Kufa Journal of Arts
December 2025. No. 66, P 102-122
Faculty of Arts, University of Kufa.

مجلة آداب الكوفة
العدد ٦٦، كانون الأول ٢٠٢٥م، ص ١٠٢-١٢٢
كلية الآداب، جامعة الكوفة

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

أشكال البناء في قصيدة الشطرين عند (مهدي حارث الغانمي، عارف الساعدي، عماد جبار)

الباحث: علي محيسن عبد الله
جامعة القادسية – كلية التربية - قسم اللغة العربية
abdallah.habeeb@qu.edu.iq

أ. د. عبد الله حبيب التميمي
جامعة القادسية – كلية التربية - قسم اللغة العربية
abdallah.habeeb@qu.edu.iq

الملخص:

يعالج هذا البحث قضية البناء بوصفه عنصراً من عناصر الشكل الشعري في قصيدة الشطرين، وقد اختار الباحث متوناً شعرية لثلاثة من الشعراء هم (مهدي حارث الغانمي، وعارف الساعدي، وعماد جبار) أنموذجاً في قصائدهم العمودية، وتتلخص القضية المراد معالجتها - هنا - في مدى تأثر الشعراء الثلاثة بالأشكال البنائية الحديثة التي برزت في الشعر العربي الحديث من عدمه، وإذا كان ثمة تأثر قد وقع في تلك النصوص، فما هي الحدود التي يسمح بها الشكل الشعري في قصيدة الشطرين لتمثل الأشكال البنائية التي شاعت في القصيدة العربية القديمة، لا سيما أن الشعراء الثلاثة يكتبون في أكثر من شكل شعري، وإذا كانت تلك النصوص الشعرية العمودية قد امتثلت لتلك الأشكال البنائية الحديثة، فهل يعني ذلك أن الشعراء كانوا يخضعون لصراع ما في داخلهم بين تلك الأشكال التي يكتبون بها، فإذا كان الشاعر يوظف أشكالاً بنائية شاعت في شكل آخر، مثل شعر التفعيلة في قصيدته العمودية، فقد يعني هذا أن الشاعر قد يكتب قصيدته العمودية بوعي قصيدة التفعيلة، فيكون هناك تداخل فيما بين الأشكال عند الشاعر الواحد، ولا يعني هذا عدم وجود الفوارق بين الشعراء الثلاثة في طريقة بنائهم للقصيدة، فثمة مسافة تفصل بين كل واحد منهم، تبعاً لاختلاف الرؤى بينهم.

الكلمات المفتاحية: اشكال البناء - مهدي حارث الغانمي، عارف الساعدي، عماد جبار

Forms of construction in the poem of the two parts of (Mahdi Harith Al-Ghanimi, Aref Al-Saadi, Imad Jabbar)

Ali Muheisen Abdullah
Al-Qadisiyah University – College of Education -Dept. of Arabic Language

Prof. Dr. Abdullah Habib Al-Tamimi
Al-Qadisiyah University – College of Education -Dept. of Arabic Language

Abstract:

This research deals with the issue of construction as an element of the poetic form in the poem of the two parts, and the researcher has chosen poetic texts for three of the poets (Mahdi Harith Al-Ghanimi, Aref Al-Saadi, and Imad Jabbar) as a model in their vertical poems. The three poets by the modern constructivist forms that have emerged in modern Arabic poetry or not, and if there is an influence that has occurred in those texts, then what are the limits that the poetic form allows in the poem of the two parts to represent the structural forms that were common in the ancient Arab poem, especially since the three poets They write in more than one poetic form, and if those vertical poetic texts comply with those modern structural forms, Does this mean that the poets were subject to a conflict within them between those forms in which they write, and if the poet employs structural forms that are common in another form, such as tafel poetry in his vertical

DOI: https://doi.org/10.36317/kaj/2023/v1.i57.12312
Kufa Journal of Arts by University of Kufa is licensed under a Creative Commons Attribution 4. 0 International License.
مجلة آداب الكوفة - جامعة الكوفة مرخصة بموجب ترخيص المشاع الإبداعي ٤,٠ الدولي.

poem, this may mean that the poet may write his vertical poem consciously of the tafel poem, then it is There is an overlap between the forms for one poet, and this does not mean that there are no differences between the three poets in the way they construct the poem, as there is a distance separating each one of them, according to the different visions between them.

Keywords: building forms - Mahdi Harith Al-Ghanmi, Aref Al-Saadi, Imad Jabbar.

توطئة:

تحتل قضية البناء الشعري أهمية كبرى على صعيد تطوير القصيدة العربية الجديدة، إذ يمكن للشاعر بوساطة أنماط البناء المتعددة المتاحة والمتطورة باستمرار من تطوير أدواته، وتوفير أحدث السبل للتعبير المبدع والجديد عن تجربته(١).

يستمد عنصر البناء في القصيدة أهميته من خلال وظيفته التي تكشف عن مدى التلاحم العضوي بين التجربة الشعورية والتعبير(٢)، وإذا كان للشكل الشعري في القصيدة القديمة دور في إيجاد نمطية بنائية، فإن القصيدة الحديثة أفسحت المجال لبنى شمولية احتوائية تماشت مع ما يشعر به الشاعر الحديث من تمزقات وانكسارات، كان الوعي الجمالي الحداثوي قد أسهم في استيعابها(٣). وهو ما يتيح فرصة التخلص الشعري الذكي من النماذج البنائية التقليدية التي قد لا تتلاءم وطبيعة التجربة فتسقط في أسر النمطية , التي تسعى عبر ممارسات شعرية صارت معروفة إلى أن تستمد جمالياتها من السائد والشائع والمألوف(٤).

لقد شغل مفهوم بناء القصيدة النقاد القدماء والمحدثين، فقد تعددت الآراء حول دلالة المصطلح في النقد القديم، لا سيما ذلك الجانب المتعلق بمفهوم الوحدة العضوية، ذلك المفهوم الذي تبلور على أيدي الرومانطيقيين, فكان أن جاء نتاجهم الشعري بنوع من الحدث أو الوقائع المتفرقة تُسَلَّط عليها الحساسية الشعرية بغية إنتاج "ريبورتاج قائم على مبدأ الاسترجاع "تتخلله بين الحين والآخر, خَطَراتٌ انطباعية للشاعر(٥).

تجدر الإشارة إلى أن مصطلح البناء شهد تنازعاً بين دلالتين مختلفتين؛ الأولى: تتعلق بمرحلة الإعداد للقصيدة، أو ما يسمى بمرحلة الاشتراط، وهي الدلالة الأقرب للمعنى المعجمي، إذ كانت تشير إلى التشييد والبناء، أي الهيكل الثابت، والذي قابل اللغويون الأوائل بينه وبين مفهوم الإعراب(٦). والأخرى: تدل على مرحلة الإنجاز، أو ما تسمى بمرحلة التوصيف.

والبناء بالمعنى الأول يُعنى بدراسة شروط تكوين القصيدة وخلقها، وقوانين صناعتها, ودراسة عملية الإبداع الشعري، وكيفية تكوين الأفكار وتبلورها وشروطها، وآليات توصيف العواطف. أما البناء بالمعنى الآخر (التوصيف) فيقصد به البناء الهيكلي، أو الشكلي، أو الخارجي، أو المنجز(٧).

وللقصيدة العمودية أنماط بنائية متعددة، بعضها عرفته القصيدة القديمة، وبعضها الآخر لم تعرفه(٨), وقد وجد الباحث أن من أبرز الأشكال البنائية في القصائد العمودية للشعراء الثلاثة هي: البناء المقطعي , البناء السير ذاتي , بناء التكرار, على أنَّ هذا لا يعني انفصال بعض

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

الأشكال البنائية عن بعضها في القصيدة الواحدة, فقد يتداخل شكل من الأشكال مع آخر, لكن البحث ينظر إلى الشكل الأكثر تأثيراً في بناء القصيدة وإن تداخل معه في بعض الأحيان أحد الأشكال الأخرى:

أولاً: البناء المقطعي: ويرتكز بناء النص فيه على تسلسل مجموعة من المقاطع الشعرية، بحسب ما تقتضيه خصوصية التجربة فنياً، إلا أن القاسم المشترك بين تلك المقاطع عند الشعراء هو تناميها في إبداع معنى شعري، وتكاملها عضوياً دون تشتت أو تباين[٩]. ويمكن التمثيل لهذا الشكل البنائي عند الشعراء بنماذج عدة، منها ما جاء في قصيدة عارف الساعدي "هذا هو الأرض"[١٠] التي مطلعها: (البسيط)

في آخِرِ الْشَمْسِ قِفْ يا قَلْب دَوْنَ خِبا ... واسْفَحْ سؤالاً على أسْوارِها تَرِبا
يا وَحْشَة الأرْض يتْماً في نَوافِذِها ... وَفيْ خُطَى تائِهاتٍ قَدْ وِلِدْن هبا
لا ضوء لي لا محَطَّاتٌ تُعانِقُني ... والأرضُ تَذْبُلُ لا مَاءً وَلا عُشبا

يدور موضوع القصيدة عن الوطن، ويتضح ذلك من عنوان القصيدة الذي يمثل دالاً أساسياً على ما أراد الشاعر قوله، إذ ساوى بين الأرض والوطن، لذلك يوجه الشاعر خطابه للأرض والغيم، ثم يعمد إلى تعليل ذلك، بأن ملامح النهر مأخوذة من ملامح الوطن، ثم يصل الشاعر إلى الوطن بندائه بشكل مباشر، فقد توسل بالنداء لبيان موقفه تجاه الوطن، وما يمثله من قيمة عليا لديه:

