تقنيات توظيف الشخصية في الشعر العراقي الحديث
(الشعر التسعيني انموذجا)

علي عبد الرحيم كريم
جامعة ميسان /كلية التربية

ISSN (Paper) 1994-697X
Online) 2706 -722X)

المستخلص:

يتضمن أي نص شعري مجموعة من الرسائل يبثها المبدع ، وهذه الرسائل لاتصل بشكل مباشر على طول الخط ، إذ تتضمن مجموعة من الشفرات التي يحتاج حلها الى مرجعية للمتلقي لفكها ومن بينها الشخصية التي تعد من أهم العلامات التي يقع على عاتقها مهمات كثيرة في دوافع الفعل وأتمام المفعول على مستوى النص الشعري ،ومن خلال تحديد مواقعها يتم الكشف عن العلامات الصغرى التي تتحدد بوساطة العلامات الكبرى ، فكيفية تعامل الشاعر مع عنصر الشخصية ، بما قدمت له الرؤية الشعرية الحديثة ، من تقنيات اسلوبية (كالقناع والمرآة) تساعده على المغايرة البنائية بالآليات السردية ، ولاسيما أن انفتاح القصيدة الحديثة على الاجناس الأخرى أدى الى تشكيل بنائي مفتوح ، والذي حقق وظيفة بنائية جديدة تناسب طبيعة الجنس الادبي الموظفة فيه.

الكلمات المفتاحية: تقنيات التوظيف، الشخصية الدينية / التأريخية/ الأدبية ،القناع ،المرآة

character Employment Techniques in Modern Iraqi Poetry (The Poetry of the Nineties as a Model)

Ali Abdel Rahim Karim
Misan University / College of Education
dr-ali259@uomisan.edu.iq
https://orcid.org/0009-0005-7573-9189

Abstract:

Any poetic text includes a set of messages transmitted by the creator, and these messages do not communicate directly along the line, as they include a set of codes whose solution needs a reference for the recipient to decipher them, including the personality, which is one of the most important signs that bears many tasks in the motives of action and the completion of the effect. At the level of the poetic text, and by locating their locations, the minor signs that are determined by the major signs are revealed, how does the poet deal with the element of personality, with the

modern poetic vision presented to him, of stylistic techniques (such as the mask and the mirror) that help him to contrast the constructive with the narrative mechanisms, especially that The openness of the modern poem to other genres led to an open constructive formation, which achieved a new constructive function that fits the nature of the literary genre employed in it.
Keywords: Employment techniques, religious/historical/realistic personality, mask, mirror

المقدمة:

الحمدُ لله ربّ العالمين، والصلاةُ والسلام على المبعوث رحمةً للعالمين صفوة الخلق مُحمّد ابن عبد الله وعلى أله الطيبين الطاهرين وصحبه الطيبين وعلى من تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

إن توظيف تقنيات الشخصية في الشعر التسعيني ، وما يمكن ان يسهم في ابراز السمات الفنية والثقافية في شعر الجيل التسعيني أو شعر التسعينيات ليكشفه ويظهره الى حيز المعرفة ؛ ولهذا ظهر الاهتمام وبرزت عناية النقد العراقي بالظواهر الفنية لشعر هذه الحقبة ، وما أحدثه هذا الجيل من تباين بالظواهر الفنية والثقافية في الدراسات النقدية وما اظهر هذا الجيل من تباين في النقد(مع او بالضد)، ولهذا فقد سعى هذا البحث إلى العناية بتقنيات التوظيف للشخصية بأنواعها المختلفة والتي تموضعت في النص التسعيني ، في سبيل كشفها وبيان أسباب التوظيف وانماط التقنيات ومواضع الابداع، والذي انتج لنا خطابا مغايرا يعبر عن هذه الحقبة بكل قضاياها المعرفية والثقافية والسياسية ، وتألفت الدراسة من ثلاث مباحث ، تحدث المبحث الأول عن مفهوم التقنية في اللغة والاصطلاح ودخولها الى ميدان الادب بشعره ونثره ،وعن الشخصية في السرد والشعر حيث تلعب الشخصية دورا مهما في بناء النص الشعري وما يميزها من مواصفات سيكلوجية أو اجتماعية أو ثقافية، وتناول المبحث الثاني تقنية المرآة وتوظيفها لشخصيات دينية أو تأريخية وما لهذه التقنية من اثر في كشف غايات التوظيف على المستوى الكلي والجزئي ، وتناول المبحث الثالث تقنية القناع وكيفية توظيفها للشخصية في النص الشعري ، وفق أداة التحليل والتأويل ، والتي تخضع لرؤيا الشاعر وتجاربه معه، أي أننا نسعى إلى الكشف عن جدلية العلاقة بين التقنيات والشخصية الموظفة في النص الشعري وقدرتها على إيصال فكرة النص الى المتلقي وتفاعله معها ، وانتهت الدراسة بخاتمة أوجزت اهم النتائج التي توصل اليها البحث.

اولا: (التقنية والشخصية .. المفهوم والاشتغال)

أ-التقنية:

التقنية لغة كما يقول ابن منظور في لسان العرب :((أَتْقَنَ الشيءَ: أَحْكَمَه، وإِتْقانُه إِحْكامُه. والإِتْقانُ: الإِحكامُ للأَشياء. ورجل تِقْنٌ وتَقِن: مُتْقِنٌ للأَشياء حاذِقٌ. ورجل تِقْنٌ: وهو الحاضرُ المَنْطِق والجواب)) [1].وفي التنزيل العزيز ((صنع الله الذي أتقن كل شيء))[٢]،وعلى ذلك فالتقنية لغة هي اتقان المبدع من خلال وسائل يموضعها في نصه القصصي لايصال رسالته الى المتلقي.

أما اصطلاحا: فالتقنية او كما تعرف (Techndogy) هي كلمة انجليزية مشتقه من(techno) و(logia) حيث تعني (techno) الفن والحرفة وتعني الدراسة والعلم ،والمعنى الدقيق للتقنية ((تعني التطبيقات العلمية للعلم والمعرفة في جميع المجالات التي يعيشها المجتمع الحديث في الغرب ، اما التكنولوجيا فدلالتها تدل على الطرق التي يستخدمها الناس في اختراعاتهم واكتشافاتهم لتلبية حاجاتهم واشباع رغباتهم[٣]، وهنا نجد ان التقنية مع مجموع التقنيات التي يكون الإنسان قد اعتمد عليها في مجالات حياته للوصول إلى منافعه المباشرة فهي((مجموع الوسائل والأدوات التي يخترعها

