المجموعة الشعرية: (مقاطع مطوّقة) للشاعر شوقي عبد الأمير
بين تحوّلات الزمان وثبوتيّة المكان

د. أسماء يوسف ديان

مديرية تربية ذي قار

الملخص

تكشف لنا النصوص الشعرية بميول كاتبها نحو التركيز على تجليات(المكان/الزمان) وتحولات أحدهما نسبة إلى ثبوتية الآخر، وتمييز دلالاتهما الرئيسة ومقصدياتهما، من أفعال تحقق التواصل وتنجزه عبر فضاء هذا المفهوم ومجموعه المتكون من: (الزمان/المكان)؛ إذ يساعد على إدراك المواقف والتصورات التي تختزلها النصوص الشعرية في متواليا تها، كما وتكشف لنا النصوص الشعرية بميول كاتبها بتطبيق هذه المتوالية المكانية والزمانية بين الأدب الواقعي والأدب العبثي وما تضمنته من أساليبهما الخاصة ورؤاهما، فيتحول الفضاء النصي الشعري إلى فضاء متراوح بين النوعين الأدبيين بما يحتويه من مقومات واقعية ومقومات عبثية تتمحور معاً وبالدرجة الأساس نفسها فتشكل نصوصاً واقعية وأخرى منتمية إلى اللامعقول مبرزة ما يدور في من احتمالات التشفير الاحالي.

الكلمات المفتاحية: المكان–الزمان–الأدب الواقعي– الأدب العبثي اللامعقول– النصوص الشعرية.

.

التمـــهيـــد

تناولت النصوص الشعرية واحداً من محاور الأدب المركزية ولا سيما في التقنيات السردية وهما (المكان/الزمان)، وهذا الدمج المتماهي بينهما أدى إلى أن ((يعملان كوحدة [هكذا] ذهنية تؤسس مهاد عملية القراءة والكتابة)) [١]، وذلك على الرغم من كون الزمان يتميز ((بالإدراك النفسي ، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي))[٢] ، ولكن بصورة تجعله ((يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها ، والتعبير عنها))[٣] .

ولمصطلح أو مفهوم الزمكانية جذور فلسفية قديمة انشغل بها الفلاسفة القدماء في محاولة للوقوف على ماهية كل من العنصرين: (الزمان / المكان) لذلك حاولوا ربطهما بعنصر آخر وهو الحركة، فارتبطت بهما بصورة وطيدة[٤]، أي أن ذلك يعتمد على مقدار الحركة والسكون وفاعليتهما على الزمان والمكان وهما يندمجان معاً ، وهذا ما جعل بول ريكور يعبر عنه بقوله أن((الزمان يصير قابلا للقياس من خلال [هكذا] تلوثه بالغريب ، وغير المفهوم بالمكان))[٥].

وقد عبر غاستون باشلار عن ذلك في كتابه (جماليات المكان) بقوله في أن ((المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفاً))[٦]، وذلك يتأسس عليه في أن ((الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت))[٧]، فـ ((علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان، وهذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني ... الترابط بين المكان والزمان (الزمان بوصفه البعد الرابع للمكان)))[٨]، وفيما يخص المجموعة الشعرية –عينة البحث– فإنها تمثلت

---

(١) الرويلي، ميجان، البازعي، سعد (٢٠٠٥م)، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٤ :١٧١ .

(٢) قاسم، سيزا (١٩٨٤م)، بناء الرواية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د. ط) :٧٦.

(٣) م. ن والصفحة نفسها

(٤) ينظر: حمودة، حنان محمد موسى(٢٠٠٦م)،الزمكانية وبنية الشعر المعاصر/ أحمد عبد المعطي أنموذجا،عالم الكتب الحديث، إربد، ط١ :١٩ .

(٥) ريكور، بول، ت: الغانمي، سعيد(٢٠٠٦م)، الزمان والسرد–الزمان المروي–، ج٣، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، ط١: ١٨ .

(٦) باشلار، غاستون، ت: هلسا، غالب(١٩٨٤م)، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات والتوزيع، بيروت، ط٢: ٣٩ .

(٧) باشلار، غاستون، ت: خليل، أحمد خليل(١٩٨٢م)، جدلية الزمن،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط): ٨ .

(٨) باختين، ميخائيل، ت: الحلاق، يوسف (١٩٩٠م)، أشكال الزمان والمكان في الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، (د. ط) : ٦/٥ .

الإيحاءات المكانية والزمانية عبر نوعين محوريين من الأدب وهما الأدب الواقعي والأدب العبثي، فالواقعية تسعى إلى التوغل في التداعيات النفسية والإيديولوجية عبر جدلية العجز وإرادة القوة، أو جدلية الفخر والعار، وذلك باستحضار المرجعيات الدينية والتاريخية والنفسية والثقافية والبيئية وغيرها، كما تستحضر من الجدليات: جدلية(المكان/الزمان) التي تعتمد على الموت الذي أصبح تعويذة مهووسة في الحياة العراقية المعاصرة بالدرجة الأساس، فوجد الشاعر نفسه وجهاً لوجه مع الأحداث لذا راح يكتب عنها بواقعية، ولذلك نلمح أنَّ النصوص الشعرية تحاول أن تؤدي دوراً هاماً في إبراز المرجعية الواقعية للحياة العراقية وتقديم فهم مجمل عنها؛ إذ ترفدنا بإدراك واعٍ لحركة ومسارات المرجعية الواقعية للنص الشعري.

ومن جانب آخر تتعشق هذه النصوص الشعرية مع محور آخر للأدب أو نوع وترتبط به عبر جذور العبثية وارتباطها هي الأخرى بمرحلة الحداثة وذلك أن الرواية الوجودية والرواية الجديدة أو(اللارواية) ومسرح اللامعقول جميعها أنواع تندرج ضمن مسمى الحداثة [١] لكن ومثلما نعرف جميعاً أن أول ظهور له تحديداً كان على مستوى المسرح مع (ساموبل بيكت) ولاسيما في مسرحيته الأولى (في انتظار جودو) التي جسدت العبثية بالمعنى الحقيقي لها[٢]، فالمصطلح بصورة عامة هو ظاهرة تنادي بـ ((الخروج عن دائرة المعقول والمعروف في الأدب والفن إلى مجالات جديدة لاتتقيد بالحدود المعقولة والموازين المعروفة))[٣]وهي طريقة منافية للعقل والمنطق يقوم بها الفنان أو الأديب ولكن شريطة أن يصوغها في قالب فني إبداعي يحمل سمات محددة وذوق خاص، الأمر الذي جعل العبثية مذهباً من المذاهب الأدبية [٤]، ومن هذا المنحى وبعد التنظير الموجز يمكن تتبع النصوص (موضع البحث) وما تتضمنه من جدلية(المكان/الزمان) والمحورين الأدبيين في حدود تناقضهما وتقاربهما ومؤثرات هذا التناقض أو التقارب.

