية أبطالها ووقائعها كان–في الغالب–أكبر من الشاعر فصار لزاما على هذا الأخير أن تكون

الواقعة رهانه وليس مايكتبه فيها حيث أن (الموضوع الواسع الفخم -دون شك- يقلل من مكابدة الشاعر للوصول الى قارئه، لكنه يتطلب منه جهداً هائلاً للوصول الى مستوى التميز والفرادة، فالأرض بين الشعر وقرائه محروثة عادة بما تمتلكه هذه الموضوعات في حد ذاتها، من مهابة أو خطورة أو جلال، لذلك فان القصيدة لاتعاني كثيراً في ملامسة القارئ وإثارة استجابته بيسر، وهي لاتأسره في هذه الحالة بما تتسلح به من رؤيا محلقة، بل تستعين عليه بما يحمله الموضوع من انحياز وجداني أو أخلاقي وما يثيره في الذاكرة والوجدان من ظلال وارتباطات تقبل من خارج النص)[٢]، ولذلك وجدنا أكثر ماكتب في هذا الموضوع تقريراً، أو إعادة نظم للحدث التاريخي، وإذا ما نظرنا الى القضية من زاوية التلقي فإننا نجد أن وجدان المتلقي الذي تسيطر عليه تفاصيل الواقعة لم يسأم هذا المكتوب - دون غيره- بسبب خصوصية الواقعة أولاً، ولأنه لم يبحث عن طريقة التسجيل بل يبحث عن الحدث نفسه ثانياً، حيث أن واقعة بهذا الحجم غير قابلة للاستهلاك لأنها تشكل جزءً من ذاكرة المتلقي ووجدانه ووعيه، وهذا الأمر أدى الى أن يكون معظم ما كتب فيها بمستوى واحد من حيث التأثير، ذلك لأن تأثير الواقعة يكون مهيمناً على كل شيء، بمعنى أن المتلقي يظل بحاجة الى المعاودة في التسجيل، أكثر من حاجته الى أي مستوى إبداعي آخر، ولكننا لايمكن أن نضع كل ماكتب ضمن هذا التوصيف، حتى لايضيع جانب التميز في هذا النوع من الكتابة، وإلا فكيف يمكن أن ننظر الى عينية الجواهري- على سبيل المثال- وهي من الروائع التي سجلت حضوراً متميزاً في الموضوع، من حيث هيمنة الجانب الإبداعي على الجانب التسجيلي.

هواجس أصحاب الحسين / الخارج والداخل

توطئة :

إن تجربة الكتابة في واقعة كربلاء وأبطالها ليست جديدة عند الشاعر علي الإمارة، فهي ليست وليدة عمله الشعري الأخير الموسوم ب(هواجس أصحاب الحسين عليه السلام)[٣]، بل إنها تمتد الى ماقبل هذا التاريخ بما يقارب العقدين، فقد كتب في بطل الواقعة الأكبر الإمام الحسين عليه السلام، كما كانت الواقعة نفسها معطى دلالياً متح منه في تجربته الشعرية، ولكنه في عمله الأخير كان أكثر التصاقا بتلك المعطيات، حيث خصص مساحة العمل كاملة لاستلهام الواقعة من زاوية خاصة، حاول من خلالها الدخول الى الحبكات الثانوية المشكلة لمتن الواقعة، أعني الأحداث والتسميات التي كانت تصب في مجرى الحدث الرئيس، وهو استشهاد الإمام الحسين عليه السلام وتضحيته بنفسه وعياله دفاعاً عن المبدأ والعقيدة .

ينهض هذا العمل على المراجعة الشعرية للحدث، وليس التسجيل، في محاولة للتماهي بين ماهو قيمي وما هو شعري، وهو ما أطلقت عليه في هذا البحث (الخارج والداخل) فالخارج هنا تمثله الواقعة بأبطالها وحيثياتها، بجميع ما أحاط بها من ظروف تاريخية ومسميات، أما الداخل فيكون في تمثل هذه الواقعة بأبعادها داخل العمل الشعري، الذي يكون هنا ديوان الشاعر علي الإمارة، إذ لم تكن الأسماء التي وقف عندها غير مجموعة من القيم المشكلة للواقعة ببعدها الإنساني، وبالتالي فإن التماهي مع هذه القيم شعرياً قد يخرج المكتوب من دائرة التوصيف العام -الذي أشرنا إليه في المدخل

– ويدخله في فضاء الشعر عبر قيمته الدرامية، حيث أن الدرامية في النص الشعري تشمل جملة من التعارضات مثل الداخل والخارج، الروح والجسد، الحلم والواقع، الماضي والحاضر، كما أن الدرامية في النص الشعري تعني الكيفية التي تترك فيها مثل تلك التعارضات آثارها على لغة الشاعر وبناء قصيدته، والمنحى الذي يشكل فيه صوره [٤]، ولغرض إنجاز عملنا المقترح هذا سوف نأتي الى دراسة هذا الديوان في ثلاثة مستويات حيث سنقف في المستوى الأول على العنوان من حيث دلالته في البعدين وكذلك في علاقته بالمتن، ثم نقوم بدراسة الطبيعة الدرامية للعمل ببعديها السردي والحواري، إذ إن التصميم الدرامي للعمل يشتمل على البنية القصصية والبنية الدرامية التي تستلهم العناصر المسرحية، ولأن العناصر التي يستخدمها الشاعر هي نفسها في النمطين حيث يشتركان في عناصر الحوار والحوار الداخلي والموقف الدرامي، ثم نأتي في المستوى الثالث إلى دراسة الصورة وكيفية بنائها بما يعزز هذا البناء الدرامي.

أولاً– في العنوان/ الهواجس أمام الضوء

تثير إحدى العتبات التي تصدرت العمل وهي:(تعال نحطم جدار التاريخ بمعول الشعر) تساؤلاً حول حقيقة هذا الهدم، وإمكانية وقوعه، هل حقاً يمكن للشاعر أن يحقق ذلك ؟ وهل يصير التاريخ شعراً ؟ وكيف يكون الشعر تاريخاً؟ إنها إشكالية الشاعر والمؤرخ التي كانت مع بدء الكتابة في قوانين الأدب، وعلى وجه التحديد عند المنظّر الأول أرسطو الذي يرى(أن

عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان والضرورة .... لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل الى قول الجزئيات)[٥]، أما عن سبب تمسك كتاب التراجيديات بالأسماء الواقعة فيرى أرسطو :(أن الممكن هو مقنع، وما لم يقع فلسنا نصدق بعد أنه ممكن، أما ما وقع فبيّن أنه ممكن، إذ لو لم يكن ممكناً لما وقع)[٦]، وبالتالي فإن عملية الهدم هنا تفسَر بسحب التاريخ وهو ممكن، الى منطقة الشعر وهو ممكن على مقتضى الرجحان، وهو بالضرورة أجمل من الكائن، أو الفعل الحقيقي، والطبيعة الجمالية هنا تأتي من عملية الانتخاب، وإعادة التشكيل بلغة شعرية تستبطن الفعل ولا تعيد إنتاجه، اللغة التي تنتج نفسها في كل مرة تستعيد فيه الفعل من الداخل، ومن هنا يمكن لنا أن نبدأ بقراءة عنوان العمل (هواجس أصحاب الحسين عليه السلام)، ونقرأ تمثل هذا العنوان في المتن الشعري.

هواجس أصحاب الحسين عليه السلام عنوان يمكن أن يقرأ بأكثر من قراءة فعلى مستوى الموضوع تكون الهواجس دخولاً الى منطقة الفعل الداخلي(النفسي)، الذي يشكل المسكوت عنه في التدوين التاريخي، و البعد التداولي أنه يترك فراغاً سوف يملأه المتن، حيث إن العنوان هنا أحد السيناريوهات المحتملة لكيفية توليد النص، فهو يفرض ولادة نص يتجه الى مكوناته، الهواجس أو الفعل الداخلي، فهو البذرة التي تختزن في داخلها قوة حياة المتن الذي سوف يتبرعم منها، إن هذا العنوان أشبه مايكون بكتلة مضغوطة وما المتن إلا حالة انفجار تلك الكتلة، إنه ذلك الامتداد اللغوي في الفراغ الذي خلفه الانفجار[٧]،

أما (أصحاب الحسين عليه السلام) فهم البعد الأقصى في الدلالة التي تركها العنوان، مع أن سؤالاً يرد هنا بقوة هو لماذا أصحاب الحسين عليه السلام ؟ ولماذا هواجسهم؟ ألم ينجز المتن التاريخي مقولته في هؤلاء الأصحاب؟ وإذا كان لم ينجز فمن أين جاءت صفة (الصحبة) الراسخة في مجموعة الأسماء المنتخبة؟ بمعنى هل يحاول النص الشعري إنجاز مالم ينجزه المتن التاريخي .

