البناء السردي للنص الشعري عند عبد الزهرة زكي
في ديوان (شريط صامت)

أ.م.د . أشواق غازي الياسري
كلية الفنون الجميلة /جامعة البصرة

الملخص

استعان الشاعر العراقي عبد الزهرة زكي في ديوانه (شريط صامت) بتقنيات سردية في بنائه لقصائده ، لتحقيق مفهوم " الشريط " الذي اختاره عنوانا لعمله الأدبي هذا ، تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على ذلك ، من خلال اجتلاء تلك التقنيات في نصوص الديوان وتحليلها فنيا .

TheNarrative Contuction of The Poetic Text by Abdul Zahra Zaki in the "Silent bar"

Assis. Prof. Dr.Ashwaq Ghazi Yasiri

College of Fine Arts / University of Basrah

Abstract

The Iraqi poet Abdul Zahra Zaki has used his narrative techniques to construct the concept of the tape, which he chose as the title of his literary work. This study seeks to shed light on this, by elucidating these techniques in the texts of the Diwan and analyzing them technically.

المقدمة

يقدم ديوان (شريط صامت) للشاعر العراقي عبدالزهرة زكي ما يمكن وصفه بـ " شعرية الخراب"، أي إحالة مشاهد الدمار والموت إلى عمل شعري يدينها، حيث لا يكبح قبح الواقع المرصود جمالية الشعر، لقد رسم مشاهد شريطه الصامت، وترك للمتلقي مهمة استنطاقها والتفاعل مع محمولها الناقد للواقع ، والساعي إلى تطهيره .

هناك الكثير مما يمكن أن يقال في (شريط صامت)، التي لم تحظ بدراسة أكاديمية ، سوى بضع مقالات انطباعية بين صحيفة أو موقع ألكتروني(*) لكن مدار هذه الدراسة سيقتصر على جانب محدد من محتواها، هو البناء السردي للنص الشعري، إذ بدت المسافة قريبة بين الشعر والسرد في عمله هذا ، وقد أطلق د. حاتم الصقر على القصائد التي تتسم بهذا التداخل النوعي بين الشعر والسرد في بعض نتاجات الحداثة الشعرية تسمية " قصيدة السرد الحديثة " (١) .

يمكننا القول أن الشاعر يمزج بين الأنواع لينتج خطابا يأخذ من كل منها ما يناسبه وهو ينتج نصوص الديوان، يبدو أن الشاعر قد أدرك هذا التداخل النوعي في عمله الأدبي هذا، أو بتعبير ثان: نصية هذا العمل ، التي تخرج به عن كونه شعرا خالصا، أو سردا خالصا، وتتيح له الاقتراض من فنون أدبية وهو ينتج نصه الشعري ، فأثبته في العتبة الأولى للمجموعة عبر العنوان الفرعي المثبت بخط أصغر من خط العنوان الرئيس لها كاتبا أسفله (نصوص عن السيارات والرصاص والدم)، الذي يبدو للمتلقي عتبة ثانية شارحة للعتبة الأولى ، (شريط صامت) ذات المحمول الأجناسي ، فوصف عمله بأنه (شريط) يحيلنا على أكثر من قراءة لهذه المفردة التي أبقاها الشاعر مطلقة الدلالة ولم يقيدها بوصف، فإذا كان شريطا تسجيليا صوتيا، فإن كونه صامتا يبقي على محموله التصويري من المفردة ، بمعنى أن الصورة ستحل محل الصوت، وستكون هي الصوت/ اللغة، الناطقة، أو القابلة للاستنطاق، وإذا كان شريطا مرئيا على شاكلة المقاطع السينمائية فربما عبر ذلك عن الهيئة التي يطمح الشاعر أن يستقبل المتلقي خطاب مجموعته على وفقها ، مقاربا أو مماهيا بين عمله الشعري والشريط السينمائي ، بوصفها بناء موحدا موضوعيا على الرغم من تعدد نصوصه /

مفاصله، فهو (كتاب شعري) بتعبير ثان، يحمل مشاهد تبدو مستقلة بعناوينها وما تشغله من الفضاء الطباعي للمجموعة، غير أن مجموعها ينتج مشهدا كبيرا يحتويها جميعا ويصهرها في بنية نصية واحدة تحمل عنوانا رئيسا واحدا هو (شريط صامت)، ولتوكيد صفة الشريط لنصوص مجموعته، قام الشاعر ببنائها على هيئة مشاهد متتالية (بانوراما تصويرية) يلتقط كل منها صورة لتجربة إنسانية ما في وطنه ، كما حرص على ترك مسافة بيضاء بين المشاهد كما في الشريط السينمائي أو الوثائقي وكما في مشاهد السينما الصامتة عبر آلية البياض الطباعي حيث ترك باستمرار صفحتين أو ثلاثا من البياض بين كل عتبة وما يندرج تحتها من نصوص ، هذه العتبات والفراغات والنصوص ستشكل بمجموعها كلا موحدا موضوعيا هو المجموعة .

وعلى الرغم من كل ما تقدم من إشعار الشاعر للمتلقي بنصية الخطاب، ومغايرته، في حدود طموح الشاعر نفسه على أقل تقدير. فإن الشاعر قد أثبت عتبة ثالثة في العنوان، بعد العتبتين السابقتين ، حيث نجد في العنوان الداخلي للمجموعة كلمة صغيرة موضوعة أسفل العنوانين هي كلمة (شعر) ، التي لم يثبتها في الغلاف الخارجي ، فربما عبرت عن رغبة الشاعر أن يشعرنا بأنه مهما تضمن خطابه من خلخلة قصدية للنقاء النوعي فإن السمة التي يود أن يسم بها المتلقون خطابه هي كونه (شعرا) وكون منتجه (شاعرا)، يسعى إلى التجريب والانزياح بقصيدته مع الحفاظ على شعرية الخطاب، ونصوصه كلها تنتمي إلى " قصيدة النثر " فهي تخلو من قصيدة الشطرين وقصيدة التفعيلة .