---

(١) ينظر: عياد، شكري محمد(١٩٩٣م)، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١: ١٢٥ .

(٢) ينظر: صليحة، نهاد(١٩٩٧م)، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د. ط) :١٢٥ .

(٣) طبانة، بدوي(١٩٨٦م)، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، الرياض، ط٣ : ٨٢٣ .

(٤) ينظر: يحياوي، أميرة(٢٠١٨م)، تمثلات الفكر العبثي في المجموعة القصصية(... وأشياء مملة أخرى) لـ أمينة شيخ، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي: ٢١/٢٠ .

العنونة الرئيسة للمجموعة والقصيدة الأولى: مقطع (ا)

ويقودنا ذلك إلى أن نبتدئ بالعنونة للمجموعة الشعرية:)مقاطع مطوقة) سعياً نحو اكتشاف البناء الشكلي للنصوص الشعرية؛ إذ نرى في عنونة المجموعة الشعرية إشارات تؤدي وظيفة تواصلية أساسية بين الشاعر والقارئ وهي تصنف هذه النصوص الشعرية بأنها مقاطع مطوقة مما يمنحها دلالتين: **الأولى/** هي أسلبة تلك النصوص –القصائد– وحمولاتها إلى الحد الذي جعلها مقاطع من دون عنونة مكتفية بالأرقام فقط، الأمر الذي يحيل إلى مرجعية رياضية تتوغل في دلالات الأرقام التي أراد الشاعر إيصالها بدلاً من التسميات العنوانية.

الثانية/ هي أن هذه النصوص المطوقة تجعلنا نتصور فيما بعدها ما تشير إليه من (مكان/ زمان) وجعله مطوقاً أيضاً في وصف وإحالة لامناص منهما في أن يتماهيان مع أمكنة وأزمنة متعددة أخرى تابعة لمرجعيات ثقافية وتاريخية وأسطورية مختلفة، وعندما نطالع بداية المجموعة الشعرية نجد القصيدة الوحيدة التي تحمل عنونة أيضاً، قصيدة مكثفة موحية تحمل عنوان (سلالة):

ســـلالة
جملة ما
حبلت
يوماً ما
بي. (١)

وعنوان القصيدة هذه هو تمظهر أولي يجعلنا الشاعر نستشرف من طريقهِ العلامات الاحالية التي نطالعها في فضاء القصيدة بوصفها هبة أولى لاستشراف القيمة الثقافية والحضارية لـ (المكان/ الزمان) الذي ينتمي إليه الشاعر، وكونه متأصلاً من هكذا حضارة عريقة وثقافة عميقة حينما جعل من الجملة والكتابة أماَ له دلالة على عراقة أصله على الرغم مما سيشي به من ويلات هادمة وأحزان وهموم عبر مقاطعه المرقمة المعبرة بتقاطع الواقعي والعبثي.

(١) عبد الأمير، شوقي(٢٠٠٦م)، مقاطع مطوقة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١ : ١ .

ويمكن الابتداء بجزء من القصيدة الأولى المسماة بالرقم (١) من المقطع الأول :

نهايات تنتقم من شرارة البدء
وامبراطورية تدشن عصراً ذهبياً
"مشعاً" ... في
بغداد
لكن ضوء غريباً ... غريباً
يصّاعد بين فجوات القبور الطريّة
ومن فحم الوجوه والصرخات
دمع نوراني ينهمر من ملكوت في الأرض
على السماء
تُرى،
هل هي خطى الأرواح تتقافزُ
حول الأبدية،
كالفراش حول المصابيح
وتظلُّ تضيءُ ... تضيءُ (١)

وقوله في القصيدة المسماة بالرقم (٢):

بينما في السواد
يتصاعد بخار الموتى في العلى
مثل بخار الماء
"وخلقنا من الماء كل شيء حي..."
وفي الليلة المرقمة بالتاريخ البشري
20.03.2003
بعد أن ملأت أرواح العراقيين
أروقة الما وراء
وقضّت مضاجع الآلهة
خلعت الآلهة الغرانيقُ في سومر
بُزّتها اللازوردية
ونزلت إلى الأرض

---

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ٥/٤ .

رأت حجرات الفلاحين، أسرّة القصب
المنخور، سراديب التعذيب وأحواض النتريك
قضت ليلها المتعفن مع السمك على السطوح... (١)

يمكن القول أنه تم إشراك العنوان الأول (سلالة) مع هذه القصيدة عبر تفعيل هذه الجزئية المتمثلة بالإحالة إلى المرجعيات التاريخية من أسماء شهيرة ومرجعيات حضارية عريقة تتصل بـ (المكان/ الزمان) الآني، فضلاً عن مرجعيات ثقافية متمثلة على وجه التحديد بمنطقة الجنوب من قصب وأهوار، ومايريد الشاعر إيصاله عبر استعلاء منصاتها مما يجعل (المكان/ الزمان) الآني بويلاته متماهياً باتجاه هذه المرجعيات بوصفها وسيلة للتعزيز والتأثير للأحداث القادمة والمحتوى الخاص ، ولاسيما بزمان/ مكان: الجنوب _موطن الشاعر_ وتوظيفها في محاولة لوضع اليد على السمات التي تميز هذا الموطن وتجعله سائراً بخط موازٍ لمرجعياته، فإذا تتبعنا عن كثب مايقدمه الجنوب (الموطن)، ومكان القصب ومكان الأهوار والزقورة، وكذلك بغداد (امبراطورية العصر الذهبي المشع)، ومن ثم، تواشج هذه (الأمكنة /الأزمنة) المتحولة، تواشجها مع (لكن الاستدراكية) التي تستدركها جميعها في زمن جديد متحول : **(لكن ضوءاً غريباً...غريباَ) (يصّاعَد)**، وهي تتعاضد مع زمن بارز في القصيدة: **20.03.2003** فضلاً عن دلالات الأفعال الماضية المتكررة :(ملأت/ قضَّت / خَلَعت/ نزلت / رأت/قضت / ...إلخ)، إذ تحمل الأفعال الماضية دلالات التغير السريع والتحول في الموقف أو الحدث مؤكداً ذلك مجموعة من العبارات منها: (سراديب التعذيب/أحواض النتريك) ، وكذلك منها: (دم الجيرانيوم/ دم اليورانيوم) في قوله من القصيدة المرقمة بالرقم (٣):

