تداخل السرد في شعر لميعة عباس عمارة

د. نعيم عموري

أستاذ مشارك بجامعة شهيد تشمران اهواز، اهواز، ايران (الكاتب المسؤول)

أ.م.د. احمد حيال جهاد

جامعة ذي قار

علي حليبد شرشاب

طالب ماجستير بجامعة شهيد تشمران اهواز، اهواز، ايران

The art of story intertwined in the poetry of Lamia Abbas Emara

Dr. Naeem Amouri

Asst prof. Dr. Ahmed Hailey Jihad

Ali helibed shershab

ملخص البحث

حاز الشعر العربي في الدراسات الأدبية مكانة مميزة، لكونه يلامس المجتمع بجميع جوانبه، ويترجم أوجاعه، ويوثق تاريخه، فضلا عن ترجمته للقضايا التي تمس الانسان. وتعد الدراما الشعرية من أبرز الموضوعات المهمة، بعد أن أخذت الغنائية تتضاءل لتحل محلها الدرامية لما بها من تعبير عن مشكلات الإنسان وهو يواجه تناقضات المجتمع وواقعه المرّ. وتداخل فن القصة في شعر (عمارة) من الموضوعات المهمة إذ أنَّ الشاعرة تمكنت من المزج بين عناصر القص والشعر في قصائدها. وهي من أوائل الشعراء الذين يميلون إلى النزوع السردي باعتباره ظاهرة واضحة وبارزة في شعرهم، وجاءت معظم قصائدها بأسلوب السرد الذاتي، فأثمر هذا الأسلوب عدة أنواع من القصائد كقصيدة السيرة، وقصيدة الرسالة، فضلا عن قصيدة اليوميات، ثم جاءت بالمرتبة الثانية قصائدها المبنية على اسلوب السرد الموضوعي فمنح ذلك النص الشعري المبنى الحكائي بمختلف مستوياته. فأولت الشاعرة اهتماما ملفتاً للنظر لرسم شخصياتها في نصوصها الشعرية، وذلك من خلال العرض والكشف تارة، والإخبار تارة أخرى، فتمكنت من المزج بين هاتين الطريقتين، وتعددت الشخصيات في قصائدها فوجدنا (الأدبية والدينية والشعبية والسياسية والتاريخية... الخ). و صورت الشاعرة المكان الأليف وهي الصورة الطاغية على معظم قصائدها، في حين كان المكان المعادي أقل حضوراً في قصائدها.

الكلمات المفتاحية: التداخل، القصة، الشعر، السرد، لميعة عباس عمارة.

Abstract

Arabic poetry has a distinguished position in literary studies, as it touches society in all its aspects, translates its pains, documents its history, as well as translates issues that affect people. Poetic drama is one of the most important topics, after the lyrical began to diminish, to be replaced by the drama because of its expression of human problems while facing the contradictions of society and its bitter reality. The overlapping of the art of the story in Amara's poetry is one of the important topics, as the poet was able to mix the elements of storytelling and poetry in her poems. She is one of the first poets who are prone to the narrative tendency as a clear and prominent phenomenon in their poetry. Most of her poems came in the style of self-narration, giving this style several types of poems such as the poem of the biography, the poem of the message, as well as the poem of the diary. Then, in second place comes the poems that are based on the style of objective narration, giving that poetic text the narrative structure at its various levels. The poet paid remarkable attention to drawing her personalities in her poetic texts, through the exposition and revealing at times, and telling at other times. Thus, she was able to mix these two methods. She has multiple characters in her poems; we may find the literary one, religious, popular, political, historical, etc.. The poet portrayed the familiar place, which is the dominant image in most of her poems, while the hostile place was less present in her poems.

Keywords: overlap، story، poetry، narration، Lamia Abbas Emara

المقدمة:

يحمل الخطاب الشعري ضمناً فن القصة، ولا يتوقف وجودها – القصة – على البساطة فيتم إظهارها وإبرازها فحسب، بل هو عمل سردي في قالب شعري، وقد ارتبط الشعر بالسرد بعلاقة متينة فهناك الكثير من الروابط التي تربطهما ببعض، وقد صب النقاد قديما وحديثا اهتمامهم بتلك الوشائج التي تربط الشعر بالسرد[١]، وفي هذا الصدد اختلفت الآراء وانقسمت إلى فريقين، فريق يرى أن لا علاقة بين الشعر والسرد (القصة)، مستمدا آراءه من المدرسة الكلاسيكية الرافضة لتقارب الأجناس الأدبية وتداخلها، معتبرين الشعر جنسا صافيا لا يقبل الاختلاط مع أي جنس أو فن أدبي آخر، مسوغين هذا الرأي بأن السرد اخباري لا يثير المتلقي وهذه من سمات الرواية وعدّوها من الأجناس الدنيا، والقص اعتباطي ووضعي، وهذه الصفات لا تنطبق على الشعر، وقد خرج هذا الفريق بمفهوم (الشعر الخالص) الذي يخلو من السرد والإخبار والقص[٢].

أما الفريق الثاني فهو الفريق الذي يدعو لتداخل الشعر مع السرد، وأبرزهم يوري لوتمان الذي ذهب في كتابه (بنية النص الفني) إلى أنَّ الخطاب الذي يتداوله الناس والخطاب النثري شيء واحد والخطاب المنظوم حاصل بعد النثر، وهو خطاب مركب مقارنة بالخطاب النثري المعدود بسيطا[٣].

وعلى اختلاف الفريقين فإنَّ القصيدة الغنائية في العصر الحديث اتجهت نحو النزعة السردية، لأن الشعراء يبحثون عن الأساليب الجديدة لإثرائها، فقد عمدت القصيدة الحداثوية في الكثير من نماذجها «بمسرحة مسارها»[٤]، فتمكن الشاعر المحدث أن يبتكر «أصواتاً مختلفة داخل عمل فني، ولعل هذا أبسط صور الدراما»[٥].

وفي القرن العشرين، تطور

الشعر العربي تطوراً ملحوظا نحو المنحى الدرامي أو السردي، وليس القصد من ذلك أنَّه نحا نحو «كتابة أعمال درامية شعرية، كمسرحيات شوقي مثلا، فالمسرحية عمل درامي بالضرورة سواء أكتبت شعرا أم نثرا، وإنما يقصد تطور القصيدة العربية ذاتها من الغنائية الصرفة، وهذا من خاصية التجريد، إلى الغنائية الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدرامية»[٦]. فجعل ذلك المنحى القصائد الحديثة تتميز بالطول، فاصبح الطول احد أهم نتائج التأثر بالبنية الدرامية، إلا أنَّ هذا لا ينفي توظيف آليات البناء الدرامي في القصائد القصيرة، غير أنَّ القصيدة القصيرة في أغلب الأحيان لا يمكنها أن تتجاوز «كونها قصيدة ومضة أو فكرة أو موقف درامي محدّد، وهي غالبا ما تكون عاجزة عن استيعاب حيثيات الموقف الدرامي لما فيه من تشعب وتلاحق واسترسال في الفعل الدرامي»[٧].من هذا المنطلق ارتأت الدراسة البحث في مكنونات الشعر العربي الذي ينطوي على عناصر السرد، وفي شعر لميعة عباس عمارة تحديدا، فقُسّم البحث حول السردية في شعر لميعة عباس عمارة على مقدمة ثم الزمان والمكان والحدث والشخصية، ثم النتائج وقائمة المصادر والمراجع.