هذا البناء السردي للنص الشعري الذي انتهجه الشاعر في ديوانه (شريط صامت)، التحم فيه صوت الشاعر بالراوي لينتج ثنائيتي (الراوي / الشاعر)، و (القصيدة / القصة)، ويمكننا اجتلاء ملامحه البارزة عبر مقاربة المكونات الآتية :

أولا . بناء الزمن :

يتغلغل الزمن في الأشياء بوصفه البعد الرابع للوجود بعد أبعاد المكان الثلاثة، وفي الأدب يكمن الزمن في سيرورة القص، وهو أحد عناصر البناء السردي ، ذلك أن

(مسيرة الزمن وتأثيره في النسيج القصصي يرجعان إلى صلب المضمون لأنه من متطلبات صوغه.. وغالباً ما يقدم الراوي . الشاعر أو القاص ما يماشي التتابع الزمني)[٢].

وقد تجلى الزمن في شريط صامت عبر تقنيات سردية زمنية هي :

١ . **تقنية الاستباق** :وتدعى أيضاً بـ " الإهداف " أو التقديم الذي يعرف القارئ بالحدث قبل وقوعه[٣] ، وهي تعني بتعبير ثان: (إيراد حدث آتٍ أو الإشارة إليه مسبقاً)[٤].

قبل أن نقرأ أول نصوص المجموعة ،يهئ الشاعر قارئه لما سيجده في ثناياها ، باستدعاء عبارة تتضمن رؤيا شاعر قاتمة أو نبوءة شخصية للشاعر أثبت الزمن صحتها بعد حين ، يوقفنا الشاعر عند عتبة نصية تتمثل باقتباس من ديوان سابق له ، والاقتباس هو عبارة (هل الجثث الأمواج .. أم الأمواجُ الجثث ؟) يثبت الشاعر أسفل الاقتباس الإشارة الآتية : (من ديوان "اليد تكتشف" للشاعر/ ١٩٩٣)، لافتا نظر قارئه إلى المحمول الزمني لهذه النبوءة ومؤكدا له بإثبات تاريخ تلك الرؤيا، بدليل إمكانية الاكتفاء بالاشارة إلى " اليد تكتشف " فحسب دون إثبات تاريخ صدورها، فضلا عن إثباتها في المتن وليس الهامش .

إن نصوص (شريط صامت) ستبين للمتلقي كيف غرق المكان بالجثث فعلا ، فلم يعد الرائي قادرا على التمييز بين أمواج النهرين ومحمولهما من الجثث ، أو أمواج الجثث التي تغطي الثرى . على حد تعبيره . .

في نصه (أسرع من الصوت) استباق آخر ، نجده في مطلعه :

قبل أن يجيب

ينخله الرصاص

يصعد القاتل ..

يهدر المحرك ..

وتدور العجلات

بينما تنطبق الشفتان

على جواب

يهم أن ينطلق ...[٥]

إن اختراق الرصاص لجسد الضحية هو آخر خطوات الجريمة ، لكن الشاعر ابتدأ به مستبقا الحدث كله ، مجسدا مدى الانتهاك والظلم الذي يتعرض له الإنسان حين يفاجأ بفوهة المسدس مسددة إليه ، لتنهي حياته قبل أن يتساءل حتى عما اقترفه بحق القاتل ، فلدى القاتل إجابة واحدة عابرة لسؤال الضحية ، هي إجابة الموت أو صوته الذي تحمله الرصاصة الغادرة .

٢ . تقنية الاسترجاع :

في خضم اللحظة الراهنة للسارد ، أي لحظة إنتاج النص ، قد ينكسر مسار الزمن باستعادته لأحداث سابقة، يستدعيها من ذاكرته ، وهي تقنية عرفت في السرديات بـ " الاسترجاع " ، يقول جيرار جينت : (يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيا ، تابعة للأولى) [٦]،والاسترجاعات . بتعبير د. الصكر. (وإن كانت تنم عن خلل مقصود في وتائر السرد فإنها تبني الحدث بطريقة غير خطية)[٧] .

بنى الشاعر نصه (المخطوف) على تقنية الاسترجاع ، الحدث المحوري في النص هو عملية الخطف الذي أحاق ببطل النص المجهول ، إنه في " القبو المظلم " كما يصفه الشاعر في استهلال النص ، لكنه يسترجع حكاية جانبية موجزة جدا تتلخص بتساؤله عن مصير "طائر" ابتاعه المخطوف من "سوق الغزل" ، إنه يتماهى مع ذلك الطائر السجين مثله :

في القبو المظلم

لا أرى سلاسلي الحديد

وأتذكر الطائر

وقد كدت أنسى ألوان ريشه

أتذكر الطائر

ربما مايزال في رواق البيت في القفص

قد يكون وحيدا

وقد ينتظر ماء الصباح[٨]

بينما جاءت الاسترجاعات في نصه (أسئلة المخطوف) في هيئة أسئلة يطلقها المخطوف من قبوه الذي امحى فيه الزمان والمكان وأحاله إلى ذات متلاشية مكتظة بأسئلة اليأس والخوف من المجهول :

في هذا القبو

يمحز الظلام كل شئ

هل ثمة جدران

هل ثمة باب وشباك؟

هل مازالت الشمس

تشرق وتغيب ؟

... هل مازال ليل؟

هل ثمة نهار ؟

هل ثمة طفل ينتظر أباه ؟

... هل ثمة ضحك ؟

... هل ثمة زوجة تعد غرفتها

لمساء عذب ؟؟[٩]

نلحظ أن كلا من أسئلة المخطوف هذه يبني قصة قصيرة على حاشية الحدث المحوري / الخطف، إنها بمجملها قصص الكينونة الانسانية الآمنة في يومياتها الخوالي، التي انتهت بواقعة الخطف / المحو في المجهول والعتمة .

لكن الساعة لم تزل في يدي

بينما الظلام يمحو كل شئ

في هذا القبو

هل أنا حقا في قبو ؟[١٠]

هكذا يخرج المخطوف من دوامة أسئلته ليفيق من حلم الأسئلة تلك على واقع لحظته الراهنة ، منهيا النص بظلام القبو الذي ابتدأه به ، ليبقى زمن المخطوف عالقا في لازمان مكتظ باحتمالات الفناء وهواجس الخوف .

٣ . تقنية التسريع :

منذ النص الأول في المجموعة ، الموسوم بـ "رائحة الحب" ، نجد لـ "الفراغ الطباعي". بياضا كان أم نقاطا متتابعة . حضورا لافتاً ، إلى جوار "التلخيص" ، وهما معا تمثلان آليتي التسريع .