هذا الذي أنتَ يَا مَوْلاي كَمْ بَلَدٍ ... قَدْ اشْتَهاكَ، وَكَمْ أفْشَى لَكَ الحُجُبا
هذا الذي أنْتَ يا مَوْلاي كُنْ قَمَريْ ... وكُنْ صَدِيْقي، وكُنْ يا مُرْتَجايَ أبا

ثم ينتقل الشاعر إلى المقطع الثاني من القصيدة التي فَرَّق بين مقطعيها بدالٍ بصري تمثل بفاصلٍ من التنقيط، وفي هذا المقطع ينتقل الشاعر إلى أسلوب أداء مختلف، فبعد أن غلب الأسلوب الإنشائي على المقطع الأول كان للأسلوب الخبري الدور في الأداء التعبيري في المقطع الثاني، لا سيما أفعال الأمر، رافق ذلك هيمنة لضمير المتكلم ليستعين به الشاعر على السرد الذي برز هو الآخر في هذا المقطع:

ضَيَّعْتُ حَقْلي واتَّجَهْتُ إلى... ... أنا ابْتَعَدْتُ وهذا الْغَيْمُ ما اقتربا
وَعُدْتُ أبْحَثُ عن تُفَّاحِ أسْئِلتي ... وعن بَقايا لِغِصْنٍ فِيْ دَمِيْ صُلِبا
وعَنْ نشِيْدِك، عنْ فَوْضاكَ، يا وَطَناً ... في زَحْمَةِ الْمُدنِ الْخَرْساءِ مُغْتَرِبا

وتستمر القصيدة إلى أن يصل الشاعر إلى البيت الذي يصف فيه الوطن بأنه هو الأرض:

هذا هو الأرْضُ مَنْ مِنْكُمْ رَأى وَطَناً ... عنْ أهْلِهِ شَالَ، أو مِنْ حِمْلِهِ تَعِبا

لقد أحكم الشاعر الربط بين المقطعين من خلال وحدة الفكرة والعاطفة، وهذا ما تكشف عنه الصور في المقطعين، والتي أسهمت في تطوير الفكرة فيهما، فضلاً عن تحقيق الانسجام بينهما، حيث صورة القلب الذي يطلب منه الشاعر بأن ينادي بوحشة الأرض، لا تختلف كثيراً عن صور المقطع الثاني، وهي كلها صور تعبر عن الضياع والبعد وفقدان الأمل.

وقريب من هذا الشكل البنائي ما يجده الباحث في قصيدة الشاعر مهدي حارث "لا بد من وطن

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

أكيد"[١١]، والتي بناها على ثلاثة مقاطع جعلها الشاعر معبرة عن وجهة نظره من جهة، وعن وجهة نظر الآخرين من جهة أخرى، إلا أن وجه البناء عند الغانمي يختلف عنه عند الساعدي ؛ ففي حين تكون التجربة الذاتية هي المعين الذي تغترف منه القصيدة فكرة البناء , يعطي الغانمي لقضية الوطن بعداً اجتماعياً تذوب فيه الذات مع الهم الجماعي مع إفساح المجال لبيان صوت الآخر في القصيدة, لتقترب فكرة البناء من الحوار الخفي ، ومما جاء في المقطع الأول قوله:

(الطويل)

يَحوكوْنَ أطْرَافَ الْمَوَاوِيْلِ خُفْيَةً فَتَبْرُقُ أكْفانُ النَهَارِ الْمُبَدَّدِ
شِراعَاتِهِمْ راحَاتُهُمْ رُبَّ عَاصِفٍ تَسَلَّى بِهِمْ فَاسْتَقْبَلُوهُ بِمُفْتَدِ
أطَاحُوا بِهِ واسْتَوْثَقوهُ وَخَبَّؤوا عناصرَهُ في جُرْحِ نَأيٍ مُسَهَّدِ

يبدو أن موضوع القصيدة يدور حول أزمة الشاعر وجيله مع السلطة التي أرادت فيما يبدو طمس هوية جيل الشاعر من خلال الطعن بالنسب، فيأتي الرد من الشاعر ليكشف عن نوازع الكره والحقد الطبقي[١٢]. وإذا كانت الأبيات السابقة تمثل صوت الجيل ومعاناته التي نقلها الشاعر، فإن الأبيات التي تليها ستمثل وجهة نظر السلطة تجاه الشاعر ومجتمعه:

هُمُ الْسَهْوُ، أبْناءُ الإماءِ: حَمَلْنَهُمْ سُلَالةَ أقْنَانٍ على كَوْكَبٍ صَدِيْ
أغَالِيْطُ: لا آباؤهُمْ يَذْكُرونَهُمْ لأيّةِ رَحْمٍ، أو على أيّ مَرقَدِ

وتستمر القصيدة في هذا المقطع لإتمام الفكرة التي أراد الشاعر أن يعالجها، وقد لا يكون دقيقاً ما يذهب إليه الدكتور بشير عريعر من أن الشاعر يقحم على القصيدة أبيات لا مناسبة بينها وبين الأبيات التي سبقتها؛ لذلك وضعها الشاعر بين هلالين[١٣]. قد يكون التأمل في سياق الأبيات التي شكلت هذا المقطع ما يفسر سبب وجود الأبيات المذكورة، فالشاعر وفي سياق حديثه عن أصحابه يقول:

على ساحل المعنى أقاموا ضِفافَهُم وشَدوا حِبالَ الرَيْحِ فيْ كَفٍ جَلْمَدِ
وحيث تُنيخُ الشمسُ ظَعْنَ صَلاتِها أناخُوا صَدَى النَايَاتِ في ظِلّ مَسْجِدِ
فَغَمْغَمَتْ الأصْدافُ وابْتَلَّ مَوْسِمٌ بِبَعْضِ رَذاذِ الأُغْنياتِ المُمَرَّدِ

ثم تأتي بعد ذلك الأبيات التي يتحدث الشاعر فيها عن النساء، والتي بدت وكأنها أبيات دخيلة على المعنى:

قَوارِيْرَ.. (هَبْ أنَّ النساءَ عَوَاصِفٌ أَيُحْبَسْنَ مثْلَ الماءِ في رَاحَةِ اليَدِ؟)

وهكذا حتى يكمل الشاعر ثلاثة أبيات يضعها بين هلالين، وعند التأمل في السياق يبدو أن الربط موجود وإن كان خفياً، فالغمغمة ورذاذ الأغنيات هي التي جاءت بهذه الأبيات، فإن هؤلاء القوم وفي رحلتهم ومعاناتهم لا ينسون التهمة التي وجهت إليهم، والتي طعنت بانتمائهم وبهويتهم الوطنية، وقد كانت النساء هُنَّ وسيلة الطعن فيهم ، وقد ذكر الشاعر ذلك في بداية القصيدة "هم السهو، أبناء الإماء..."، لذلك ناسب أن يأتي الشاعر بهذه الأبيات التي عبرت عن وجهة نظرهم، ليعود بعد ذلك لإكمال مجرى السرد.

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

أما المقطع الثاني فإنه سيكون انعكاساً لوجهة نظر أصحاب الشاعر، إلا أنه لا يأتي بها على لسانهم، بل يكون الشاعر هو الوسيط في ذلك، يقولون:

(سَيَنْتَأُ فَجْرٌ غَيْرُ هَذا: عُيُونُهُ أَشَدُ اتِّقاداً مِنْ سَماءِ التَنَهُّدِ)

وهَا هُمْ يَجُرُونَ العيونَ إلى غَدٍ كَمَا انْسَرَبُوا قَبْلَ الطَوافِينَ مِنْ غَدِ

يبدو أن الشاعر قد اختصر الزمن في هذين البيتين، ليدل على أن ما يرونه من ضوء الفجر ليس ببعيد، إذ سرعان ما عبر بهذه الصورة التي أسهمت في نمو البناء، فهم يجرون العيون إلى ذلك الغد، في دلالة على قوة عزيمتهم وإرادتهم بالرغم من التسقيط الذي مورس ضدهم لإسقاط هويتهم.

أما المقطع الثالث فقد جعله الشاعر لنفسه، ليكشف عن موقفه تجاه من كان يتحدث عنهم، فيعلن انتماءه إليهم، وقد كان لضمير المتكلم حضور بارز في هذا المقطع:

أنا إرْثُ مَنْفاهُمْ، تَقَفَّيْتُ بَرْقَهُمْ وَخِطْتُ بأَخْطائي قَمِيْصَ تَهَجُدي

كَفَرْتُ بأسْمائي فأشْرَقْتُ أبجَداً على كَوْكَبٍ دَاجي الأصَابِيْحِ أرْمَدِ

إلى أن يقول:

سيُنْكِرُني قَومي ثلاثاً.. وأنْتَمي ويَشْهَدُ فَجْرُ اللهِ مَنْ بَيْنَنَا الرَدِي!

وبذلك يظهر تماسك البناء المقطعي في هذه القصيدة، إذ لم يأت البناء فيها اعتباطاً، بل إن التجربة الشعورية هي التي أملت ذلك على الشاعر، فلما كان رأي السلطة المتمثل بسلب الانتماء هو الأساس في فكرة القصيدة، كان من الطبيعي أن تبدأ القصيدة بهذا المقطع الذي نقل تلك الأفكار، ومن ثم جاء برأي من وقعت عليهم التهمة، ثم يأتي المقطع الأخير ليكشف عن رأيه الشخصي، رابطاً في الوقت نفسه مع الموقف الأول معتمداً على المقابلة التي جعلها بينه وبين من اتهمه "سينكرني قومي ثلاثاً وأنتمي..."، كما يبدو أن الشاعر جعل مقابلة أخرى بين موقفه وموقف من أنكره، إذ بالرغم من تهمة عدم الانتماء التي وجهت للشاعر وأصحابه، إلا أنه حين عبر عنهم لم يبادلهم تلك التهمة، بل على العكس من ذلك فقد عبر عنهم بأنهم قومه "سينكرني قومي...".