إن قراءة العنوان تشير الى إنتاج دلالة أخرى غير تلك التي أنجزها المتن التاريخي، أو أن الأخير لم يكن قادراً على إنجازها، إن التاريخ أنتج الأسماء ويأتي الشعر هنا ليقرأ المسكوت عنه التاريخي في معنى الأصحاب الذي تحمله تلك الأسماء وهذا ما تؤكده مقولة الإمام الحسين عليه السلام التي جاءت عتبة ثانية للعمل: (لم أعلم أصحاباً خيراً من أصحابي)[٨] هذه المقولة سوف تكون أكثر حضوراً على المستوى التداولي للعنوان، فالحسين (عليه السلام) لم يعلم أصحاباً خيراً من أصحابه، إنه تقرير لصفة لم توجد في أي أصحاب مهما كانت صفة هؤلاء الأصحاب، فهو يصفهم بقوله :(والله لقد بلوتهم فما وجدت فيهم إلا الأشوس الأقعس يستأنسون بالمنية دوني استئناس الطفل إلى محالب أمه)[٩]، وبالتالي يمكن أن نقرأ العنوان بسيناريو آخر ففي هذا السيناريو تكون العلاقة ارتدادية من المتن الى العنوان، حيث ينضغط المتن ليشكل العنوان [١٠]، أي أننا يمكن أن نقرأ مقولة الإمام الحسين عليه السلام (العتبة) في ضوء المتحقق النصي، لأننا سوف نفهم من ذلك المتحقق لماذا هؤلاء الأصحاب ليسوا مثل أي أصحاب آخرين بدلالة الفعل الذي أنجزته الهواجس على المستوى النصي، حيث إن هذا الفعل لايمكن أن ينجزه متن تاريخي، وبالتالي فإن النص هنا

يترشح ليملأ الفراغ الذي تركته مقولة الإمام، حيث لاتوجد هواجس تماثل هواجس هؤلاء الأصحاب .

على المستوى النصي تحيل مفردة (هواجس) الى عملية استبطان يقوم بها النص ليبتعد بذلك عن الفعل الظاهري، إنه قراءة للوجه الآخر للفعل التاريخي، ولذلك كانت هذه المفردة عنواناً لكثير من الأعمال تأسس معمارها على المونولوج بالدرجة الأساس، ويذكرنا هذا بقصيدة الشاعر محمود البريكان (هواجس عيسى بن أزرق في الطريق الى الأشغال الشاقة)، حيث إن البناء العام لعمل علي الإمارة يشترك في صفته مع هذه القصيدة عبر قيامه على المونولوج الداخلي، أو سرد الواقعة الشخصية لكل اسم من الأسماء المنتخبة من الداخل، ولذلك فإن تعدد أسماء الشخصيات مثّل تعدداً في رواة الواقعة النصية، لأننا صرنا أمام وجهات نظر متعددة لحدث واحد هو الواقعة الكبرى التي كانت كل شخصية فيها مفردة من مفرداتها، في هذه النقطة قد يسأل سائل هل يمكن لذاتٍ واحدة هي ذات الشاعر أن تأخذ هذا العدد الكبير من الأقنعة ؟ ألا يمثل ذلك تمزقاً لهذه الذات؟ والجواب هنا هو إننا في هذا العمل أمام تعدد مسميات ولسنا أمام تعدد أقنعة أو تعدد رؤى، إذ لاتوجد تعارضات أو صراعات بين مجموعة الشخصيات المنتخبة لتؤدي الى تمزيق ذات الشاعر، إن التقمصات هنا لاتنفصل عن بعضها، ولكن الأصوات هي التي تنفصل عن بعضها في عملية السرد، مما أدى الى تعدد الوحدات، حيث مثّل كل صوت منها وحدة سردية في إطار سردي أكبر، ولذلك كان فعل السرد هو المهيمن على الفعل الدرامي بسبب عدم

وجود التعارضات التي ينشأ عنها الفعل الدرامي، ذلك لأن هذا العمل لم يذهب الى استثمار طرفي الواقعة كما فعلت أعمال أخرى أبرزها مسرحية (الحرالرياحي عليه السلام) التي اشتغلت على طرفي الواقعة بإمكانية استثمار عالية للصراع الدرامي الكائن في الطرفين لوجود التعارض[١١]، ويمكن القول إن اشتغال العمل على طرف واحد من الصراع قد يكون أبعده عن إمكانية التصاعد الدرامي المتوقع، مع أن تأمل النصوص المنجزة يدلنا على شكل درامي آخر يتحقق في الفعل الداخلي للشخصيات منفردة، بحيث ترشح العمل كاملاً ليقدم لنا (مونودرامات) متعددة في فضاء واحد وفي لحظة واحدة.

قد تكون مهمة القارئ صعبة في تلقي عنوان العمل بقسميه، فبينما كان هذا العنوان في قسمه الأول ملتحما مع المتن في كلتا القراءتين (الامتدادية والارتدادية)، يكون القسم الثاني (ماوراء الضوء) خارج القراءة محاولاً إنجاز تأريخيته (بالهمزة)، لأنه إشارة إلى متن غير مضاء يريد النص إضاءته، ولكني أرى أن هذا العنوان ظل مجرداً ولا يشير الى شيء، حيث إن القسم الأول كان مهيمنة عنوانية استطاعت تغييبه، فكان الهاجس فعلاً تاريخياً داخلياً، كما كان فعلاً شعرياً منجزاً، ولهذا كانت تلك الهواجس أمام الضوء منذ البداية .

ثانياً–درامية القول الشعري

درامية السرد:

تؤسس واقعة كربلاء بأحداثها وأبطالها وجوداً كونياً من خلال ترسيخ فكرة الحق والخير والسلام والإنسانية، هذا الوجود الذي تمثل بالإسلام رسالة إنسانية، فلقد (كانت نهضة الحسين عليه السلام الجزء الأخير من العلة التامة لاستحكام الدين، حيث إنها فرقت بين دعوة الحق والباطل، وميزت أحد الفريقين عن الآخر حتى قيل : (إن الإسلام بدؤه محمدي وبقاؤه حسيني)[١٢] وكأن هذا القول جاء تفسيراً لقول النبي محمد صلى الله عليه وآله وسلم:(حسين مني و أنا من حسين، أحب الله من أحب حسيناً، حسين سبط من الأسباط)[١٣]، لقد صارت واقعة كربلاء هي الإسلام ببعده الكوني، وقد ترتب على ذلك أن أية محاولة لاستلهام أبعاد الواقعة على المستوى الفني ينبغي أن تذهب الى استجلاء هذا البعد الكوني وهذا ممكن جداً في قصيدة الحداثة التي صارت لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسانية في شموليتها[١٤]، وهذا المفهوم هو ما دعى إليه أدونيس تحت عنوان (القصيدة الكلية)، التي تتخلى عن الحادثة، وهي بذلك تتخلى عن أن تكون شعر وقائع، فالشعر الجديد، أو القصيدة الكلية نقيض شعر الوقائع الصغيرة وشعر الوصف، حيث إنه يقوم على كلية التجربة الإنسانية، وبذلك يتخلى عن الجزئية والتفكك البنائي، وكذلك عن النظرة الأفقية الشكلية التي تعتمد على البلاغة والتصوير والزخرفة اللغوية،إنها تذهب الى المفهوم الأوسع للشعر ذلك هو تقديم الأفعال الإنسانية مع انعكاساتها في المجتمع الإنساني، وهذا المفهوم الذي كرسته

قصيدة الحداثة مثل نكوصاً عن التصور القديم للشعر على أنه تعبير صادر عن الفرد الفوضوي الحساس، الشعر الحديث يغوص إلى الباطن، باطن الأشياء، ليراها في صفائها الحقيقي، انه يستغني عن الفكرة أو الصورة لأجل الحصول على الكون الشعري، كما يتخلى عن خطابية الفكرة أو العاطفة و التعبير المباشر عنهما[١٥]، ويدخل تحت هذا النوع استعارة المدلول العام للشخصية ليكون إطاراً عاماً يملأه الشاعر بالملامح المعاصرة[١٦].