يندرج الفراغ الطباعي ضمن آلية "الحذف" ، وتسمى أيضا "البياض" التي تشير لدى جينيت إلى(الإحساس بالفراغ السردي)[١١]، إذ تسهم في (تسريع حركة السرد)[١٢]

فهي لاتؤدي ما يدعوه الباحث محمد الشريدة "وظيفة تزيينية" بل توظف لـ (ضرورة فنية اقتضتها طبيعة النص ... فضلا عن أنها ... تعبر عن أشياء مسكوت عنها تسهم في دفع القارئ للمشاركة الخلاقة المنتجة في العملية التخييلية)[١٣].

استخدم الشاعر آلية الحذف . الفراغ الطباعي في نصوص المجموعة كلها ، مما أسهم في ضغط الأحداث واختزالها لأن المتلقي ينتقل مع الشاعر من لقطة إلى أخرى داخل مشاهد / نصوص شريط صامت التي يتخطى الشاعر بالفراغ الطباعي التفاصيل غير الضرورية فيها حفاظا على شعرية العبارة والبناء لأنه محكوم بلغة الشعر واشتراطاته، فالشعر ميال إلى الاختزال وتكثيف العبارة بخلاف طبيعة السرد التي تتيح للسارد الخوض في التفاصيل والاستطراد في الوصف [١٤] .

يقول الشاعر في نص (رائحة الحب) :

يا أم انتظريني ،

ومضى

ترك الباب مفتوحاً ..

وترك خلف الباب رائحة الحب

.. وقلبه في عينيه يطير

سمعت أمه الرصاص

....

....

ومنذ أربعين ،

لم يزل الباب مفتوحاً ..

ولم تزل الرائحة

خلف الباب تنتظر[١٥]

نلحظ في النص السابق استعانة الشاعر بآلية الحذف ثلاث مرات في هذا النص، لتجنب الخوض في تفاصيل لا يرى لها أهمية بقدر ما انتخبه من مفاصل مركزية في هذه القصيدة / القصة، التي قسمها الفراغ الطباعي إلى أربعة مشاهد: مشهد الوداع المشبع بالأمل : "يا أم انتظريني .. ومضى" ، ومشهد باب الدار المشرع على الانتظار لعودة هذا الابن الغائب ، ومشهد الرصاص الذي سيكشف لنا المشهد الأخير الواقع بعده مباشرة كونه رصاصا موجها لقتل هذا الابن، كان يترصده قرب منزله .

بدت آلية التسريع الثانية "التلخيص" أقل توظيفا في المجموعة من سابقتها ، يطلق الدكتور حاتم الصقر على آلية التسريع هذه تسمية "الخلاصة" ويعرفها بـ (ضغط الأحداث بجمل سردية موجزة)[١٦] وهي بتعبير جينيت سرد (لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود بدون تفصيل للأفعال والأقوال)[١٧] ، وقد بني المشهد الأخير على آلية " التلخيص "بقوله" ومنذ أربعينَ .. " [١٨] عبارة لخص بها أحداث أربعين يوماً التي أعقبت واقعة القتل *** ، إنها "رائحة الحب" رمزا للأنثى الأخرى / الزوجة التي ماتزال تنتظره خلف الباب ، ليكتمل قطبا الفجيعة بهذا الغياب الصادم للمنزل : الأمومة والحب.

وكقوله في (صورة من الحرب) :

منذ ثلاثين

لم يمسح التراب عن الكتاب

وحين مسح الكتاب

رمى به إلى التراب

... يفرك الوردة الذابلة

منذ ثلاثين على الشباك

ويموت وحيدا [١٩] .

٤ . تقنية الإبطاء :

وهي من تقنيات كسر المسار الخطي للأحداث ، وتقوم على (الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف)[٢٠] ، إذ توحي تقنية الإبطاء لمتلقي النص بثقل الزمن وتباطئه ، حين يبدو كل شئ قد توقف، إنها تلك (الاستراحة أو التوقفات السردية التي يحدثها السارد بسبب لجوئه إلى الوصف وانشغاله به عن مواصلة السرد)[٢١] كما في زمن الميت في قصيدة / قصة (لا ليل في القبر)، التي يرويها المقتول، وقد هيمن عليها وصف المكان / القبر، وكثرت تفاصيله ، حتى يكاد السرد يتوقف لشدة تباطئه بتلك التفاصيل التي تنقل للمتلقي زمن الجثة الراكد ، ومدى البؤس الذي يملؤها بالحسرات على الفقد القسري الذي دهمها ، مختطفا الذات من عالم الأحياء ، قاذفا بها في الحفرة الزمنية المخيفة / القبر المجهول ، لقد دفن الراوي حياً :

كان التراب ميتا فوقي وتحتي

وكنت أنا حيا

بين صمت وتراب وظلام .. أنا حي ،

أشم رائحة الحياة في كفني ..

وأتحسس برودة الموت

بين التراب والصمت والظلام ،

كانوا هنا وانصرفوا

انصرفوا ،

وقد أخذوا معهم الشمس وضوأها ..

أخذوا الهواء بنسيمه وعواصفه ..

أخذوا الصباح والنهار والليل

... أهالوا التراب والرمل ،

ومعه انهالت سنوات وحكايا وذكريات

.. أقلبها في هدأة القبر وحدي [٢٢]

يشير الباحث محمد الشريدة إلى أن الإبطاء يحصل عندما ((يلجأ الراوي إلى وصف المكان من حوله مما ينشأ عنه تعليق لسير الحكاية تغدو معها مدتها الزمنية معدومة أو تكاد تبدو هكذا))[٢٣] .

ثانيا ـ بناء المكان :

يسرد (شريط صامت) يوميات وطن دهمته السيارات والرصاص والدم ، ويقدم كل نص من المجموعة مشهدا من مشاهد هذه اليوميات القاتمة التي يكابدها الفرد العراقي، إن قضيتها هي الواقع المعيش ، ومشاهدها تنويعات على مشهد العناء الكبير، لذلك، لن نتوقع أمكنة أسطورية أو يوتوبية في فضاءات المجموعة، بل أمكنة موضوعية مستلة من عمق الواقع .