أما الشاعر عماد جبار فقد استعمل شكلاً آخر من أشكال البناء المقطعي، فهو يأتي بعدد من المقطوعات التي تحوي كل واحدة منها مجموعة أشطر شعرية قد تطول وتقصر، متخذاً من الرابط بين تلك المقطوعات لازمة لفظية تتكرر مرات عدة، كما في قصيدته "مفتتح"[١٤]:

مذ شَبَّ فيك الأنبياءُ ومذ هما
مطرٌ على حجر البيوت ومذ نما
زرعٌ على كفّ وأثمر في سما
كان العراق
مذ سار طفل خطوتين ومذ كبا
وغفا وأنزل دمعتين وأذنبا
مذ شبَّ ريشٌ في الجناحِ ومذ سما

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

طيرٌ وخاف من العواصِفِ واختبا
كان العراق
مذ أشرقت شمسٌ وضاعت في الربى
ورنت وهمَّت أن تبوحَ.. وتعتبا
باحت بنزفٍ حين لم تملك فما
ودنت لتسكن في يديه وتغربا

يدور موضوع القصيدة عن بلد الشاعر (العراق)، ويتطرق فيها إلى حضارة العراق وعراقتها، و قدسية هذا البلد , كونه قد اجتمع فيه عدد من أنبياء الله، فيما جاءت المعاني الأخرى في باقي الأبيات تفريعاً على ما تم ذكره، فهو يذكر أن العراق قديم قدم الماء والشروق بالنسبة للشمس، على أن الشاعر استعان كثيراً بالروابط اللغوية في بناء القصيدة، فكرر تلك اللازمة اللفظية "كان العراق" ليربط بين مقطع وآخر، كما أنه استعمل أدوات ربط داخلية في نفس المقطع الواحد، مثل: "منذ، والواو"، ولكون البناء المقطعي في هذه القصيدة يعتمد كثيراً على الروابط اللغوية، فإنه قد يبدو من الممكن التقديم والتأخير بين مقاطع القصيدة، دون تغيير كبير في البناء، فالقصيدة تكاد تخلو من الحدث الأساسي الذي كان من الممكن أن يكون له التأثير في حركية البناء، كما هو الحال في البناء المقطعي عند الشاعرين الآخرين.

ثانياً: البناء القصصي: ينفتح النص الشعري المعاصر في ظِلّ وعيٍ جديد بمفهوم الشعر على الفنون الأخرى،و علاقة تتسم بالتساؤل لا السكون، فكان أن اكتسب النص الشعري أبعاداً جديدةً تضيف لموقف الشاعر من واقعه المعيش ورؤيته له[١٥]. كما أفادت القصيدة الحديثة من المعطيات النقدية الحديثة، فضلاً عن التعقيد الذي طرأ على المجتمع، والذي أسهم في تطور البناء الفني للقصيدة[١٦].

وفي غمرة تداخل الأجناس مع بعضها، وهجراتها المتشابكة، يتماهى الشعر غالباً مع سواه من الأجناس الأخرى التي كان أبرزها القصة، لا سيما في جانب البناء الذي يملي على الشاعر استعمال أسلوب السرد والوصف، وما يستلزمه ذلك من بداية وعرض وخاتمة[١٧].

وعند الرجوع إلى القصائد العمودية عند الشعراء الثلاثة يجد الباحث أن قسماً منها اتخذت من السرد القصصي أساساً في بنائها ، وإن كان التفاوت حاضراً بين الشعراء في اعتماد هذا النوع من البناء من جهة , وفي طريقة البناء من جهةٍ أخرى ، وقد كان لتنوع الضمائر الدور في خلق مساحات دلالية رامزة وسردية، بوصفها وحدة بنائية، فضلاً عن أن الضمير في البناء الشعري يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالذات الشاعرة، بحيث يصبح الضمير عائداً على الراوي / الشاعر، وإن اختلفت رؤياه[١٨]، من ذلك ما جاء في قصيدة "فوضى ولكن..."[١٩]، لعارف الساعدي:

(الرمل)
رَسَمَ الْفَوْضى عَلَى كَفَّيْهِ آيا

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

ومَضى يُطْلِعُ منْ مَوْتاهُ نايا
عَبَثيٌ.. كُلُ ما يَحْمِلهُ
وَجَعٌ بِكْرٌ وأحْلامُ عَرايا
هَائماً يَحْكي إلى النَهْرِ وكَمْ
مَلَّ هذا النَهْرُ مِنْ تِلْكَ الحَكايا

يستهل الشاعر قصيدته بالسرد القصصي عن طريق ضمير الغائب الذي منحه مساحة يتوارى خلفها، حتى بات وكأنه خارج الحدث، وأنه مجرد راوٍ له لا غير، مضافاً إلى ما يوفره هذا النوع من الضمائر من فرصة للشاعر لتأمل ذاته من الخارج، مفسحاً مجالاً للاحتكاك بين السارد / الشاعر وشخصيته التي يشير إليها الضمير، موهماً القارئ بوجود ثنائية في الحدث(٢٠).

إن الحدث الذهني وليس الواقعي هو الذي ينتظم هذه القصيدة، والفوضى هي الفكرة الرئيسة في الحدث التي تنطلق منه القصيدة، ثم يتطور باتجاه أحداث أخرى يمكن عدها تنويعات على الحدث الرئيس. كان لتوالي الأفعال: "رسم، مضى، يطلع" في البيت الأول، الدور الفاعل في دفع الحدث إلى الأمام، ثم يأتي البيت الثاني بفعل واحد فقط، ليقلل من حركية الحدث التي لا يرى فيها الشاعر من جدوى؛ لأن الإحساس بالعبثية في كل شيء دفعه إلى تجميد الحركة. أما البيت الثالث فقد جاء بفعلين هما: "يحكي، ملَّ"، لتعود الحركية من جديد للحدث، ولكن بلا جدوى أيضاً؛ لأن إحساس الشاعر يظل يلف أجواء القصيدة بالجمود واللا جدوى، لكن الشاعر يصنع نوعاً من المقابلة بين الفعلين المذكورين، فإذا كان فعل الملل قد جاء بصيغة الماضي الدالة على التحقق، فإن فعل الحكي جاء بصيغة المضارع للدلالة على تجدد الحدث. لقد أسهمت الصورة الشعرية في تطوير الحدث، وبالتالي في البناء الداخلي للقصيدة، فإن صورة اليائس الحزين المتمثلة بمن يرسم الفوضى، ستتطور إلى أن يتحول هو نفسه إلى بؤرة للحزن:

كُلُ حُزْن الناسِ يَرْويْ صَمْتَهُ
إنَّهُ أصْبَحَ لِلْحُزنِ مَرايا

وهناك نصوص أخرى للساعدي تعتمد هذا الأسلوب القصصي في بنائها، ، كما في قصيدة "تفاصيل قابلة للضياع"(٢١): (البسيط)

بِدْءاً سَأوقِظُ هذي الشَمْس في الليلِ فَبَللوا نَوْمَكُم ثُمَّ اتْبَعوا ظِلّي
ولَمْلِموا كُلَّ أطفالِ الصَباحِ فَقَد مَرَّ الزَمانُ، وتاهوا كُلهم قَبْلي

إن التنوع في استعمال الضمائر لم يقتصر على مستوى الأبيات فحسب، بل تعداه إلى البيت الواحد، كما هو الحال في البيت الأول، إذ استعمل الشاعر ضمير المتكلم في الشطر الأول منه، ثم انتقل إلى ضمير المخاطبين، ومن ثم إلى ضمير المؤنثة الغائبة:

وتاهَ نِصْفُ صَداها العَذْبُ، فارْتَبَكتْ خُطا القَتيلِ على مَوَّالِها الطفل

وهكذا يظل الشاعر ينتقل بين الضمائر في الأسلوب القصصي، ليتمكن من متابعة تفصيلات السرد القصصي، حتى يصل إلى نهاية القصيدة التي تأتي نهايتها مشابهة لبدايتها، سواء أكان من الجانب الشعوري، أم من الجانب التركيبي من حيث التنويع في الضمائر:

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

فما يزالُوْنَ بَحْثاً عَنْ هَوَاجِسِهِمْ وما أزال أنا ولْتَسْألوا نَخْليْ

ويمكن رصد هذا النوع من البناء عند الغانمي في نصوص عدة[٢٢]، منها قصيدته "ثقوا بالخاسرين"[٢٣]، والتي يوظف الشاعر فيها ـ فضلاً عن الضمائر ـ طاقات السرد الأخرى، كما في توظيفه لتقنية الحوار الداخلي (المونولوج): (الكامل)

لا تَخْشَ نَوْءَكَ.. كُلُ بَرّ ناءِ فَاخْرُجْ إلَيْكَ مُحَاصَراً بِالمَاءِ
تركَتْكَ خَيْلُ الأبْجَدِيَّةِ سَاحِلاً عُرْيانَ إلا مِنْ دَمٍ وحُداءِ
مُتَلَحّفاً بِالْغَيبِ، كُلُ شَرِيعَةٍ تُغْوِيكَ: أنَّ السرَّ تَحْتَ البَاءِ!
وإذا بِسرِّ البَاءِ دَمعةُ عَابِرٍ مَهجُورةٌ سَقَطَتْ عَلى اسْتِحْياءِ
لمْ يَبْقَ بُرْعُمُ نَجْمَةٍ تَرْنُو إلى مَصْبى تَفَتُّحِهِ بِذاتِ مَسَاءِ
ماذا لَدَيْكَ الآنَ: وَعْدٌ ذَابِلٌ ولُهاثُ مَعْصِيةٍ بِبابِ اللاءِ