وفي معابد الآلهة السومرية والوحدانية،
يعيد تركيب هياكل المعنى
ويدير رأس "السواد"
وراء عقرب الألم الأعظم
دم الجيرانيوم
دم اليورانيوم
خلف حدائق الجثث المعلقة في بابل (٢)

---

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ٦.
(٢) المصدر نفسه: ٨ .

وهو يريد بـ "السواد" رمزاً لتسمية العراق في مفارقة بين الحضارة العريقة وحاضرها الآني كما في قوله أيضاً:(خلف حدائق الجثث المعلقة في بابل)، فحوّل الحدائق المعلقة في بابل إلى الجثث المعلقة في حدائق بابل. ومن الألفاظ المشابهة أيضاً لما مرَّ من العبارات هي: (التوماهوك Tomahak) وهي صواريخ أميركية بعيدة المدى، وردت في القصيدة ذات الرقم(٥):

ليس نهاراً
هذا الشعاع الذي يتلفت خائفاً
بين الأنقاض وعيون المارة
تقوده الأقمار والكواكب الصناعية
على أجنحة" التوماهوك" Tomahok
إلى أسرّة الأطفال
وحدائق الليل المهجور
فوق أرض العراق (١)

فكلها عبارات وألفاظ تشي بالتحول الحضاري الذي يعانيه (المكان/الزمان)، ومن هنا، تتجمع الإيحاءات الشعرية في قصائده صوتياً وإيقاعياً وأيقونياً في علامات استعارية وثقافية ورمزية موظّفة جميعها للدلالة على طبيعة (الزمان/ المكان) المطوّق في (المقاطع المطوّقة) بطريقة تنبني على فعل التراكم والتحوّل على وفق المسار الدلالي للمكان، فـ (المكان/ الزمان) على الرغم من تحوله إلا أنه يتلاحم بعمق في الوعي الجمعي ولاسيما مايخص الأهوار إشارة إلى الموروث الشامخ على مدى الأزمنة طالما أن هناك رافداً له وهو الماء مؤكداً ذلك في تضمينه الآية القرآنية: (وجعلنا من الماء كل شيء حي)(٢).

أما في القصيدة ذات الرقم (٨) فقد كرر عبارة (استفاقت بغداد) أربع مرات، ومما جاء في هذه القصيدة:

في النقطة التي عثر عليها الخليفةُ المنصور
في مكان ما في خاصرة العراق
قبل أن تصبح فيما بعد
رئةً للكوكب
استفاقت بغداد(٣)

---

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ١١-١٢ .
(٢) المصدر نفسه : ١٧ .
(٣) المصدر نفسه: ١٠ .

وتكرار عبارة استفاقت بغداد قاصداً بذلك فترات زمنية مختلفة ابتداء من الغزو المغولي قاصداً بذلك سرد كل الويلات التي مرت ببغداد وقاصداً أيضاً نقطة التحول في (زمان/ مكان) مثل بغدادَ (أبي جعفر المنصور)، فهذا الثبات المكاني(بغداد المنصور) والتحول الزماني فيها منذ أول الأزمنة العراقية البغدادية إلى العصر الحالي كانت تدعم أو تحمل أنظمة متعددة كذلك مفارقات زمنية متعددة مروراً إلى وصلت اليه بغداد اليوم، أي أنها تعطي نوعاً من المفارقة في (الزمان/المكان) والتحولات في التجربة على الرغم من أن المكان هو نفسه وهذا يريد منه الشاعر من المتلقي أن يحدد موقع هذه التجربة المكانية بصورة واضحة مستهدفاً ثبوتية المكان وفتح الزمن على تحولات مختلفة لاتشبه إحداها الأخرى رغم أن خيطاً من المأساة يوصل بينها يدلل في نهاية المطاف على عدم تأثر المكان بما يجري فيه وصموده أبد الدهر (الزمان) .

كما أنه استخلص رمزية الأساطير من حضارات المكان العريقة ومرجعاتها الدينية في قوله من القصيدة (٤):

أمس استفاق النهرُ
نظر حواليه
كان العراق صليب الجهات
وكان إله لم تعرفه الأساطيرُ[١]

إلى أن يقول من القصيدة نفسها:

يقود أبناء الرافدين
في عربات السبي
إلى مذبح الكوكب الذي يقيم
عليه معبدهُ
وقيامته الجديدة[٢]

ففي قوله: (كان العراق صليب الجهات/ مذبح الكوكب / قيامته الجديدة)؛ يتخذ مرجعيات دينية من المعجم المسيحي ولاسيما الصليب رمزية للألم مما يجعل هذا (الصليب/ العراق) محققاً لحضور استثنائي في جميع الجهات ولتسهيل فهم الدلالة التي يريدها عبر هذا الصليب أنه مانح لجميع الجهات(الدول) لا ممنوح.

---

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ١٠ .
(٢) المصدر نفسه : ١١ .

وقد جاء تكرار نقطة (السديم) بكثرة وبكثير من اشتقاقاتها، ومنه ما ورد من القصيدة نفسها:

ليس نهاراً
شظايا السديم التي تتناثرُ
مثل أمطار عدميّة
في البيوت والوجوه والوعول
فوق أرض العراق[١]

وهذا التكرار إيحاء بما يمر به هذا الصليب (المانح لا الممنوح) من ضباب مظلم يمتد في أفقه ويغطيه، فضلاً عن تكراره لألفاظ بعينها من مثل تكرار لفظة رجل (خمس عشرةَ مرةً) في القصيدة المرقمة بالرقم (٦)؛ إذ وردت في جميع عبارتها إلى النهاية من دون استثناء، ومنها:

رجل يعترض سير الغيوم والفصول والجيوش
رجل محترق لم يبق منه إلا الجسد
رجل مقتول أضاع جثمانه[٢]

وفي كل مرةٍ تدخل هذه اللفظة(رجل) في جملة جديدة، وذلك يبدو لنا في التأكيد على المعاني أو الأفكار التي يريد إيصالها عبر هذه اللفظة بدلالاتها الجُملية المتعددة.