بمثل هذا التوصيف يشتغل علي الإمارة في ديوانه (هواجس أصحاب الحسين عليه السلام) على تحقيق حداثة شعرية تقوم على انتخاب مجموعة شخصيات من واقعة كربلاء، شخصيات كان لها فعلها الإنساني البارز، حيث خرج فعل تلك الشخصيات من دائرة الفردية الى فضاء كوني واسع، ولكنها لم تأخذ حيزاً في التناول الشعري، يقول الشاعر عن تلك الشخصيات :(أبطالي في هذا العمل – أصحاب الحسين عليه السلام– مرَّ بهم التاريخ مروراً سريعاً، أو ربما عابراً .. لماذا ؟ لأنهم ذابوا–تاريخياً– في الخبر الحسيني العام .. الثورة ومآلاتها وخلاصتها في يوم كربلاء)[١٧]، ولذلك عمد الشاعر الى عنونة نصوص الديوان بأسماء تلك الشخصيات، في محاولة لخلق بعد جمالي خاص بفعل كل شخصية من تلك الشخصيات، ولكن من جانب آخر تشترك كل نصوص المجموعة–التي تبدو للوهلة الأولى أنها تعمل بانفراد – بفعل واحد، حيث إن الشخصيات المنتخبة تعمل على تحقيق فكرة واحدة، أو إنها تتساوى في فعلها التاريخي، ولذلك كانت أصواتاً متعددة إزاء واقعة واحدة، ولهذا كان الشاعر حريصاً على التعامل معها بطريقة واحدة، ليحقق وحدة

عمله الشعري وكليته.

يقوم معمار النص الشعري على (المونولوج الداخلي) غير المباشر تقنية تعبيرية داخل الإطار السردي الذي يحتوي العمل كاملاً لأجل تقديم ما لم يقله الرواة، بمعنى أن الشاعر هنا هو الذي يتحكم بعملية تقديم الشخصية وليس المونولوج أو الشخصية نفسها، ولكن المونولوج هنا لأجل تقديم الشخصية ببعدها الداخلي والإنساني وليس ببعدها التاريخي، وبالتالي فإن مقدرة النص الشعري على التماهي بالفعل الإنساني تكون أكبر مما لو ذهب النص الى اعتماد تقنية أخرى غير المونولوج، لأن الـراوي هنا يسرد من الداخل في تقديم مشهدي ذي بعد درامي[١٨] ليحقق نمطاً من التحديث الشعري الذي يسعى إلى إلقاء الضوء على شعرية الوقائع، فقد شاع ورود بعض الوقائع بشكلها الأول (النثري) على النحو الذي عليه واقعة كربلاء وبالتالي توجب على النص تصعيد شعرية التراكيب المجاورة عبر آليات أو تقنيات يعتمدها في التقديم [١٩]مما يؤدي إلى أن تكتسب الواقعة شعريتها من الطاقة الشعرية المجاورة لها، ولكن من جانب آخر فإن هذه التقنية التي هي درامية بالدرجة الأساس اقتربت بلغة الشعر من لغة الدراما الى حد كبير[٢٠]، لذلك فإن عليّاً الإمارة يقدم لنا شعراً درامياً، أو انه يعيدنا الى الشكل الأول للدراما التي كان الشعر صورتها الأولى، حيث انه يقربها الى المتلقي عبر صوره وموسيقاه [٢١] ويمكن أن نلمس البعد الدرامي في السرد في طبوغرافيا النص الشعري الذي يقدمه الشاعر بشكل مشاهد يستقل كل واحد منها بفعله عن الآخر.

إن الاختلاف الحاصل بين ماترويه الشخصية في مونولوجها وبين شكل الواقعة من الخارج عمق الشكل الدرامي في نصوص الشاعر، فعلى سبيل المثال في(هاجس) قيس بن مسهر الصيداوي في لحظات النزول الى الأرض بعد أن يرمى من أعلى القصر نقرأ:

في الطريق الى الأرض
أشعر أني أطير بأجنحة
من سنا
وأني أحلق في عالم الملكوت
وأصغي إلى الشهداء
وللأنبياء
يقولون هيا بنا
وأسمع همس الجدار
يرافقني: أنت أرفع
من كل هذي الدنا
سوف تهوي عليهم نهاراً جريحاً
وقلباً بأقماره مؤمنا
الجدار رفيقي الى الأرض
يعلنني بطلا
بنبوءاته مثخنا

في الطريق الى الأرض
أحسست أني
أنا[٢٢]

لاشك أن الشخصية هنا شخصية حقيقية، ولكن الذي في النص شخصية خيالية تتحدث بالمونولوج وهو (ما يميز القصيدة الدرامية حيث يوجد متكلم خيالي يخاطب مستمعين خياليين، وحيث تكشف فيه شخصية ما عن طبيعتها والموقف الدرامي الذي يحوطها، فهو عبارة عن رسم غير مباشر لشخصية ما أو أثر أدبي مرتكز على حادثة واحدة تقدمه شخصية خيالية أو حقيقية في حديث من جانب واحد يوجه للقارئ أو لشخصية أخرى أو لمجموعة من الناس) [٢٣]، وهذا الأمر لم يكن لولا أن الشاعر أحس أن صلته بالشخصية (بلغت حد الاندماج والامتزاج، و أن الشخصية قادرة – بملامحها التراثية– على ان تحمل أبعاد تجربته الخاصة)[٢٤]، والمراد بتجربة الشاعر هنا هو الشعور بالشخصية بشكل لم يسبق قوله حيث تغيب المروية التاريخية بصورة كاملة عن هذا النص، لتحل محلها مروية شعرية درامية، قادرة على حمل أضعاف الكم الدلالي مما هو موجود في الواقعة التاريخية ،إن الشاعر الحديث هنا عندما يستدعي تقنية المونولوج من الفن الروائي فإنه يدرك ضرورة استبطان الشخصية واحتياجه في هذا النوع من النصوص الى المكاشفة النفسية، لأن الشاعر الحديث بات يدرك أنه لايمكنه أن يحيط بعالمه دون وعيه أولاً لذاته، فالذات هنا تصبح محوراً أو بؤرة لصور الكون وأشيائه [٢٥]، ولذلك فإن اعتماد تقنية المونولوج تحقق هذا الشرط كما تحقق

الوجود الفعلي أو الحقيقي للشخصية المستعارة، وهكذا فالشخصية التي مرت بمنعطفات ما قبل الواقعة لم تمتلك ذاتها في كل ذلك المرور، ولكنها تتمكن من امتلاكها في لحظة درامية عالية هي لحظة موت البطل التراجيدي الذي لايموت إلا في سبيل ما هو نبيل، فالمشهد الدرامي في هذا النص يصل ذروته في لحظة الامتلاك وليس في لحظة السقوط .وهكذا فان المونولوج الدرامي لايقدم لنا الحقائق مجردة، أو كما متعارف عليها، ولكن تلك الحقائق كثيراً ما ترتدي ثوباً جديداً هو ثوب الشعر في هذا النص، الشعر المسكون بالخيال والصورة، والمليء بالخيوط غير المرئية التي على القارئ أن ينسج منها ثوباً للعالم الذي يومئ إليه الشاعر(٢٦)، لأن الشاعر هنا لايقف بعيداً عن موضوعه وإنما يدخل فيه، وهذا هو الفرق بين أن يرتهن النص الشعري بالواقعة التاريخية ضمن زمنها الخارجي، وبين أن يوجِد النص الشعري زمناً جديداً للواقعة، فالتاريخ هنا ليس هدفاً، وإنما هو وسيلة يتخذها الشاعر في عملية بناء واقعته النصية، إن نصوص علي الإمارة في هذا الديوان لاتعيد أي شيء من الواقعة التاريخية بل هي تجعل من الشعر هدفاً مكافئاً لها، لأن الشعر بطبيعته التخييلية يحرر الزمن من مكانه ويجعله أكثر اتساعاً، إنه محاولة البحث عن واقع بديل، واقع لم تتم روايته ولهذا فهو(أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ)(٢٧).