تستمر القصيدة في متابعة الحدث، ونموه بهذا الشكل البنائي، فالحدث يتصاعد من خلال المساحة التي يوفرها ضمير المتكلم، إذ أسهم في كسر الفوارق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن، فضلاً عن الدور الذي يؤديه الحوار الداخلي (المونولوج) في تجلية أعماق النفس وكشف خفاياها[٢٤]. لقد أفادت القصيدة من علامات التنقيط التي وظفها الشاعر في بعض الأبيات، لوضع القارئ في جو حواري، من الناحية البصرية ، وكذلك عن طريق التنوع في الضمائر ما بين الخطاب والتكلم، وذلك حين ينتقل الشاعر إلى تقنية الحوار الخارجي الذي يفتعله الشاعر مع أمه، في محاولة منه لتنويع الأساليب التي تطور الحدث:

سيقال عنك ولن تقول، وتنتمي لرغيف أمك والرؤى الخرساء:
ـ ما ضرني يا أم، أنَّي خاسرٌ فحلٌ، وأن الرابحين ورائي
يتلقطون غبار طلعي.. كم وكم حبلت مواسمهم بفضلة مائي
دع لـ(الأشاوس) أن يذوقوا مرة ما ذوقوك من الردى بسخاء

يبدأ الشاعر الحوار من خلال صيغة القول "سيقال"، والتي وضعها الشاعر على لسان أمه، ثم علامات الترقيم الدالة على الحوار، حيث الشارحة التي تشير إلى جواب الشاعر لأمه، ثم يعود ليعبر عن جواب أمه عن طريق فعل الأمر "دع"، الذي يجعله الشاعر على لسان أمه، وهكذا يستطرد الشاعر في الحوار لغرض دفع الحدث إلى الامام ونموه. لقد أسهم التنوع في الضمائر وصيغ الحوار المختلفة ـ فضلاً عن التنوع في الأفعال التي عكست تنوعا في الأزمنة، بين الماضي "تركتك، سقطت" وبين المضارع ودلالته الزمنية المختلفة "تخش، تغويك، يبق، ترنو..." ـ كل هذه الأساليب أسهمت في تطور الحدث في القصيدة، وبالتالي في البناء العام للقصيدة.

ومع الشاعر عماد جبار، فإن الحدث سيكون مختلفاً عما كان مع الشاعرين السابقين، فالحدث عند عماد يكاد أن يكون واحداً في مجموع قصائده التي جاءت على هذا الشكل البنائي[٢٥]، إذ يدور الحدث فيها حول وجود الشاعر بين أرض الوطن وبين وجوده في بلد المهجر، وهو حدث مأساوي، يلجأ الشاعر فيه إلى السرد عن طريق الأفعال الماضية في أغلب أبيات القصيدة، مع

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

الوصف الذي جعله الشاعر للمكان والحالة النفسية ، إلا أن البناء لا يوظف آليات السرد الأخرى مثل: الحوار أو غيره من ، كما في قصيدة "المنفى"[٢٦]، والتي تدور فكرتها حول موضوع العودة إلى أرض الوطن، فقد بنى الشاعر قصيدته على حدث العودة هذا في تسلسلٍ زمني منطقي يكشف عنه تسلسل الأفعال الماضية في السرد "حرنا، وقفنا، نأتيه، أمَّلونا"، ثم ينتقل بعد ذلك إلى الأفعال المضارعة "يحضننا، يصطفينا، يغنينا، نغنيه"، كي يدفع بالحدث القصصي نحو النمو من خلال تلك المناوبة الزمنية:

(البسيط)

حرْنا.. وقفنا زَماناً في نَوَاحِيْهِ مِنْ أيّ نَاحيَةٍ سَمْحَاء نَأتِيهِ
أطْفَألْنا معنا.. أعْبَاؤنا معنا وذكرياتِ زمانٍ لَيْسَ يعنيهِ
وَأمَّلونا كَثيراً سَوفَ يَحْضِننا وَيصْطَفيْنا وَيُغْنِيْنا وَ نغنيهِ
طِفْنا شَوَارِعهُ الدَكْناء في فَرَحٍ وقَدْ خَنَقْنا الأغاني كي نُغَنِّيهِ
وأتْعَبَتْنا جُذورٌ مِنْ أزقتنا حتى حَسِبْنا انقِطاع الجَذر يُرضِيْه

لقد أسهم التنوع في استعمال الأفعال، بين الأفعال الماضية التي جعلها الشاعر على لسان رفاقه المغتربين، والأفعال المضارعة المعبرة عن لسان حال الوطن ، من خلال ضمائر الغيبة التي تأتي مع تلك الافعال المضارعة "يعنيه، يرضيه..."، فضلاً عن ضمائر التكلم التي جاءت مع الأفعال الماضية "طفنا، خنقنا"، في حين ينتقل إلى ضمائر الخطاب في حديثه عن الوطن "شوارعه الدكناء", في دفع تحقيق بناء القصيدة ، وتستمر القصيدة بهذه الحركية حتى تصل إلى البيت الأخير منها:

دارت بنا الريح ألقت فيه بذرتنا وما نبتنا... بقينا كالحصى فيه

لقد شكل البيت الأخير محوراً أساسياً في البناء العام للقصيدة من خلال الصور المركبة التي جاء بها الشاعر متمثلة بصورة دوران الريح، وما يكشف عن حركية وصراع، ذلك أنَّ الفعل صادر من فاعل خارجي هو الريح التي ألقت بذورهم في تربة الوطن ، وكأن الريح هي المزارع، والناس ليسوا إلا بذور تلقي به الريح أنى شاءت، وقد مثلت صورة عدم الإنبات صورة أخرى من صور الصراع والحركية في الحدث، كما يتجلى ذلك الصراع من خلال المقابلة بين النفي والإثبات بين الفعلين "ما نبتنا... بقينا"، لتأتي نهاية القصيدة ملتحمة مع بدايتها بالفعل الماضي المعبر عن رأي الشاعر.

وقد أسهمت علامات التنقيط في عملية البناء؛ إذ مثلت تلك العلامات إشارة للصمت الذي يعبر عن وقفة زمنية بالنسبة للقارئ، لتفسح المجال له للتأمل والمشاركة في الحدث، قبل أن يستأنف الشاعر السرد من جديد، كما أسهمت تلك العلامات في اختزال تفصيلات عدة، قد لا تكون ضرورية في تقدم الحدث، كما هو الحال في البيتين الثاني والأخير.

ثالثاً: بناء القصيدة السير ذاتية، تندرج مجموعة من قصائد الشعراء الثلاثة في ما يمكن أن يسمى بالقصيدة السير ذاتية، وهي قصائد ذات نزعة سردية يسجل فيها الشاعر شكلاً من أشكال

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

سيرته الذاتية، تظهر فيها الذات الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبرة عن حوادثها وحكاياها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيل الشعري، وقد يقنع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سير ذاتية(٢٧).

إن هذا النوع من القصائد وإن كان يشترك مع النوع السابق في انتمائه إلى السرد بشكل عام، إلا أن له ما يميزه عن غيره بأنه ذو طابع ذاتي في السرد، فيختص بحقل خاص من هذه الجهة، إذ يرتكز بناء القصيدة في هذا النوع على الجانب السيري في نمو البناء وتطوره أكثر من أي مكون آخر من مكونات هذا النوع، على أن السرد السير ذاتي ارتبط بتجربة كل شاعر من الشعراء الثلاثة، وأخذ طابع تلك التجربة وتفصيلاتها . ففي قصائد الشاعر عماد جبار كان السرد السير ذاتي يتخذ من تجربة الهجرة خارج الوطن ومعاناتها مادة لتلك القصائد(٢٨)، ومن ذلك قصيدته "لمعة مطر"(٢٩):

(البسيط)

ضاقت بلادي فقلت الأرض واسعة ... أمضي إلى حيث أرضٍ دونما بشرِ
وَسِرتُ.. صِرتُ أرى غَيماً بِلا عَددِ ... وَصِبيَةً وَصَبايَا زَيَّنوا نَظَري
هُنا تَوَقَّفتُ.. قُلتُ النَاس هَانِئَةً ... ولا صِغَار هُنَا يبْكونَ في الْسَحَرِ
حتَّى الْتَفَتُ وآثَاري تُذَكّرني ... فرِحْتُ أمسَحُ ما خلَّفتُ من أثَرِي
وآلَمَتْني ابْنَتي في عُمْرِ رَابِعة ... لا عَمَّ تَعرفُ من أعْمامِها الكُثرِ
ومرَّ ما مَرَّ حتى احْمَرَّ مُرْتَفِعاً ... وَرْدُ العِراقِ على الْسَبْخَاءِ من عُمُري

يمثل السرد السير ذاتي محوراً أساسياً في هذا النص الذي يكشف فيه الشاعر عن تجربته الخاصة، من خلال الأفعال المتتالية في الأبيات، فالشاعر يركز كثيراً على الحدث الذي يسرده بالضمير الصريح العائد على المتكلم / الشاعر، إذ يحوي كل بيت على فعلين أو ثلاثة أفعال دلت على أحداث واقعية مر بها الشاعر، فضلاً عن الشخصيات الواقعية التي يتضمنها الحدث، فالشاعر يمثل شخصية محورية في الأحداث التي تدور حول تجربته في الوطن أولاً، ثم في بلاد المهجر ثانياً، وهو نفسه راوي الحدث وشخصيته الرئيسة، بالإضافة إلى الشخصيات الأخرى التي لها حضور واقعي في حياة الشاعر، مثل شخصية ابنته، وأعمامها، والناس في المكانين أو البلدين، كما أن الأزمنة والأمكنة لها حضورها الواقعي هي الأخرى.