الإنسان اعتمادا على النظريات العلمية)) [٤]، لذلك فإن التقنية تعني–ايضا–((جملة المهارات والوسائل والطرق اليدوية والصناعية ، من أجل الوقاية والصيانة والتسيير)) [٥]، شهدت التقنية تطورا عبر الزمن حيث نجدها امتدت لمرحلتين عبر الزمن ، المرحلة الأولى التقنيات اليدوية واستعمال الإنسان للأدوات أو الرسائل الطبيعية المباشرة مثل الحجر، اما المرحلة الثانية فهي التقنيات الآلية التي تطورت عبر التاريخ بصورة تدريجية وتزامن ظهورها مع العلم الحديث منذ القرن السابع عشر ، فقد أصبحت التقنية تطبيقا للعلم ، ويمثل ذلك المشروع الديكارتي للعصر الحديث من خلال الهيمنة العلمية على الطبيعة للوصول للسعادة الإنسانية لهذا نجد نسينفلر يرى أن((التقنية خاصية مميزة للإنسان من غيره من الكائنات)) [٦]، ومن خلال اتساع مفهوم التقنية ودخولها عالم الابداع والادب ((فهي تشمل كل دلائل فنية المؤلف التي يمكن ادراكها. فأن قدرة المؤلف على خلق الشخصية الضمنية أو القناع أو الرواية وغيرها. ان استخدام كل ناقد تعبير التقنية كما استخدمها مارك شورو باستعماله التعبير ليعطي به كل مجال خيارات المؤلف))[٧]. إن ما وصل اليه الشكل الروائي والقصصي الحديث من حيث الأسلوب الفني والتقنيات السردية ، والذي هو صورة عاكسة عن فنون السينما ومخترعات التكنولوجية المتنوعة التي اثرت في النتاج الادبي والسينمائي هو فن أوربي النشأة وبهذا الأمر فإن الرواية والقصة العربية تكون وليدة الرواية والقصة العالمية الأوربية فهي ابنتها في السياق الفني[٨]. فالاطار الذي وصلت اليه الرواية والقصة في العصر الحديث من حيث العنصر الفني والنتاج النثري حسب رأي جورج لوكاتش ((هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البرجوازي ، وهناك آثار أدبية يعود تاريخها إلى العصور القديمة وإلى العصر الوسيط غير أن الخصائص التي تعني بالرواية وحدها وترتبط بها لم تبدأ بالظهور الا بعد أن صارت الرواية الشكل الذي يعبر عن المجتمع البرجوازي)) [٩]، وفي صميم هذا الأمر نجد تطور التقنيات كذلك مرتبطا مع تطور الرواية والقصة وما مر عليها في مراحلها الزمنية المختلفة ، وان هيمنة التقنيات السردية لم يقتصر على الجانب الأدبي النثري(الرواية والقصة) ، وإنما انتشرت هذه الهيمنة على مفاصل اغلب النصوص الشعرية ، فقد لوحظ أن النص الشعري الحديث لم يتعرض لتلك الهيمنة إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، بحيث أصبح للسرد المساحة والحرية التي سيطر بها على تلك النصوص، وهذا الأمر أصبح واضحا عندما لجأ الشاعر إلى اتجاه مغاير للشعر الغنائي ورجح المقتربات الأخرى كالرومانسية والواقعية والرمزية وتجارب الشعراء في النصوص السردية كالسياب وبلند والبياتي ومن كان في حقبتهم من الشعراء أو الذين جاءوا من بعدهم ، فإن لهذه الهيمنة التي جعلت من النصوص السردية متضمنة في داخلها أدوات وآليات ، لتكون مختلفة عن تلك التقنيات التي كانت سائدة في فترة ما قبل النصف الثاني من القرن الماضي على يد بعض من شعراء المدرسة الكلاسيكية الشعرية العراقية كالرصافي ،والزهاوي، والكاظمي، وبظهور التقنيات الحديثة التي تناولت النص الشعري بطريقة جديدة ، فإن لهذه التقنيات التي استخدمت مرونة الزمان والمكان واستخدام ما للتكرار من وقع سردي جمالي وما للتقنيات الحديثة كالقناع والمرآة والعجائبي ، وغيرها من تقنيات قدمت للنص الشعري ما يمتلك من إبداعات استطاع ان يشغلها الشاعر لنصه مع اندماجه ببقية الأجناس الأدبية والفنية لكي تظهر القصيدة كل ابداعها وديمومتها[١٠].

أصبح لوجود التقنيات ودراستها في الشعر ضرورة لكل بحث نقدي فهو يترجم ويعكس لنا ما يحتوي الشكل الابداعي بما يجعلنا نستطيع قراءة النصوص وفهمها والوصول إلى المعنى من خلال لغتها وبناءها الفني ، فتقول يمنى العيد:((إن إيماني بأهمية المعرفة في مطلق الأحوال واعتقادي بأن التزود بما يخص تقنيات السرد ووظائفها يشكل حاجة لكل دراسة نقدية)) [١١]، ولهذا نجد ان النقد الحديث يكون في مقامه الاول قراءة تؤول النص لكي يحلل النص الادبي تحليلا يحيط بهيكل البنية . فهنا بإمكان الناقد ان يهتم بمادة الجسد النصية لكي يعطي معرفة بالوظائف الداخلية التي

تزاولها عناصر البنية والتي بها يؤسس النص[١٢]. وهذا الإحاطة بجوانب تحليل هيكل البنية لا يتعارض والعمل النقدي حين يتبع نهج القراءة المؤولة، أو حين يتوغل ويكون علاقة مع النص للبحث عن دلالاته ومعانيه وما يحكمه من فكر، ويشير اغلب الباحثين إلى أهمية التزود بمعارف تخص تقنيات السرد ووظائفها فهي الأسلحة التي يحتاجها لدراسته النقدية للأعمال الابداعية ، وفي إطار التطور والحداثة فأن الشعر قد لجأ إلى تقنيات حديثة تتماشى مع تطور العصر ، إذ أصبحت تقنيات السرد داخل النص الشعري على سبيل المثال يرفض السائد ويخرج من عباءة النص الشعري التقليدي ليشكل طرقا جديدة في طريقة العرض، والتقنيات الحديثة المتبعة في الشعر هي التحرر من سكونية النمط الشعري التقليدي عن طريق إنارة بعض الأسئلة التي تتعلق بالأبنية والمتن والنسق لغة وخطابا، أصبح هناك توظيف للفنون الإبداعية الأخرى مثل السيرة الذاتية والفن التشكيلي والمسرح وتقنيات القناع والمرآة ، وتخلى الشعر الحديث عن الشعر الغنائي وأحادية الصوت وعمل على جعل الازمنة والفضاءات متداخلة مع بعضها البعض.

ومما تقدم نستطيع القول : بوصف تلك التقنيات بالخطوات المتبعة التي يستخدمها الشاعر في بناء ورسم نصه لنقله إلى المتلقي فهي المنهج الذي يستخدمه المبدع في العمل الإبداعي.

ب–الشخصية character

تعرف الشخصية بأنها **((كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية))** [١٣].كما تعد الشخصية عنصراً مهما من عناصر بناء الرواية والقصة ؛لانها تصور الواقع من خلال حركتها مع غيرها . وتعد العنصر الأساس الذي يضطلع بمهمة الأفعال السردية وتدفقها نحو نهايتها المحددة . وهي الموضوع المركزي والمهم مبدئياً للفن (١٤)، وان جوهر العمل الروائي والقصصي يقوم على خلق الشخصيات المتخيلة ؛ ولأن الشخصية في الرواية والقصة **((لا يمكن فصلها عن العالم الخيالي الذي تنتمي إليه : البشر و الأشياء))** [١٥].

وترجع أهمية الشخصية لكونها ((تقع في صميم الوجود الروائي ، تقود الأحداث وتنظم الأفعال ، وتعطي القصة بعدها الحكائي (...) وفوق ذلك تعد العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى))(١٦). يقول عبد الملك مرتاض :((إن قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التي يحملها اياها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقاً ، بحيث بواسطتها يمكن تعرية أي نقص واظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع)) [١٧].

لقد استقطب مفهوم الشخصية وما يتصل به من مفاهيم الفكر النقدي اهتمام النقاد والباحثين مدة زمنية طويلة ، غير أن أهم الانجازات في هذا المضمار تحققت مع بروب في دراسته للحكاية وفي التطورات التي تحققت مع السيمياء ، ولاسيما مع غريماس في نموذجه العاملي[١٨]، وأتجهت الدراسات النقدية للشخصية السردية في اتجاهين :الأول: ويدرس الشخصية بوصفها كائناً نفسياً يمثل وجه نظر محددة ازاء العالم النصي والعالم الخارج – نصي ، أي المجتمع ، وتنظر هذه الدراسة إلى الشخصية بوصفها أحد نمطين[١٩] الأول : الشخصية السكونية وهي ثابتة وغير متفاعلة مع تطور الحدث السردي ، أما الثاني فالشخصية النامية وتتميز فيه الشخصيات بنموها وتطورها مع تطور الأحداث . أما الثاني : فينطلق من الدراسات البنيوية التي لا تنظر إلى الأشياء بل إلى أنساق العلاقات التي تربط بعضها ببعض ، لذا فالشخصية هنا لا تدرس من جهة ميولها النفسية أو الفكرية بل لأنها فواعل تقوم بفعل ما أي أن الشخصية ما هي إلا فاعل لفعل الحدث الروائي . وقاد هذا المفهوم إلى دراسة الشخصية انطلاقاً من وحدات بروب التي لخصها سوريو وتابعه غريماس مع تغيير طفيف والذي حددها بوصفها عوامل[٢٠] .