في النص الموسوم (في البصرة) يستحضر الشاعر البعد الآخر المقابل للبعد التاريخي في شخصية (سليمان) مولى الإمام الحسين عليه السلام الذي أرسله الى رؤساء الأخماس في البصرة ليبلغهم رسالته ،كان المنذر بن الجارود من بين

الرؤساء، فقام هذا الأخير بتسليم رسول الحسين الى ابن زياد فصلَبَه عشية الليلة التي خرج في صبيحتها الى الكوفة، حيث إن بحرية بنت المنذر كانت زوجاً لابن زياد فخاف المنذر أن يكون دسيساً منه فسلمه[٢٨]، هذا ما تقوله الواقعة التاريخية، ولكن الشاعر يستحضر البعد الآخر في الخبر وهو البعد الأخلاقي، فالشخصية التي تصر على إيصال الرسالة تطرح بعداً اخلاقياً يسمو على الفعل التاريخي على الرغم من معرفتها بالنتائج التي سوف تكون، ولذلك نجد الواقعة النصية تبدأ في لحظة التوصيل وليس قبلها، لأنها لحظة الفعل الداخلي المؤسَس على مبدأ خارجي لايمكن الخروج عليه، إنها أمانة وعلى حاملها أن يقوم بتوصيلها، مهما كانت النتائج أولاً، ولأن الرسالة من مرسل هو المبدأ نفسه ثانياً:

هنا مقتلي
هنا ينطوي العمر في خطوةٍ
لدم أعزلِ
فكيفَ سأطرقُ
يا كفُّ بابَ الدجى
وعلى الباب موتٌ جليّ
أفق أيها الموت من نومةٍ ذئبةٍ
فأنا ضيفُكَ الآنَ
أحملُ في القلبِ ضوءً يتيماً
وعلى قدميَّ

غُبارُ حروبٍ من
الزمن المقبلِ
أفقْ أيها الموتُ
واستقبلِ الزائرين
فإني رسولٌ
قطعتُ الفيافي اليكَ
بشوق الرسالةِ والمرسلِ
ولابدَ أن أوصل الصوتَ
في عقر دارِكَ فرداً
لأن الرسالة
يا أجلي
من ولي .. (٢٩)

إن مضمون العمل الفني يتم تحديده (تارة بما يلذّ، وتارة بما يتفق مع الأخلاق، وتارة بما يسمو بالإنسان الى سماوات الفلسفة والدين، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية(٣٠)، وعندما نقرأ النص السابق لانخرج عن هذا التوصيف، فالشاعر أراد أن يحقق فعلاً جمالياً يشتقه من فعل صادق من الناحية الواقعية ولأجل تحقيق ذلك الفعل عمد الى انتخاب البعد الأخلاقي الذي سما بالشخصية التاريخية، وحيث إن الشعر يسمو عندما يحقق وظيفته، ووظيفة الشعر هي أن يظل أميناً لطبيعته، كانت وظيفة الشعر هنا في استلهام دلالات الواقعة

التاريخية وليس في إعادة تدوينها، ولا شك ان الاقتراب من التاريخ والتراث كمنجزٍ حضاري وروحي وإبداعي في داخله، إنما يتم بجاذبية الحرية كهمّ أساسي ..... والبحث عن فضاءات لمفهوم الحرية والعدالة والمساواة والكرامة والاستقلال [٣١]، إن صوت الشخصية هنا قناع الشاعر وهو يتوحد مع هذا السمو الخلقي الذي تنتجه الواقعة التاريخية، فالتأكيد على إرسال الرسالة على المستوى التاريخي صار إطاراً لبعد جمالي تمثل بالنص الشعري على مستوى الأداء الفني، عبر أداء درامي قدمه صوت الشخصية تمثل بالصراع الصاعد الى ذروته التي تمثل الإنجاز والنهاية معاً، فالنسق الدرامي هنا يخضع في تتابعه لعوامل أشد تداخلاً وتكثيفاً من النسق السردي الذي يقدم التتابع بأشكال بسيطة تمتد من الصدفة الى الضرورة، إن النسق هنا يعتمد على الصراع بتفاعلاته وتبادلاته ولذلك فهو أقرب الى المحور الاستبدالي، وأكثر إلتحاماً بالخواص الشعرية الأصيلة [٣٢]، فسليمان أنجز مهمته عبر موته، وإذا كانت نبوءة الشخصية قد تحققت في فعل الموت(أفق أيها الموت واستقبل الزائرين)، فإن نبوءة الشعر تتحقق في عملية بناء الصورة الكلية التي هي صميم وظيفته(أفق أيها الموت من نومةٍ ذئبةٍ، فأنا ضيفُكَ الآنَ، أحملُ في القلبِ ضوءً يتيماً، وعلى قدميَّ غُبارُ حروبٍ من الزمنِ المقبلِ).

في نصوص أخرى يذهب الشاعر الى استنطاق الشخصية قبل لحظة تحقق الفعل التاريخي، فيصبح النص الشعري عتبة من عتبات قراءة دلالة الواقعة ببعدها الواقعي، ولهذا يتوجه المونولوج الى الآخر أو الخارج وليس الى داخل الشخصية، فالراوي هنا يقف بإزاء المتلقي ليسرد له وهذا ما نجده في المشهد

الثالث من نص (مسلم بن عقيل)، ففي هذا المشهد (مسلم فوق قصر الإمارة يتأمل الناس الذين تجمعوا تحت القصر):

أرى في الوجوه ملامح قد
مسحتها الرياحْ
تواريخَ بعثرها الحقدُ
تحت ظلال الرماحْ
أرى في الوجوه
مواسمَ من ندم
وبقايا صياحْ
سأهوي عليكم شهاباً قتيلاً ..
يداً حاولت أن تلمَّ الصباحْ
ألامسُ أيامكم في الردى
وأنثر أحلامكم في المدى
وأبصر خلف ملامحكمْ
زمناً من نواحْ
و...
الحسينُ هنا
والحسينُ هناك
وما بيننا

أفقٌ من جراحْ(٣٣)

هكذا تذهب الرؤية الشعرية إلى استشراف المستقبل على المستوى النصي عبر الذهاب بالسرد الى الزمن القادم، أو ابتداء زمن القص من المستقبل والبقاء فيه حتى نهاية النص، والمستقبل النصي(الداخل) هنا يساوي الزمن الحقيقي بأبعاده الثلاثة(الماضي والحاضر والمستقبل) على مستوى الفعل التاريخي(الخارج)، فكما(إن ترتيب سرد الأحداث في الرواية وأولوية ذكرها هو جزء أساسي من تشكيل الرواية تشكيلاً فنياً)(٣٤) نرى هذا النص يتشكل عبر الاعتماد على زمن السرد اعتمادا كلياً، حيث لايمكن قراءة الدلالة التي يذهب إليها النص من البعد الواقعي الذي لم تتأسس زمنيته الخاصة على النحو الذي يقدم على المستوى النصي، ففي هذا المستوى تمتد الرؤية الى ما هو قادم، أو الى الصيرورة النهائية للواقعة (أرى في الوجوه ملامح قد مسحتها الرياحْ/ تواريخ بعثرها الحقدُ تحت ظلال الرماحْ/ أبصر خلف ملامحكم زمناً من نواحْ) ذلك لأن النص الأدبي هنا يمثل تحليلاً وتركيباً جمالياً لواقع كان الكاتب قد حلله وركبه قبل أن يشرع في الكتابة، ولذلك لايمكن إعادته الى الواقع مرة ثانية وإن كان تعبيراً عنه(٣٥)، فنحن وبسبب معرفتنا بالواقعة الفعلية على المستوى التاريخي الواقعي نعلم تماماً ما تحدثت به الشخصية وهذا العلم ما كان ليسمح للنص أن ينجز شيئاً لو كان الشعر هنا شعر وقائع، ولكننا هنا أمام (زمن نفسي) يقوم على الإحساس بالأشياء وتقديمها بأداء مونولوجي، فالزمن هنا هو ما يوجد في ذهن الشخصية في لحظة السرد، ولذلك لايمكن أن نعد استخدام الزمن هنا (تنبؤاً)، حيث

لاتوجد حكاية إلا تلك التي كانت في ذهن الشخصية كومضة اشتعلت لتضيء ما هو واقع ضمن إطارها، إنها حكاية أشبه ما تكون بالتداعي الحر، أو أسلوب (تيار الوعي) الذي يتم التركيز فيه على (ارتياد مستويات ماقبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات)[٣٦]، وهذا ما نجده في نصوص كثيرة داخل هذا العمل، فهذا صوت هانئ بن عروة يعدل من ضمير المتكلم الى ضمير المخاطب في التفات داخل مونولوج الشخصية ليحقق بعداً يمتد في زمن نفسي بعيد:

فيا أيها الجسد الشيخ
سبعون عاماً
وأنت تُرى فارساً يرتدي موته
في الصفوف
تكور سلاحاً وكلمةَ ضوء
تقضّ مضاجعَ هذا الظلام
ولا تبتئس
فالشموس لها غيبةٌ
وكسوفْ
فذي كوفة أنت كل الحروف بها
فكيف سنقرؤُها
حين تسقط منها
الحروف٠٠؟[٣٧]

هنا يكون الجسد مخاطَباً(بفتح الطاء) تتوجه إليه الشخصية من الداخل وتخاطبه عبر تقنية (الالتفات) و تستشرف الزمن القادم الذي سوف يكون بعد غيابه (فذي كوفة أنت كل الحروف بها فكيف سنقرؤها حين تسقط منها الحروف) الشخصية هنا وعبر ضمير المتكلم باقية بعد غياب الجسد بدلالة (السين)، ولعلنا نجد في هذا الانشطار بين صوت الشخصية وهو (الداخل) النفسي والجسد الذي يمثل (الخارج) المادي تأكيداً على القيمة المعنوية التي يقدما هذا الثنائي (الروح/ الجسد)، أو فناء المادي لأجل بقاء الروحي واستمراره، وهذا جانب مهم من جوانب ثورة الإمام الحسين (عليه السلام) .