يفسح السرد بوساطة ضمير التكلم المجال للشاعر لفعل البوح الذاتي، لذلك توالت الضمائر المتصلة بالأفعال التي تكثفت في النص، ولتحقيق استمرارية في بناء النص يعود الشاعر إلى سرد تفاصيل سيرته في أرض الوطن، ولكن بعد عودته إليه هذه المرة:

فَعدتُ عامَين.. أمي عِنْدَ البَابِ وَاقِفَة ... عَشْرٌ مَضَينَ على الْتسْاؤلِ والْسَهَرِ
وَقَد رأيتُ ثُقُوباً في عَبائَتِها ... حَجْم الشَظَايا.. بِلَونٍ مَوْحِشٍ كَدِرِ

يتضح مما تقدم أن البناء السيري عند عماد جبار يقترب من البناء الدائري، إذ بدأ الشاعر السرد في أول القصيدة عن الوطن "ضاقت بلادي فقلت الأرض..."، ثم انتقل إلى سرد تفاصيل

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

رحلته في بلاد المهجر، ثم يعود إلى سرد تفاصيل عودته إلى الوطن، وهي النقطة التي انطلق منها الشاعر في سرد سيرته في هذه القصيدة، لذا كان الشاعر يتكئ كثيراً على إقامة المقارنة بين المكانين أو الإقامتين، فيتحقق بذلك بناء القصيدة عنده عن طريق المقارنات التي يقيمها تارة بين مكانين داخلي (الوطن) وخارجي (المهجر)، وتارة بين مكانين داخليين في البلد الواحد، وكأنه يقوم بعملية تشقيق للمكان ليواصل عن طريقه بناء قصيدته، ومن تلك المقارنة الداخلية للمكان قوله:

ومَرَّ مَا مَرَّ يا سَيَّاب كمْ سكرت تِلكَ الشَنَاشِيل من إطلالةِ القمرِ
وكَمْ تَرَقَّبَ قَلْبٌ خَلْفَ نافِذةٍ وكَمْ تلألأ وَجْهٌ من ورا ستَرِ
والآنَ هذي شَناشِيل جوَانِبُها مُمزَّقات من النِيرانِ والْشَررِ
الدَرْبُ خَاوٍ لهَاث الناس يملؤه والطَيْرُ من كثرَةِ التَجْوِيعِ لَمْ تَطرِ

كانت فكرة المقارنة هي الفكرة المسيطرة على الشاعر في بنائه لقصيدته، بجعل فعل السرد السيري ينطلق دائماً من هذه النقطة، وهذا ما جعله يستدعي السياب كي ينفذ من خلاله إلى ثيمة المكان التي ينطلق منها لعقد مقارنته، لذلك لم يذكر مع السياب إلا الشناشيل التي تستدعي مكاناً كان من أهم الأماكن لدىه، فضلاً عن رسوخه في ذاكرة التلقي، فكان أن وردت لفظة الشناشيل مرتين، مرة وهي مسبوقة باسم إشارة الدال على المشار اليه البعيد (تلك)، ومرة أخرى باسم الإشارة الدال على القريب (هذي)، مع فارق التعريف والتنكير بين المرة الأولى "الشناسيل" والثانية "شناشيلٌ".

أما الشاعر مهدي حارث فقد جاء عنده هذا الشكل البنائي في عدد من نصوصه[٣٠] التي تراوحت بين البوح المباشر بضمير التكلم وبين البوح المتستر خلف ضمائر الغيبة أو الخطاب، مع احتفاء قصائده بنوع من الرمزية جعله يختلف في هذه الجزئية مع عماد جبار، وإن كان لا يختلف كثيراً في طريقة المعالجة من خلال إقامة المقارنات ليضمن للقصيدة نمو البناء فيها، ودفع الرتابة التي قد تترتب على السرد، فيما لو اعتمد السرد السيري المباشر على طول القصيدة، كما هو الحال في قصيدته "ألف لام ميم الحسين"[٣١]:

(الطويل)
... وأمْحوا،
وَيَزْهوا بالْخطَاءِ كِتَابُ
كأنْ لَم أكُنْ أمحوا
ولاتَ متَابُ
مُكِبّاً على وَجهِيْ أُزَيّن سِيْرَتي لِنَفْسيْ،
ويَسْبيْ خطْوَتَيَ تَبَابُ

إن أول ما يلفت النظر في قصيدة الغانمي أنها تبدأ بفعل المحو الذي هو ضد طبيعة الفعل السيري (الإثبات)، ولكن بإمعان النظر فإن الشاعر أدخل فعل المحو في عملية السرد، وهو بذلك ينطلق من نقطة تسبق فعل ما قبل السرد أو الكتابة، وهي صورة من الصور التي تعضد فعل

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

البناء السيري، والتي تعطي فعل البوح الذاتي طابعاً أكثر شفافية، كونها تفصح عن قلق الشاعر وصراعه مع فعل كتابة السيرة الشعرية، يكشف عن ذلك البعد الإيحائي البصري لعلامات الترقيم التي افتتح بها الشاعر قصيدته، ثم إن الشاعر يبدو وكأنه يقترب من شعر الاعتراف، ويضفي على السرد ملمحاً قد يكون أقرب إلى الصوفية، من خلال ما توحيه بعض الألفاظ والتراكيب مثل: "... بالخطاء كتاب..." و"... ولات متاب"، على أن فعل المقارنة يظل من أهم عناصر البناء عند الشاعر كما مر مع عماد جبار، وذلك كنتيجة للمقارنة بين فعلي المحو والإثبات الذي دل عليه الفعل المضارع الدال على فعل المباشرة للسيرة "أزين سيرتي".

والغانمي بعد ذلك لا يقتصر على فعل السرد الذاتي لمجرد البوح فحسب، كما بدا مع عماد جبار، بل إنه يجعل المتلقي يعيش معه صراعاته الداخلية التي أخذت طابعاً دراماياً:

أُكَابِدُ أيَّامِيْ:
أغَاوي وأغْتَوِيْ، وأرْمِيْ وأُرْمَىْ
فاشْتَجَارِيَ غَابُ

ثم تتصاعد نبرة الصراع بعض الشيء، من خلال التصعيد الإيقاعي الذي يحسه القارئ، فضلاً عن تراكم الصور الشعرية في البيت الواحد، كما في الأبيات الآتية:

مَدَايَ خُرَفَاتِي،
وَعَقْلِيْ ضِلَّتِي،
وَزَادِيَ أوْهامِي،
وصَحْبِيَ غَابُ
تُلِقّطْتُ مِنْ جُبَّ الظُنُونِ
لاشْتَرَى بِبَخْسٍ،
وحَوْلي في العُيُونِ جِبَابُ

ومع ذلك يظل عنصر المقارنة هو الذي يدفع بالبناء السيري للقصيدة، وإن كانت بعض المقارنات خفية بعض الشيء، يدل على ذلك ما قابل به الشاعر بين كل من العقل والضلالة، والزاد والأوهام، والصحب والغاب، إلا أن المقارنات ـ هنا ـ تقترب من المفارقة، وهذا ما قد يدل على أن الصور الشعرية في القصيدة تنمو بشكل طبيعي لصالح البناء، فإن المفارقة التصويرية التي تشكلت من ألفاظ من مثل: "خرافاتي، ضلتي، أوهامي" كانت تطوراً للصورة الأولى التي افتتح بها الشاعر قصيدته بقوله: "... ويزهو بالخطاء كتاب"، فإن فعل الاعتراف ظل هو المهيمن على بناء القصيدة.

وإذا كان عماد جبار قد استدعى شخصية السياب لتستوي له المقارنة، فإن الغانمي يستحضر هو الآخر شخصيتين تاريخيتين في تكثيف للعبارة مكنه من إقامة المقارنة في حدود البيت نفسه، من دون أن يحتاج إلى إطالة أكثر كما فعل عماد جبار، فاستغرق فعل المقارنة لديه ثلاثة أبيات، حين عقد المقارنة بين الشناشيل في زمانين مختلفين، بخلاف ما فعل الغانمي في قوله:

أُفَتِّشُ: أيْنَ (الحُرُ) فِيَّ

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

فَتَنْبَرِيْ يَدُ (الشمْرِ) في وَجْهِيْ
وَيَبْرُقُ نَابُ

قد لا يكون هذا الفرق الوحيد في المقارنة في بناء السيرة بين الغانمي وعماد جبار، بل يتعداه إلى المعالجة، ففي حين كان الشاعر عماد جبار مجرد ناقل للمقارنة، من دون أن يشعر القارئ باندماجه فيها سوى باستعماله لضمير التكلم، يجعل الغانمي من نفسه محلاً لتلك المقارنة، فالشاعر حين يستدعي شخصيتي (الحر والشمر) لا يقيم المقارنة بينهما بالشكل الذي يشعر معه القارئ بالانفصال بين الشاعر وهاتين الشخصيتين، بل إنهما سيكونان في داخله بوصفهما رمزين؛ أحدهما: رمز للتوبة "الحر"، والآخر: للعناد والتعصب "الشمر"، وبذلك لا يستشعر القارئ البعد التاريخي للشخصيتين، لأن الشاعر جعل منهما جزءاً من أجزاء الفعل السيري الذي اعتمده في بناء قصيدته.