وأهم الأمكنة التي يطالعها المتلقي هي :

١ ـ البيت :

على الرغم من كون البيت أهم الأمكنة الأليفة [٢٤]، فإنه يفقد ألفته تحت وقع الغياب الفاجع، كما في نصه (رائحة الحب)، الذي يصور بيتا غاب عنه الأب بحادثة قتل تعرض لها حين غادره ، وقد سمعت أمه صوت الرصاصات الغادرة ، هذا الغائب ترك بتعبير الشاعر "رائحة الحب" خلف الباب تنتظر "هي الأخرى"[٢٥].

٢. السيارة :

بدت السيارات مكانا مهيمنا في المجموعة ، فلا غرابة أن يجعلها الشاعر إحدى المفردات الثلاث التي اختارها عنوانا ثانويا شارحا للمجموعة أسفل عنوان الغلاف الرئيس:"نصوص عن السيارات والرصاص والدم" ، تبدو السيارات لدى الشاعر قبورا متنقلة بالموت ، لأنه يعني بها سيارات القتلة ، التي يقتفون بها ضحاياهم وهم يتربصون بهم.

في نصه (أسرع من الصوت) مثلا ، لا يذكر الشاعر السيارة ، لكن المتلقي يدرك حضورها بوصفها مكانا معاديا من خلال القرائن، من هدير محرك وعجلات تنطلق به بعد ارتكابه لجريمته التي لم تتح للضحية أن تنبس بكلمة واحدة وهي تواجه فوهة المسدس مشدوهة :

قبل أن يجيب

ينخله الرصاص

يصعد القاتل ..

يهدر المحرك ..

وتدور العجلات ..

بينما تنطبق الشفتان

على جواب

يهم

أن ينطلق (٢٦)

المشهد ذاته في (انتظار) مع فارق أن الجثة يتم رميها من السيارة أي أنها ضحية اختطاف يدع الشاعر للمتلقي مهمة استنتاجه :

انتظريني ،

قال لزوجته ،

انتظريني .. سأجئ .

يفتح السائق باب السيارة

يرمي الجثة

لقد سبقتها الرصاصة إليه[٢٧]

٣ . الطريق :

يبدو الطريق مكانا مثاليا للتعبير عن الرحلة في المجهول ، فهو معادل لمراحل العمر وتقلبات الأقدار، وفي شريط صامت، نجد أن طرق المدينة استحالت هي الأخرى أمكنة مشبعة بالموت ، ممتلئة بالدم ، وكما ينبت العشب تنبت العبوات الناسفة كما في نصه (بانفجار عبوة ناسفة) ، الذي يتحدث عن إصبع مقطوع رمى به عصف الانفجار بين عشب الجزرة الوسطية للطريق :

في الجزرة الوسطية

بين العشب اليابس

الخاتم أحمر

في إصبع مقطوع[٢٨]

وفي نص (سيطرة وهمية) مشهد آخر ينقله لنا الشاعر من يوميات الطريق، إنها نقطة تفتيش وهمية ، تبحث عن ضحايا مناسبين محتملين، كان بطل القصيدة

المجهول سائرا بسيارته في يومياته الاعتيادية ، وفجأة ، تغير كل شئ ، الطريق مغلق على نحو مفاجئ تخبره بذلك نقطة تفتيش وهمية ، يضطر السائق إلى الانعطاف في زقاق ، وهناك ينتظره القتلة :

الشارع مغلق

انعطف بسيارته في الزقاق

على حديد البنادق

تمتزج ملامحهم بضوء الشمس

لم يعثر على ما يقوله

ضوء الشمس على هدير البنادق

وعلى عينيه المفتوحتين على وسعهما

تتسمر ملامحهم[٢٩]

٤ . النهر :

يفترض بالنهر أن يكون على حد تعبير باشلار. مكانا أليفا ودعوة إلى الحلم والسفر[٣٠] ، لكن نهر (شريط صامت) بدا مقبرة أكثر من كونه نهرا، لأن القتلة اتخذوا من قعره مقبرة ترمى في قاعها جثث ضحاياهم ، التي تصبغ مياهه بحمرة نزيفها في نص (الجثة) :

الموج أحمر

غير أن النهر أسود

على الموجة دم صامت

وفي القاع جثة مثقلة بالرصاص

.. الجثة غائبة في القاع

ويطفو الدم على الموج صامتا[٣١]

إن احمرار الماء الذي رصده الشاعر في النص علامة تنطق بما خبأه القاتل في قعر النهر ، وهو الجثة ، واسوداد النهر ضو ضرب من الحداد المتخيل من لدن النهر على تلك الضحية المرمية فيه ، لتحيله من مكان ضاج بالحركة والخصب إلى مقبرة.

٥ . الكتاب :

في نصه (رواية المؤلف المجهول) يجعل الشاعر الكتاب مكانا ، كان الكتاب / الرواية في يد بطلة النص التي ستقتل في انفجار غرائبي ، فمن الكتاب انسل مهاجر شمال أفريقي ، فجر نفسه في باب المعظم :

كانت في يدها رواية لمؤلف من أمريكا اللاتينية

حين انسل من الرواية مهاجر شمال أفريقي

واجتاز بحرا ومحيطا وجبالا وصحارى

ليفجر نفسه والباص والراكبين

في باب المعظم ..!![٣٢]

جسد الشاعر في نصه السابق المفارقة التي تشهدها المدينة العراقية حين أصبحت عرضة لهجمات ذوات تتكالب عليها من أقاصي الأرض لتبث الموت والدمار بين أهل وطنه الآمنين ، إن خروج المهاجر الشمال أفريقي من بين سطور الرواية وتفجير نفسه في بغداد حدث يبدو للوهلة الأولى ضربا من الخيال الساخر لكنه حدث شديد الواقعية، أو هو . في النص على الأقل . يبدد الحدود شعريا مابين الخيال المستحيل والواقع المتحقق.

٦ . القبر :

القبر أبرز الأمكنة الضيقة ، وأكثرها اكتظاظا بمشاعر الخوف، تكاد الأمكنة الضيقة عامة أن تكون تنويعات عليه، وفي واقع مثخن بالموت والرعب كهذا الذي يعرضه (شريط صامت) يحمل الانسان قبره في ذاته، لأنه مهدد بالموت في أية لحظة، الإنسان في شريط صامت مشروع موت يومي، والقبور تملأ رؤيا الشاعر، كما في نص (قبر أعرفه) :

في أفق أحلامي

يتكرر قبر

قبر لا أعرفه

لا أعرف دفينه

.. أمسح عن شاهدته التراب

فلا أثر للاسم[٣٣] .