أما فيما يخص (جاسم علوان) وهي شخصية واقعية حقيقية لقائد عسكري سوري، فقد قام الشاعر بتحويل هذه الشخصية الواقعية الحقيقة إلى شخصية مؤسطرة، ومما جاء من ذلك في القصيدة (٧):

"**جاسم علوان**"
عاد من المقبرة
نصفه قاتل
نصفه قتيل
يبحث عن عشبة لدحر
الحياة [٣].

فهو يخلق من هذه الشخصية هنا أسطورة خاصة، فيعمد إليه ويؤسطره، فيحاول أن يمد (جاسم علوان) بإيحاءات ملحمة كلكامش ودلالاتها الباطنية الا أن ملحمة (جاسم علوان) هنا تعاد بنائياً على وفق فهم حقيقته النفسية وفق إطار (الزمان/ المكان) الخاص به المتحول عن

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ١٤.
(٢) المصدر نفسه : ١٦ .
(٣) المصدر نفسه : ١٦ .

(الزمان/ المكان) الخاص بـ (كلكامش) في بحثه عن عشبة الخلود، إذ تستهدف الملحمة الإحساس بثبوت المكان ذو الحضارة العريقة وتغير الزمن الخاص بها، ومن ثم، تغيّر مفاهيمها على وفق المتطلبات الجديدة وهي البحث عن عشبة دحر الحياة.

أما في المقتطع النصي الآتي من القصيدة نفسها فهو يوظف تقنية المونتاج في شعره فيغذي عبرها الجانب الدلالي بربط مشاهد (الماضي/الحاضر):

المشهد بحدوده المرئية واللامرئية
مؤطر بناظور جندي أمريكي
ينفض بندقيته وبزّته
من غبار الملاحم الأولى
وطوز المعارك الأخيرة [١]

وكذلك قوله في الملفوض السينمائي أيضاً في القصيدة (١١):

مراسلون
المشهد في ذروته
الكاميرات تغصُّ بالموتى والجرحى والحطام
مكبرات الصوتِ بالصيحات والإنفجارات
والأثير بالغبار البشري
المنقول عبر الأقمار والأهلّة
من بغداد إلى الثغور ...
مراسلون
لاستئصال اللحظات الدامية[٢]

فهو فضلاً عن تكراره للفظة (مراسلون) فإنه كذلك يسقي لنصه الشعري من روافد الملفوض السينمائي ومايحتويه من قواعد وآليات اللغة السينمائية ولاسيما في لفظة (الكاميرات) ومايصاحبها من مكبرات الصوت والأثير نابع من قوله :(المشهد في ذروته) وهو السياق التمهيدي للعملية السينمائية، فتأخذ كل مفردة من هذه المفردات هوية، هوية اشتغالها في مزاوجة بين البناء الشعري والبناء السينمائي الذي يعطي للنص شكله النهائي.

أما النص الآتي فيستحضر الدلالات العنقودية والمتوالية التي تدور دورة كاملة على لفظة واحدة، وذلك في قصيدة (١٠):

---

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ٢١ .

(٢) المصدر نفسه :٢٠.

رضيع يمسك في نهد
النهد في امرأة
المرأه في جثة
الجثة في جدار
الجدار في قذيفة
القذيفة في غيمة
الغيمة في سماء
السماء في مجرّة
المجرة في كون
الكون في نهد[١]

إذ يجترح الرمز العنقودي الذي يدور دورة كاملة مبتدأ ومنتهياً بلفظة واحدة هي (نهد) نكرة، فيبدأ هذا الرمز في ولوج البنية الداخلية للنص وإضاءة الزوايا الخاصة بها في نفس المتلقي من طريق الإمساك بخيوط مشتركة بين رموز مختلفة كلها تتفرع بشكل عنقودي من الرمز الأصل (النهد) الذي يبدأ به المقطع وينتهي ومن ثم، فإن ذلك يستقطب عدة تداعيات متولدة من مواقف أو أحداث متشابهة أو مختلفة، فكان التداعي الذي يحمله الرمز العنقودي هنا نابعاً من التداعي بالايحاء والمعنى القابل للانكشاف بعد أن ربطت أواصره هذهِ التجربة الشعرية، ومن ثم ، تقديم مستويات دلالية متولدة ومتعددة يصاحبها تطور وتعقيد وعمق في الصورة الشعرية ككل.

وتتضمن القصيدة الآتية كذلك المفارقة الدرامية بصورة عبثية في قوله في القصيدة رقم (١٢):

امرأة تصرخ في بئر
بئر تُصرُخ في امرأة
وجهاً لوجه
جسداً بجسد
وغوراً بغور
امرأتان
بئران
تتطاوحان
المرأة ترتعد
وهي تهز أكتاف البئر

---

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ٢٤/٢٣ .

البئر تجفلُ
وهي تبتلعُ .... ريقَها
امرأتان
تتنازعان بقايا
رَجُلْ (١)

لقد اعتمد على (البئر) الواقعي ووظفه بوصفه رمزاً ارتقى بهِ إلى ما فوق الواقع الطبيعي، فقد استقبل لا وعي المرأة مع شخصية أخرى وهي (البئر) التي تبدو كأنها انعكاس الشخصية الأولى (المرأة)

امرأة تصرخ في بئر
بئر تصرخ في امرأة
وجها لوجه

ومن ثم، فإنهما يصبحان امرأتان وبئران وبتطور لامنطقي عبثي للحدث، فترتعد المرأة وهي تهز أكتاف البئر والبئر تجفل وهي تبتلع ريقها، فكأن المرأة هي رمزية الحياة وهما امرأتان: امرأة أولى وامرأة أخرى أو هما حياتان: حياة أولى وحياة أخرى(الموت)، فتلتقي المرأتان أو الحياتان في بؤرة واحدة تتساوى فيها الحياة والموت فلا فرق بينها غير أنهما في سعي متواصل للوصول إلى العمق(البئر) لكل منهما، فكأن الحياة الأولى تبحث في عمقها (بئرها الخاص بها) وكذلك الحياة الأخرى وهكذا ينفرط سعيهما المتواصل للوصول إلى العمق: بئر كل منهما، ويؤكد هذا الانفراط لفظة (تتطاوحان) ذلك لأنهما كلتاهما تتنازعان حول بقايا رجل وبذلك يلملم خيوط المفارقة الدرامية السوريالية بالايحاء إلى ماتتنازع عليه الحياتان الأولى والأخرى وهو (بقايا رجل) الذي يبدو لنا أنه رمزية للإنسان العراقي ومايعتليه من هموم وجودية ومآسي جعلت من الحياتين الأولى والأخرى(الموت) المتساويتين تتنازعان عليه.
لقد كان جميع ما مرّ من النصوص الشعرية المرقمة يقع ضمن المقطع الأول(ا)، وسنبتدأ الآن بالمقطع الثاني وترقيماته.