ومما يميز هذا الشكل البنائي عند الغانمي، أن السرد عنده يتطور من السرد الواقعي إلى الواقعي المختلط بالمتخيل، حتى يتحول السرد إلى ما يشبه الحلم، أو الرؤيا الصوفية، حيث ينتقل إلى ذلك عن طريق حرف التشبيه (كأن):

كأنِّي على الرَمْلِ المُريب.....

ثم يصرح الشاعر بالرؤيا:

رأيْتُ... نَهَاراً سَرْمَداً....

ثم يواصل الشاعر سرد تفاصيل تلك الرؤيا التي لا تخلو من المقارنة هي الأخرى، إذ إن الشاعر بعد أن أقام المقارنة بين شخصيتي (الحر والشمر)، واللتين تعكسان صراع الشاعر الداخلي بين التوبة وعدمها، شرع في ذكر تفاصيل تلك الرؤيا التي يريد من ورائها أن يقارن ما بين عالمين مختلفين، وجعل الغياب بمستوى الحضور كأثر مستبطن لتلك المقارنة التي كانت إفرازاً لتلك الرؤيا التي سيعاود الشاعر ذكرها في نهاية القصيدة:

تقُولونَ:
غَالَى..
يَعْلَمُ اللهُ أنَّهُ فُؤادٌ رأى
ما لَيْسَ فِيْهِ كِذَابُ
فَمَارُوهُ، إنْ شِئْتُمْ،
هوَ الآنَ شُغْلُهُ بِهِ؛
صَعِقاً...
حَيْثُ الحُضُورُ غِيَابُ

ينهي الشاعر قصيدته بهذه النهاية التي تقترب من سيرة المتصوفة في الرؤيا، وبطريقة المقارنة نفسها التي عمل عليها الشاعر في بنائه للقصيدة منذ بدايتها وحتى البيت الأخير.

أما الشاعر عارف الساعدي فقد قل عنده هذا الشكل البنائي، وهو على أية حال يختلف فيه عماد جبار والغانمي، في أنه يريد كتابة سيرته بوصفه شاعراً، وليست التجربة الحياتية بشكل

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

عام كما هو الحال مع عماد جبار، أو على صعيد التجربة الروحية كما مر مع الغانمي.

ويمكن الاستدلال على هذا الشكل البنائي عند الساعدي في قصيدة "عمره الماء"[٣٢], وقد تكون العتبة النصية المتمثلة بالعنوان كاشفة عن رؤية الشاعر بأنه خالد خلود الماء، فضلاً عما توحي به القصيدة من جانب أنوي[٣٣]، إذ يريد الشاعر أن يجعل من سيرته سيرة خالدة، كما هو الحال مع خلود سيرة الماء بين الناس: (الخفيف)

عِندَما مَرَّ عُمرهُ في الأغاني نَبَتَ الْفَجْرُ في ضِفافِ اللِسانِ
واشْتَهَى الطِيْنُ أنْ يُغَنِّي خَجُولاً والفَتى مَرَّ منْ عُيُونِ الزَمَانِ
غَازِلاً قَمْحَنا البَرِيء نَشِيْداً وَشِبَاكاً تصِيدُ طَيْرَ الأمَاني

تختلف القصيدة السيرية عند الساعدي من عدة وجوه، منها: أن الشاعر لا يباشر الحديث عن نفسه مباشرة، فلا يستعمل ضمير التكلم، بل يمزج ما بين السرد بضمير الغائب وضمير التكلم الذي يظهر في القسم الثاني من القصيدة ومنها : أن السردي يشتبك عنده مع التصويري، فتتزاحم الصور مع السرد في كل بيت من أبيات القصيدة، حتى يكاد يغلب الجانب التصويري على الجانب السردي، إلا أن ملامح السرد السيري تتضح أكثر في القسم الأخير من القصيدة، والذي يبدأ فيه ظهور صوت الشاعر واضحاً بعد أن كان متستراً وراء ضمير الغيبة:

دافِئاً كانَ صوتُهُ وهو يَمْشي ينثُرُ الصيفَ من خُيُوطِ الأذانِ
ولهذا تركْتُ صَمْتي وَصوتي خَلْفَ بابي فالصُوتُ صوتٌ ثانِ
وأبحْتُ المَسَاءَ مَوَّالَ قَمْحٍ للفَتى القادِمِ الذي لا يَراني

إذ يبدأ السرد السيري بالتكشف بعض الشيء مع هذه الأبيات، وإن كان لا تزال المسحة التصويرية والرمزية تلف أجواء القصيدة، حيث إن الشاعر لا يضفي على المكان والزمان طابع الواقعية كما هو الحال في قصيدة عماد جبار، بل إن قصيدة الساعدي تكاد تجمع ما بين ملامح قصيدة عماد جبار وبعض من ملامح قصيدة الغانمي، من جهة اتصافها بعض الشيء بطابع الرؤيا، لا سيما أن الشاعر يصرح بالرؤيا كما فعل الغانمي، حيث يقول:

كانَ يَمْشي فتُنْبتُ الأرضُ ماءً وحُقولاً كأنَّهُنَّ أوانِ
نخلةُ القلبِ ـ مذ رأته ـ أفاقت بعد أن ملَ نومَها عاشِقانِ

إن أسلوب السرد في هذين البيتين يقترب من أسلوب الغانمي السابق في قص الرؤيا، حيث الفعل "كان" الدال على القص والصور التي تلت هذا الفعل، وهي صور فيها نوع من الحلم, مثل: إنبات الأرض للماء، وأن للقلب نخلة وقد أفاقت، وغيرها من الصور الأخرى الدالة على ذلك.

رابعاً: بناء التكرار، يُعد التكرار من الأساليب اللفظية القديمة التي شاعت في القصيدة العمودية القديمة، حيث كان له دور في تطور الموسيقى الشعرية، فضلاً عن الدلالة النفسية التي يضفيها على القصيدة، ودوره في بناء القصيدة[٣٤], فطالما اتكئ عليه الشعراء في بناء قصائدهم، لما له من دور في دفع البناء نحو النمو، شريطة أن يكون العنصر المكرر في القصيدة على صلة وثيقة بالمعنى العام[٣٥]، أي أن يكون لتكراره دور في دفع الحدث نحو الأمام، وليس مجرد

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

تكرار لفظي لا طائل من ورائه. وعند الرجوع إلى قصائد الشعراء الثلاثة، نجد أن التكرار عندهم جاء على مستويين:

١- تكرار على مستوى الحرف: ومن ذلك ما جاء في قصيدة "صعب كأسئلة الصغار"[٣٦] التي مطلعها:

حَمَل الْحَمَامُ رَحيْلَهمْ وأذَاني ... وَمَضى ليَبْحَثَ عَنْ ضَرِيْحٍ ثانِ
كانَ الأذانُ لَهُ قَمِيْصٌ أخْضَرٌ ... فإذا الأذان لَهُ قَمِيْصٌ قَانِ
قطَعاً مِنَ التَكْبِيرِ مَزَّتْ مِنْ هُنا ... عَطَشٌ و أشلاءٌ مِنَ الخَفَقانِ
عنْ أيِّ أذنٍ أنت تبحث يا بلال ... وفَجْرُكَ الفضيُ منكَسرٌ على الجدرانِ
حتى إذا رجع النهار لأمه ... عاري اليدين وحافي الألوانِ
لحقتهُ صِبيتُنا لتخلعَ ثوبهُ ... فإذا به جَوْعٌ إلى القمصانِ

يبرز التكرار بوصفه أسلوباً بنائياً في هذا النص من بين أساليب عدة، وكان لتكرار الحرف تحديداً الدور الرئيس في ربط أجزاء النص المعبرة عن الحدث، ففي البيت الأول ـ مثلاً ـ كان الدور لحرف (الواو) في ربط الحدث الذي مثله تتابع أربعة أفعال: "حمل، أذاني، مضى، يبحث"، وكذلك الحال في باقي الأبيات التي أسهم فيها هذا الحرف بربط تطور الحدث، عن طريق عطف الأحداث بعضها على بعض بوساطة هذا الحرف، الذي سيظل على طول القصيدة هو الخيط الرابط بين أحداثها:

لتُبَلّل الموتَ العجوز وعندما ... تندى يداه يمر كالهذيانِ
ويلوذُ في أقصى حَكايا جدَّتي ... وإذا ينامُ سترحل العينان
ويتيهُ في حاراتنا يوماً وقد ... ننسى حكايته مع الشبَّانِ
وإذا سئلنا عنه قلنا أنَّه ... ولَّى وكان الليلُ خيطَ دُخانِ
وصَحا الضُحى لكنَّه ما زالَ في ... عينيهِ أشياءٌ من السكرانِ

إن هذا النص الشعري وإن كان يعتمد على الأسلوب القصصي في بنائه، إلا أن الدور الفاعل في بنائه هو تكرار حرف العطف الذي لولاه لظلت تلك الأحداث متراكمة دون ربط بينها.