مقابل الذهاب بالزمن الى الأمام فان قسماً من النصوص الشعرية تذهب الى توظيف تقنية الاسترجاع الزمني لتكون الواقعة الشعرية أكثر استجلاء لما يؤطر الواقعة التاريخية، ففي المشهد الثالث من النص الموسوم باسم حبيب بن مظاهر الأسدي، يتذكر حبيب حادثاً في صباه حين رأى الإمام الحسين(عليه السلام) طفلاً يلعب فأزاح عن طريقه التراب، فقال له رسول الله (صلى الله عليه وآله) ستكون لك وقفة معه، فيتأسس هذا المشهد على استرجاع الشخصية (حبيب) للحدث الذي ينجز على المستوى الخارجي:

يا تراب الطفولة
تعود إلينا حكيماً
يُضيءُ فضاء الكهولة
وتمتدّ فيك جذورُ النبوءةِ
والوعدِ

والكلمات النبيلة

ستنصره ياحبيبْ

ولو في زمان غريبْ

تزيح تراب الهمومْ

وتُطعَنُ ... تُطعَنُ

ثم تقوم[٣٨]

ومثل هذا نجد صوت (أسلم التركي) وهو يسترجع يوماً اشتراه فيه الإمام الحسين عليه السلام وجعله كاتباً:

مضت كل تلك السنين

سحابة تقوى

وضوء شموع

وأتقنت في ظل وجهك

فن الكتابة

أتقنت فن الخشوع[٣٩]

ب-الحوار/ درامية التماهي :

لقد حفل الشعر العربي الحديث بالكثير من العناصر الموضوعية حيث (دخلت الى نسيجه أصوات شعرية متعددة منها أصوات شعرية حوارية وموضوعية، وقدم تنويعات بنيوية ... إلا أن ذلك لم ينقل هذا الشعر من

خاصيته المركزية بوصفه شعراً غنائياً يمنح فرصة كبيرة لحضور الذات والأنا الشعرية إلى فضاء مغاير هو فضاء الشعر الموضوعي حيث يخبو أو يتلاشى صوت الأنا الشعرية وتبرز حالة يمكن أن نسميها بحالة الأنا الشعرية في درجة الصفر كما نجد في بعض أنماط الشعر الدرامي)[٤٠]ومن ثم فإن لجوء الشاعر الى البناء الشعري المركب ليس نوعاً من الإغراب أو الحذلقة الفنية وإنما هو استجابة لضرورة التعبير عن الرؤية الحديثة التي لم تعد خيطاً شعورياً بسيطاً وواضحاً مثلما كان في الماضي وكما يرى أدو نيس أن قصيدة الحداثة لم تعد مجرد خيط نفسي أو فكري أو مجرد سطح انفعالي، ولكنها أصبحت نسيجاً حضارياً يتداخل فيها إيقاع الذات وإيقاع العالم[٤١].ولذلك كان اللجوء الى الحوار بجميع أشكاله بمثابة الفضاء المفتوح الذي يستطيع الشاعر أن يقدم فيه كل مايريده.

في النص الموسوم (في البصرة) يعمد الشاعر الى تقنية درامية تعمق فعل الصراع داخل الشخصية التي يجرد منها هاجساً ليكون مقابل صوتها الذي يتمثل بأبيات شعر من قصيدة قيلت في موقعة الجمل، وبالتالي يكون الحوار هنا بين الصوت الذي يكون صوت امرأة هذه المرة وبين الهاجس الذي يقف مقابل الصوت في توتر درامي واضح، فعندما يحمل سليمان رسالة الإمام الحسين عليه السلام الى البصرة يذهب بها الى بيت ماريا بنت المنقذ حيث كان لها مجلس يجتمع فيه من يغلب عليه حب علي بن أبي طالب عليه السلام، وعندما تسمع ماريا رسالة الإمام تتذكر أبياتاً لابنة عمها في حرب الجمل حيث خرجت تطوف في القتلى فوجدت ابنين لها قد قتلا قبل وصول الإمام علي عليه السلام وكان

قد قتل زوجها وأخوان لها :

صوت الشاعرة:

(شهدت الحروب فشيبنني فلم أرَ يوماً كيوم الجملْ)

هاجس ماريا؛

رملتنا الحروبْ

فبدونا نثير الأسى في النفوسِ

كأنا.

غروبْ(٤٢)

ويستمر هذا الحوار بين الشخصية التي تلبس قناع الشاعرة في محاولة لاستحضار فعل تاريخي آخر هو حرب الجمل والفتنة التي حدثت، وبين الهاجس الذي يذهب باتجاه الواقعة الجديدة التي تضمنتها رسالة الإمام الحسين عليه السلام التي تحذر من تكرار الفتنة، فقد جاء في هذه الرسالة)وقد بعثت رسولي إليكم بهذا الكتاب وأنا أدعوكم الى كتاب الله وسنة نبيه، فان السنة قد أميتت، والبدعة قد أحيت، فإن تسمعوا قولي أهدكم الى سبيل الرشاد)(٤٣):

صوت الشاعرة:

(أضرُّ على مؤمنٍ فتنةً وأقتله لشجاع بطلْ)

هاجس ماريا:

وما هذه فتنة

أو خروجاً على سيدٍ عادلٍ

أو بقايا ذنوبْ

ولكنها وثبةٌ للتقى
فلعلّ الذي ضاع من أمرنا أن يؤوبْ(٤٤)

إن الحوار هنا يبقى حواراً داخلياً، حيث إن الصوت والهاجس يسكنان الشخصية، ولكن الصراع الحاصل داخل تلك الشخصية أدى الى هذا الانشطار، إن التعبير الشعري بهذه التقنية يشرد من منطقة الذاتية الى منطقة الموضوعية، حيث إن تعدد الأصوات داخل العمل الشعري علامة على موضوعيته وتكثيفه لتصور وفكر الشاعر(٤٥)، وكلما ارتفعت درجة التوتر والحوارية في العمل الشعري كان ذلك مدعاة لتعدد مستويات اللغة، ففي المجتزأ السابق تمثل أبيات الشعر المستشهد بها مستوى لغوياً يختلف عن المستوى اللغوي للعمل الشعري وإن كانت تلك الأبيات جزءً من العمل ذلك أن (الأسلوب الدرامي تتجلى فيه أساساً تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتر والحوارية فيه)(٤٦).

في المشهد الخامس من نص برير بن خضير يستجلي الشاعر بعداً إنسانياً جامعاً للصفة التي عليها الحسين(عليه السلام) وأصحابه في يوم عاشوراء، عبر حوار درامي تتصارع فيه إرادتان ،ويكون الحوار بين صوت كعب بن جابر- الذي كان من معسكر أعداء الحسين(عليه السلام)-وبين صوت النوار، (فلما رجع كعب بن جابر قالت له امرأته، أو أخته النوار بنت جابر : أعنت على ابن فاطمة، وقتلت سيد القراء، لقد أتيت عظيماً من الأمر والله لا أكلمك من رأسي كلمة أبداً)(٤٧)، ويكون الحوار عبر استحضار أبيات لكعب قالها بعد الواقعة وصوت النوار، وتأتي أهمية هذا الحوار بالإضافة الى بعده الدرامي في أنه

سجل لنا صورة الأصحاب من وجهة نظر الآخر الذي هو هنا صوت كعب في بعديه التاريخي والنصي :

صوت كعب:

ولم تر عيني مثلهم في زمـانهم ولا قبلهم في الناس إذ أنا يافعُ
أشد قراعاً بالسيوف لدى الـوغى ألا كل من يحمي الذّمار مقارعُ
وقد صبروا للطعن والضرب حسّراً وقد نازلوا لو أن ذلك نـافعُ

صوت النوار:

وها أنت تمدحهمْ
ترفعُ أسماءهم في القراعْ
ولم ترَ عينك مثلهم حسّراً
في الثبات على أمر ربهم والدفاعْ
وهم قلة آمنوا فاستجاب لهم ربهم
فغدوا كالمصابيح في أفقه يُشرقون
وذاك هو الانتفاعْ
وأنت عشقت ظلام المنى
فابحث الآن عن نور وجهك
وجهك في ساحة الحربِ
ضاعْ..!(٤٨)

يذهب نص الحر بن يزيد الرياحي إلى أقصى درجات الحوار الدرامي عبر

استثمار طاقة الصراع الكامنة داخل نفس الحر قبل مرحلة التحول[٤٩] ليصير الهاجس هنا هو الصراع نفسه في مرحلة ما قبل الواقعة، أما بعد الواقعة فيكون الهاجس منولوجاً داخلياً يتساوى مع المونولوجات في النصوص الأخرى، إن هذا النص يحيلنا بقوة الى الفصل الأول من مسرحية(الحر الرياحي عليه السلام) التي كتبها عبد الرزاق عبد الواحد وذلك للمشتركات الكثيرة بين النصين، سواء على مستوى استثمار الأبعاد الدرامية في الشخصية التاريخية، أم في الخاصية التعبيرية للنصين اللذين يشتركان بخاصية الأداء الشعري، فكما اشتغل نص المسرحية على الصراع الداخلي للشخصية:

هاهي الشمس تنهضُ
والناس تنهضُ
والكلمات القليلة تنهضُ
تنهضُ أحرفها كالعماليقِ عمياء مجنونةً
تتخبطُ بين حناياك
أي الطريقين أوضحْ؟[٥٠]

يأتي نص علي الإمارة ليشتغل في المنطقة نفسها، وبالطاقة الشعرية نفسها، إن الشعر هنا يخضع لفعل المسرحة، وبالتالي يكون خاضعاً لمتطلبات الفعل الدرامي، إنه بشكله الكامل هنا أكثر قرباً الى فضاء المسرح:

إلى أين يا حُرُّ يفضي بقلبك
هذا النداءْ؟.
وكيف تنال الجنانَ وأنت تحاولُ

سدَّ الطريق على الأولياءْ
وهبكَ سلبت من الأرضِ وجهاً نبياً
فكيف ستسلبُ وجه السَماءْ؟!(٥١)

وهكذا يعتمل الصراع داخل نفس الشخصية، الصراع بين البقاء على هذا الموقف وبين التحول الى موقف مضاد له تماماً حتى يصل هذا الصراع ذروته بين الموقفين ويتوج بتحول الشخصية الى الموقف المقابل وليتحول الفعل الدرامي بعد ذلك الى هاجس واحد : للدماءْ

وحدها أن تقولَ الخطابْ
وأن يستفيقَ زمان على وهجها
فتكون لكل سؤالٍ جوابْ
للدماء وحدها
أن تقولْ
بأنّا نهضنا لنعصمَ إرث الرسولْ
من أن يزولْ(٥٢)

إن النهاية هنا تساوي الحلِ في البناء المسرحي، حيث لم يعد هنالك صراع.

ثالثاً- في بلاغة الصورة

يمثل التصوير أخص خصائص الشعر، لأنه الطاقة الداخلية المنتجة للتوهم أو التوقع بكل توابعها البلاغية من المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه، حتى أن الشعر يحسب لما هو صورة شعرية بالمفهوم العام، إن الصورة (في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه

يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف)[٥٣] وهذا ما انماز به الشعر العربي الحديث عن الشعر العربي القديم لأنه يتشكل من أسراب من الصور المتتالية والمتراكمة بحيث يصعب فصل واحدة عن الأخرى، ولذلك ذهب العديد من الباحثين الى أن البداية الحقيقية لثورة الشعر العربي الحديث لم تكن في التمرد على شكل العمود في نظام الخليل العروضي وإنما هي في الصورة، إن الصورة هي التي تمنح الشعر طبيعته الإيحائية بعيداً عن الإحالية، لأن لغة الصورة الشعرية ليست لغة عادية، أي أنها غير خاضعة للمعنى العرفي بل تنفتح عبر الإيحاء على كل الدلالات التي يقصدها الشاعر، ولذلك كانت العنصر الثابت في الشعر كله ،وهي المعيار في الحكم على تجربة الشاعر بالأصالة .

في(هواجس أصحاب الحسين عليه السلام) تمثل الصورة مفصلاً رئيساً من مفاصل المنجز الشعري، لأنها في الغالب تكون صادمة لمخيلة القارئ في تجريدها، وتضاداتها، كما أن الشاعر قام بإنجاز صوره بأشكال عديدة، وهي في الأعم الأغلب صور كلية تفترش كامل مساحة النص الشعري – كما سوف نبين–ولكننا مع ذلك نجد صوراً جزئية بأشكال متعددة فعلى سبيل المثال عندما نقرأ صوت مسلم بن عقيل يخاطب الكوفة :(ألمح فوق بيوتِك أزمنةً تتعرى ص٩) نجد صورة تتمثل فيها علاقة الذات بالعالم، تلك العلاقة التي تتعدى شكل الحوار المجرد الى الأماكن البعيدة في الذات الإنسانية، إن الصورة هنا في بعدها الوصفي وإيحاءاتها تنفتح على ميتافيزيقا الكيان الإنساني حسب تعبير أدونيس، أما صورة طوعة وهي تعاتب ولدها

الذي وشى بمسلم بن عقيل:(تُوقِدُ في قلبِ أمكَ مزرعةً من عذاب ص٢٢) فإنها تعتمد على الجمع بين المتضادات (توقد/ مزرعة) في إنشاء البعد الإيحائي الذي يريده الشاعر، أما قيس بن مسهر الصيداوي فيأتي صوته من الطريق بين الكوفة والمدينة المنورة عبر صورة لاتخلو من بعد سريالي يعتمد على البعدين الزماني والمكاني:(هل أضعُ الريحَ عن كاهلي، وأنفضُ حلمَ المسافاتِ عن مقلتي ص٣٠)، أو في صورة من التراسل تذهب عميقاً في الوجدان الى منطقة تعجز اللغة المألوفة عن الوصول إليها، ولذلك كانت هذه اللغة الإستعارية [٥٤](على بعد شهقة، ومرمى بصر ص٣١)، أو في تناص واضح:(هكذا نعبر العقبة، حين نطلق من موتها رقبةْ ص٣٥)، أما صورة خروج يزيد بن ثبيط وأصحابه من البصرة فتكون كصورة نزول المسيح عن صليبه عند بدر شاكر السياب، فيسمع العويل وهو يعبر السهل بينه(وبين المدينة مثل حبل يشد السفينة وهي تهوي الى القاع)[٥٥]، فالمدينة هي القاع، والمدى حبل قصير:(المدى ضيقٌ، والحياة دفينة، فكيف سنخرجُ من قاع هذي المدينة العيون قيود تحاصرنا، والقلوب سجينة ص٤٩) .

على مستوى الصورة الكلية يمكن أن نرصد أشكالاً متنوعة ولكن الغالب على الصور أنها تنجز في عبارات وجمل يغلب عليها الوصف الخالص، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية[٥٦] بوصفها تعتمد على صوت النموذج الإنساني، فصورة صورة الإمام الحسين عليه السلام لاتتجزأ، لأنها صورة وصفية كلية، تتداخل فيها معطيات البلاغة مع الوصف والحركة في عملية الانتقال بين أجزائها، وهذا مايرسمه

لنا النص الآتي عندما يطلب عابس الشاكري من غلامه (شوذب) التقدم للقتال بين يدي الحسين حتى يحتسبه:

تقدم إليهْ
وخذ قمراً نازفاً من سنا مقلتيهْ
تقدم إليهْ
واستحم بنهر الشجاعة بين يديهْ
وقرّب فؤادك من نبضه النبوي
وحدّقْ مليّاً بهِ
سترى أبويهْ
وسوف ترى تحته الأرضَ ولهى بهِ
تقبّلُ من لهفةٍ قدميهْ
وانظر لأكتافهِ سترى
خفقات النجوم

وعبءَ الرسالَة يزهو على منكبيهْ (ص٨٢-٨٣).