إنه قبر مجهول ، يطل في رؤيا الشاعر ، وقد جعله الشاعر مجهولا للتعبير عن كونه قبرا محتملا له أو لأي شخص يعرفه أو مجهول لا يعرفه في المكان المستباح بيوميات الفناء والرعب .

٧ . القبو :

لا فرق بين القبر والقبو في (شريط صامت) سوى في النزيل، القبر المجهول تسكنه الجثة المجهولة ، أما القبو، فيسكنه المخطوف، المخطوف حي في عداد الأموات، أو هو مشروع جثة محتملة ، يضع الشاعر لنصين عن القبو عتبة أولى هي الاستفهام الإنكاري (هل ثمة حبيس يتحرر ؟) ، فكأنه يقول لقارئه إن قبو المخطوف أو سجنه لن يبارحه وإن قيض له أن يفلت منه، حادثة الخطف ومكانها المرعب سيلازمان

الذات المهدمة ، الممحوة فجأة ، المستلبة خبط عشواء ، صيرورة إلى العدم والمحو تجسدها العتبة الثانية للنصين ، وهي عبارة مقتبسة من الشاعر البولندي زيغنيفهربرت يقول فيها (أرى الكلمات تموت الآن .. علامات نبراتٍ فوق العدم والرماد)[٣٤] .

يحيل الشاعر المكان الى علامة محو متناهية في الصغر، المخطوف ، في قلب الظلام تماماً :

في هذا القبو

يمحو الظلام كل شئ[٣٥]

يمكننا أن نعد الظلام مكانا لدى الشاعر ، بدلالة وفرة علاماته وفضاءاته في شريط صامت ، فتارة يجعل منه معبرا بين الظلمات إلى باب لا يبلغه العابرون، كما في نصه (لغته واضحة .. ولغتي ليست كاللغات)، إذ يقول :

غريبين

نمر في الليل كلانا

والليل واحد .. لكن الباب بعيد[٣٦]

وأخرى يلتحم الظلام بصورة البحر المترامي ، ليمنح الظلام أقصى امتداد في المنظور البصري للمخيلة ، كما يكسبه الحركة لأنه يتماهى مع كل ما في اليم ، فيقول في نص (الوحشة) :

وذلك أنت الذي في الفلك

وأنا الذي في اليم

في الظلام[٣٧]

ويتخذ من إحدى مفردات الحقل الدلالي للظلام وهو (الأسود) عتبة لنصوص معددة العناوين ، العتبة الأولى الجامعة لها هي (هديل أسود للنسيان) .

ثالثا . بناء الشخصية :

الشخصية (كائن أدبي)[٣٨]، وهي (تكشف عن مكوناتها من خلال النص وعلاقتها بعناصره الفنية)[٣٩] ، ذلك أنها من صنع السارد، يمنحها ملامحها ، وطباعها، فهي كما يعبر بارت : (شخصية من ورق)[٤٠] فهي (نتاج عمل تأليفي)[٤١] الشخصية المهيمنة على نصوص شريط صامت شخصية بلا اسم ، مهما كانت أهميتها في نصوصه فإن الشاعر حرص على جعلها علامة مطلقة ، شخصية غير محددة، وذلك لأنها وإن بدت مفردة فإنها تمثل المجموع ، وتختزل أبطالا مجهولين لحكايات مشابهة، في يوميات الوجع العراقي المثخنة بالدم والدمع ، من ذلك مثلا قول الراوي / الشاعر في استهلال نصه (أسرع من الصوت) :

قبل أن يجيب

ينخله الرصاص .. [٤٢]

فالذي أراد أن يجيب سؤال القاتل ليس فردا بعينه ، إنه كل من واجهوا الموت في مواقف مشابهة ، لم يتح لهم القاتل وهو يسدد فوهة الموت لهم فجأة وغيلة أن ينبسوا ببنت شفة متسائلين أو مدافعين عن أنفسهم ، فالشخصية هنا ليست مسطحة ، بمعنى أنها ليست (ذات بعد واحد تدور في أدق أشكالها على فكرة أوصفة)[٤٣]، بل هي شخصية مدورة بتعبير المصطلح السردي قادرة على إثارة دهشتنا بطريقة مقنعة [٤٤].

وكقوله في (فرصة للحياة) مصورا حالة الترقب والتوجس المستمر من انفجار سيارة محتمل ، الحالة التي يكابدها الانسان العراقي في يومياته ، حيث تبدو مسافة حياته بطول المسافة بين ثلاث سيارات اجتازته ولم تنفجر :

لن يلحق بالسيارة التي أمامه

السيارة التي في الخلف لن تلحق به

والثالثة التي اجتازته لم تنفجر

ثمة متسع للحياة ..[٤٥]

وإلى جانب هذه الشخصية المهيمنة نجد أحيانا شخصيات مسطحة تسهم في تأثيث مشهد (القصيدة / القصة) ولا تضطلع بدور محوري في تشكيلها ، مثل شخصية الزوجة في " انتظار " :

انتظريني

قال لزوجته

انتظريني سأجئ

يفتح السائق الباب

يرمي الجثة

لقد سبقتها الرصاصة إليه [٤٦]

ومثلها شخصية " الأم " في " رائحة الحب" [٤٧]، والمارة الذين يهمون بإسعاف قتيل في "وكأن شيئا لم يكن " [٤٨] .