يمكن التمثيل لهذا الشكل البنائي عند الشاعر مهدي حارث في مجموعة من قصائده[٣٧]، ومن ذلك قصيدته "كلما قاله الغمام"[٣٨] التي منها:

نحنُ كُنَّا بهِ و كانَ مَكانٌ ... أخضرُ الفجرِ، سَوسَني الإمارة
نتَدلَّى مما حِبالِ دِمانا ... لِنَرى بَرْقَهُ، ونَهْجِسُ نارَه
ونُسَمّيهِ ذاهِلِيْنَ، حَمَامَاً ... ونُجوماً شتَّى، وضِحْكَةَ جَارَةْ
كُلَّما قَالَهُ الغَمَامُ، رَكَضْنا ... بـ((دَشَادِيْشَنَا)) تَلُمُ صِغَارَهْ
كَمْ عثَّرْنا بِطِيْنِهِ، واحْتَرَسْنا ... أنْ تَرى أمَّهاتُنا آثَارَهْ

يكشف هذا النص عن دور التكرار لحرف (الواو) في بناء القصيدة، إذ لا يمكن رفع أي بيت من أبيات القصيدة، أو استبداله بآخر مكانه؛ لأن ذلك سيؤدي إلى خلخلة البناء، فالتكرار في هذه القصيدة ليس تكراراً لفظياً لا علاقة له بالمعنى، بل إن تكرار الحرف في كل بيت هو الذي أسهم

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

في نقل الحدث مرة بعد أخرى، فالأفعال التي عبرت عن الحدث ارتبطت في ما بينها عن طريق حرف العطف، كما في الأفعال: "نتدلى، نرى، نهجس"، فإن هذه الأفعال الثلاثة التي وردت في البيت الأول كانت قد عبرت عن تنامي الحدث، لكنها لم تكن تؤدي ذلك الدور لولا وجود حرف العطف (الواو). على أن القصيدة تلفها وحدة شعورية واحدة من بدايتها حتى النهاية، كما أن الترابط الداخلي بين الأبيات حاضر، إذ لا يمكن التقديم والتأخير بينها، أو حذف أحد أبياتها، كما سبق.

أما الشاعر عماد جبار فإن أغلب نصوصه تعتمد على تكرار الحرف[٣٩] بوصفه شكلاً من أشكال البناء عند الشاعر، ويمكن التمثيل لذلك بقصيدته "القصيدة"[٤٠] التي اعتمد الشاعر فيها بشكل كبير على تكرار حرف (الواو), لربط الأحداث فيها بشكل متتابع:

كبرنا والقصيدة لم تدعنا
وأبقتنا مجانينا صغارا
فحيث الناس ينكسرون حُبَّاً
نغَني الحُب... نأبى الانكسارا
وحيث الناس يوجعها انتظارٌ
نُمَجّدُ عمْرَنا الماضي انتظارا
وَكُنَّا قَبْلَها قَوْماً ضِعافاً
تسوّرنا قناعتُنا.. أسارى

يدور موضوع القصيدة عن موقف الشاعر تجاه الشعر الذي عبر عنه من خلال القصيدة ودورها في حياته، وإنها تمثل بالنسبة له مصدر القوة الفكرية، إذ بدونها يبدو ضعيفاً وأسيراً لقناعاته الخاصة، وقد كان لحرف (الواو) الدور الأساس في ربط تلك الأحداث، وما عكسته من مشاعره تجاه القصيدة.

٢- التكرار على مستوى المفردة والتركيب: جاءت بعض من نصوص الشعراء وقد اعتمدت في بنائها على تكرار المفردة تارة، والتركيب تارة أخرى، حيث ينطلق الشاعر بالاعتماد على تلك التكرارات إلى بناء الأبيات مرة بعد أخرى، ففي قصيدة "ليلة الهروب من بغداد"[٤١] لعارف الساعدي يقوم الشاعر بتكرار أسلوب النداء:

العاشِقُونَ مَضَوا لا عِشق لا فَرَحُ والعاشِقونَ عَلى أبوابِك انْسَفَحوا
مَضَوا يُغَنونَ يا بَغْداد ما انتظروا مالاً فما خَسِروا شيئاً ولا رَبِحوا
مضوا يُصلونَ يا الله كيفَ مَضوا لا عَاتَبوا قَمَراً، لا نَجْمَةَ جَرَحوا

وتستمر القصيدة بهذا الشكل معتمدة في بنائها على تكرار هذا التركيب الذي يجعل منه الشاعر محوراً ينطلق منه في كل بيت يرد فيه في القصيدة، وقد يحذف الشاعر حرف النداء إلا أنه موجود يستشعره القارئ في ثنايا البيت، كما في قوله:

وكم مَنَحْتِ لَهُمْ ثَدْييكِ سَيَّدتي هم وحدهم شبعوا، هم وحدهم طفحوا

وهذا ما يؤكد أن القصيدة تعتمد في بنائها على هذا النوع من التكرار، حتى وإن جاء بشكل

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

خفي أو مضمر، إلا أنه هو المحور الذي تستند إليه في ذلك، كما أن المنادى قد يتغير من بيت لآخر:

وحين تبقين يا أمَّاهُ عاريةً في هذه النار والأبناءُ قد فُضِحوا

إلا أن تكرار النداء يظل هو الأسلوب البنائي المهيمن على القصيدة حتى هذا البيت، والذي ينتقل من بعده الشاعر إلى تكرار مفردات أخرى، كما في تكرار للفعل المضارع "يجيئك" مع فاعله:

يجِيئُكِ الفُقَراءُ المُعدَمونَ يداً في مَوتِهِمْ كُلُ آياتِ النَدى شَرَحوا
يجِيئُكِ الجَائِعَونَ اليَومَ سَيِّدتي فاضوا هوىً ثُمَّ أعْماراً لكِ نَضَحوا

ثم يقوم الشاعر بتكرار اسم الاشارة "أولاء":

أولاءِ مَنْ حُرِموا عَيْنَيكِ مِنْ زَمَنٍ وخَلْفَ بابِكِ أعواماً قد اطَّرحوا
أولاءِ يا أُمُ يُتْمُ الأرضِ في دَمِهِمْ فأيَ أم عليهِم سَوْفَ نَقْتَرِحُ

يظل تكرار النداء هو الشكل البنائي الأكثر شيوعا في القصيدة، حتى وإن نوَّع الشاعر في المفردات والتراكيب المكررة، إذ إنه يعود إليه مرة أخرى:

يا شَذرة المُدنِ الأحلى و يا حُلُماً في بابِهِ الفُقَراءُ السُمْرُ ما بَرِحُوا
ما غَادَروا بابَه يَوْماً ولا وَقَفُوا في بابِ غيركَ يا بَغداد أو جَنَحوا

أما قصائد الشاعر مهدي حارث الغانمي فتعتمد على أكثر من شكل بنائي داخل القصيدة الواحدة، حتى في القصائد التي يشيع أسلوب التكرار فيها، فالغانمي وإن كان يتَّكئ أسلوب التكرار في بناء القصيدة إلا أنه يستعمل معه شكلاً آخر من أشكال البناء، مثل أسلوب البناء القصصي، ففي قصيدة "أفٍ"[٤٢] يوظف الشاعر تكرار أسلوب النداء:

يا لَهْفةَ الخَائفِ العَطْشانِ في زَمَنٍ تُسْقَى الكِلابُ بِهِ مِن رَائِقِ المُزُنِ
يا حَبَّة القَمحِ أَلْقَتْهَا الرياحُ إلى أرْضِ البَوارِ فَكَانَتْ حَيْثُ لَمْ تَكُنِ
يا غُرْبَةَ الماءِ في نَهْرٍ يُحاصرهُ بالضِفَّتينِ لِيَسْقي جَنَّةَ الوثَنِ
يا طُهْرَ بِلْقِيسَ لَم تَحْفِلْ بِهِ سَبَأٌ فَبَاعَهُ الهُدهُدُ الوَاشِي بِلا ثَمَنِ!

لم يكن تكرار النداء ـ هنا ـ مجرد تكرار لفظي لا علاقة له بالمعنى، بل إنه مرتبط بالحالة الشعورية للشاعر، فلما كان الإحساس بغربة الوطن هو المهيمن على الشاعر، فقد ناسب أن يأتي أسلوب النداء بوصفه شكلاً بنائياً يتلاءم مع ذلك الإحساس، لذا كان تكرار حرف النداء الدال على البعيد متناسباً وإحساس الشاعر ببعد الوطن عنه، وهو بعد نفسي، وليس مكاني، ولقد أسهم عنصر الصورة في بناء القصيدة والحفاظ عليها من التفكك، إذ جاءت الصور كلها معبرة عن وحدة شعورية واحدة في جميع أبيات القصيدة، حيث صورة الخائف العطشان، وحبة القمح في أرض البوار، وكذلك صورة الماء الغريب المحاصر بالضفتين، وتشبيه الوطن بصورة بلقيس، كل هذه الصورة كانت معبرة عن حالة شعورية موحدة، وقد دفعت بالحدث للنمو في كل بيت يتكرر فيه النداء.

يمكن رصد هذا النوع من الشكل البنائي عند الشاعر عماد جبار، وأن كان بنسبة أقل من

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

الشاعرين الآخرين، إلا أنه ورد في قصائد عدة من قصائده، كما في قصيدة "سيرجعون إلى الأقصى"[٤٣] التي كرر فيها الشاعر تركيب الفعل المضارع وأداة الجزم الداخلة عليه:

البَدرُ نَامَ ونَمَت بَدَهُ الشُهبُ ولَمْ يَزَل في يَدَيكَ الدَمعُ يَنْسَكِبُ
ولَمْ تَزَل غَيمَةٌ تأوي لأخوَتِها فيُنْزِلُونَ ندَاهَا كُلَّما نَضبوا
ولَمْ أزَلْ سَاهِراً كَفّي مُلَطَّخة أزهو بَحِبر صلاتي.. ثُمَّ أنتَحِبُ

لمَّا كان موضوع القصيدة يدور حول المسجد الأقصى، وقضية احتلاله، وطرد أهله منه، وما يمثله هذا المسجد من قدسية عند المسلمين بشكل عام، وعند الشاعر بشكل خاص، فإن التكرار ـ هنا ـ جاء كاشفاً عن تلك الحالة الشعورية عنده، إذ عكس التكرار إحساسه بالاستلاب والقهر التي يمر بها العرب والمسلمون تجاه هذه القضية.