إن الصورة هنا هي الشعر نفسه ،إذ لايمكن بأي حال من الأحوال اقتطاع أي مكون منها، وهذا الأمر يرجع الى الشكل الإشاري للصورة، وهو شكل شاع مع شعر التفعيلة على نحو خاص،لأن بناء هذا الشعر سريالي تتداعى فيه الحوادث، ويمتلئ بالمتعرجات، ومنحنيات الخواطر والأفكار، إن التجربة في هذا النوع من الشعر لا يمكن حصرها في المسموع والمرئي من الأشياء،

وإنما تعتمد على ذخيرة الشاعر ومقدرته [٥٧] في الاستمرار في تشييد الصورة الكلية ،وهكذا فإن صورة الحسين عليه السلام لاتكتمل إلا بقراءة النص كاملاً، لأن سقوط جملة أو عبارة من النص يعني ثلم الصورة ونقصانها، ولذلك فإن صورة الإمام الحسين عليه السلام تأتي على هذا الشكل على طول العمل الشعري، ذلك لأنها صورة يرسمها وجدان نقي يتمثل في أصحابه فهذا صوت زهير بن القين يقول:

إمام يصلي بآمالنا
وعلى وجع تسبيحهِ
يصلّي المدى
واقف في الطفوف
شراعَ خلود.. له تستجيب الرياح
ومنارَ هدى (ص ١٠٨)

في صور أخرى من هذا النوع يذهب الشاعر الى استثمار البعدين الزمني المكاني في عملية التشكيل فصورة مسلم بن عقيل وهو محاصر في الكوفة تقوم على البعد الزمني، أي استثمار قيمة الزمن النفسي في تكوين ملامح الصورة :

تدور عليك الدوائرُ
حتى يضيق الزمانْ
لماذا تداعى جدار الولاءِ
وأين اختفت كل هذي الحشود
فيا أيها الراكبانْ

أنزلا السرج من فوق ظهر الزمانْ
وبيعا حصاني
وقولا لفجركما أن يعود
فالمدى ها هنا
نهارٌ كسيحٌ
وليل جبانْ(٥٨)

الصورة هنا استعادة حديثة لصورة قديمة في الشعر العربي، إنها تستعيد عبر عملية التناص صورة الفارس الذي يترجل عن صهوة الزمن، تلك هي صورة مالك بن الريب في صيحته (فيا صاحبي رحلي دنا الموت فانزلا)، وهكذا هي صورة زهير بن القين عندما تقع على صورة أبي محجن الثقفي أو صورة جعفر بن علبة الحارثي عبر الخروج من فضاء المكان، حيث إن خروج زهير من سجن النفس ساوى خروج أبي محجن من فضاء السجن الى ساحة الحرب عبر تناص خفي لايكاد يرى:

تغير حتى الهواء
وصار نشيداً
وقلبك يا باذل النفسِ
صار فضاءً جديداً
إيهِ
يا امرأةً من غبار التمني
قربي مربط الخيل مني

وفكّي مداي فإني
سأمضي الى قدري
ناصراً أو شهيداً (٥٩)

إن مثل هذه الصورة إنما تتشكل من قيامها على الموروث الذي يختزنه الشاعر في اللاوعي ولكنه يكون حاضراً في لحظة الكتابة لا سيّما وأن البعد النفسي حاضر هنا بقوة، إن الموروث هنا يكون موروثاً وجدانياً تتشكل فيه مخيلة الشاعر الصانعة لهذا النوع من الصور الشعرية :

هو العشق بابٌ
لساحِ التقى والإباءْ
هو العَشق
مرقى الدماءْ (٦٠)

في هذه الصورة يكون العشق باباً مشرعاً على سوح من نوع آخر، إنها سوح للتقى وهي إشارة واضحة الى بعد صوفي تغلغل في أجزاء الصورة، ليحيل عملية الوصف الى إشارة وإيحاء، وليكون المكان الموصوف أكثر اتساعا من كل مرجعية أو إحالة، حيث لاتوجد حدود يمكن أن تحد سوح التقى، إن العملية هنا أبعد من مجرد استعارة أو فعل بلاغي ،إنها عملية وصف المكان المحسوس بما هو مجرد

هو العشق باب الى الملكوتْ
وصوت يناجي جوانحنا
في الأعالي

وينعتنا بأعز النعوتْ
يريدون إطفاء نورك يا ربُّ
في كل خفقةِ قلب
فكيف السكوتْ؟
ففي ذروة العشقِ
أشعرُ
أني أكابدُ
بين يديكْ
إنها فرصة لعناق السنا
وارتقاء المنى
فكيف تفوتْ(٦١)

في صور أخرى نلمس نوعاً من التماهي بين بعدي الزمن والمكان :

إيهِ
ما أجمل الموتَ تحتَ القبابْ
وما أجمل الموتَ
حين يكون
دعاءً مجابْ
فرأسي إذن سيكون هنا
ثريا معلقةً في فضاء الزمان(٦٢)

إن رأس ابن عفيف المصلوب معلقة في فضاء الزمان وليس في فضاء المكان، وإن عملية تماهي البعدين ببعضهما صعّد فعل الإيحاء من خلال حركة صورة الرأس داخل الفضاء الزمكاني في لحظة واحدة ومثل هذا التوصيف يصدق على صور كثيرة:

لوجهك ربي تسامى دمي
وجعلت من الصبر مهرا
لوجهك أطلقني الضوءُ في
ساحة الليلِ فجرا
وصارت يدي مرتقى للبطولةِ
أصبحتُ حشد أسودٍ
وحلّقَ قلبي في غابة الموتِ
صقرا
فإن مرّ موتٌ قصيرٌ
سأعبرُ نحو بهائك
محتشداً بالشهادة
حرّا(٦٣)

إن الصورة تحتشد بالعلاقات الشعرية التي جعلت منها منتجاً دلالياً يستوعب كامل المساحة التي يشتغل عليها الديوان، إن المفردات في هذه الصورة لاتستجيب إلا لما هو شعري بامتياز وتبتعد عن كل ما هو عرفي وهكذا يمكننا أن نقرأ هذه المركبات(ساحة الليل / أطلقني الضوء/ موت

قصير/ محتشداً بالشهادة)، وهكذا أيضاً ترسم طوعة صورة لمسلم بن عقيل(عليه السلام)، بل ترسم مشهداً صورياً يتداخل فيه الزمان بالمكان والحاضر بالمستقبل عندما تركض المدينة خلف سراب، والمادي بالمجرد عندما تكون الشمس مغدورة ومضيعة،أو يكون للشك ظل، وتنقلب الحقائق المنطقية الى حقائق شعرية عندما يكون آدم ضلعا من حواء، الصورة هنا ليست مجرد نتاج للوعي المألوف بالعالم العقلي الموضوعي، ذلك العالم الذي يفصل بين الذات والموضوع، إنها نتاج مباشر للروح التي تقيم الحوار مع العالم:

غريبَ الخطى حائرَ النظراتِ
وقفتَ ببابي
فألقيتَ ظلاً من الشكِّ فوق ترابي
ولما لمحتُ على وجهكَ الشمسَ مغدورةً
ومضيعةً في الأزقةِ
أدركتُ عمق الأسى
ورأيت المدينةَ
تركضُ خلف سرابِ
وآويتُ قلبكَ أضلاعَ صدري
ولكنّ ضلعاً تساقط منّي
فأسلمني لمهبِّ اغترابي(٦٤)

الهوامش

١ مقتل الحسين، العلامة السيد عبد الرزاق الموسوي المقرم، مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت ٢٠٠٢: ٢٣٨ .

٢ في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق / دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٠ :٣٧ -٣٨ .

٣ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠١٢ .

٤ ينظر البنية الدرامية للقصيدة، د.على جعفر العلاق،ضمن كتاب (مكانة الشعر في الثقافة العربية) المحور الثاني، الشعر والتحدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧ : ٩٩ .

٥ في الشعر، تحقيق وترجمة الدكتور شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة،١٩٦٧ :٦٤ .

٦ نفسه .

٧ ينظر، في نظرية العنوان، د. خالد حسين، دار التكوين دمشق ٢٠٠٧ : ٤٥ .

٨ هواجس أصحاب الحسين: ٥ .

٩ مقتل الحسين : ٢٢٦ .

١٠ ينظر في نظرية العنوان: ٤٩ .

١١ ينظر، القول وما إليه، د. ضياء الثامري، دار السياب، لندن ٢٠١٢ :١١ .

١٢ نفسه: ٩٥ .

١٣ الجامع الصحيح(سنن الترمذي)، أبو عيسى محمد بن عيسى بن سورة، تحقيق أحمد محمد شاكر، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ط٢/ ١٩٧٧ : ٢/ ٦٥٨-٦٥٩ .