أوّلا: الزمان

الزمن احد العناصر الرئيسة المكونة للخطاب السردي، بل يعد المحور الأهم الذي ينظّم عملية السرد القصصي والجوهر الذي يشكّلها، «فهو لُحمة الحدث، وملح السرد، وصِنو الحيز، وقوام الشخصية»[٨]، بل يرى البعض أنَّ الأدب (فن زماني)[٩]، ولا يقل الزمن أهمية عن عناصر السرد الاخرى، إذ يقول جيرار جينيت في معرض كلامه عن الفن القصصي: «يمكنني جيدا أن أروي قصة دون أن اعين المكان الذي تحدث فيه، وهل هذا المكان بعيد كثيرا، أو قليلا عن المكان الذي أرويها منه، مادام

عليَّ أن أرويها في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل. ولعل هذا ما يجعل التحديات الزمنية للمقام السردي أهم بوضوح من تحديداته المكانية»[١٠].وإذا قسّمنا الفنون إلى زمانية ومكانية، فيعد الزمن أهم عناصر فن القص، والقص من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بعنصر الزمن، فالنحت والعمارة والرسم من الفنون المكانية، أمّا الأدب فهو أحد الفنون الزمانية، وعلى الرغم من وجود الزمن بهذه الفنون ولكن بشكل مختلف عن الأدب فهو بهذه الفنون أكثر صعوبة لاستيعابه والإحاطة به[١١]. وهذه الفنون تستحوذ على إعجاب المتلقي من خلال التوجّه إلى حواسه مباشرة ولا حاجة إلى مدّة للتفكير والتأمّل، أمّا الأدب فاعتماده الكلي على وساطة رمزية بين المتلقي والشيء المُشاهد المتمثل بالرمز؛ وذلك لأنَّ التعبير بالكلمات تتحكم به المشكلات الزمنية، مثل التوقف عن استعمال السياق والترتيب المقبول والكلمات والعلاقات فيما بينها[١٢].

ومن يتتبع الاهتمام بالزمن لدى النقاد والدارسين يجد بوادره الأولى ظهرت عند ارسطو طاليس إذ قال عنه: «إنَّه مقدار الحركة من جهة المتقدِّم والمتأخر»[١٣]، ولا شك في أن تعريف أرسطو للزمن يصوّر الزمن الموضوعي الذي يتحقق بعيداً عن الوعي الإنساني، أي ليس الزمن الذاتي، أمّا جونسن فيرى أنَّ الزمن «هو أكثر أشكال الوجود خضوعا للخيال»[١٤] يرتبط فضاء الزمان بالحالة الشعورية للشاعر ارتباطا مباشراً، وذلك حسبما تقتضيه حاجته النفسية، فنرى الشاعر يعبّر عن احساسه بالفضاء الزمني وأزمنته المتعددة في النص الشعري الواحد. فيتفاعل الشاعر مباشرة مع الوجود الإنساني ويكون له مع الشعر تعاملٌ بصورة خاصة، فعليه أن «يعمل على زمنيته الخاصة التي يمكن أن نطلق عليها الزمن الأدبي، تلك الزمنية التي قد تتشظى في العملية الشعورية إلى زمن

الخلق الشعري وزمن النص الشعري وزمن الشاعر»[١٥]. أي أنَّ هناك زمناً يحدده النص الشعري منذ لحظة ولادة القصيدة حتى تكتمل وتنطلق تلك اللحظة من ذات الشاعر، ولا شك أنَّ داخل النص الشعري توجد أزمنة داخلية وخارجية تخدم النص. وتجدر الإشارة إلى أنَّ الزمن الطبيعي ليس زمنا واحدا، بل زمنان ليسا بمتناقضين ولا بمنفصلين، الأول باطن وليس له وجود فعلي بل توجد آثار تدل عليه، والثاني ظاهر حقيقي يمكن الاحساس به[١٦].

وتختلف الأزمنة في النص الشعري تبعا لرؤية الشاعر لها، فيعبّر الشاعر عن زمن لا يتجاوز اللحظة وقد يشعر بطول الوقت ولا يستطيع تحمله كما عند المهموم أو العاشق لذلك لا يحكم على القصيدة بالعمل، بل ربما يكون فعلا وقع أو عدم تلاقي لحظتي الشاعر الروحية والتاريخية مادام التاريخ جزء لا يتجزّأ من عمل القصيدة[١٧]. فالزمن الأدبي «آلية مهمّة لها أبعاد وظيفية وجمالية، فهو يشكّل أداة فنية في العمق الشعري، يُشكّل بها الشاعر منجزه الفني»[١٨]، حيث يعتمد الشاعر على العديد من آليات الاستباق والاسترجاع فـ» الرجوع إلى الوراء هو قطع التسلسل الزمني في الفعل بمشاهد من أحداث ماضية في حياة الأبطال، باتجاه احدى اللحظات المأخوذة لأجل الحاضر، وهذا يبتكر انكسارا خاصا في الفعل، ...»[١٩]، ومما لاشك فيه أنَّ تجربة الشاعر ترتبط ارتباطا وثيقا بتجربته الزمنية متمثّلة بـذلك الحشد من الذكريات التي ترسّبت في الذات الشاعرة ... وذلك الحضور المعذَب المبهج الذي يفتح له الشاعر في حالتيه قلبه وروحه لاحتوائه، كما أنَّه ذلك الحلم المستقبلي الذي تلعب تجربة الشاعر دورها ... في رسمه وتحديد معالمه من خلال رؤاه المدهشة وأخيلته الواسعة»[٢٠]. ويقسّم الدارسون الزمن الشعري إلى

زمن داخلي (زمن التجربة الشعرية) وزمن خارجي (زمن التقليد)[٢١]، وقد عبرت الشاعرة لميعة عباس عمارة عن ذلك تعبيرا زمانيا واسعا عن طريق الوقوف على فضاءات الازمان، ومن ذلك قولها في قصيدة (في عيد رأس السنة)[٢٢]

ضمّت ذراعيها كأن تُصَلّي
الساعة نصف الليل
آمين !
وانفكَّ ذراعاها على الأحلام
كلُّ تمنّى
لم يكن شيئا أمنّاه من الأعوام
واغرورقت عيناي
في عينيَّ كنت وقتها تنام[٢٣]

الملفت في هذه القصيدة، أنَّ الشاعرة وظّفت تعاقب الفضاء الزماني، وأصبح الزمان داخل النص كالوعاء يحتويها، فعمارة شكّلت النص الدرامي تشكيلا غاية في الدقّة وذلك عن طريق تعاقب الأزمنة والتي امتزجت بين الحال والمستقبل، باستخدامها للأفعال المضارعة والماضية.

(ضمت ذراعيها كأن تصلي) عند منتصف الليل، إلى انقضاء لحظة الدعاء (آمين)، استدركت عائدة تروي بقية الأحداث التي وقعت، (لم يكن شيء أمناه من الأعوام)، فكانت الأمنيات تتكرر كل عام أما هذه اللحظة فهي لحظة توقّف الزمن لدى (لميعة) فلا جديد حتى الآن، فـ(اغرورقت عيناي)، ونتيجة الاستذكار والعودة بالزمن إلى الماضي (في عينيّ كنت وقتها تنام)؛ اغرورقت عيناها بالدموع، إنَّ استخدام الشاعرة لتقنية الاسترجاع الزماني داخل نصها الشعري السردي حول لحظة الزمن من الآنية إلى الماضوية، حرّك ذلك بداخل (عمارة) كل مشاعر التألم والحزن وبالوقت ذاته كان ذلك الاستذكار انبعاثا لرؤية الشاعرة المستقبلية وكان لهذا الانبعاث أثر إيجابي على الحالة النفسية لديها وهي تقول بذات القصيدة:

لا أتمناك – على حبي –

أموت قبل قولي ليت ...
حبُّك يمحوني
محالا ظلَّ
برقا كاذبا كن
لا تكن حياة
كن طيفَ حبّ[٢٤]

نلاحظ التحولات المتمثلة باستخدام الشاعرة الضمائر بأنواعها من خلال الانتقال من المتكلم إلى الغائب ثم إلى المخاطب، لم يكن استخداما اعتباطيا داخل النص (الشعر – سردي)، بل إنَّها حيكت بتقنية متكاملة صورت حالتها النفسية التي عاشتها (عمارة) وهي تلم شتات السنين التي قضتها شاعرتنا بالأمنيات اختزلتها بزمانية انتصاف الليل، وهذا يوحي بدلالة العمق المؤلم لذات الشاعرة حيث معاناة الغربة النفسية أولا والمكانية ثانيا .وفي قصيد (الزاوية الخالية)[٢٥]، نسجت الشاعرة بذات الحس الزماني المتمثّل بالانتقالية بين فضاءات الزمن المتعددة حيث تقول:

أميل برأسيَ عند المساء
على ساعدٍ ثائرٍ بالغزل
أنامُ على همساتِ الجنونِ
وأصحو على دغدغاتِ القبل
طمأنينةٌ وابتسامٌ وشوق
وهل لفتاة سواها أمل؟
بَنيَّ صدى حُلُمي في الشروق
وصورة وهم جلاه الوجود

إنَّ الزمن الذي بدأت به الشاعرة يشير إلى الحال باستعمالها زمن الفعل المضارع وكذلك الحال بالنسبة للأفعال (أنام، أصحو)، إنَّ الشاعرة تعرف كيف تختار ألفاظها، فهي تنتقيها بعناية لتعبّر عن حالتها النفسية، فضلاً عن استعمالها لمفردات زمانية واضحة كـ (المساء، الشروق) وهاتان المفردتان كشفتا عن المدة الزمنية التي قصدتها الشاعرة إذ منحت للمتلقي تخيُّل الوقت إذ امتد من المساء حتى شروق الشمس، وهي المدة الزمنية التي تحمل هموم وآلام العشاق «هكذا يكتمل زمن القصيدة بتشكّل ثنائية ضديّة

جوهرية هي: الليل \ النهار»[٢٦]، وهو ما أرادته الشاعرة.

ثانيا: المكان

المكان عنصر مهم من عناصر النص القصصي، وهو الحيّز الذي يكتنف الأشياء، وبعبارة أخرى هو «مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم»[٢٧]، فالمكان ليس «مجرَّد خلفية لأحداث الرواية، بل يعتبر عنصرا أساسا في تقديم الحدث الروائي ونحت شخوص الرواية»[٢٨]، إضافة لذلك هو كيان اجتماعي تظهر فيه صفوة التفاعل بين الإنسان والمجتمع فالناس يتمايزون فيما بينهم تبعا لانتمائهم للأمكنة، كذلك يعمل المكان على معرفة الحالة النفسية لساكنيه، لأنّه يساعد في الكشف عن أسلوب حياتهم ومدى تفاعلهم مع الطبيعة وما يحيط بها[٢٩]. ولأهميته شغل مساحة واسعة في الدراسات الحديثة «لا لأنَّه أحد عناصر النص الفنية أو لأنَّه المكان الذي تجري فيه الحوادث وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنَّه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي العناصر القصصية كلها بما فيها من حوادث وشخصيات وما بينهما من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تنفعل فيه وتعبّر عن وجهة نظرها»[٣٠]، وقد جعل بعض النقاد من الزمان والمكان من أبرز العناصر في دراسة النص الأدبي، وركزت الدراسات على الرؤيا الإبداعية للأديب في النظرة للمكان والزمان ومدى تأثيرهما على بنية النص[٣١]، «فالعمل الأدبي حين يفقد مكانيته فهو يفقد خصوصيته وأصالته»[٣٢]، كما اهتمت الدراسات بعلاقة المكان بالشخصيات داخل النص الأدبي ومدى تأثيرها على ملامح الشخصيات وما تتركه الشخصيات من فعاليات وآثار تلوّن المكان بألوان فعالياتها[٣٣].

والمكان في الشعر فضلا عن كونه يتشكل عن طريق اللغة، فإنَّه «لا

يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع»[٣٤]، زد على ذلك أنَّ المكان في الشعر يختلف عما هو عليه في الفن السردي كالقصة مثلا، فالنص يبني بالكلمات مكانا خياليا له ما يميزه من خصائص وأبعاد ما يجعله مختلفا عن غيره[٣٥]. في النهاية المكان داخل النص القصصي يبنى على التخيل، ولكنه «لا يكتسب ملامحه وأهميته، بل وديمومته، إذا لم يتماثل بدرجة أو بأخرى، مع العالم الحقيقي خارج النص وذلك لاستمالة بناء الحدث»[٣٦]. لذلك قامت الدراسات الحديثة بدراسة المكان ونتيجة لذلك «عملت العديد من النصوص على جعل المكان مجالا رئيسا لتشكيل بنيتها، المنطوية على قصد سردي»[٣٧]

إنَّ ما يميز المكان في شعر (لميعة عباس عمارة) هو الضدّية وذلك بوجود مكانين داخل النص الشعري، ونلحظ ذلك في قصيدة (شاعرة الحب)[٣٨]

(وحيدةً على شواطي الأطلسي
ليس سوى ذكرك كان مؤنسي
في غرفتي
عفوا، فليست غرفتي
بل محبسي
أرقب من شباكها الأحياء
عيد لكل اثنين
في مثل جموح الفرس
مجردين غير خيطين، بقايا ملبس
من غرفتي
أحكي عن الحبّ أنا
وعن هوى لم ألمس)

يتمثّل المكان الأوّل (الواقعي) الذي تعيشه الشاعرة وهي الشخصية داخل القصيدة، أمّا الثاني فهو الحلم الذي تتمنى وتطمح في الوصول إليه.

يحمل هذا التناقض بين المكانين الشخصية على صراع يدعو إلى النفور من المكان الواقعي والرغبة والحنين للانتقال إلى المكان الذي تحلم به.

ومن خلال قراءة القصيدة

بصورة فاحصة نلاحظ التناقض بين المكانين (الواقع والمُتَخيَّل)، تمثَّل الواقع بغرفة ضيّقة مقارنة بالشاطئ، زد على ذلك فإنَّ الذات الشاعرة عدَّت تلك الغرفة محبساً وهي دلالة على ضيق المكان الواقعي، إنَّ محبس الشاعرة لا صلة له إلا بالشباك حيث يطل على المكان المُتَخيَّل (الحلم). مكان تتنفس به الشاعرة وهو يطلُّ على الحياة (الأحياء ملء الشاطئ المشمس) إذ يتنفس بوجود الأحياء، وهذه دلالة على سعة المكان فالبحر بدلالته بأن سعته لا نهائية، أمّا صفة المشمس للشاطئ تدل على الدفء والحرارة، وهؤلاء الأحياء في (حب، مثل جموح الفرس، عيد لكل اثنين) وصف يدل على الحيوية والنشاط والتفاعل، فالمكان الواقعي يمثل عدم القدرة على التواصل مع الآخرين، في حين جاء المكان المُتّخيَّل (الحلم) واسعاً ينبض بالحيوية.

والملاحظ أيضا أنَّ الشاعرة وقفت على المكان المُتَخيَّل أكثر من وقوفها على المكان الواقعي إذ أوجزت الوصف بالأخير وأطالت بالأوّل، فلم تُفصح الشاعرة عن كيف كانت تلك الغرفة (المحبس)، ولم تكشف عن الشباك، في حين جاء وصفها للمكان الثاني أكثر دقّة كون روحها تتنفس مع ما يحتويه ذلك المكان، إذ استخدمت الشاعرة لوصفه الجملة الأسمية «ذلك لأن علاقة الجملة الأسمية بالوصف علاقة وطيدة»[٣٩]، فالشاعرة تتنقل في وصف المكان الحلم بإضفاء صفات تنبع بالحيوية، لتوضح مدى حبها وتعلقها به، ومدى مقتها للمكان الواقعي، إنَّ هذا التواشج المبني على المكان والصراع داخل الشخصية موجود، ولإبراز الشخصنة التواقة إلى الانعتاق والحرية والصراع بين فكرتي الموت والحياة وإظهار التناقض على أشدّه من خلال أجزاء المكان.» فالأمكنة الناجحة فنيا هي التي تعمل على إنماء الشخصية وتوضح

الفكر»[٤٠].