ومن تكرار التركيب عند الشاعر[٤٤]:

وشكراً للقَصائدِ كانَ عمراً
من الأوجاعِ في وَرَقٍ تَوَارى
وشُكراً للقَصائدِ أنَّ بيتَاً
نَثِيث الضَوءِ صَيَرهُ مزَارا
وشكراً للقصائدِ أنَّ قَلباً
يُفاجِئنا انتِصاراً فانتِصارا

حيث إن هذه الأبيات تنهض في بنائها على تكرار هذا التركيب الوارد في بداية أول شطر من كل بيت.

الخاتمة:

١ـ تبلور الشكل الشعري في قصيدة الشطرين عند الشعراء الثلاثة في أشكال مختلفة من البناء، وبطرق وأساليب متنوعة، وكانت أبرز الأشكال البنائية عندهم: البناء المقطعي، البناء القصصي، البناء السير ذاتي.

٢ـ يكشف اعتماد الشعراء على هذه الأشكال البنائية عن تأثر القصيدة العمودية عندهم بملامح القصيدة الحديثة، إذ إن السرد بأنواعه واحد من تلك التقانات التي أفادت منها القصيدة الحديثة لاسيما في أشكالها الحديثة.

٣ـ يكشف البناء السير ذاتي عن رؤية الشعراء لوظيفة الشعر المتمثلة بالتوثيق، إذ تنزع القصيدة عندهم لأن تكون وثيقة تاريخية للأحداث التي رافقت فترة كتابة تلك القصائد، مع الأخذ بنظر الاعتبار تباين الشعراء في ما بينهم في طريقة المعالجة.

٤ـ كما تكشف تلك الأشكال البنائية عندهم عن اشتراكهم في رؤية تتمثل بارتباط الشعر بالذات أكثر من الموضوع، وهي رؤية حداثية يريد من خلالها الشاعر التعبير عن الذات الفردية وإحساساتها، أكثر من تعبيره عن الخطابات الأخرى التي كانت شائعة في القصيدة الكلاسيكية، والتي تقدم الهم الجمعي على الفردي.

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

٥- غالباً ما يلجأ الشعراء إلى شكل البناء المقطعي حين تتضمن القصيدة حواراً، خارجياً كان، أم داخلياً.

٦- بالرغم من ارتباط الشكل الشعري في قصيدة الشطرين بتصورات فنية خاصة قد تملي على الشعراء أنواعاً محددة من البناء، إلا أن الشعراء الثلاثة أحدثوا بعض التغييرات الجزئية فيه، والتي كان منها اعتماد قصائدهم على هذه الأشكال البنائية المذكورة.

1- Data Availability Statement: (The manuscript includes all the data used in the study.)
2- Conflict of Interest Statement: (The authors confirm that there are no conflicts of interest that could affect the content of this research.)
3- Funding Statement: This research was fully funded by the authors without any financial support from other entities.

الهوامش:

[١] - ينظر: عضوية الأداة الشعرية، د. محمد صابر عبيد: ٢٧.
[٢] - ينظر: الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل: ٢٦٧.
[٣] - ينظر: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الناصر هلال: ١٩٨.
[٤] - ينظر: عضوية الأداة الشعرية : ٢٧
[٥] - ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر , د . كمال خير بك : ٣٥٠
[٦] - ينظر: نظرية البنائية، د. صلاح فضل: ١٢٠ / بناء القصيدة العربية بين الاشتراط والتوصيف، د. علي حسين يوسف، مجلة أهل البيت (ع)، عدد ١٩، ص ٤٠٣.
[٧] - ينظر: بناء القصيدة العربية بين الاشتراط والتوصيف: ٤٠١.
[٨] - ينظر: قصيدة الشعر، د. رحمن غركان: ٧٣.
[٩] - ينظر: م. ن: ٧٧.
[١٠] - الأعمال الشعرية: ٩٥.
[١١] - تلميذ الفراشة: ١١. وينظر: ٧٧، ٩٨، ١٢٨.
[١٢] - ينظر: الغانميات خيال الشاعر الحديث: ٨٠.
[١٣] - ينظر: م. ن: ص. ن.
[١٤] - ريشة من أسف: ٥.
[١٥]- ينظر: آليات السرد: ١٠ (المقدمة).
[١٦] - ينظر: الشعر الحر في العراق، يوسف الصائغ: ٢٠٠.

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

[١٧]: ينظر: آليات السرد: ١٧٠.
[١٨] - ينظر: م. ن: ١٧٠.
[١٩] - الأعمال الشعرية: ٦٦. وينظر: ٤٧، ٥٣، ٧٠، ٧٢.
[٢٠] - ينظر: آليات السرد: ١٧٤- ١٧٥.
[٢١] - الأعمال الشعرية: ١٠٢.
[٢٢] - ينظر: تلميذ الفراشة: ٣٠، ١١٨، ١٣٠، ١٤٢.
[٢٣] - تلميذ الفراشة: ١١٨.
[٢٤] - ينظر: آليات السرد: ١٧٠.
[٢٥] - ينظر: لا بد من نقص ليكتمل الوجود: ٢١، ٢٧، ٣٤، ٣٥.
[٢٦] - م. ن: ٢١.
[٢٧] - ينظر: عضوية الأداة الشعرية، د. محمد صابر عبيد: ١٠٥.
[٢٨] - ينظر: ريشة من أسف: ٨٧ / لابد من نقص ليكتمل: ٢٧، ٤١ / الطيور تداوي جراحاتها بالسفر: ٧.
[٢٩] - لابد من نقص ليكتمل الوجود: ٢٧.
[٣٠] - ينظر: تلميذ الفراشة: ٣٤، ٧٧، ١٢٠ / المملوه: ٦٤.
[٣١] - المملوه: ٦٤.
[٣٢] - الأعمال الشعرية: ٨٦.
[٣٣] - ينظر: قصيدة الشعر، د. رحمن غركان: ٦١.
[٣٤] - ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ٢٦٣ / الشعر الحر في العراق، يوسف الصائغ: ٢١٢.
[٣٥] - ينظر: قضايا الشعر المعاصر:٢٦٤.
[٣٦] - الأعمال الشعرية: ١٤٧.
[٣٧] - ينظر: تلميذ الفراشة: ٩٩، ١٢٨، ١٤٠، ١٥٠.
[٣٨] - ينظر: م. ن: ٩٨.
[٣٩] - ينظر: ريشة من أسف: ٩١ / لا بد من نقص ليكتمل الوجود: ٤١ / الطيور تداوي جراحاتها بالسفر: ٧، ١١، ١١٠.
[٤٠] - الطيور تداوي جراحاتها بالسفر: ١٦٦.
[٤١] - الأعمال الشعرية: ١٢٢
[٤٢] - تلميذ الفراشة: ١٤٣.
[٤٣] - ريشة من أسف: ٩١.
[٤٤] - الطيور تداوي جراحاتها بالسفر: ١٦٧.

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317

المصادر:

١- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الناصر هلال، منشورات مركز الحضارة العربية - القاهرة، ط١، ٢٠٠٦.
٢- الأعمال الشعرية للشاعر عارف الساعدي، ١٩٩٥-٢٠١٥، سطور للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٨.
٣- بناء القصيدة بين الاشتراط والتوصيف، د.علي حسين يوسف، مجلة أهل البيت (ع)، عدد ١٩.
٤- تلميذ الفراشة، مهدي حارث الغانمي، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، ٢٠٠٧.
٥- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار الأندلس - لبنان، ٢٠٠٩، بلا ط.
٦- دراسات في النقد الأدبي، د. كامل السوافيري، مكتبة الوعي العربي، ط١، ١٩٧٩.
٧- دراسات في النقد العربي: التاريخ - المصطلح - المنهج، د. عبد الحكيم راضي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠١٧.
٨- ريشة من أسف، عماد جبار، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة - الأمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠٠٢.
٩- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨: دراسة نقدية، يوسف الصائغ، بلا ط.
١٠- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية، د. عز الدين إسماعيل، دار الثقافة، بيروت - لبنان، بلا ط.
١١- الطيور تداوي جراحاتها بالسفر، عماد جبار، دار تأويل للنشر والترجمة، ط١، ٢٠١٩.
١٢- عضوية الأداة الشعرية: فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، د. محمد صابر عبيد، كتاب ضمن سلسلة تصدر عن جريدة الصباح (كتاب الصباح الثقافي).
١٣- الغانميات: خيال الشاعر الحديث، د. بشير عريعر، منشورات جلجامش، بلا ط.
١٤- قصيدة الشعر من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني، د. رحمن غركان، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق - سوريا، ط١، ٢٠١٠.
١٥- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط ٧، ١٩٨٣.
١٦- لابد من نقص ليكتمل الوجود، عماد جبار، منشورات مطابع ظفار الوطنية - سلطنة عمان، ط١، ٢٠١٤.
١٧- المملوه، مهدي حارث الغانمي، دار المدينة الفاضلة، ط١، ٢٠١٤.
١٨- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشروق، ط١، ١٩٩٨.
١٩- نظرية المعنى في النقد العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، بلا ط.

ISSN (Print): 1994-8999, ISSN (online): 2664-469X. DOI Prefix: 10.36317