لقد ظل مفهوم الشخصية مهملاً لفترة طويلة . من كل تحديد نظري وإجرائي ، ويفسر الناقد (تزفيتان تودوروف) هذا الاهمال بأنه ردّ فعلٍ على الاهتمام الزائد بالشخصية الذي أصبح قاعدة لدى نقاد أواخر القرن التاسع عشر(٢١). ومن أبرز سوء التفاهمات التي أبعدت النقد عن تلمس حقيقة الشخصية ، هو ذلك الخلط الذي درج القراء والنقاد على اقامته بين الشخصية التخييلية عنصراً روائياً والشخصية ذاتاً وجوهراً سايكولوجياً . ومن المعلوم أن الشخصية هي ليست المؤلف بل هي محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية ولذلك يرى تودوروف بأن الشخصيات لا وجود لها خارج الألفاظ والكلمات التي يبدعها المؤلف (٢٢)وهي نتاج عمل تأليفي [٢٣].

لقد تعرضت الشخصية للإنكار من قبل رواد الرواية الجديدة ، حتى كادت الشخصية أن تفقد أهميتها التي كانت تتمتع بها ، إذ دعا دعاتها إلى طمس معالمها وانحطاط دورها [٢٤]. وقد نوافق جيريمي هوثورن في قوله: ((إن خلق الشخصية الشبيهة بالحياة قد لا تكون عادة هو الهدف الذي يسعى إليه الروائي (...) بل خلق شخصية تكون ميزاتها المتغيرة وقابليتها ممثلة لا وجه مختلفة عن العنصر الإنساني))[٢٥]. وتختلف الشخصية في الرواية والقصة عن الشخصية في الشعر ، في أن الراوي يخلق فضاء لشخصية تسبح فيه بأوصافها ووظائفها ، اما الشاعر فيقوم أحيانا باستدعاء شخصية كرمز لتساعده في التعبير عن الفكرة وايصالها للمتلقي.

ثانيا : تقنية المـــــرآة:

من التقنيات الفنية التي ميزت الشاعر العراقي الحديث في تجربته الشعرية أن وظف نمطاً حضورياً خاصاً للشخصية في القصيدة الموظفة لها، لم يقتصر النتاج التسعيني على الإفادة من تقنية القناع؛ بل أفاد أيضاً من حضور تقنية (المرآة) الشعرية التي توحي دلالتها بالانعكاس، والتشظي، والاتساع من خلال تغير موقع المتلفظ أثر التبادل الصوري المتجه نحو التضاعف أو التكثيف الصوري[٢٦]، ويختلف موقع الشاعر في المرآة عن موقعه في القناع، إذ إن وجود الشاعر إزاء (المرايا) يحتم وجوده (أمامها) أما موقع الشاعر في القناع، فيتحدد بالبقاء (خلف قناعه)[٢٧] ، وهذه العلاقة الانفصالية مهمة في عملية التمييز بينهما(القناع/ المرآة)، إذ أننا في القناع نقبض على خطاب أحادي الصوت، حين تتوحد ذات الشاعر مع الذات المغايرة (الشخصية)، وهذا التوحد شرط في عملية نجاح القناع كتقنية لإنتاج الدلالة ، فإذا أصاب عملية التوحد أي خلل فإن عملية التقنع يصيبها الفشل، في حين أننا نجد في المرآة خطابين منفصلين يمثلان ذاتين منفصلتين، وأن عملية إنتاج الدلالة تكون مرهونة بهذا الانفصال الذي يلاحظه متلقي النص الشعري[٢٨].أي إن أساس عمل تقنية المرآة فنياً يقوم على التقابل المنفصل: زماناً ومكاناً، وفيه أطراف محكومة بعلاقات تواز متجاوب أو متعارض، بمعنى أن الشاعر يعكس فيها أشباهه ونقائضه، بينما يقوم القناع على التداخل المتفاعل. فهو ينقلنا من المستعار الحاضر في النص إلى المستعار له الغائب عن النص أو من المشبه به إلى المشبه على نحو ننتقل من ظاهر المجاز إلى حقيقته في اتجاه مباشر تجعل الوجود المتقابل لعلاقات الغياب والحضور متعاقباً في حين أن المرآة تجعل من هذا الوجود المتعاقب وجوداً آنياً تتقابل فيه الذات والموضوع، الشيء وصورته، الشاعر والحكاية طرفين منفصلين[٢٩]. فالمرآة تقوم على التقابل المنفصل في حين تقوم تقنية القناع على التداخل المتقابل. فمن وجهة نظرنا نجد في تقنية المرآة علاقة انفصال بين الحكاية وذات الشاعر ، وهي ليست علاقة اتحاد كما هو مألوف في القناع ؛ لهذا فقد عدت تقنية المرآة أكثر تطوراً وتطويراً لتقنية القناع، فهي تفصح عن ما تخبئه تحت سطوحها وتظهر ما في أعماقها، فهي أشد واقعية وأكثر حيادية من القناع(٣٠). فالشاعر يوجه مرآته الشعرية كيفما يشاء فـ ((يعكس الصورة التي يريدها من الزاوية التي يريدها))[٣١]. على أن عبد الرحمن بسيسو رأى في جزئية وظيفة الشخصية المرآتية وتعذر مجيئها بشكل

كلي، إذ إن مجيئها بشكل كلي سيحول القصيدة إلى قصيدة سيرة أو ترجمة لحياة تلك الشخصية [٣٢]، وهذا قد يبدو صحيحاً من الناحية النظرية التي يسير عليها الناقد نحو التكثيف في القصيدة المرآتية، إلا أننا وجدنا في الشخصيات الموظفة بتقنية المرآة شخصيات تستغرق النص الشعري كله، لتنتج نصا شعرياً مكونة صورة طويلة[٣٣]. أي إن الشخصيات الموظفة بتقنية المرآة تأتي بالصيغتين توظيف جزئي ، وتوظيف كلي.

والمرآة تقنية وظف بها الشاعر العراقي الحديث الشخصية في النص الشعري، ليعبر من خلال هذه التقنية عن واقع ذاتي أو جمعي، وعمل على نقل القيم الثقافية المجتمعية دون مبالغة أو تهويل، وهذا النقل قد ارتبط بماهية المرآة من الناحية العلمية الفيزياوية، فهي تنقسم على أنماط ثلاثة من الوجهة العلمية، وهي: المرايا المحدبة التي تعمل على تكبير الرؤية نحو الداخل النصي وصولاً إلى عمق التجربة الشعرية، فهي تعكس ظاهر الأشياء بشكل أكبر على سطح المرآة، فالشاعر يسعى من خلالها إلى تشظي القصيدة وانفتاحها على المستوى الشمولي، لتعبر عن تجربة جمعية من خلال ذات الشاعر. أما النمط الثاني فهو المرايا المقعرة التي تعمل على تصغير الرؤية داخل النص الشعري، لتعبر على الحال الذاتية ، وما يعانيه الشاعر في واقعه الاجتماعي ، أما النمط الثالث فهو المرآة العاكسة التي تعمل على تحديد مدار فضاء الرؤية نحو الصدق في إظهار قيم المجتمع من غير تغيير، أي إنها تعكس الرؤية وما تواجهه من التجارب، وهذا الأمر فضلاً عن كونه يكشف عن الواقعي فإنه يسبغ على الرؤية بعداً جمالياً داخل البنية النصية.