وفي قصيدة أخرى للشاعرة بعنوان (شتاء باريس) تقول فيها:

(تتدثّر باريس بمعطف فرو
من غيم أشقر
أشجار حدائقها حطب لا ينتظر الفأس
وقلب أخضر
ورذاذ المطر الأنعم من كف حبيب
يلمس شعري، خدي، أهدابي
آه ما أبعد أحبابي
الأبواب الخرس هنا تلسعني
أي الأسرار سيغمره السين؟
وأي الأسرار ستحجبها الحيطان؟
آلاف الأميال تلاشي صوتي
انتظر القادم لن يأتي
وعيوني تفرغ في ضوء المتلوي في الطريق
وتكل من السير خطاي
فأعود كجندي منكسر
للنزل القابع في ريفولي
لسرير بغطاء احمر
يتثاءب من وقع خطاي
يتمنى لو ضم سواي)[٤١]

المكان في القصيدة يتحول إلى صخرة وسطوة تحطمت عليها آمال الشاعرة، فهو يحول بينها وبين حبيبها. وعلى الرغم من سحر الطبيعة في باريس إلا أنَّ شوقها إلى من تحب أفسد عليها الاستمتاع بهذا المكان فهي منشغلة بالتفكير بمن تحب، إذ تتنهد (آه ما أبعد أحبابي) فأبواب باريس تلسعها، والحيطان تحجبها، والنهر يغمر أسرارها، ويقهرها المكان لأنَّ ما بينها وبين أحبابها آلاف الأميال حتى فني صوتها وهي تناديهم، وبدلا من أن تتمتع شاعرتنا بجماليات المكان (حيث باريس) نراها ترقب حبيبها ولا يأتي (وتكل من السير خطاي) فهي مجهدة وهي تنتظر تاركة ما يدعوها للتمتع بالمكان، (فتعود كجندي منكسر) مهزوم (للنزل القابع في ريفولي)، والملفت استخدام الشاعرة لكلمة (نزل) دون (بيت أو دار أو سكن)،

وهذا يتلاءم مع البنية اللغوية للنص ودلالاته، فـ(نزل) توحي بأنَّ المكان في منخفض من الأرض وهذا يزيد من احساسها بالسجن والاختناق، ناهيك عن استخدامها لـ (القابع) دون (الكائن) أو (الواقع)، و«القبوع هو الاستتار والتواري والانزواء»[٤٢]، يؤكد المعنى اللغوي للفظة (قابع) بدلالته على الانطواء، وهذا النزل الذي يقبع في أحد شوارع ريفولي يحوي سريرا مغطى بغطاء أحمر فهي مشتاقة إلى وصال حبيبها ولكن السرير ضجر، يتثاءب من وقع خطاها وتتمنى الشاعرة لو تأتي برفقة من تحب ليضمهما معا، إنَّ هذا مما يعمّق الضدية في فضاء المكان، مما يزيد من حدّة الصراع وأسى الشاعرة.

إنَّ هذه الثنائية بين (الواقع والحلم) هي من تحكم عنصر المكان في شعر (عمارة) فهي تحن لمكان غير الذي هي فيه.

وتستمر الثنائية الضدّية في فضاءات المكان وذلك في قصيدة (لو دربك دربي)[٤٣]:

« العالم دربٌ تفنى فيه خطى الإنسان
تتابع فيه الأزمان،
دربٌ لا ندريه
لكنّا نمشيه
بالألم الخائف والحقد وبالحرمان
ليت خطاي خطاك
في الدرب المغرقِ بالبشرِ
نمشيه بلا حذرِ ..
وإذا مدَّ بعمرينا الموتُ
لم نأسف أنّا عشنا ظلّين
وسرنا قصّة
فلقد صُغنا للدرب نهاية
غير الغَصَّه [٤٤]
ورسمنا العالم دربا يفنى فيه الحرمان
في أحداق النور، وليل العتمه [٤٥]

النص يجمع بين مكانين نقيضين، الدرب المكان الواقعي، وهو ذاته المكان المتخيّل (الحلم)، فالأول

يمكن أن نوضحه بالآتي:

الدرب (الواقع)	الدرب (الحلم)
تفنى فيه خطى الإنسان	المغرق بالبشر
درب لا ندريه لكنا نمشيه بالألم الخائف	نمشيه بلا حذر
والحقد	صلاة للحب
والحرمان	يفنى فيه الحرمان

فالعالم الواقع تصوّره الشاعرة بأنَّه دربٌ لا وجود للإنسان فيه، فهو موحش مقفر، وهي تمشيه على مضض محمّلة بالألم الخائف والحرمان والحقد على الرغم من عدم درايتها به، أمّا العالم المتخيَّل (الحلم) فهو الدرب الذي تتّحد به الشاعرة بدرب حبيبها وخطاها خطاه ليكون الدرب بهذا الاتحاد مكاناً أليفا يغصُّ ويفيض بالبشر؛ لذا تمشي به الشاعرة بكل أمان وطمأنينة وهذا الدرب يفنى به الحرمان ويصبح الحب بديلاً عن الحقد، لكن هذه الأمنيات لن تتحقق إلا إذا رافقها حبيبها بهذا الدرب (المكان). الملفت في ضدّية المكان (الواقع والمتخيَّل) أَنَّ موقف الشخصية من المكان يتبع موقفها من الشخصيات الأخرى في النص، فالمكان موحش مقفر إذا كان من تحب بعيداً عنها، ويصبح أليفاً مؤنسا إذا كان قريباً منها.

ثالثا: الحدث

لا يمكن تصور القصيدة الدرامية من دون الوقوف على الحدث فهو «من أهم العناصر الدرامية»[٤٦]، وتكمن أهمية الحدث عند الدارسين، في كونه عنصرا مهمّا واساسا من عناصر النص القصصي، فهو العنصر الذي يكوّن للقصة نسيجها «فكل من اللغة والوصف والحوار والسرد يقوم على خدمة الحدث وتصويره»[٤٧]، وبوساطة الحدث ترسم الحدود والملامح للأبعاد الزمكانية للقصة، إذ يشكل البعد الزماني والمكاني الاطار العام الذي تسير به الأحداث.

ومعلوم أنَّ الحدث هو «اقتران فعل بزمن»[٤٨]، يتكون من «مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص»[٤٩]، يسعى الكاتب

إلى أن يبرز هذا الترابط والتنظيم بصورة متفردة.

إنَّ البنية التكاملية لأي عمل درامي أساسها الحدث، حيث تتمحور كل عناصر البناء الدرامي حوله، والحدث له بداية ووسط ونهاية[٥٠]، أما البداية فهي ما لم تكن مسبوقة بشيء آخر، ولكنها تتطلب أن يلحقها شيء، في حين تكون النهاية بالضد من ذلك، ويجعل المتلقي متيقناً بأن لن يلحقها حدث آخر[٥١].

ويعرف حمودة الحدث الدرامي بقوله: «الحركة الداخلية للأشياء، والحركة الداخلية شيء وراء ما تدركه الحواس، شيء يحتاج إلى أكثر من مجرّد الإدراك الحسي، أو مجرد التخزين، بل يحتاج إلى قدرة على فهم ما يجري وربط بعضه ببعض حتى تكتمل الصورة النهائية»[٥٢]، وما تحتاجه تلك الحركة هو التركيز والدقّة كي نتوقع الحدث في النص.

بينما يرى ارسطو أنَّ الدراما عبارة عن فعل أو حدث[٥٣]، وطالما كان الحدث يتمتّع بالاستمرار والوحدة فهو حدث درامي[٥٤].

وبدون أدنى شك «أنَّ الدراما الشعرية تختلف عن غيرها، في كونها تضفي على الحدث من كثافة اللغة وعلاميتها ما يضفيه الحدث على اللغة من توتره وتناميه، ...»[٥٥].

وعن طريق الأحداث والمواقف تتشكّل حركة درامية مبنية عليها، لذا تستولي على انتباه المتلقي فتنشأ سلسلة متواصلة مع بعضها حتى تنتهي الحركة المتوقّعة فيصفها جونسون بأنَّها «نهاية التوقّع»[٥٦].

ويتميّز الحدث الدرامي بقدرته على إدماج واستدراج جميع اللحظات التمهيدية المتقدّمة حتى تكون جزءا من اللحظة الخاصة بالحدث[٥٧]، فتشكّل هذه اللحظة فعلا خاصا يحدث بالنص فتغيّر مجرى الأحداث « ... بمثابة الثورة التي تعني الادخال المفاجئ لحدث يؤثّر على حياة البطل

وغيّر اتجاه الفعل إلى عكسه، والفعل المعكوس يكون نتيجة لتذكّر شيء ما، أو التعرّف إلى أصدقاء أو أعداء، ولكن بطريقة منطقية ومتوقّعة»[٥٨].