نلاحظ أن عنصر الحوار يكاد أن يكون غائبا في المجموعة ، على الرغم من طابعها السردي ، فالمهيمن هو صوت الراوي العليم فحسب ، الذي يسرد علينا في كل نص قصة يلم بأحداثها وتفاصيلها ، ولا غرابة في ذلك ، فقد أعلن الشاعر/ الراوي منذ عتبة الغلاف أن عمله هذا ما هو إلا " شريط صامت" ، وفي الصمت لا حوار ، سوى المونولوج الباطني، الذي (يفصح فيه المتحدث عن نفسه لنفسه) [٤٩] فهو (خطاب

بدون سامع، غير ملفوظ، تعبر بوساطته الشخصية عن أكثر مقاصدها حميمية وأقربها إلى اللاشعور ، وهي أفكار سابقة على كل تفكير منطقي)[٥٠] كما في نص " قبر أعرفه " فهو بأكمله مونولوج داخلي على لسان الشخصية الرئيس التي تتحدث على امتداده عن قبر يلاحقها [٥١] ، الأمر ذاته نجده في "أسئلة المخطوف" [٥٢] ، و " لا ليل في القبر" [٥٣] ، فحين تتساوى الحياة مع الموت ويغدو المتحدث أحد الأحياء الأموات مستلبي المصير، يعلو صوت الراوي من منطقة العدم، من الظلام والمحو التام للذات، أي من الغياب ، مما يحيل حديثه مع نفسه حوارا داخليا .

رابعا . بناء الحدث :

يعرف الحدث بأنه (سلسلة من الحركات الموجهة إلى هدف ما توحي بدرجة من التأثير المحسوس والانعكاس على الأشياء التي تحيط به) [٥٤] فهو (المحور الذي تتجلى من خلاله مجمل العناصر الفنية الأخرى : الزمان ، المكان ، الشخصية)[٥٥].

فالحكاية ماهي إلا (مجموع من الأحداث مرتبة ترتيبا زمنيا ... ولكن يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج)[٥٦] .

السمة المهيمنة على شريط صامت هي كون الراوي / الشاعر يترك للمتلقي مهمة اكتشاف الحدث، أو بتعبير ثان تأويل الحبكة لمعرفة مغزى الحكاية ومعرفة ما الذي وقع، عبر تتبع سيرورة الحكاية .

لننظر مثلا إلى نص (كأي ثلاثاء طويل) ، حيث لم يصرح الراوي / الشاعر بمصير صديق الأرملة، لكن تتبع القرائن النصية التي بثها في مفاصل القصة يشير إلى غياب فاجع، فانعدام الرغبة بالقراءة من لدن الأرملة يشير على نحو غير مباشر إلى أن هذا الغائب كان يشاركها القراءة ، ويمنح حضوره الأرملة متعة مضاعفة للقراءة، وهما مثقفان مهتمان بالقراءة ، والثلاثاء الطويل موعدهما الأسبوعي لم يغد طويلا مملا كذلك إلا بفعل الغياب ، وكذلك الكلام غدا متشابها ولا وجاهة له ، ربما يحق للمتلقي أن يستنتج أنها أرملة مجازية ، بمعنى هي أرملة الحب على الرغم من أن

بطل الحكاية ليس زوجها،وربما كانت زوجته غير أن الراوي ارتفع بها إلى رتبة الصداقة دلالة على مدى الالتحام النفسي والألفة التامة بين شخصيتي الحكاية، لكن الحدث الأبرز وهو (الغياب) بقي في منطقة معنى المعنى، يستنتجه المتلقي من القرائن والتفاصيل :

صديقته الأرملة تقول له

فتحتُ الكتاب فلم أقرأ .. ذلك أنك لم تأت

كان يوم الثلاثاء طويلاً كأي ثلاثاء

وكان الكلام مملاً كأي كلام مكرور

في أحسن الحالات

تقول صديقته الأرملة :

آخذ الناي وأطوي الكتاب ، ستأتي .[٥٧]

الأمر ذاته نجده في نصه (فمه) ، فحادثة القتل التي آل إليها مصير الشخصية في النص دلالة يستمدها المتلقي من قرينة (الصمت) ، وكون الصامت هذا جثة ، نتاج الثنائية الضدية التي انطوى عليها النص بين الصمت والكلام :

كان فمه صوتاً

حينما كان مطبقاً

فمه المفتوح

الآن

أبكم صامت[٥٨]

وفي (الأغنية والتراب) يهئ الراوي المتلقي لإدراك الحدث المحوري في الحكاية وهو حادثة القتل التي يشير إليها زجاج السيارة الذي ثقبه الرصاص ، وضياع الأغنية التي كان المقتول يستمع إليها في سيارته وهو لا يدري بما يتربص به من شبح في سيارة تقتفيه :

من خلف العجلات يرتفع التراب

لم يسمع الأغنية من قبل

يرتفع صوت المذياع

ويعلو التراب

ويتبدى شبح خلف التراب

يثقب الرصاص الزجاج

فتفر الأغنية سوداء

وتضيع في التراب[٥٩]

لقد أنتج الشاعر من خلال ذلك كله خطابا شعريا أفاد من التقنيات والمعطيات السردية في بناء كتابه / ديوانه الشعري الذي وسمه بـ " الشريط " ابتداء ، محققا للمتلقي ما أومأ به إليه منذ العتبة الأولى / العنوان ، ومؤكدا قدرا من وعي الحداثة لدى الشاعر وقصدية البناء من أجل تجديد الخطاب الشعري .

إن "شريط صامت" كما رأينا في نصوصه جميعا قد استمد موضوعاته من واقعه المعيش، فجاء كل نص بمثابة لقطة من ذلك الشريط الحزين مرسومة بالكلمات .

الخاتمة :

تناولت هذه الدراسة موضوعة البناء السردي للنص الشعري عند الشاعر عبد الزهرة زكي ، ولعل أهم النتائج التي خلصت إليها ما يأتي :

١ . حرص الشاعر منذ العتبة النصية الأولى للديوان على إشعار المتلقي بالمغايرة، وكونه عملاً شعريا لا يحفل بالنقاء النوعي للشعر مادام الاقتراض من تقنيات وعناصر الأنواع الأدبية المجاورة ممكنا وترك للمتلقي مهمة استنطاقها والتفاعل مع محمولها الناقد للواقع، والساعي إلى تطهيره عبر إشعار المتلقي بمدى قبح القتل والدمار والظلم من لدن الإنسان لأخيه الإنسان .

٢ . مزج الشاعر بين الشعر والسرد لينتج خطابا يأخذ من كل منهما وهو ينتج نصوص الديوان ، وهو اتجاه دعاه د. حاتم الصقر بـ " قصيدة السرد الحديثة " وأطلق عليه دارسون آخرون تسميات أخر .