وبطبيعة الحال، فقد عرف الشعراء العراقيون تقنية المرآة، ووظفوها في أشعارهم، ليتحدّثوا من خلالها، عن قضاياهم المعاصرة. فعلى مستوى توظيف الشخصية الدينية لتقنية المرآة، نجد نماذج كثيرة منها ما وظفه الشاعر التسعيني رعد زامل في قصيدته(خسوف الضمير)، التي أورد فيها شخصية أبي ذر الغفاري بتقنية المرآة (المحدبة)، وقد ظلت الشخصية الحكائية تتحرك على بعد مسافة تفصلها عن الذات المعاصرة/ الشاعر أي الراوي المشارك. فمنذ البداية، يفصح العنوان الذي هو المظلة التي يتحرك في إطارها النص، ويشير العنوان إلى التوظيف العكسي لحكاية الشخصية الدينية التي وقفت بوجه السلطة ، فالعنوان يتكون من(خبر + مضاف إليه مجرور) يؤكد على إخبارية الموت وانتصاره على البطل (أبو ذر الغفاري) دون تحقيق هدفه وهذا ما دعا الذات المعاصرة فترفع مرآتها نحو الماضي لتستدعي الذات التراثية(أبو ذر) المعروف بثباته ووقوفه ضد الظلم ، ليُجسّد بصورة البطل المهزوم ضد واقع مأزوم معاش ، الا انها انمازت بالثبات على الموقف، وهكذا تتكشف معاناة الذات التراثية وعدم قدرتها على تحقيق آمالها في الانتصار، إذ تقف بوجه هذا الأمل عوامل معيقة تحول دون تحقيق حالة التحول الذي تصبو إليه الذات التراثية الدينية التي أظهرت أزمة الواقع المأزوم من خلال تقابلها مع الذات المعاصرة فيقول:

سيفرش لنا الملائكة الأرض بالعشب

ويسألوننا عن الحياة كيف قضيتموها؟

هذه الصحراء التي لا خيمة لنا فيها ولا أمل

ويوم نصمت – كعادتنا

سيجيبهم أبو ذر قائلا:

كان الجفاف يخيم على الأزمنة

وكان الخريف يسلمنا إلى الخريف

كالغرباء في المحطة

ولان الوجوه تتساوى في المحطات

فلم تكن سيمأنا في وجوهنا

ولكنها كانت في اخضرار الضمير(٣٤)

فيكون المتن النصي المعبر عن انهزام البطل الديني الشاشة والمرآة، التي تكشف من خلالها الذات المعاصرة الفاعلة أزمتها القائمة على فكرة البطولة التي تنتهي إلى هزيمة عن طريق (الموت) لتؤسس الذات المعاصرة صورة جديدة للبطل المهزوم في واقعه، واللغة المستعملة تكشف عن خروج الحكاية من دلالتها التاريخية إلى التوظيف العكسي، وذلك عن طريق قوله في بداية القصيدة :

ما كان بالقمر وحده

جدي يستنير ، بل في أحلك الليالي

جدي بالضمير المشع الساطع المنير

كان على الظلام يستنير

وكان جدي يطيل البكاء

كلما خسف القمر(٣٥)

فمنذ البداية تشير القصيدة إلى هزيمة الماضي اثناء استرجاعه الزمني لمواجهة الواقع المعاش ، لتفرز لنا تقنية المرآة خطاً تنازلياً ناتجاً عن تولد الثنائية الضدية (البطولة(الضمير) / الهزيمة/ (الخسوف) لتعلن تجربة الذات الفاعلة المعاصرة، إذ تتحرك الشخصيتان بين نقطتين (زمنيتين / دلاليتين) فتمثل البطولة نقطة زمنية تتمحور حولها الشخصية التاريخية (أبو ذر الغفاري+ الجد (الماضي)، أما(الهزيمة) فتمثل نقطة تتمحور حولها الذات المعاصرة لارتباطها بالتجربة المعاصرة التي تمثل الهزيمة ، وهي المنطقة التي تكشف التحول في صورة الشخصية التاريخية، لتكون الذات الفاعلة المعاصرة الموظفة لتقنية المرآة متفاعلة مع الذات التراثية حتى أن المرآة تقدم سلبية ملامح الشخصية الجديدة الذات الشاعرة/ النحن، وهذا يتماشى مع صورة الهزيمة التي لحقت بالذات التراثية (كان الجفاف يخيم على الأزمنة ،وكان الخريف يسلمنا الى الخريف، كالغرباء في المحطة)، على أن الشخصية التراثية تظهر وتختفي في المتن النصي، وتبقى الذات المعاصرة مشدودة إليها في حركة تفاعلها داخل النص حتى تؤسس مرحلة جديدة معبرة عن حالة الذات الفاعلة المعاصرة:(ولكنها كانت في اخضرار الضمير) إذ تعكس المرآة الصورة الشعرية صوب الذات المعاصرة ؛ لتبين تجربتها الذاتية المأزومة ، في ضوء قراءتها للتجربة التراثية التي قدمتها الشخصية الحكائية

/ المرآة، وهذا يتضح في الدال (الخريف) لتكون إشارة إلى الانعكاس الواقعي للتجربة المعاصرة بعد أن خاضت في توظيف التجربة التراثية لتتوحد حيثيات التجربتين في تصوير واقع الذات الفاعلة المعاصرة . إننا في هذا التوظيف المرآتي للشخصية الدينية التاريخية الواقعية نرى أن الحكاية جاءت معبرة عن واقع أزمة الذات المعاصرة، وكان التوظيف العكسي للحكاية ضرورة لإدهاش المتلقي وإثارة عواطفه ودفعه للتواصل مع الشخصية الموظفة التي تعبر عن أزمة الذات المعاصرة ، ويوظف الشاعر التسعيني باسم فرات في قصيدته (بلوغ النهر) شخصية الساموراي، بتقنية المرآة العاكسة توظيفا كليا للشخصية التاريخية فيقول:

يعتمر خوذته

يمتشق سيفه

الذي يكاد ينافسه

على قوامه

يتمنطق بالفولاذ

انه بكامل ابهته

فيه رائحة التأريخ

وبقايا غباره

ولأنه لم يجد فرسانا

ليقاتلهم، خصصوا له ركنا

في المتحف ، وفي المهرجان

تراه يجلس على صخرة...ينظر في المرآة

قرب قصره

أو يقف على زاوية ما

تلتقط له الصور التذكارية

مع الأطفال ، وفي أحسن الأحوال

يتبختر أمام الزوار في المساء

عندما تنفض العوائل الى مهاجعها

يجرد من ابهته

ويركن في زاوية شبه مظلمة[٣٦]