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ٢٧ .

القصيدة الثانية: مقطع (II)

وبطريقة عبثية تعج هذه القصيدة النثرية الطويلة في مقطعها المرقم بالرقم (١) بالرموز المكانية على وجه التحديد والزمانية أيضاً: **(كثبان وأخرى كالحة... أبتعد عن...أقترب من... نقطتين في داخلي ما زلت أجهل مكاني بينهما)**[١] وهي رموز لإكسابها خصوصية تنفتح على معطيات الحال الآني بصورة شعرية مع إسقاط العبثية عليها بما يُحمّل أبعاد التجربة الشعرية المهمومة تُجاه الوجود والحياة العراقية، ومن هذه الأمكنة التي وردت في القصيدة النثرية:(حدود/ أسلاك شائكة أردنية/أسلاك شائكة عراقية / أعشاش لطيور الحطام/ آج ثري H_3 (وهو مكان حدودي في صحراء الأنبار قريب من الحدود العراقية الأردنية)/ الطريق مؤمّنة بالخلاص/ الشاحنات/ كثبان وأخرى كالحة/ 500 كم/ 410 كم بغداد/عراق شبحي/ خيمات/ النهر/الأفق... إلخ. فضلاً عن تناوله لرموز شخصيات تاريخية وهم الأدباء منهم والمتصوفة على وجه التحديد، ربما بسبب مايمتلكونه من حالة شعورية شديدة الحساسية، فيجسد عبر ذكره لهذه الرموز التاريخية احتواء للحدث البعيد وتحوله الجديد فيما يخص المكان(العراق الشبحي)، فيذكر مأساتهم إلى أن يصل المتنبي ليسأله: أين أرض العراق؟(المكان) فيجيبه جواباً مفككاً لاترابط فيه دليل على عبثيتهِ المعبرة عن وجودية هذا المكان فيقول:(هو القربان)، وبذكره مأساتهم في العراق تتداخل الحالات الشعورية بين الشاعر والأدباء(الرموز التاريخية) في نوع من عدم هيمنة المنطقية على امتداد القصيدة، الأمر الذي يجعل من المتلقي يستشعر نقطة التوتر التي خلقها الشاعر في أقصى حالاتها الوجودية المعبرة عن هذه النقطة من الخارطة الجغرافية ومحنتها الإنسانية والكونية التي لا تنحصر بزمن معين ولاسيما حينما أشرك فيها محنة الأدباء ومآسيهم التي تعرضوا لها، معبراً عن هموم هذه الجماعة على تعاقب أجيالها ككل في سرعة من التدفق الآني للانفعالات الذي يجعل المتلقي كذلك في نوع من التأمل وهو يستنبط المعاني الظاهرة والخفية لهذه التجربة الشعرية وخاصةً في قوله:**(أسمع أطفالاً تجرح زرقة السماء فوق حقول النخيل وأتذكر صلاة آنو، الأب السومري يعلن قيامة الفرات بين فخذيه وهو يحضن إينانا تقدم له قدحاً من دم الشعب. أصافح الخليفة المنصور يرسم بفرجاله قوس الأسوار وثكنة القصر تاركاً أبواب الليل العباسي مشرعة...)**[٢]، وأسطرته الألم كذلك في قوله:**(يبقى الألم تابوتاً أسطورياً له في كل جسد ضريح)**[٣] .

---

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ٣٠.

(٢) المصدر نفسه : ٣٢ .

(٣) المصدر نفسه : ٢٨ .

الأمر الذي أدى بالكاتب أن يصنع تشكيلاً زمانياً مكانياً مؤسطراً يمتد ويتقلص تبعاً لتداعيات التجربة الشعورية وتدفقها، وهكذا اخترق هذا (الزمان/ المكان) التاريخي وضعه التقليدي بانفتاحه على (زمان /مكان) مؤسطر يرفعه إلى مصاف التكثيف الصوري، وقد كرر ألفاظاً بعنيها مرات عديدة من مثل تكراره للفعل المضارع (يخرج) خمس عشرة مرة، وتكرار الاسم(ذهب) أربع عشرة مرة، وما تتضمنه الأفعال المضارعة من دلالات الحركة والديناميكية التي قلبها بأفكار متعددة في كل مرة أدخل فيها الفعل في جملٍ متنوعة، وكذلك ماتتضمنه الأسماء من دلالات السكون والثبات والجمود وهو ما أراد أن يبثه أيضاً عبر الجمل المتنوعة وأفكاره حينما أدخل عليها هذا الاسم(ذهب)؛ إذ كانت الجمل بين سلبية وإيجابية مما جعل الذَهَب يتساوى مع الذهاب وعدم القيمة واللاجدوى منه.

كما كان لفعل الخروج بحيويته أفكاراً تجمع بين السلبية والإيجابية، الأمر الذي يبدو أنه يساوي بين الخروج عبر الموت والخروج عبر المنفى من الأوطان، وتدلل على ذلك عبارة من قوله في قصيدتهِ: **(أحاول تمريناُ جديداً.. أن أخرج من قبضة المنفى ولا أدخل في قبضة الوطن!)**[١]

فهو حسبُه الخروج فقط أياً كان نوعه، ولذا كان هذا التكرار الملح المتعدد للتأكيد على هذه الفكرة التي أبدت لنا أنه يريد إيصالها عبر اللفظة المكررة بدلالاتها الجملية المتعددة.

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ٣٧.