٣ . أدرك الشاعر التداخل النوعي في عمله الأدبي هذا ، أو بتعبير ثان : نصية هذا العمل ، التي تخرج به عن كونه شعرا خالصا ، أو سردا خالصا ، وظهرت ملامح ذلك عبر عدة مواطن من مجموعته ، عالجتها هذه الدراسة .

٤ . التحم في " شريط صامت " صوت الشاعر بالراوي لينتج ثنائيتي(الراوي/ الشاعر) ، و(القصيدة / القصة) .

٥ . تجلت سردية هذا العمل الشعري عبر ملامح فنية أبرزها :

أولا . أولا . بناء الزمن ، عبر تقنيات سردية زمنية هي : أ . تقنية الاستباق ، ب . تقنية الاسترجاع ، ج . تقنية التسريع ، د . تقنية الإبطاء .

ثانيا . بناء المكان :إن قضية المجموعة هي الواقع المعيش ، ومشاهدها تنويعات على مشهد العناء الكبير ، لذلك هيمنت عليها الأمكنة الموضوعية المستلة من عمق الواقع ، وأهمها لدى الشاعر هي :

أ . البيت ، ب . السيارة ، جـ . الطريق ، د . النهر ، هـ . الكتاب ، و . القبر ، ز . القبو .

ثالثا . بناء الشخصية : بينت الدراسة أن الشخصية المهيمنة على نصوص شريط صامت شخصية بلا اسم ، ومهما كانت أهميتها في نصوصه فإن الشاعر حرص على جعلها علامة مطلقة ، شخصية غير محددة ، وذلك لأنها وإن بدت مفردة فإنها تمثل المجموع ، وتختزل أبطالا مجهولين لحكايات مشابهة ، في يوميات الوجع العراقي .

رابعا . بناء الحدث : كانت السمة المهيمنة على شريط صامت هي كون الراوي / الشاعر يترك للمتلقي مهمة اكتشاف الحدث ، أو بتعبير ثان تأويل الحبكة لمعرفة مغزى الحكاية ومعرفة ما الذي وقع ، عبر تتبع سيرورة الحكاية .

الهوامش :

(*) من هذه المقالات : " توظيف شروط العرض الصوري قراءة في شريط صامت، خضير الزيدي، جريدة الصباح الصادرة بتاريخ ٢٠١٣/٥/٢٨ ، ونشرت في الموقع الألكتروني للصحيفة بالرابط

www.alsabaah.iq/ArticlePrint.aspx?ID=47407

ومقالة لم يذكر كاتبها نشرت في صحيفة المشرق السعودية ع ٢ بتاريخ ٢٠١١/١٢/٦ ، بعنوان " كتاب شعري يحكي أهوال الموت والدم في العراق شريط صامت لعبدالزهرة زكي .

ومقالة بعنوان " قصائد الدم قراءة في مجموعة شريط صامت للشاعر العراقي عبدالزهرةزكي ، هادي الحسيني " نشرت في موقع الحوار المتمدن الألكتروني بالرابط

http:www.ahewar.org/rss/default.asp?it=2 fjhvdo 1/7/2016

١. وردت هذه التسمية في عنوان كتابه الموسوم بـ " مرايا نرسيس . الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩٩، وأطلق الباحث محمد عبدالوهاب الشريدة على هذه الظاهرة تسمية " الشعر والتوظيف السردي " وبسط القول في العلاقة بين النوعين في رسالته الموسومة بـ " البنية السردية في شعر يوسف الصائغ . مقاربة نصية " جامعة البصرة ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، ٢٠٠٢ : ١ . ١٢ ، ومثلهما فعل الباحث محمد صالح عبدالرضا في دراسته الموسومة بـ "القول الشعري والقراءة السردية "، دار الكتب، جامعة البصرة ، ٢٠١٣ ، كما بدت قصائد شريط صامت قريبة من مفهوم " أقصوصة الومضة " الذي تحدث عنه أ.م.د. عليكاطع خلف في دراسة له بهذ الاسم، نشرت في فصلية " رؤيا " ع ٤ ، ٢٠١٢ ، النجف الأشرف : ٩ جاء فيها : (يؤكد بعض النقاد أن أقصوصة الومضة المثالية يجب أن تقع دون ٧٥ كلمة ، ويؤكد آخرون أن ١٠٠ كلمة هي الحد الأقصى) .

(٢) القول الشعري والقراءة السردية : ٢١٢

(٣) ينظر : مرايا نرسيس ٦٥ .

(٤) مدخل إلى نظرية القصة ، سمير المرزوقي وجميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية بغداد والدار التونسية للنشر والتوزيع ١٩٨٦ : ٧٦ ، وينظر تقنيات السرد الروائي عند غادة السمان ، فيصل غازي النعيمي ، رسالة ماجستير ، جامعة الموصل ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية ، ١٩٩٩ : ٧٧ .

(٥) شريط صامت : ٨ ، وينظر . الدم يحفر مجراه : ٢٢ ، انتظار : ٩ ، قبر أعرفه : ٥١ ، هديل أسود : ٧٧ .

(٦) خطاب الحكاية . بحث في المنهج ، جيرار جينت ، ترجمة محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي ، ط٢ ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، القاهرة ، ١٩٩٧ : ٦٠ .

(٧) مرايا نرسيس : ٦٥ .

(٨) شريط صامت : ٤١ .

(٩) م.ن. : ٤٤ .

(١٠) م.ن. : المكان نفسه .

(١١) خطاب الحكاية : ١١٨ .

(١٢) البنية السردية في شعر يوسف الصائغ : ٣٣ .

(١٣) المكان نفسه .

(١٤) ينظر . شعرية السرد في شعر أحمد مطر ، د. عبدالكريم السعيدي ، دار السياب ، لندن ، ٢٠٠٨ : ٣٣ . ٣٦ .

(١٥) شريط صامت : ٧ .

(١٦) مرايا نرسيس : ٦٦ .

(١٧) خطاب الحكاية : ١٠٩ ، وينظر مرايا نرسيس : ٦٥ ، بناء الرواية ـ دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ ، سيزا قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ : ٥٦ .

(١٨) شريط صامت : ٧ .

(١٩) شريط صامت : ٥٩ ، وينظر (القاتل) : ٦١ .