فالنص المرآتي يبتدئ بصيغة الفعل المضارع ، فالذات الفاعلة تستخدم صيغة مضارعة تكررت على كل مساحة النص، ليكون الانكسار الواقعي المعيش متمثلاً في المعوقات وهي تحول الشخصية التاريخية التي اتسمت بالشجاعة وحماية الأرض والشعب الى تحفة يلتقط الأطفال قربها صورا تذكارية، ليظهر الانكسار الذي طالما تجلى بوضوح في نصوص الجيل التسعيني. وهذا الانكسار يتمظهر في قوله:(ولانه لم يجد فرسانا ليقاتلهم ،خصصوا له ركنا في المتحف وفي المهرجانات)، لتكون مرآة الماضي صورة للانكسار الذي يقوم ضد الثورة والتمرد الفردي، وقد تمثل هذا الانكسار في عكس حكاية فارس الساموراي من بطل اسطوري الى تحفة في متحف ، ولهذا نجد الذات الفاعلة تتجه إلى الثورة على الانكسار المعاش الفردي، الذي مثل العوامل المعيقة لتحقيق حالة التحول الذاتي والجمعي، أيضاً، وتوقها للتمرد والانفلات من القيد التاريخي المتمثل بذهاب القيم التأريخية فلا حامي ولا مدافع ، انما السلطة حولتهم الى تحف فنية ، ويلاحظ بوضوح المسافة التي تفصل بين شخصية الحكاية والراوي العليم الذي وجد في انكسار شخصية الحكاية تجربة مقاربة لتجربته، لتكون العوامل المساعدة للذات الفاعلة متمثلة بالأشعار التي توجه الآخر/ النحن صوب التمرد، وذلك بالانتقال من الماضي إلى الحاضر، والذي يبث حيوية التمرد على الواقع المعيش انتصاراً للحاضر والمستقبل. فتعطي المرآة العاكسة للواقع المأساوي المعاش جوانب للترابط بين الماضي والحاضر والمستقبل والمتمثل في امتداد الحالة التمردية من الماضي إلى الحاضر والمستقبل فيبدأ النص بالانفتاح وعبور حدود الأزمنة لإضفاء التواصل نحو التمرد وإن كان المصير (الافول) على يد السلطة الحاكمة ، وهكذا يتجلى الحدث المرآتي بوضوح في سياق القصيدة.

ولعل أهم من استخدم تقنية المرآة في توظيف الشخصية من شعراء الجيل التسعيني هو الشاعر **(د. حسين القاصد)** فقد ضمتْ قصيدته بعداً صورياً مرآتي(مرآة مقعرة) في صيغ التشكيل الرمزي الذي يتشكل في صورة القارب بعد شحنها بدلالات رمزية تعبيرية أعطت لها قيمتها الجمالية، والفنية لتحقيق الانفتاح، والتشظي داخل القصيدة، وتضفي صفة الشمولية للتجربة الشعرية نحو خلق حالة من التوازن عند محاولة اللاتوازن في رمزية القارب بوصفه دالة ونسقاً مضمراً للإبحار ولتأجيل الموقف، والفعل، وهذا ما نلتمسه في قوله :

أنا قارب خلف المياه مؤجلٌ ولي مقلةُ روحية القصد مرهفه
ادثر شطآني بضيق مساحتي لكي لا ترى للماء ساقا مكشفه
وما جف في الريف يا كوخ هدأتي وما زلت كالتنور حزنا وأرغفه
وحين تعرى البوح في حضرة الندى وجدتك يا من كم احبك معطفه[٣٧] .

وهكذا يبدو إنَّ مجموعة الأنساق الصورية في القصيدة والتي هي بالأصل صورة مرآتيه واحدة تشظت إلى صور عديدة مضغوطة، خلقت مديات أوسع في مضمون القصيدة، لذا جاءت فكرة تجسيد الأشياء في تفعيل درامي منشود يأخذ طريقه الخاص ضمن حركة الأنساق الشعرية لتشكيل صوري مرآتي منعكس تفرضه التجربة الشعرية من ناحية الكم والنوع، فدلالة (الحزن والشوق والخوف) تشير إلى محدودية الأنساق الكمية، هذه الصورة تشير إلى التصدع والانكسار

المرآتي المتسم بالضيق والتوتر وهو تعبير عن حالة القلق والارتباك له، وتصرح باعتناق النص المعلن في أن تكون مجموعة الانساق الصورية (الجدار، والماء، والسقف والطريق، والاخضرار، والعطش، والقارب والرياح) جزءاً من ماهية الإعلان والاستظهار المنعكس مرآتياً، فأعلن الشاعر هنا أنه قارب، ثمَّ يضمر نسق(القارب) بدلالته المعهودة ليخلق انزياحاً جديداً مضمراً ومناقضاً لماهية دلالته الكامنة تصور لنا استباق فعل التأجيل المنعكس في مرآة (التأجيل)، التي هي صورة رمزية تشير إلى القدرة على سيرورة التجربة والمضي بها عن طريق تمهيده لصورة التأجيل باستخدام الظرف (خلف)، ولذلك استبقت الصورة الأولى (القارب المؤجل خلف المياه) الشاعر في توليد الصور الاستباقية المنزاحة عن الأصل في صيرورة الحدث المرآتي بالتجلي ، والوضوح في سياق ، إلى رسم انزياح آخر لصورة أخرى منعكسة تولدت من الصورة الأولى (ادثر شطآني بضيق مساحتي / لكي لا ترى للماء ساقا مكشفه)، فتضمر صورة الشطآن من صورة المياه والقارب، وتولد انساقاً صورية ومعنوية جديدة تتشكل في صورة (الكوخ والتنور) اللتين هما من تفاصيل الشاطئ (وما جف في الريف يا كوخ هدأتي/ وما زلت كالتنور حزنا وأرغفه)، وتستمر القصيدة بقوله: (وحين تعرى البوح في حضرة الندى/ وجدتك يا من كم احبك معطفه)، لتختم فيها الصورة المنعكسة في فكرة التأجيل والخوف ضمن بؤر الانساق المضمرة في مديات العشق والاشتياق، والحنين، والحذر من الحب، فالصورة هنا تشير إلى التصدع، والانكسار المرآتي المتسم بالضيق، والتوتر وهو تعبير عن حالة القلق والارتباك له.

أن القصيدة العراقية الحديثة تمكنت من توظيف الشخصية بتقنية المرآة بصورتيها الجزئية والكلية على امتداد مساحة النص الشعري الحديث ، وهذا يتضح من النماذج السابقة، وأن هذه القصيدة عملت من خلال شعرائها وبجهد تراكمي على تطوير التقنية أسلوباً في بناء القصيدة الحديثة ، وهو يبين وجهاً من وجوه الحداثة الشعرية في ذلك المنجز.

ثالثا: تقنية القناع:

ترتبط تقنية (القناع) للجيل التسعيني في البحث عن الرمز (الذاتي / الجماعي) الذي رسم صورة كبرى للصورة الشعرية تسعى لخلق أنموذج نصي دلالي متعالٍ على المستوى الفني للأجيال السابقة عليه في الاستخدام السردي، فالقناع أصبح في النتاج التسعيني يعطي للقصيدة بُعداً إنسانياً شمولياً اتجه نحو اعادة الخلق بعد أن بلغت الأقنعة عند الشاعر حد الامتزاج والاتحاد إيماناً من منطلق مفاده أن التخزين الأدبي هو تخزين تفاعلي وليس تخزيناً تراكمياً[٣٨]، فتنوعت الأقنعة عنده تبعاً لمتطلبات التجربة فاستعملوا هذه التقنية السردية في قصائدهم بشكل شعري مغاير لما هو معروف عند الأجيال الشعرية السابقة عليهم حتى تشكلت عندهم قصائد قناعية واضحة المعالم . يمكن لنا أن نعد تقنية القناع من أبرز الوسائل الدرامية التي وظفت الشخصية في الشعر التسعيني، وبرزت بوضوح ملامح تشكيل الشخصية داخل القصيدة، وأعربت عن مواقفها الخاصة والعامة وملامحها الداخلية والخارجية. والقناع يعني تقمص الشاعر لشخصية يستطيع من خلالها أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته مباشرة ، لأنه يلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها ويتحد بها أو يخلقها خلقاً جديداً، فيستدعي ذاتاً أخرى خارجية(القناع) تختفي خلفها الذات الداخلية على وفق أسلوب التقمص فيتوحد معها الشاعر في الموقف والرؤى[٣٩].