القصيدة الثالثة : المقطع (III)

نلحظ في هذه القصيدة مثلها مثل بقية قصائد المجموعة الشعرية التواشج المستمر بين المكانين (الجنوب/ بغداد) والزمن المتصل بينهما بوصفه تواصلاً رمزياً أيضاً يتجلى فيه تعالق الواقع الذي بات يعيشه كلا المكانين بوصفهما(الموطن)، ويبتدأ هنا بالمكان(بغداد)، ويمرر عبره موضوعة تبادل الأدوار بين (الكوكب/ الإنسان) حيث (الكوكب الوردي) يترنح في ليل المكان/ (بغداد)، لكن موضوعة تبادل الأدوار بين (الكوكب/الإنسان) هنا يبدو فيها الاثنان في الأصل يسيران على المنوال نفسه، فقد يترنح بالفعل (كوكب وردي) في (ليل بغداد) وقد يترنح الإنسان في (ليل بغداد) نفسه، فيتحقق التوازن بين الاثنين من دون انتهاك لأحداهما من الآخر، ومما يساعد المتلقي على هذا الاستدلال التتابعي المتوازي بين الاثنين هو قوله:

في الأعالي كما في الأعماق

تتقاطع هامات وقامات

تستنشق الهواء السديمي[١]

فكلا الاثنين في توازٍ وتتابع: الأعالي والأعماق، فيلتقط الشاعر في رمزهِ الشعري هذا (كوكب وردي) المغزى الذي يدور في فلك التاريخ الخاص بالمكان (بغداد). وهناك إحالات للوجع المكثف يحملها (الغروب الغريب) في قوله:

طفلة ترتعد في غروب غريب

وهي ترى إلى الوطن بمكانه وزمانه

يحتمي بها[٢]

إذ يتضح عبر الجناس الإيقاعي الدلالي:(غروب غريب) احالات زمانية: فـ(غروب غريب) لا يمكن إهمالها، وهي تعطي تأملات من قضايا وجودية راسخة في المفهوم الجمعي، فضوء الغروب من الجذر اللغوي غَرُبَ: أي الغياب والنهاية، فيبدو وكأنه شرفة لتبرير انكسار الوجود، فالغروب الزماني: غلُو في الغياب، وهو فوق كل هذا ليس غروباً مألوفاً اعتيادياً بل هو غروب غريب مما ألبسه حلة شعرية معبرة عن شدة هذا الغروب وغرابته عبر رؤية هذه الطفلة وطنها بمكانه وزمانه وهي ترتعد في غروب غريب، لتكون بنى (الزمان/المكان) هنا في نهاية المطاف، قد جمعت ذهن المتلقي بين واقعيتها وفنيتها في بؤرة واحدة، وهي تجسد في حناياها الشعرية الجمالية الإشارة إلى التاريخ المتكرر في الوطن (الزمان/المكان) وهو تاريخ مشبع بالحزن والشجن والغياب لا مناص لإزالته، لأن الزمن يدوم بشكله المعتاد في صفحة الحياة في تركيب متتال للأحداث المكانية، التي تبدأ في

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ٣٧.

(٢) المصدر نفسه : ٣٨ .

الصباح وتنتهي ليلاً ربما، ولكنها تحمل الغروب نفسه الذي تضاعف فأصبح غريباً فيما بعد في مرحلة متطورة مهملاً لحظات أخرى من الزمن ومركزاً على لحظات بعينها(غروب غريب) النكرة المجردة في إيقاع متجانس يجعله اكثر تميزاً (غروب غريب) ويجعل القصيدة في إطار زماني مكاني مقيد بصورة واضحة.

ومن ثم يعود فيتحدد بشعريته عن الأهوار والملاحم الجنوبية في القصيدة رقم (٢) موصلاً لها بالمكان الاول ابتداء (بغداد):

في الأهوار

لسيقان البردي جبروت الأعمدة الغرانيتية[١]

ويقول من القصيدة رقم(٣):

لي مساري

وللأبدية طينها[٢]

كرمز للكتابة، ومهد للحضارة، ومن ثم يتحدث عن(الشاهدة) في القصيدة نفسها رقم(٣):

الشاهدة وحدها لا تكفي لنهايتي

إنها يدٌ أولى،

وأنا فقط أعرف ماذا أفعلُ

بالثانية[٣]

وقوله أيضاً من القصيدة نفسها:

والبحر مهدي

وشاهدتي[٤]

إن الشاهدة (وهي موضع الكتابة على القبر) نتوصل إلى مقصديتها هنا ونكشفها عبر استعمال مؤشرات (المكان/الزمان) فهي ترمز إلى عدم الرضوخ أو السكوت أو تغيير النهايات، كما في قوله: الشاهدة وحدها لا تكفي لنهايتي .

---

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ٣٩.

(٢) المصدر نفسه : ٣٩.

(٣) المصدر نفسه : ٤٠ .

(٤) المصدر نفسه: ٤٤ .

كما أنها ترمز إلى العمق كما البحر حينما يكون هو المهد والشاهدة، وبعبارة أخرى، هي رمز لعدم الاستسلام لعبثية الوجود وتغير نهاياته بتفعيل هذه الشاهدة وكأنما يحاول الشاعر عبر الشاهدة واستعاراتها محاولة إعادة صوغ للوعي الثقافي وعدم استسلامه بما يوافق المفاهيم الاستعارية الجديدة المفعلة وهي تنبذ ثوابتها القديمة وتتحول إلى ثوابت مغايرة وجديدة، صانعة لمفاهيم تؤسس لما تريد.

ومن قوله في القصيدة (٥):

أتسلق زقورتي التي لم يبقَ
من آثاراها إلاّيَ[١]

تتمثل هنا بنيات (المكان/الزمان) بمشاهد الزقورة، فهي تحمل حزمة من المثيرات الزمكانية في دلالاتها التي تؤدي الدور الذي أرادهُ الشاعر في رفدها الأمل المستقبلي، وعلى ذلك نفهم من هذا (المكان/ الزمان) المقصود هنا (الزقورة) وهو يتسلقها بما لها من بقايا مستمرة يمثلها هو نفسه على أنها مؤشرات دينامية فاعلة وليست ساكنة، لأنها تبدو مرتبطة بزمن المستقبل الذي يجب أن يكون قريب الشبه من ماضيه في حضارته وعراقته الذي يؤدي به وهو في حالة تسلقه لها إلى عدم الاستسلام للآلام والمحن، ويضعه في تسلسل زمني للمكان الثابت في تطور خاضع ومرهون بالمستقبل الذي يجب أن لا ينحرف عنه، ومن هذا المنطلق، نرى أن الزقورة هنا تحولت بمكانها وزمانها إلى اشغال وترصيع داخل القصيدة لكي توضح لنا مقصد الشاعر.