وهكذا يصبح الحدث متحققا مثل مغامرة يتفاعل شخوصها وسط العالم المسرحي يتبادلان عملية التأثير والمؤثّر في البنية الدرامية أو البنية المسرحية[٥٩].

ومن القصائد التي تضمنت عنصر الحدث قصيدة (طريق الصمت)[٦٠]، إذ عبّرت الشاعرة عن هواجس الماضي بحوار درامي متماسك، كان الحدث هو من يحرّك تفاصيله حيث ينمو بعضه من بعض، أمّا الحوار فهو بين الشاعرة وبين الشخصية المجازية التي أطلقت عليها اسم (ولدي).

كان زمن الحدث في القصيدة هو الزمن الماضي، في حين كان مكانه الطريق الذي يسيران فيه وترمز الشاعرة لذلك إلى عجلة الزمن التي تدور دون توقف، وتمضي سني العمر والشاعرة تتقلب على فراش الماضي وهي تعاني آلام جراحه التي لم يستطع الزمن شفاءها منه، عبر خيالها في التراث الديني فاحتوت فكرة القصيدة (تناصّاً دينيا) إذ كان تأثير حكاية موسى (ع) مع الخضر (ع) واضحا من خلال تحليل القصيدة، فاستمدت من أعماق الماضي أسلوبا لعرض فكرتها داخل البنية الفنية للقصيدة، فضلاً عن إضفائها ظلالا وأبعادا إيحائية مميزة، حيث استغنت عن المقدمات والوحدات الوصفية بعد أن منحت القصيدة مناخا مناسبا، زد على ذلك أنَّ الشاعرة أوضحت أنَّ ماضيها الشخصي هو ملكها ولها أحقية الاحتفاظ به.

تقول:

«حذَّرتك
لا تسألني تفسيرا
إن سرت معي
ورضيت

لم يطل الدرب كثيرا
قلت:
(أما كنتِ قتلتِ فتى بالأمس
كان رفيقا ومريضا ومحبا و ...)
ياولدي
سيكون فراقا هذا
هلّا اقصرت
كان مريضا ورقيقا ومحبا
حسنٌ، ماذا يحتاجُ الميت؟»

يتصاعد الحدث دراماتيكيا على وفق رؤيا رسمتها الشاعرة، وبخطوات ثابتة، تجعل المتلقي ينتظر أحداثا بعد المقدمة التي عرضتها، إذ رسمت الشاعرة مناخا لتجسّد الصراع في قصيدتها من خلال حوارها مع من يجهل قيمة ماضيها الذي تحتفظ به ومدى تأثيره في نفسيتها.

فبعد تحذيرها للشخصية الثانية في القصيدة، نلاحظ أنّ التحذير لم يجدِ نفعا، كذلك فالملفت في صياغة (عمارة) لأوّل سطرين في النص وما بعدهما يكشف عن أمرين:

الأوّل: يكشف عن تراكمات في ذات الشاعرة إثر إحساسها بالتخلي عن من أحبها وهذا ما يبين لنا مرارة الحزن الذي يعتصرها ذلك ما يجعل الحديث يجرحها ويعذّب كيانها، والإفصاح عن ذلك يمزّق شعورها.

الثاني: قصدت الشاعرة أن توحي بخسرانها حبها، بسبب ظروف ألّمت بها، إلا أنَّها خسرته إلى الأبد بعد موته، ففي قولها «حسنٌ. ماذا يحتاج الميت؟» نلحظ أنَّ الشاعرة أضفت على الفعل (يحتاج) إيحاءات زمانية بفعل زمانية الفعل المضارع، دلالة على أنَّ الموت كان منقذا له من عذابه، فلم يعد بحاجة لما يفتقده في حياته، تاركا إياها إلى الأحزان والآلام وحاجتها إلى الخلاص من عذابها.

داخل هذا الصراع الذاتي مع نفسها يصل صراعها مع الشخصية (ولدي) التي تتقاسم الحوار بقولها:

(ثم مشينا
حذّرتك لا تشتم أصحاب الأمس

وأنت تسير معي
فشتمت.)

تعاود الشاعرة تحذيره عن اقتحام ذكرياتها وماضيها، في حين يستمر الآخر بتماديه وإلحاحه على ماضيها.

والملفت أيضا أنَّ الشاعرة لا تسترسل بذكر التفاصيل بل تختصر الجزئيات عن طريق تكثيف اللغة الشعرية باتجاه الإيحاء الذي تركز عليه في مسيرة الحدث وهو ينمو ويتصاعد مع إثارة الشاعرة وانفعالها. وتستمر الشاعرة بسرد أحداث القصيدة لتعرض فكرتها إذ تقول:

(ثم مشينا
واطمأننت
قلت ادخل يا آدم
دونك أشجار الجنة
جرّدها غصنا غصنا
إلا شجر الحزن
فأنا أفزع .. أفزع من أشجار الحزن
أَعرضت عن الأغصان المسموح بها
وعصيت،
اسوَّدت أَشجار الحزن غيوما
في عيني
وبكيت
مطرودا تخرج يا آدم
فارجع من حيث أتيت)

يتصاعد الحدث في هذه المقطوعة من القصيدة، وهي تحاول أن تسلّط الضوء لجلاء فكرتها، لذا وظّفت التناص الديني من خلال قصة (آدم وحواء) لتضفي إيحاءً ذا عمق نفسي، إذ كان الغرض من ذلك توظيف فكرة الندم الذي اعتراهما بعد الخطيئة، والحزن الذي وقع بنفسيهما من غضب الله (جل جلاله) وطردهما من الجنة إثر ذلك وخسرا رضا الله أولا ورغد العيش والسعادة والهناء ثانيا، ففجرت الشاعرة ما أضمر في نفسها ونقلت إحساسها بدقّة لتصل إلى ذروة الحدث وهو طرده من جنتها بعد أن فتحت له قلبها ويديها ففشل بالاحتفاظ بها واحتوائها ومن خلال عرضنا الدرامي

للقصيدة وتصاعد الحدث بصورة تدريجية استطاعت شاعرتنا تفريغ آلامها وحزنها على وفق بنية (سردية، قصصية، شعرية) محكمة النظم، الذي يختلف عما في الفن السردي (القصة والرواية وغيرهما) إذ يقول شيللي في هذا الإطار: «بين القصة الشعرية والقصة يوجد اختلاف واضح، هو إنَّ القصة تعد فهرسا لمختلف الوقائع التي لا رابط بينها سوى الزمان، والمكان، والظروف، والأسباب، والنتائج، إنَّ إبداع الأفعال أمر مختلف تماما ... فئة منها جزئية والأخرى شاملة ... إن القص حول أحداث منفصلة بعد مرآة تعتم وتشوّه ما كان يجب أن يكون رائعا. الشعر يعدُّ مرآة تجعل من ما هو مشوّه رائعا»[٦١]

رابعا: الشخصيات

الشخصية أحد عناصر النص السردي، ويرى قسم من النقاد أن الشخصية العنصر الأول والأهم في عناصر البناء القصصي، إذ لا يوجد قص بدونها[٦٢]، إذ أنَّها «لا ترتبط بوضعية كونها ضعيفة أو قوية ولا بكونها سلبية أو إيجابية، إنَّما يجب أن تكون متينة وديناميكية فهي التي تتخذ القرار وتوجيهه»[٦٣]، ومكونات النص الدرامية لا يُقصد به التفرد البنائي الدرامي في عملية الانتاج الشعري، فإذا أردنا الكلام عن الحدث وبنائية أسلوبه فعلينا أن لا نتجاوز الكلام عن الشخصية فـ «الحدث والشخصية ليسا في الحقيقة إلا وجهين لعملة واحدة»[٦٤]، إذ «تمثل الشخصية مع الحدث عمود الحكاية الفقري»[٦٥]، والمحرّك الأساس للأحداث بل هي «واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى إذ إنَّها تصطنع اللغة وتبث أو تستقبل الحوار وتتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديداً»[٦٦]، لذا أطلق عليها نقاد العصر الحديث (الممثل) أو (الفاعل)[٦٧]، والمحور الأساس الذي تدور حوله أحداث القصة جميعها هي الشخصية ويمكننا القول