١٤ (الملامح الفكرية للحداثة)، خالدة سعيد: مجلة فصول ج١، م٤، ع٣/ ١٩٨٤ : ٣٠.

١٥ ينظر زمن الشعر، أدو نيس :، دار الساقي، بيروت ط ٧ / ٢٠١٢، ١٠-١٣، وينظر الشاعر في المسرح ،رونالد بيكوك، ترجمة ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٨ : ١٥ وما بعدها .

١٦ ينظر استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، الشركة العامة للطبع والتوزيع، طرابلس ١٩٧٨:٢٥٣ .

١٧ مقدمة الديوان : ٧ .

١٨ ينظر تحليل الخطاب الروائي(الزمن – السرد- التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط٤ / ٢٠٠٥ : ٢٨٥ وما بعدها.

١٩ ينظر تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، كريم شغيدل، ، دار الشؤون الثقافية العامة،

بغداد ٢٠٠٧ :١٦٣ .

٢٠ ينظر،آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر،د.خليل الموسى، وزارة الثقافة دمشق ٢٠١٠: ١١٤ وما بعدها.

٢١ ينظر المونولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحات، الهيأة المصرية للكتاب ٢٠٠٥: ١٩ .

٢٢ هواجس أصحاب الحسين: ٣٩-٤٠ .

٢٣ المونولوج بين الدراما والشعر: ٢٤ .

٢٤ استدعاء الشخصيات التراثية (سابق): ٢٦٢ .

٢٥ ينظر درامية النص الشعري،، علي قاسم الزبيدي، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق ٢٠٠٩ : ٢٣٨ .

٢٦ مرايا نرسيس، حاتم الصكر ،المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت ١٩٩٩ : ٢٢١.

٢٧ فن الشعر، أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت ١٩٧٣: ٢٦.

٢٨ ينظر مقتل الحسين: ١٤١ -١٤٢ .

٢٩ هواجس أصحاب الحسين: ٤٧-٤٨ .

٣٠ المجمل في فلسفة الفن، ب ٠ كروتشه، ترجمة وتقديم الدكتور سامي الدروبي،دار الأوابد ،دمشق ١٩٦٤ : ٥٩ .

٣١ ينظر المونولوج، ٦٧.

٣٢ ينظر إنتاج الدلالة الأدبية صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، ١٩٨٧: ٤٠-٤١.

٣٣ هواجس أصحاب الحسين:١٣ .

٣٤ بناء الرواية، د.سيزا قاسم، ، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ : ٢٩ .

٣٥ ينظر الأدب القصصي الرواية والواقع الاجتماعي، ميشيل زيرافا، ترجمة سما داود، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ٢٠٠٥ : ٩ .

٣٦ تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمه وقدم له وعلق عليه الدكتور محمود الربيعي ،دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٠ : ١٠ .

٣٧ هواجس: ١٩ – ٢٠.

٣٨ نفسه : ٧٦ .

٣٩ هواجس: ١٣٤.

٤٠ شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، فاضل ثامر، دار المدى ٢٠١٢ : ٤١ .

٤١ ينظر،البيانات، دار سراس للنشر، تونس ١٩٩٥ : ٥٤ .

٤٢ هواجس: ٤٤.

٤٣ مقتل الحسين : ١٤٢ .

٤٤ نفسه : ٤٥ .

٤٥ ينظر: درامية النص الشعري الحديث:٩٨.

٤٦ الأساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار قباء، القاهرة د.ت :٤٧ .

٤٧ تاريخ الطبري، تاريخ الرسل والملوك، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف / مصر١٩٧١ ٥/ ٤٣٣، مقتل الحسين (المقرم): ٢٦١ .(وقد أورد الطبري تسعة أبيات لكعب بن جابر) .

٤٨ هواجس: ١٠١.

٤٩ حول خبر الحر الرياحي وتحوله، ينظر، الطبري : ٥/ ٤٢٢، مقتل الحسين (المقرم): ٢٥٥

٥٠ الحر الرياحي، عبد الرزاق عبد الواحد، الدار العربية للموسوعات، بيروت ١٩٨٢ : ٤٢ .

٥١ هواجس أصحاب الحسين : ١١٠ .

٥٢ نفسه : ١٢٠ -١٢١ .

٥٣ الصورة الشعرية، سي – دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٢ : ٢١ .

٥٤ ينظر نظرية تراسل الحواس، الدكتور أمجد حميد عبد الله، المركز العلمي العراقي، بغداد، ٢٠١٠: ٢٢٥.

٥٥ ديوان السياب، دار العودة بيروت ١٩٧١ :١/ ٤٥٧. .

٥٦ ينظر، الصورة الشعرية : ٢١ .

٥٧ ينظر تطور الصورة في الشعر العربي، الدكتور نعيم اليافي، دار صفحات، دمشق ٢٠٠٨: ٢٨٤

٥٨ هواجس : ١١ .

٥٩ نفسه : ١٠٦ .

٦٠ نفسه : ١٢٢ .

٦١ نفسه:١٢٤ – ١٢٥ .

٦٢ نفسه: ١٤٩ .

٦٣ نفسه : ١٣٧ .

٦٤ نفسه : ٢١ .

المصادر والمراجع

١) الأدب القصصي الرواية والواقع الاجتماعي، ميشيل زيرافا، ترجمة سما داود، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ٢٠٠٥ .

٢) الأساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار قباء، القاهرة د.ت .

٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، الشركة العامة للطبع والتوزيع، طرابلس ١٩٧٨ .

٤) آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر،د.خليل الموسى، وزارة الثقافة دمشق ٢٠١٠ .

٥) إنتاج الدلالة الأدبية صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، ١٩٨٧ .

٦) بناء الرواية، د.سيزا قاسم، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ .

٧) البيانات، أدونيس، تقديم محمد لطفي اليوسفي ،دار سراس للنشر، تونس ١٩٩٥.

٨) تاريخ الطبري، تاريخ الرسل والملوك، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف / مصر ١٩٧١ .

٩) تحليل الخطاب الروائي(الزمن – السرد- التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط٤ / ٢٠٠٥.

١٠) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠٧.

١١) تطور الصورة في الشعر العربي، الدكتور نعيم اليافي، دار صفحات، دمشق ٢٠٠٨.

١٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمه وقدم له وعلق عليه الدكتور محمود الربيعي ،دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٠ .

١٣) الجامع الصحيح(سنن الترمذي)، أبو عيسى محمد بن عيسى بن سورة، تحقيق أحمد محمد شاكر مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ط٢/ ١٩٧٧.

١٤) الحر الرياحي، عبد الرزاق عبد الواحد، الدار العربية للموسوعات، بيروت ١٩٨٢.

١٥) درامية النص الشعري،، علي قاسم الزبيدي، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق ٢٠٠٩.

١٦) ديوان السياب، دار العودة بيروت ١٩٧١ .

١٧) زمن الشعر، أدو نيس :، دار الساقي، بيروت ط ٧ / ٢٠١٢.

١٨) شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، فاضل ثامر، دار المدى ٢٠١٢.

١٩) الصورة الشعرية، سي – دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٢.

٢٠) فن الشعر، أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت ١٩٧٣.

٢١) في الشعر، تحقيق وترجمة الدكتور شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة،١٩٦٧ .

٢٢) في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق / دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٠.

٢٣) في نظرية العنوان، د. خالد حسين، دار التكوين دمشق ٢٠٠٧

٢٤) القول وما إليه، د. ضياء الثامري، دار السياب، لندن ٢٠١٢

٢٥) المجمل في فلسفة الفن، ب ٠ كروتشه، ترجمة وتقديم الدكتور سامي الدروبي،دار الأوابد ،دمشق ١٩٦٤

٢٦) مرايا نرسيس، حاتم الصكر ،المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت ١٩٩٩

٢٧) مقتل الحسين، العلامة السيد عبد الرزاق الموسوي المقرم، مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت ٢٠٠٢

٢٨) مكانة الشعر في الثقافة العربية ' المحور الثاني، الشعر والتحدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧

٢٩) الملامح الفكرية للحداثة، خالدة سعيد: مجلة فصول ج١، م٤، ع٣/ ١٩٨٤.

٣٠) المونولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحات، الهيأة المصرية للكتاب ٢٠٠٥.

٣١) نظرية تراسل الحواس، الدكتور أمجد حميد عبد الله، المركز العلمي العراقي، بغداد، ٢٠١٠.

٣٢) هواجس أصحاب الحسين - ماوراء الضوء، علي الإمارة ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠١٢.

باب
التراث المجتمعي
Society Heritage Section