(٢٠) مستويات دراسة النص الروائي ، د. عبد العالي بو طيب ، مطبعة الأمنية ، دمشق ـ الرباط ، ١٩٩٩ : ١٧٠ .

(٢١) مرايا نرسيس : ٦٦ .

(٢٢) شريط صامت : ٥٤ .

(٢٣) البنية السردية في شعر يوسف الصائغ : ٣٧ .

(٢٤) ينظر ـ جماليات المكان ،باشلار ، ترجمة غالب هلسا ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٠ : ٥٠ ـ ٧٣ .

(٢٥) شريط صامت : ٧ .

(٢٦) م. ن. : ٨ .

(٢٧) م. ن. : ٩ .

(٢٨) م. ن. : ١٧ .

(٢٩) م. ن. : ١٩ .

(٣٠) ينظر ـ حركية الإبداع ، د. خالدة سعيد ، ط٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٢ : ١٣٥ .

(٣١) شريط صامت : ٢١ .

(٣٢) م. ن. : ٣٢ .

(٣٣) م. ن. : ٥١ .

(٣٤) م. ن. : ٣٩ .

(٣٥) م. ن. : ٤٣ .

(٣٦) م.ن. : ٧٢ .

(٣٧) م.ن. : ٦٣ .

(٣٨) قضايا الرواية الجديدة ، جان ريكاردو ، ترجمة كامل عويد العامري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٤ : ٢٨ .

(٣٩) القول الشعري والقراءة السردية : ١١٥ .

(٤٠) التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت ، ترجمة حسين بحراوي وبشير القمري وعبدالحميد القصار، مجلة آفاق ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ع ٩/٨ ، ١٩٨٨ : ٢١ .

(٤١) مستويات دراسة النص الروائي : ٤٩ .

(٤٢) شريط صامت : ٨ .

(٤٣) أركان القصة ، فوستر ، ترجمة كمال عياد ، دار الكرنك ، القاهرة ، ١٩٦٠ : ٨٣ .

(٤٤) ينظر ،م.ن. : ٨٥ ـ ٩٥ .

(٤٥) شريط صامت : ٢٦ .

(٤٦) م.ن. : ٩ .

(٤٧) م.ن. : ٧ .

(٤٨) م.ن. : ١٥ .

(٤٩) القول الشعري والقراءة السردية : ٣٥٢ .

(٥٠) عالم الرواية ، رولان بورنوف ، ريال أونيليه ، ترجمة نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩١ : ١٥٨ .

(٥١) شريط صامت : ٥١ .

(٥٢) م.ن. : ٤٣ .

(٥٣) م.ن. : ٥٣ .

(٥٤) القول الشعري والقراءة السردية : ٨٩ .

(٥٥) البنية السردية في شعر يوسف الصائغ : ٧٧ .

(٥٦) أركان القصة : ١٠٥ .

(٥٧) شريط صامت : ٣٤ .

(٥٨) م.ن. : ٧٠ .

(٥٩) م.ن. : ١٣ .

مصادر الدراسة :

١. أركان القصة ، فوستر ، ترجمة كمال عياد ، دار الكرنك ، القاهرة ، ١٩٦٠ .

٢. بناء الرواية . دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ ، سيزا قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٤ .

٣. البنية السردية في شعر يوسف الصائغ . مقاربة نصية " ، محمد عبدالوهاب الشريدة ، رسالة ماجستير ، جامعة البصرة ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، ٢٠٠٢ .

٤. التحليل البنيوي للسرد ، رولان بارت، ترجمة حسين بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد العقار، مجلة آفاق ، ع ٩/٨ . ١٩٨٨ ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط .

٥. تقنيات السرد الروائي عند غادة السمان ، فيصل غازي النعيمي ، رسالة ماجستير ، جامعة الموصل ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية ، ١٩٩٩ .

٦. توظيف شروط العرض الصوري قراءة في شريط صامت ، خضير الزيدي ، جريدة الصباح الصادرة بتاريخ ٢٠١٣/٥/٢٨ ، ونشرت في الموقع الألكتروني للصحيفة بالرابط www.alsabaah.iq/ArticlePrint.aspx?ID=47407

٧. جماليات المكان ،باشلار ، ترجمة غالب هلسا ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٠ .

٨. حركية الإبداع ، خالدة سعيد ، ط ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٢ .

٩. خطاب الحكاية . بحث في المنهج ، جيرار جينت ، ترجمة محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي ، ط٢ ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

١٠. رؤيا ، فصلية تعنى بثقافة الحداثة وما بعد الحداثة ، ع ٤ ، ٢٠١٢ ، النجف الأشرف .

١١. شريط صامت . نصوص عن السيارات والرصاص والدم، عبد الزهرة زكي، دار المدى، ٢٠١١ .

١٢. شعرية السرد في شعر أحمد مطر ، د. عبدالكريم السعيدي ، دار السياب ، لندن ، ٢٠٠٨ .

١٣. صحيفة المشرق السعودية ع ٢ بتاريخ ٢٠١١/١٢/٦ ، بعنوان " كتاب شعري يحكي أهوال الموت والدم في العراق شريط صامت لعبد الزهرة زكي .

١٤. عالم الرواية، رولان بورنوف ، ريالاونيليه، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٩١ .

١٥. قصائد الدم قراءة في مجموعة شريط صامت للشاعر العراقي عبدالزهرة زكي، هادي الحسيني، نشرت في موقع الحوار المتمدن الألكتروني بالرابط

http:www.ahewar.org/rss/default.asp?it=2 fjhvdo 1/7/2016

١٦. القضايا الجديدة للرواية ، جان ريكاردو ، ترجمة كامل عويد العامري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤ : ٤٠ ، ٤١ .

١٧. القول الشعري والقراءة السردية، محمد صالح عبد الرضا،دار الكتب، جامعة البصرة، ٢٠١٣ .

١٨. مدخل إلى نظرية القصة ، سمير المرزوقي وجميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية بغداد والدار التونسية للنشر والتوزيع ١٩٨٦ .

١٩. مرايا نرسيس . الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، د. حاتم الصقر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩٩ .

٢٠. مستويات دراسة النص الروائي ، د.عبدالعالي بوطيب، مطبعة الأمنية، دمشق . الرباط، ط١ ، ١٩٩٩ .