فالقناع يبطئ من التقاء القارئ بصوت الشاعر ، ويبطئ من التدفق الانفعالي للشاعر، لأنهما سيصلان(الصوت والانفعال) من خلال وسيط(القناع) الذي يمنح الشاعر والقارئ معاً فسحة من التأمل وتحريك المخيلة، ويبعد كل منهما عن الآخر في تحقيق اللقاء المباشر. وهنا تتضح أهمية هذا النمط الدرامي، فهو يمثل وجه التغير و التحول من الذاتية الغنائية إلى الموضوعية الدرامية، من باب التجديد والحداثة الشعرية، للخروج إلى فضاء شعري جديد يتناسب وتطلعات الشاعر في التعبير عن واقعه، فكان القناع من أنجح الوسائل الدرامية التي قادته إلى إيجاد أسلوب شعري جديد كما يعبر الشاعر عبد الوهاب البياتي عن ذلك صراحة(٤٠)، إذ القناع يمنح تحقيق فكرة التناسب ((بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي بين الحاضر وتجاوز الحاضر))[٤١]. فأصبحت هذه التقنية هي من طرائق الشاعر في نهجه الأسلوبي في التعبير عن تجاربه الشعرية الحديثة ذات الأبعاد الفلسفية والإنسانية العامة والشمولية المركزة على البعد الوجودي الحقيقي للإنسان وأزمته في العصر الحديث.

انمازت تقنية القناع في توظيف الشخصية بخصائص أسلوبية، ومن هذه الخصائص ما استقر في بنائه عند الأجيال اللاحقة للرواد، ومنها ما شهد تحولا بنائياً ينسجم مع التحولات العامة للقصيدة العراقية، لعل من أبرزها تضمن بنية النص الصغرى(العتبة) لدال لساني اسمي يعود على شخصية القناع ، وهو دال يهيئ المتلقي بما يحمله من مرجعيات فكرية خارج نصية، مخزونة في الذاكرة الجمعية أو متداولة في الوسط الاجتماعي في العصر الحديث، وهي ضرورية لإدراك تجربة الشاعر. فهو يعمد إلى خلق وجود جديد له، قد يكون معادياً، أو مسالماً للواقع، فيجب أن تتوافر سمات دالة في القناع الذي يراد اتخاذه ، وأن يكون ذا هوية فيها كثير من الثراء، لترفعه إلى مستوى القدرة على حمل المضامين الجديدة لكشف الحقائق، لذلك تأتي عتبات النصوص الشعرية محتوية على اسم الشخصية القناعية دالة على مضمونها الحكائي، يتخذ الشاعر مضر الآلوسي من شخصية النبي يوسف (عليه السلام) قناعاً، سلط فيه بُعداً بؤريا أخذ مساحة حوارية تتربع عليها دلالات القصة القرآنية ورمزها الديني عبر صورها المتعددة ومتنها من تكثيف دلالي مميز ولغة مشحونة بـ(شخصية يوسف(ع)، ومحنته، والده يعقوب(ع)، رؤيا يوسف، أخوة يوسف، الذئب، القميص، البئر، السيارة، السجن، فرعون مصر، زليخة، رؤيا فرعون، السنابل، البقرات، سنين يوسف، القحط، رؤيا أصحاب السجن...) فأفاد منها بكل أشكال التوصيف والدلالة الشعرية للتجربة العراقية.

فاللغة الشعرية للجيل التسعيني أفادت من قوانين التناص واستثمرت معظم آلياته، وقد بدا واضحاً من عنوان القصيدة (لغة الموج) ومتنها الشعري المليء بتقنية القناع والاستخدام التناصي الحواري بتناص ديني تاريخي محفور في ذاكرة الزمن تتعالق نصياً مع جروح الجيل التسعيني يقول فيها :

وابيضَّ صبرُ المرايا كي أعود إلى ... حنينها بقميص خبأ الصبرا

يعقوب..هل صدقت الرؤيا ؟ أم دمهم ... على قميصي وهل ما زلت مدّكرا

وقفتُ.. أعصرُ خمراً من سنابلِهم ... وفوقَ رأسي كانوا الخبز والنُسرا

من ألفِ سجنٍ ولي رؤيا تراودُني ... ولي عزيز على أبوابهِ حضرا[٤٢].

يبدأ الشاعر أولى إشاراته القناعية بامتصاص صوت النبي يوسف (ع) ، وهذا يعود إلى المرجعية الثقافية للشخصية الموظفة التي تعود بالمتلقي إلى مخزونه الثقافي المكمل لدلالة النص ، حتى يصبح البعد الدرامي في النص مرتكزاً على مبدأ غياب صوت الشاعر وموضوعية التجربة ليسترسل الشاعر (بقميص خبأ الصبرا) ثمَّ يسترجع رؤيا النبي يوسف(ع) بصوته في صورة اشتقاق حواري مع أبيه(يعقوب ..هل صدقت الرؤيا)، جاعلا من الحوار مع يعقوب (ع) دليلَ أثبات في كون الدم الذي على القميص هو دمه فعلاً وهو دم الشاعر الحديث الذي عانا مرارة الألم والظلم، لتكون هذه العوامل المساعدة فاعلة في مساعدة الذات الفاعلة في تحمل مسؤولية إنسانية ثورية على الرغم من الشعور السلبي المهيمن على الذات الفاعلة ، ثمّ يضيف الشاعر لمسة أخرى للتعبير الشعري تقوم أساساً على رؤيا النبي يوسف(ع) متناغمة على أساس قلب حقائق الرؤيا التي شاهدها احد السجناء مع النبي يوسف في السجن (أعصرُ خمراً من سنابلِهم / وفوقَ رأسي كانوا الخبز والنُسرا)، ورؤيا فرعون مصر (من ألفِ سجنٍ ولي رؤيا تراودُنـي / ولي عزيز على أبوابـهِ حضرا) ، لتكون منطلقاً جدياً لأبواب حرية الشاعر التي ينادي بها من سجنه الذاتي (من ألفِ سجنٍ) ، فصوت القناع لشخصية النبي يوسف (ع) حاضر بأسلوبه السردي ، والتحول من سرد الماضي إلى المستقبلي يمثل الحضور المستمر للقناع في موقف التوحد مع الشاعر ووقوع الفعل في عصر الشاعر. وهذا التطور الحكائي نابع من توجهين: الأول نصي نابع من الاستجابة لرد الفعل الإيجابي لطبيعة الحركة السلبية للحدث وتنوعاته ، والآخر خارجي لتحقيق التوحد بين التجربة القناعية والتجربة المعاصرة(النبي يوسف(ع)/ الشاعر)، فيصبح القناع وسيلة بنائية تتحرك دلالياً بين الداخل والخارج، الباطن والظاهر، أي بين الذات الداخلية والذات الخارجية، فأغلب التوظيفات القناعية عند القاصد يكون التصاقه بها خارجياً ، ولاسيما في تفصيلات الحدث الخارجي المرتبط بالشخصية الموظفة . وهكذا فالقناع الحكائي تقنية معبرة عن ذات الشاعر وأزمته المعاصرة، فلم يكن غريبا إذن أن يكون الموروث الديني رمزاً ومصدراً اساسياً من المصادر التي عكف عليها شعراؤنا المعاصرون واستمدوا منها شخصيات تراثية عبروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة .

وفي قصيدة جميلة للشاعر (د.حسين القاصد)، يمزج من خلالها بقناعه بين شخصية الجواهري والعراق في صيغة حوارية يخاطب فيها الحقبة الزمنية التي عاشها الوطن، مستعرضاً فيها عظمته التاريخية، ومذكراً إياه أنه وطنه الذي اغترب عنه، خالقا منه قناعاً تاريخياً صريحاً متماثلاً فيها مع واقع الشاعر التسعيني، فهو يصرح إن عراق اليوم يخاطب زمنية عراق الماضي، ليعرج فيه التغيير الذي طال أهم المعالم الإنسانية في الشخصية العراقية، يقول فيها:

مني ابتدت هذه الدنيا ومن قلمي تحدثت .. ثم سارت .. فوقها علمي
وقيل للماء كن ماء فكان يـدي وقيل للصبح كن صبحا فكان فمـي
امشي ونزفي نخيل في مـرابعه حتى تفرع آل البيت من المـــي
في قوله (علم الإنسان) كنت أنا ورحت انشر ما علمت فـي الامم
أنا عراقك يا ابني مرّ في جسدي جبل الرصاص وقد كبرته بدمـي(٤٣)

يبدأ القاصد بتلبس قناعه الشعري في مخاطبة الجواهري، متلبساً بقناع العراق في صيغة حوارية يخاطب فيها الحقبة الزمنية التي عاشها الوطن حتى البيت فتشكل مساحة شعرية يتحرك فيها صوت الشاعر نحو العراق، عبر مخاطبة أولاده الشاعر يبث فيها وحدة الالتقاء والبث الشعري والأبوي (حسين القاصد والجوهري) ، ولهذا لبس قناع العراق وخاطب الجواهري شاعر العرب الأكبر عبر مديات الرؤية الشعرية (مني ابتدت هذه الدنيا ومن قلمي)، فهي إشارة شعرية إلى حيثيات الحضارة الإنسانية في العراق، فـ (الماء و اليد والصبح والنخيل و مكان أهل البيت) تعكس دلالة الوجود الحضاري والإنساني، لتاريخ البشرية في القدرة على الخلق والبناء (امشي ونزفي نخيل في مرابعه / حتى تفرع آل البيت من المـــي ، في قوله :(علم الإنسان) كنت أنا / ورحت انشر ما علمت فـي الامم ، أنا عراقك يا ابني مرّ في جسدي/ جبل الرصاص وقد كبرته بدمي) . فتلبس الشاعر قناع الجواهري لم يكن مباشراً في بداية القصيدة، وهذا واضح من عنوان القصيدة (إلى ولدي الجواهري) فأسهم في كسر أفق توقع المتلقي في معرفة المضامين، والدلالات التي بثها القاصد في الأبيات الأولى ليخلق زحزحة في عملية التفكير للمتلقي في تتبع الإيقاع الدلالي وهنا السؤال الذي ينتاب المتلقي، من هو الجواهري الذي يخاطبه ؟ هل هو الشاعر نفسه(حسين القاصد)! أم أنه شخصية أخرى؟! وتتضح هذه الصورة عندما يصل الشاعر إلى البيت الذي يقول فيه :(أنا عراقك يا ابني ...)هنا تتجمع الدلالات في مضمون واحد نحو الجهة التي تخاطب(الشاعر/الجواهري/ العراق)في صيغة الاستخدام التقني للقناع المزجي بينهم ، ومن هنا نرى شخصية القناع هو الهروب من اليومي، والسلطة، والانخراط في سجل اللامتناهي، يكون فيه المبدع هو سيد الكون، لذا التجأ العديد من شعراء الجيل التسعيني إلى القناع من أجل الثورة ضد الظلم ، والذات، وكذا الهروب من المألوف، والتكرار الذي يخنقه، إنه ملعب لا يدخله إلا الراسخون في وحل المعاناة، والمكابدة، لذا فالقناع هو تمرد على المألوف، وإعطاء لهذه الذات الفتها، وجنسيتها، لذا كان من الأفضل إعادة النظر في السلوكيات الإنسانية.

إن تقنية القناع من تقنيات الحداثة في الشعر التسعيني، وقد شهدت تطوراً بعد مرحلة الرواد تمثلت في توظيفها شخصيات ذات دلالات مرجعية في المخيال الجمعي بمختلف أنماطها الدينية والأدبية الواقعية ، إذ استدعت شخصيات دينية جديدة كـ(النبي يوسف(ع) كما أدخلت أقنعة معاصرة، أي أقنعة ذات نوعية جديدة مغايرة تماماً للنمط التراثي، الذي اتكأت عليه القصيدة الريادية في توظيفها ؛ لأن بعض فلسفتها تسعى إلى احياء التراث. ومن هذه الأقنعة قناع الجواهري ، وهو من الأقنعة الأدبية المعاصرة. فالشاعر التسعيني لجأ إلى استخدام القناع كتقنية اسلوبية للتعبير غير المباشر عما يريد. و تقنع بشخصية من شخصيات التاريخ فتشبث بها وانطلق منها نحو ذاته، معبرا بوساطة التقنع بها عن مكنونات نفسه، ليصل الى ذات القارىء بوساطة المخيال الجمعي المشترك.

.

الخاتمة

ما جاء به هذا الجيل من ابداع وتجديد وتميز في الأداء والانفتاح الاجناسي وتوظيف تقنيات السرد الحديث ، واندمج معها ملامح الواقع المأزوم الذي عاشه هذا الجيل (الحروب والحصار)، الامر الذي دفع النقاد للثناء على نتاجهم الشعري ، فالشاعر هو الفاعل الرئيس من خلال اللغة في عملية الابداع والإنتاج ، والمغايرة من اهم سمات نتاجهم الشعري من

خلال تقنيات توظيف الشخصية بتوظيف جزئي أو كلي وبمختلف أنواعها الدينية والتأريخية والأدبية ، وبذلك غادر هذا الجيل المرجعيات التقليدية من خلال تهشيم المركزيات بعكس التوظيف الحكائي للشخصية ، وقيام النص التسعيني على عناصر بنائية سردية أهمها الشخصية والتي كانت أساس الحدث ، من خلال توظيف تقنيات القناع والمرآة التي عكست برؤية واضحة الواقع المأساوي المعاش

الهوامش:

١-لسان العرب ،ابن منظور ،تحقيق عبدالله علي الكبير ،محمد احمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي ،دار المعارف ،القاهرة ،مادة (تقن).

٢-سورة النمل: ٨٨.

٣- مفهوم التقنية ،دلالة المصطلح ، ومعانيه ،وطرق استخدامه، حيدر خضرا ، مجلة الاستغراب عدد١٥ ،٢٠١٩: ٢٨٤.

٤- المصدر نفسه:٢٨٤.

٥-موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الانسانية والفلسفية محمد سبيلا، ونوح الهرموزي، المركز العلمي العربي للابحاث والدراسات الإنسانية، ط١ ، ٢٠١٧: ١٥٦.

٦-المصدر نفسه :١٥٧.

٧-بلاغة الفن القصصي ،وين بوث ،ترجمة ا.د احمد خليل ،دعلي عبد احمد الغامدي ،مطابع جامعة الملك سعود، ١٤١٥هـ :٨٨ .

٨-ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، د.امنة يوسف ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط٢، ٢٠١٥م: ٢٣.

٨-نظرية الرواية وتطورها، لوكانش ترجمة وتقديم : نزيه الشوقي:١٥.

٩-الهيمنة السردية وتقنياتها الاجرائية في النص الشعري الحديث ، ياسين طه حافظ انموذجا، د.عبد الرزاق كريم خلف، د. يونس عباس حسين، مجلة كلية التربية الاساسية ،ع(٦٢)،٢٠١٠: ١.

١٠-تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي د. يمنى العيد ، دار الفارابي -بيروت -لبنان ،ط٢ ،١٩٩٩: ١٠.

١١-ينظر: المصدر نفسه:١٩.

١٢-المصطلح السردي(معجم مصطلحات) ، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خازندار، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣ : ٤٤

١٣-ينظر: مدخل في نظرية الأدب يا. اي. ايلسبورغ وعدد من الباحثين السوفيت : ١٢، وينظر: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين ، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧م: ٨٧ .

١٤-عالم الرواية رولان بورنوف وريال أويئليه، ترجمة:نهاد التكرلي، مراجعة فؤادالتكرلي ومحسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٩١م : ١٣٦ .