بأنها «لولب العمل القصصي»[٦٨]. ولاهتمام الدراسات الحديثة في بناء الشخصية أخذت الرؤية النقدية تنظر إليها – أي الشخصية – بأنها «نظام ينشئه النص تدريجيا، لكنها لا تعدم في بداية ظهورها هوية عامة، فهي في البداية شكل أو بنية عامة، كلما أضيف إليها خصائص أضحت معقدة غنية مرغّبة من دون أن تفقد هويتها الأصلية»[٦٩]. فأصبح بناؤها يمثل «الجانب الأهم في كتابة القصة»[٧٠]، وحتى يستطيع الكاتب أن يؤثر في المتلقي ويجعله يتعاطف وجدانيا مع شخصيته داخل العمل الأدبي، يجب أن يعطي الحيوية لها «فالقارئ يريد أن يراها وهي تتحرك وأن يسمعها وهي تتكلم»[٧١]، إذ «أنَّ أساس الرواية الجيدة هو خلق الشخصيات و لا شيء سوى ذلك»[٧٢]، والسارد «يقدم الشخصية النامية في قصيدته التي تتفاعل تفاعلا دراميا مع الشخصية الموجودة في القصيدة بصورة متكافئة، غير متناقضة في سماتها وخصائصها تعلّل وتفسّر بالتجربة الشعورية الذاتية التي تعيشها وتتفاعل معها»[٧٣]، إلا أنَّ بعض الروائيين الجدد حاولوا اضعاف دور الشخصية داخل العمل السردي، ووصل الأمر بـ (كافكا) إلى أن يستكثر على الشخصية في روايته (القصر) أن يذكر الاسم، فأطلق عليها (K) أي حرف فقط، وربما أراد أن يؤسس لقطيعة مع التعامل التقليدي للشخصية، بعد أن أولاها النقاد والرواة اهتماما بالغ الأثر، إذ جعلوا الشخصية الروائية أعقل وأجمل وأكمل من الشخصية الحقيقية على أرض الواقع[٧٤].

في قصيدة (بغداد أنت)[٧٥] تقول فيها:

يعاتب تموز – ربُّ العطاء –
« عهدناك حالية بالدرر
عهدنا لشعرك بين القلوب
رفيف الضياء وخصب المطر
فأين جداول تلك العيون

وأين عناقيد ذاك الشجر؟ «
لمثلك .. نستنزل العاصيات
على الفكر، فيك تقال الغُرر
فهلّا سألت السنين العجاف
هل سحقن العظام وإذن الفكر
وهلا اختصرت العذاب الطويل
وقد كان عدلا بأن يُختصر؟
أقول سأهجر كل العراق
ولست بأوّل صبّ هجر.

في هذا النص تصوّر الشاعرة حوارا بين بغداد وتموز لتصبح الشخصيتان لأول وهلة هما الأكثر بروزا في مستهل النص فيسألها ويعاتبها مرة ويأمرها بشيء يفصح عن خبايا النفس، فتستهل الشاعرة قصيدتها بوضع الشخصيات بمطلع النص عن طريق محاورة بين الضمائر ثم تدخل هي إلى النص بقوّة المحب والعاشق الذي أعلن الهجران، فهي تريد أن تهجر حبيبها (العراق) وإذا بصوت يعلو يدعوها لثني رأيها والرجوع (مكانك) لتتوقف عن قرارها ثم تستعيد ذاكرتها وتستذكر حبيبتها (بغداد)، لتنطلق مرة أخرى لتفصح عن ولهها وحبها لبغداد:

بحور لها أدمعي ما أقلُ
عطاء الفقير إذا ما ندر
وبغداد قيثارتي البابلية
قلبي وهدبي عليها وتر
لها في فمي سحر كهانها
وآثار ما قبّلوا من حجر
وما رصدوا كوكبا كوكبا
وما ميّزوا الكون: خيراً وشر
وما ألّهوا: الشمس أم الحياة
وعشتار أم الصبا والحور
وأوّل تسبيح أن لا إله
سوى الله في العالمين انتشر،
تراث تضمّخ بالطيّبات
وبالمجد منها إليّها انحدر
وبغداد أنت ! إذا شط بي
مزارٌ لواني إليها القدر [٧٦]

تستمر الشاعرة في حديثها عن بغداد، الشخصية الرئيسة التي لازمت النص فبغداد محور الحدث الذي تدور

حولها الشخصيات التي عبّرت عنها الشاعرة واتخذتها رموزا واشارات لبغداد مثل (الكهنة، تموز، عشتار) إذ قصدت (عمارة) من هذا التوظيف في النص، الرمز لمعتقداتها؛ لتجعل من (هدبها وقلبها) أوتارا لبغداد وذلك بالإشارة إلى قيثارة الحضارة (العراقية البابلية). كذلك استطاعت شاعرتنا التعبير عن الاغتراب المكاني والنفسي عن طريق البنية (الدرامية السردية) التي تمحورت بدءا باسلوب الحوار بين شخصيتين (تموز وبغداد) ثم ينتقل لبقية الشخصيات تجسّد من خلالها البنية الدرامية، تلك الشخصيات التاريخية والحوارات الداخلية (المونولوجات) التي جعلت من بناء القصيدة بنية متكاملة تكشف عن قدرة الشاعرة بترجمة احساسها ومشاعرها على عتبات النص ومتنه. إنَّ استدعاء هذه الشخصيات هو استدعاء وسيطرة صوتها الباطن الذي يبثّ الشكوى والحزن. وكما وجدنا شخصيات (كلكامش وتموز وعشتار) نجد شخصيات أخرى توظّفها الشاعرة في بنائها الشعري تعبيرا عن ثقافة الشاعرة أولا ورهافة حسها ورقة شعرها ثانيا.

النتائج:

خلصت الدراسة إلى أنَّ الشاعرة تمكنت من المزج بين عناصر القص والشعر في قصائدها.

تعد الشاعرة لميعة عباس عمارة من أوائل الشعراء الذين يميلون إلى النزوع السردي باعتباره ظاهرة واضحة وبارزة في شعرهم، لكون الشاعرة مارست الشعر في سن مبكرة من حياتها فضلا عن ملازمتها لكبار الشعراء كالجواهري والسياب والملائكة.

جاءت معظم قصائد الشاعرة بأسلوب السرد الذاتي، فمنح هذا الأسلوب عدة أنواع من القصائد فلاحظنا قصيدة السيرة، وقصيدة الرسالة، فضلا عن قصيدة اليوميات.

ثم جاءت قصائدها مبنية بالمرتبة الثانية على أسلوب السرد الموضوعي فمنح ذلك النصّ الشعري المبنى الحكائي بمختلف مستوياته.

أولت الشاعرة اهتماما ملفتآ للنظر لرسم شخصياتها في نصوصها الشعرية، وذلك من خلال العرض والكشف تارة، والإخبار تارة أخرى، فتمكنت من المزج بين هاتين الطريقتين، فلاحظنا تعدد الشخصيات في قصائدها فوجدنا (الأدبية والدينية والشعبية والسياسية والتاريخية... الخ).

اختلفت الأزمنة لدى الشاعرة، وذلك تبعا لحالتها النفسية فمزجت بذلك بين الاستباق تارة، والاسترجاع تارة اخرى.

من خلال دراستنا للمكان في نصوص الشاعرة لاحظنا أن صورة المكان الأليف هي الصورة الطاغية على معظم قصائدها، في حين كان المكان المعادي أقل حضوراً في قصائدها.

وفي بنائها للشخصية، وجدنا أن الشاعرة نحتت شخصياتها بصورة أعقل وأجمل وأكمل من الشخصيات الواقعية.

يتميز الحدث الدرامي في قصائد الشاعرة لميعة عباس عمارة، بكونه قادرآ على الاندماج ويتمكن من استدراج جميع اللحظات التمهيدية؛ كي يكون جزءا من اللحظة الخاصة بالحدث.