ويطالعنا أيضاً النداء المخصوص بأداة النداء (أيها) التي تفيد الاختصاص، وقد ورد تكرارها ثمان مرات، وهي لمخصوصٍ ومحددٍ من بين الجميع، وتشع عبارات النداء المخصوص بألفاظ الحضارة العريقة والأمل المفعم، ليخصه أيضاً بالسلام، الأمر الذي يجعل من هذه العبارات أنها مؤديةً الدور البارز لها والمحدد، وهو أنها تعني أكثر مما يقال تواصلياً، وهو مايشعر المتلقي بالوضع الذي يجعله متحفزاً ومتفاعلاً في استحضار تيمات الأمل والحماس والسلام.

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ٤٩.

القصيدة الرابعة: المقطع الرابع (IV)

تطرح التجربة الشعرية في هذه القصيدة حضوراً للمكان/ الزمان (الموطن) البلاد –هذه المفردة التي تكررت بصورة مميزة– في قوله من القصيدة رقم (١):

هذه بلاد
حملت بجنين سنيناً
شققنا البطون له وشرخنا السماء
ولم تنبلج صيحة للوليد
هذه البلاد القصيّة
البلاد التي لن أصل
البلاد التي احتججت فيّ[١]

فقد تكررت لفظة(البلاد) مثل ما نلحظ لكن المقصود منها ليس من الناحية الحضارية وعراقتها أو ماشابه ذلك، إنه حضور جديد في هذه القصيدة ينم عن ثراء هذا الموطن العريق، فهو حضور جغرافي مركب حسبما يقتضي هدفه، متشكل من الموازاة بين دجلة والفرات في هذه البلاد في القصيدة (٢):

آه دجلةَ؛

إلى قوله:

أيها الأبُ النائم بين سرّ الخليقة

وقوله من القصيدة نفسها:

قل لي أيها الأبُ
أين ستجتمع اليوم بأبنائك العائدين
أيها الأبُ
يا دجلة،[٢]

وقد تكررت عبارة (أيها الأب دجلة) ثلاث مرات وفي الجهة المقابلة في القصيدة (٤)هناك (فراتْ):

فراتْ
أيها الأعمى الذي رأى كلَّ شيء

---

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ٥١.
(٢) المصدر نفسه : ٥٢.

ياذراع الطوفان
ومستنقع الخليقة
أعنّي أن أغمض عينيَّ
لأرى بعينيك
فراتْ،
خذ بيدي
إلى أطياف الجنوب
لأرى كيف تلوّنُ
سبايا الحروب والويلات
موجاتك بالطمي الأحمر. (١)

إن الشاعر يتشارك همومه مع دجلة والفرات(المكان) بمخاطبته أحدهما بـ :(أيها الأب) وهو دجلة، وكذلك مخاطبة الفرات: (أيها الأعمى الذي رأى كل شيء) للدلالة على عراقته وقدمه منذ نشأة الخليقة:(مستنقع الخليقة)، فيطلب منه أن يأخذ بيده إلى أطياف الجنوب، وينهي المقطع الرابع في القصيدة (٧) بنوع من مسحة التفاؤل والأمل بقوله:

من بطن حوت ميت
خرج الحاضر مثل نبيّ
النخيل مراكب طوفانه التي
يهرع إليها الناجون(٢)

وهو هنا تناص مع مرجعيات دينية مع قصة نبي الله يونس (ع) مثل ما هو واضح، فمثل الحوت الذي الحوت الذي ابتلع نبي الله يونس(عليه السلام) حتى أنجاه الله بلطفه من بطن الحوت، فالحاضر(الزمان) ربما يتغير، يتحول فيخرج من بشاعته وظلامه فيهرع إليه الناجون.

المقطع الخامس (٧)

ويبتدأ هذا المقطع بالقصيدة (١) التي منها:

في المكتبة الوطنية ببغداد
أقرأ مثل عرّافة عمياء
بين خطوط الرماد
ألمس فحمة النص
مثل طفل يجسّ رأس أب

---

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ٥٥.
(٢) المصدر نفسه : ٥٨.

يموت.

الكرسي خلف المكتب

هيكل عظمي أسود الأطراف

يمسك بورقة لم تزل

بيضاء[١]

ويحتل المكان هنا أيضاً مبتدأ به(المكتبة الوطنية) حقل التكوينات الشعرية التي مثلت لنا صورته في المقطع الأول، الذي تمثلت موضوعته الرئيسة في الكتاب هذه الموضوعة التي أورقت منذ البيت الأول ومن ثم استمرت في تولداتها الجزئية التي تخلق نظاماً ذاتياً فيرسم صورته الانزياحية حينما كان يقرأ مثل عرّافة عمياء ومثل طفل يحبس رأس أب يموت، فـ(العرّافة/هو) على رغم من عميها إلا (أنها/ أنه) بين خطوط الرماد لمس فحمة النص وقرأها، وكأنه يريد أن يحقق صورة من المزايا التي يكسبها لنفسه(عبر صوت الأنا في القصيدة)، ومن ثم، فإن هذه المزايا التي أكسبها لنفسهِ ستفتح الباب رحباً أمام (الأنا/الشاعر) فيتماهى مع المهيمنات الموضوعية التي تتسع في بعض الصور التي تتجلى لنا في أنها إشارات إلى تاريخ بغداد(الزمن)، فـ (الهيكل العظمي الأسود الأطراف) الذي يمتد إلى عصور بغداد القديمة يمسك بورقةٍ لم تزل بيضاء دلالة على كثرة تدفق الأحداث التاريخية والمأساوية في بغداد، وأن الصيغة :(لم تزل) تعطينا معنى الاستمرارية في جريان هذه الأحداث فضلاً عن أن الورقة بيضاء تستوعب ماهو لاحق، ومايؤيد ماذهبنا إليه في أن المقصود من المكان (المكتبة الوطنية ببغداد) إنها إشارات إلى حضارة بغداد، وتاريخها هو صورته الانزياحية الاستعارية التي وظف فيها النخلة حينما جعلها تقرأ بصوت عال وتتهجى فهرس العناوين المفقودة، والفصول الكبيرة لتأريخ الحرائق في كتاب بغداد، وفي قوله:

لم يبق من المجزرة

إلا الأحذية

أي الجلود المدبوغة فقط[٢].