١٥-بنية الشكل الروائي ،حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م : ٢٠ .

١٦-في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد- عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة ، المجلس الوطني الى الثقافة ، الكويت،١٩٩٨م : ٩٠ .

١٧-نظرية الأدب ، رينيه ويلك وأوستن وارين، ترجمة : محي الدين صبحي، مراجعة : د.حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية،، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢م : ٢٨٦ .

١٨-الملحمية في الرواية العربية المعاصرة ، سعد العتابي : الملحمية في الرواية العربية :١٩١

و ينظر: فن القصة ،محمد يوسف نجم ، دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٧٩: ١٠٣ .

١٩-ينظر: السردية :حدود المفهوم ،بول بيرون ، تر، د. عبد الله إبراهيم ، مج الثقافة الأجنبية ، بغداد ، ع٢ ، لسنة ١٩٩٢: ٢٩ .

٢٠-ينظر:بناء الرواية ، أدوين موير،ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م : ١٩ .

٢١-ينظر : بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي : ٢١١، ٢١٢ .

٢٢-ينظر: بنية النص السردي ، حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٣م: ٥٠ – ٥١ .
٢٣-ينظر: قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة : صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد التربوي ،دمشق، ١٩٧٧م : ٩٠ .
٢٤-مدخل لدراسة الرواية، جيريمي هوثورن، ترجمة :غازي عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦م : ٧٥ .
٢٥-ينظر : مرايا نرسيس – الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة- د.حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان،ط١، ١٩٩٩م.: ٧٨
٢٦-ينظر : قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، عبد الرحمن بسيسو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، ١٩٩٩ م: ١٣٧ .
٢٧-ينظر :م.ن : ١٣٨ .
٢٨-ينظر : مرايا نرسيس : ٩٢ .
٢٩-قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر : ١٣٧ .
٣٠-ينظر: مرايا نرسيس: ٩٢ .
٣١-ينظر: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر:١٣٧.
٣٢-ينظر: م.ن:١٣٧.
٣٣-ينظر: من الذي سرق النار ، د. إحسان عباس ، جمع وتقديم د. وداد القاضي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت- لبنان ، ط١ ، ١٩٨٠ م : ١٠٢ .
٣٤-الاعمال الشعرية الكاملة ، رعد زامل (١٩٩٩-٢٠١٩)،دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد- العراق، ط٢، ٢٠٢٠م: ١٣٠
٣٥-م.ن:١٢٦.
٣٦-بلوغ النهر، وابتسم ،باسم فرات، الحضارة للنشر، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١٤م: ٧.
٣٧- تفاحة في يدي الثالثة، حسين القاصد، سلسلة نخيل عراق(٣)، ٢٠٠٩م: ٨٤.
٣٨- ما رواهُ الهُدهُد، حازم رشك التميمي، دار الرشاد للنشر،سوريا-حمص، ط١، ٢٠٠٩م:٣٢.
٣٩- ينظر : دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر- د. محسن اطيمش ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، د.ط ، ١٩٨٢ م : ١٠٣.
٤٠- ينظر: تجربتي الشعرية، عبد الوهاب البياتي، منشورات قباني ، بيروت ،١٩٦٨ م : ٣٤.
٤١-م.ن:٣٥
٤٢- لون آخر للرماد، مضر الآلوسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد- الاعظمية، ط١، ٢٠١١م:٧٠-٧٧.
٤٣- اهزوجة الليمون، حسين القاصد، دار غيوم للثقافة والنشر- الملتقى الثقافي العراقي، بغداد، ٢٠٠٦م :١٧

المصادر:

-القران الكريم
١- الاعمال الشعرية الكاملة ، رعد زامل (١٩٩٩-٢٠١٩)،دار سطور للنشر والتوزيع،بغداد- العراق، ط٢، ٢٠٢٠م
٢- اهزوجة الليمون، حسين القاصد، دار غيوم للثقافة والنشر- الملتقى الثقافي العراقي، بغداد، ٢٠٠٦م
٣- بلاغة الفن القصصي ،وين بوث ،ترجمة ا.د احمد خليل ،دعلي عبد احمد الغامدي ،مطابع جامعة الملك سعود، ١٤١٥هـ
٤- بلوغ النهر، وابتسم ،باسم فرات، الحضارة للنشر، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١٤م
٥- بناء الرواية ، أدوين موير،ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م
٦- بنية الشكل الروائي ،حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م
٧- بنية النص السردي ، حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٣م
٨- تجربتي الشعرية، عبد الوهاب البياتي، منشورات قباني ، بيروت ،١٩٦٨ م
٩- تفاحة في يدي الثالثة، حسين القاصد، سلسلة نخيل عراق(٣)، ٢٠٠٩م

١٠- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي د. يمنى العيد ، دار الفارابي -بيروت -لبنان ،ط٢ ،١٩٩٩
١١- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، د.امنة يوسف ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط٢، ٢٠١٥م
١٢- دير الملاك - دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر- د. محسن اطيمش ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، د.ط ، ١٩٨٢ م
١٣- عالم الرواية رولان بورنوف وريال أويئليه، ترجمة:نهاد التكرلي، مراجعة فؤادالتكرلي ومحسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٩١م
١٤- فن القصة ،محمد يوسف نجم ، دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م
١٥- في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد- عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة ، المجلس الوطني الى الثقافة ، الكويت،١٩٩٨م .
١٦- قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، عبد الرحمن بسيسو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، ١٩٩٩ م
١٧- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة : صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد التربوي ،دمشق، ١٩٧٧م.
١٨- السردية :حدود المفهوم ،بول بيرون ، تر، د. عبد الله إبراهيم ، مج الثقافة الأجنبية ، بغداد ، ع٢ ، لسنة ١٩٩٢.
١٩- لسان العرب ،ابن منظور ،تحقيق عبدالله علي الكبير ،محمد احمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي ،دار المعارف ،القاهرة.
٢٠- لون آخر للرماد، مضر الآلوسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد- الاعظمية، ط١، ٢٠١١م
٢١-ما رواهُ الهُدهُد، حازم رشك التميمي، دار الرشاد للنشر،سوريا-حمص، ط١، ٢٠٠٩م
٢٢- مدخل في نظرية الأدب يا. اي. ايلسبورغ وعدد من الباحثين السوفيت : ١٢، وينظر: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين ، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧م
٢٣- مدخل لدراسة الرواية، جيريمي هوثورن، ترجمة :غازي عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦م
٢٤- مرايا نرسيس - الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة- د.حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان،ط١، ١٩٩٩م
٢٥-المصطلح السردي(معجم مصطلحات) ، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خازندار، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣
٢٦- مفهوم التقنية ،دلالة المصطلح ، ومعانيه ،وطرق استخدامه، حيدر خضرا ، مجلة الاستغراب عدد١٥ ،٢٠١٩
٢٧- الملحمية في الرواية العربية المعاصرة ، سعد العتابي ، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ٢٠٠١م
٢٨- موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الانسانية والفلسفية محمد سبيلا، ونوح الهرموزي، المركز العلمي العربي للابحاث والدراسات الإنسانية، ط١ ، ٢٠١٧.
٢٩- نظرية الأدب ، رينيه ويلك وأوستن وارين، ترجمة : محي الدين صبحي، مراجعة : د.حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية،، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢م
٣٠-نظرية الرواية وتطورها، لوكانش ترجمة وتقديم : نزيه الشوقي،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠١م
٣١-الهيمنة السردية وتقنياتها الاجرائية في النص الشعري الحديث ، ياسين طه حافظ انموذجا، د.عبد الرزاق كريم خلف، د. يونس عباس حسين، مجلة كلية التربية الاساسية ،ع(٦٢)،٢٠١٧م