الهوامش:

١- ينظر: الجودة، أحمد، بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي، أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ٢٢ تموز ٢٠٠٨، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ص ٥٨ - ٥٩

٢- ينظر: المصدر السابق نفسه، ص ٥٨ - ٥٩

٣- المصدر نفسه، ص ٦٠

٤- بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته،ط٣، المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩٠م، ج٣، ص ٢٩

٥- الخياط، جلال، الأصول الدرامية في الشعر العربي الحديث، (د.ط)، العراق، دار الشيد للنشر،١٩٨٢م،ص ٣٢

٦- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،ط٥، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٢م، ص ٢٨٢

٧- العبيدي، أريج كنعان حمودي، المطولات في الشعر العراقي الحديث ١٩٤٥م – ١٩٧٠م، رسالة ماجستير كلية التربية للبنات بغداد، جامعة بغداد ١٩٩٩، ص ٨٦

٨- مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد،(د.ط) الكويت، مطابع الرسالة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨م، ص١٧٨

٩- قاسم، سيزا، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، (د.ط) القاهرة، مطبعة الأسرة، ٢٠٠٤م، ص٢٦

١٠- جينيت، جيرار، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، ط٣، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ١٩٩٧م، ص٢٢٩-٢٣٠

١١- يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، ط٢ بيروت - لبنان، المركز الثقافي

العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣م، ص٧٦

١٢- ينظر: قاسم، سيزا، بناء الرواية،(.ط)، ٢٠٠٤م، ص٢٦

١٣- بدوي، عبد الرحمن، الزمن الوجودي،ط١، مصر، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٥م، ص٤٨

١٤- مندولا، أ.أ، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة: احسان عباس، ط١، بيروت – لبنان، دار صادر للطباعة والنشر، ١٩٩٧م، ص١٦٩

١٥- سلمان، غني صكبان، الزمان والمكان في شعر العباسي الأول(١٣٢-٢٣٢هـ)، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد كلية التربية الأولى(ابن رشد)، ٢٠٠١م، ص٥٥

١٦- المصدر نفسه، ص١٢

١٧- ينظر: ادونيس، زمن الشعر،ط١، بيروت، دار العودة، ١٩٧٢م، ص٩٦

١٨- الشياب، صدام علاوي سليمان، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ٢٠٠٧م، ص٦٨

١٩- زوندي، بيتر، نظرية الدراما الحديثة، تر: أحمد حيدر، (د.ط)، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ٣٠١

٢٠- درويش، عيسى سلمان، الموت في شعر السياب ونازك الملائكة – دراسة مقارنة – رسالة ماجستير، ص١٣٦

٢١- تاوريريت، بشير، أليات الشعرية الحداثية عند ادونيس، - دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ط١، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٩م، ص٢٣٢

٢٢- عمارة لميعة عباس، عراقية،ط٢، بيروت – لبنان، دار العودة، ص٤٠-٤١

٢٣- المصدر نفسه، ص ٤٠-٤١

٢٤- المصدر نفسه، ص٤١

٢٥- وردت القصيدة مرتين الأولى في ديوان عودة الربيع ص٦ وما بعدها،

والثانية في ديوان الزاوية الخالية ص٥٧ وما بعدها.
٢٦- أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي،ط٤، بيروت - لبنان، دار العلم للملايين، ١٩٩٥م، ص٨٤
٢٧- عثمان، اعتدال، إضاءة النص،ط١، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٨م، ص٥
٢٨- عموري، نعيم، و شرشاب، علي حليبد، المكان في رواية صبارو لشاكر الميّاح، (بحث)، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، مجلد٢، العدد٤١، لسنة ٢٠٢١، ص٥٢
٢٩- النصير، ياسين، الرواية والمكان، (الموسوعة الصغيرة)، (د.ط)، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠م، ص١٦
٣٠- جبار، شيماء ستار، البنى السردية في شعر السبعينات، رسالة ماجستير جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، ٢٠٠٢م، ص١٢٢
٣١- ينظر: أبو ديب، كمال، نظرية الخفاء والتجلي، ط١، بيروت، ١٩٧٩م، ٦٧
٣٢- باشلار، غاستون، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، بغداد، كتاب الأقلام، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٠، ص١٠
٣٣- لوتمان، يوري، مشكلة المكان الفني، مقال في مجلة الف البلاغة والمقارنة، ع٦، ١٩٨٦م، تر: سيزا قاسم
٣٤- عثمان، اعتدال، إضاءة النص،ط١، ١٩٨٨م، ص٦
٣٥- قاسم، سيزا، بناء الرواية، (د.ط)، ٢٠٠٤م، ص٧٤
٣٦- إبراهيم، عبدالله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، (د.ط)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨م، ص١٢٧

٣٧- شغيدل، كريم، تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة دراسة في شعر ما بعد الستينات العراقي، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٧م، ص١٤١

٣٨- عمارة، لميعة عباس، يسمونه الحب، (د.ط)، دار العودة، ص٨٢، وردت القصيدة مرة أخرى في ديوان لو أنبأني العراف، ص٩٨

٣٩- مرعي، محمد سعيد حسين، البنية القصصية في الشعر الأموي، دراسة فنية اسلوبية، رسالة دكتوراه، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، ١٩٩٦م، ص١٦٣

٤٠- النصير، ياسين، الرواية والمكان، (د.ط)، بغداد، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٥٧)، دار الحرية، ١٩٨٠م، ص٧١

٤١- عمارة، لميعة عباس، لو أنبأني العراف، (د.ط)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٢٥-٢٦

٤٢- ابن منظور، لسان العرب، مادة قبع

٤٣- عراقية، ٥٧ - ٥٩

٤٤- وردت في الديوان (الغصه) بالهاء

٤٥- وردت في الديوان (العتمه) بالهاء

٤٦- البناء الدرامي، ص١٣

٤٧- مصلح، شيماء ستار جبار، البنى السردية في شعر السبعينات العراقي، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٢ ص٨٠

٤٨- سلام، محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة، مصر، منشأة المعارف، (د.ت)، ص١١١

٤٩- اسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، ص١٥٩، وينظر: رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، ط٢، بيروت، دار العودة، ١٩٧٥م، ص١٧

٥٠- ينظر: طاليس، ارسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م، ص٦٨

٥١- ينظر: الخزعلي، علي داخل فرج، البنى السردية في شعر سعدي يوسف، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٥م، ص٥١

٥٢- حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٧م، ص٤٥

٥٣- المصدر نفسه، ص٢١

٥٤- المصدر نفسه، ص٣٥

٥٥- الخفاجي، كاظم فاخر، الرماد ثانية، (تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث النصف الثاني من القرن العشرين)،ط١، بغداد، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٢م، ص٢٦١

٥٦- الرماد ثانية، ط١، ٢٠١٢م، ص٢٩

٥٧- ينظر: كوركينيان، م.س، موسوعة نظرية الأدب، إضاءة تاريخية على قضايا الشكل – القسم الرابع – الدراما، تر: جميل نصيف التكريتي،ط٢، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦م، ص٢٠

٥٨- ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب،ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،١٩٨٨م، ص١٠١

٥٩- ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ط٤، ١٩٦٩م، ص٦١٠

٦٠- لو أنبأني العراف، ص٨٧

٦١- التكريتي، جميل نصيف، إضاءة تاريخية على قضايا أساسية، (موسوعة نظرية الأدب المجلد الثاني القسم الثالث)، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ١٩٩٤م، ص١٦٢

٦٢- ينظر: وايت فاير، دايانا، فن كتابة الرواية، تر: عبد الستار جواد، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨م، ص٤٥، وينظر: اولتبينرند،

لين و لويس، ليزي، الوجيز في دراسة القصص، تر: هبد الستار جواد، الموسوعة الصغيرة (١٤٧)، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٣م، ص١٣١، وينظر: يقطين، سعيد، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ص٨٧، وينظر: عبدالله، عدنان خالد، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م، ص ١٧، وينظر: أحمد، سامية، التحليل البنيوي للسرد، مجلة الأقلام، ع٣، ١٩٧٨م، ص٦

٦٣- سينشينايا، نوثا، نظرية الدراما، تر: نور الدين فارس، ط١، بغداد، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٩م، ص٩٤