تبرز لنا دلالات(الحذاء) ولاسيما عند تكراره لهذه اللفظة: (الحذاء/الأحذية) ستة مرات مقابل صورة: (الحفاة العراة) وتتجلى لنا دلالات الحذاء في كونها ربما رمزاً للأشخاص المسيئين في

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ٦١.

(٢) المصدر نفسه : ٦٣.

السياسة في انتمائهم إلى بغداد وفي تتابعيتهم إلى غيرهم ممن لا ينتمون إلى بغداد ويؤثرون عليها ولاسيما في قوله :

أحذية لا تدخل المساجد

ولا مجالس الأعيان

ظلت كعادتها متروكة في الخارج[١]

دلالة على تابعيتهم وعدم تفعيل وجودهم وآراءهم، ورغم ذلك فإن:

الموت على كل حال

يفضل الحفاة العراة[٢]

وهي الصورة المقابلة للحذاء، ومن ثم يردف دلالات الحذاء بدلالات أخرى تبين تابعيتهم أكثر ومقاومتهم للموت على عكس الحفاة العراة أكثر، في قوله:

فالنسيج حتى الرديء منه

يقاوم أكثر من البشرة ومن العظام

أحذية تبدو عن بعد

في شكل اهرامات صغيرة

أقامها هولاكو في نفس المكان

قبل ما يربو على سبعة قرون[٣]

فـ (نفس المكان/ سبعة قرون) هما الزمان والمكان وتحولاتهما مبتدأ بها منذ تاريخ هولاكو، ومن ثم يعود إلى تحول بغداد الزمني وثبوتها المكاني حينما يقول:

الشكل الهندسي نفسه

المكان نفسه

المواد الأولية المستخدمة نفسها

إلا أننا يمكن أن نقول

أن الفرق الوحيد بين

إهرامات ألأحذية اليوم

---

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ٦٣.

(٢) المصدر نفسه : ٦٣.

(٣) المصدر نفسه: ٦٣ .

وإهرامات الرؤوس بالأمس

في بغداد

أمرٌ مرتبط بالتأكيد بروح العصر(١)

فهو يربط التحولات الزمنية التي جرت في بغداد رغم ثبوت المكان، يربطها بروح العصر.

فمأساة التاريخ تكرر نفسها بدلالات الزمن الطبيعي والزمن التاريخي والزمن السيميائي للمكان نفسه (بغداد العباسية)، وكأنه يريد أن يصل إلى نتيجة مفادها أن الأوضاع أصبحت في (بغداد) أوضاعاً ما ورائية ميتافيزيقية بسبب السمة المشتركة للأزمنة.

(١) مقاطع مطوقة، شوقي عبد الأمير: ٦٥.

الخاتمـــة

إن التوغل في نسيج المجموعة الشعرية (مقاطع مطوقة) يحفر فيما هو سياسي وتاريخي وما هو اجتماعي كذلك في وجود الفرد العراقي ، وقد تحقق ذلك بحسب ما يرتئي لنا عبر فضاءات (المكان/ الزمان) الخاصة بالنصوص الشعرية ، وأدى بنا إلى التوصل إلى نتيجة تتلخص في الدور الفاعل الذي تؤديه هذه الفضاءات الزمكانية، وفي كونها وعلى تعددها وانشطارتها الداخلية والخارجية معاً ، شكلت جوهرا مهما في تركيب دلالات النصوص ومفاصلها الشعرية بين قطبي:(المكان/ الزمان) ، ومن هنا تتبين أهمية مفهوم الزمكانية بوصفه منهجا حيوياً للدراسة التي نحن بصددها عبر ما يحيطها من فضاءات وما يتوغل فيها من سياقات تتماهى كلياً مع عنصري:(المكان/الزمان) بصورة حيوية وبالغة الأثر ، فضلا عن تأثير هذا المفهوم على بقية المكونات النصية.

ثبت المصادر

المجموعات الشعرية:

- مقاطع مطوّقة، شوقي عبد الأمير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

الكتب:

- أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، تـ: يوسف الحلاق، وزارة الثقافة، دمشق، (د. ط)، ١٩٩٩٠م.
- بناء الرواية، سيزا قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د . ط) ، ١٩٨٤م .
- التيارات المسرحية المعاصرة، نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د. ط)، ١٩٩٧م.
- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، بدوي طبانة، دار المريخ للنشر ،الرياض، ط٣، ١٩٨٦م.
- جدلية الزمن ، غاستون باشلار، ت: خليل أحمد خليل ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، (د . ط) ، ١٩٨٢م .
- جماليات المكان، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات والتوزيع ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤ م .
- دليل الناقد الادبي إضافة لاكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً ، د. ميجان الرويلي ، و د. سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط٤ ، ٢٠٠٥م .
- الزمان والسرد – الزمان المروي – بول ريكور ، ت: سعيد الغانمي ، ج٣ ، دار الكتب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦م .
- الزمكانية وبنية الشعر المعاصر– أحمد عبد المعطي أنموذجاً ، حنان محمد موسى حمودة ، عالم الكتب الحديث، إربد ، ط١، ٢٠٠٦ م .
- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، شكري محمد عياد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٣م.

الرسائل والأطاريح:

❖ تمثلات الفكر العبثي في المجموعة القصصية (... وأشياء مملة أخرى) لـ أمينة شيخ، أميرة يحياوي، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، ٢٠١٨م.

The poetry collection: "Enclosed Syllables" by the poet Shawqi Abdel Amir

Between the transformations of time and the fixation of place

Dr. Asma Youssef Dayan

Dhi Qar Education Directorate

Abstract

The poetic texts revel to us the tendencies of the writer to focus on (time-place) and the transformations of one of them relative to the evidence of the other and distinguish their and intentions, and distinguish their main connotations and their intentions from actions that achieve and accomplish communication through the space of this concept (time-place) that helps to perceive the situations and perceptions that the poetic texts summarize. The poetic text also combine non-fiction and absurd literature and their methods to produce the possibilities of coding.

Keywords: Place-Time-Realist literature- Absurd literature- Poetic texts.