٦٤- القط، عبد القادر، فن المسرحية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٨م، ص١٥

٦٥- القاضي، محمد وآخرون، معجم السرديات، تونس، دار محمد علي للنشر، ٢٠١٠م، ص٢٧٠

٦٦- مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، (د.ط)، ١٩٨٨م، ص١٠٣

٦٧- ينظر: علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥م، ص١٢٥

٦٨- مصلح، شيماء جبار ستار، البنى السردية في شعر السبعينات العراقي، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٢م، ص٩٧

٦٩- القاضي، محمد وآخرون، معجم السرديات، تونس، دار محمد علي للنشر، ٢٠١٠م، ص١٥

٧٠- الفرطوسي، عبد الهادي، المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، قراءة في الشعر الجاهلي في ضوء المناهج السردية الحديثة، ص٢٠٢

٧١- اسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، ص١٩٣

٧٢- جيمس، هنري وآخرون، نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي، تر: انجيل بطرس سمعان، ص٧٣، وينظر: ديل، اليزابيث، الحبكة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، طبع بدار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٠م، ص١٢-١٣

٧٣- عموري، نعيم، شرشاب، علي حايبد، تداخل الأجناس الأدبية في شعر مسلم الطعّان، (بحث)، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مجلد١١، العدد٣، ٢٠٢١م، ص١٩٤

٧٤- ينظر: في نظرية الرواية، ص٨٧

٧٥-لو أنبأني العراف،ص٣٤،٣٣،٣٢

٧٦- لو أنبأني العراف، ص٣٥

المصادر والمراجع:

١- إبراهيم، عبدالله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، (د.ط)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨م.

٢- أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي،ط٤، بيروت - لبنان، دار العلم للملايين، ١٩٩٥م.

٣- ابن منظور، لسان العرب، مادة قبع.

٤- أحمد، سامية، التحليل البنيوي للسرد، مجلة الأقلام، ع٣، ١٩٧٨م

٥- ادونيس، زمن الشعر،ط١، بيروت، دار العودة، ١٩٧٢م.

٦- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،ط٥، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٢م.

٧- اسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، ص١٥٩، وينظر: رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، ط٢، بيروت، دار العودة، ١٩٧٥م.

٨- اولتبينرند، لين و لويس، ليزي، الوجيز في دراسة القصص، تر: عبد الستار جواد، الموسوعة الصغيرة (١٤٧)، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٣م.

٩- باشلار، غاستون، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، بغداد، كتاب الأقلام، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٠،

١٠- بدوي، عبد الرحمن، الزمن الوجودي،ط١، مصر، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٥م،

١١- بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته،ط٣، المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩٠م، ج٣

١٢- تاوريريت، بشير، أليات الشعرية الحداثية عند ادونيس، - دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ط١، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٩م.

١٣- تريحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب،ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨م.

١٤- التكريتي، جميل نصيف، إضاءة تاريخية على قضايا أساسية، (موسوعة نظرية الأدب المجلد الثاني القسم الثالث)، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ١٩٩٤م.
١٥- الجودة، أحمد، بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي، أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ٢٢ تموز ٢٠٠٨، جامعة اليرموك، إربد، الأردن،
١٦- جيمس، هنري وآخرون، نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي، تر: انجيل بطرس سمعان، ص٧٣، وينظر: ديل، اليزابيث، الحبكة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، طبع بدار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٠م.
١٧- جينيت، جيرار، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، ط٣، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ١٩٩٧م.
١٨- حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٧م.
١٩- الخزعلي، علي داخل فرج، البنى السردية في شعر سعدي يوسف، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٥م
٢٠- الخفاجي، كاظم فاخر، الرماد ثانية، (تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث النصف الثاني من القرن العشرين)،ط١، بغداد، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٢م،
٢١- الخياط، جلال، الأصول الدرامية في الشعر العربي الحديث، (د.ط)، العراق، دار الشيد للنشر،١٩٨٢م،
٢٢- درويش، عيسى سلمان، الموت في شعر السياب ونازك الملائكة – دراسة مقارنة – رسالة ماجستير،
٢٣- زوندي، بيتر، نظرية الدراما الحديثة، تر: أحمد حيدر، (د.ط)،

دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

٢٤- سلام، محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة، مصر، منشأة المعارف، (د.ت)

٢٥- سلمان، غني صكبان، الزمان والمكان في شعر العباسي الأول(١٣٢-٢٣٢هـ)، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد كلية التربية الأولى(ابن رشد)، ٢٠٠١م،

٢٦- سينشينايا، نوثا، نظرية الدراما، تر: نور الدين فارس، ط١، بغداد، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٩م.

٢٧- شغيدل، كريم، تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة دراسة في شعر ما بعد الستينات العراقي، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٧م،

٢٨- الشياب، صدام علاوي سليمان، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ٢٠٠٧م.

٢٩- طاليس، ارسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.

٣٠- عبدالله، عدنان خالد، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

٣١- العبيدي، أريج كنعان حمودي، المطولات في الشعر العراقي الحديث ١٩٤٥م – ١٩٧٠م، رسالة ماجستير كلية التربية للبنات بغداد، جامعة بغداد ١٩٩٩،

٣٢- عثمان، اعتدال، إضاءة النص،ط١، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٨م.

٣٣- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥م.

٣٤- عموري، نعيم، شرشاب، علي حليبد، تداخل الأجناس الأدبية في

شعر مسلم الطعّان، (بحث)، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مجلد١١، العدد٣، ٢٠٢١م.

٣٥- عموري، نعيم، و شرشاب، علي حليبد، المكان في رواية صبارو لشاكر الميّاح، (بحث)، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، مجلد٢، العدد٤١، لسنة ٢٠٢م.

٣٦- الفرطوسي، عبد الهادي، المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، قراءة في الشعر الجاهلي في ضوء المناهج السردية الحديثة

٣٧- قاسم، سيزا، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، (د.ط) القاهرة، مطبعة الأسرة، ٢٠٠٤م.

٣٨- القاضي، محمد وآخرون، معجم السرديات، تونس، دار محمد علي للنشر، ٢٠١٠م.

٣٩- القط، عبد القادر، فن المسرحية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٨م.

٤٠- كوركينيان، م.س، موسوعة نظرية الأدب، إضاءة تاريخية على قضايا الشكل – القسم الرابع – الدراما، تر: جميل نصيف التكريتي،ط٢، بغداد، دار الشؤون ٣٩- الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦م.

٤١- لوتمان، يوري، مشكلة المكان الفني، مقال في مجلة الف البلاغة والمقارنة، ع٦، ١٩٨٦م، تر: سيزا قاسم

٤٢- مداس، أحمد عمار، السيمياء والتأويل، دراسة إجرائية في آليات التأويل ٤٢- وحدوده ومستوياته،ط١، إربد – الأردن، عالم الكتب الحديث،، ٢٠١١م.

٤٣- مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد،(د.ط) الكويت، مطابع الرسالة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨م.

٤٤- مرعي، محمد سعيد حسين،

البنية القصصية في الشعر الأموي، دراسة فنية اسلوبية، رسالة دكتوراه، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، ١٩٩٦م،

٤٥- مصلح، شيماء ستار جبار، البنى السردية في شعر السبعينات العراقي، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٢م.

٤٦- مندولا، أ.أ، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة: احسان عباس، ط١، بيروت – لبنان، دار صادر للطباعة والنشر، ١٩٩٧م.

٤٧- النصير، ياسين، الرواية والمكان، (الموسوعة الصغيرة)، (د.ط)، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠م.

٤٨- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ط٤، ١٩٦٩م.

٤٩- وايت فاير، دايانا، فن كتابة الرواية، تر: عبد الستار جواد، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨م.

٥٠- يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، ط٢ بيروت - لبنان، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣م.

٥١- يقطين، سعيد، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.

الدواوين

١- عمارة، لميعة عباس، عراقية،ط٢، بيروت – لبنان، دار العودة

٢- عمارة، لميعة عباس، لو أنبأني العراف، (د.ط)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

٣- عمارة، لميعة عباس، يسمونه الحب، (د.ط)، دار العودة.