

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورقاء يحيى قاسم المعاضيدي

النص الأدبي وإشكالية التجنيس

الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورقاء يحيى قاسم
المعاضيدي
كلية الآداب / قسم اللغة
العربية
جامعة الموصل

بسم الله الرحمن الرحيم

الملخص:

هدف الدراسة تحليل نص (الحب ٢٠٠٣) للوقوف عند المسافة المشتركة التي تسهم في انفتاح الأجناس الأدبية بعضها على بعض، إذ أن مهمة الناقد هي الوقوف عند هذه المسافة التي يحصل فيها التفاعل، لا سيما أننا نلمح في السنوات الأخيرة من هذا القرن وجود التعددية الاجناسية في النص الأدبي، ونص (الحب ٢٠٠٣) يجمع بين الشعر بأنواعه والنثر والوثيقة التاريخية والخطاب اليومي، إذ استطاعت الشاعرة إن تعالق بينها لتكسب نصها القدرة على خلق رؤية مركبة تسهم بالتجديد.

إن النص المدروس يحمل القيمة الزمنية المتجسدة في العام (٢٠٠٣) ووجود الاحتلال الأمريكي بكل تداعياته ليكشف عن عمق العداء التاريخي الغربي للمشروع العربي.

وقراءتي للنص اعتمدت الاستقراء والتحليل إذ شملت محورين: تماسك النص والتناص اللذين حققا التعالق الاجناسي في النص (الحب ٢٠٠٣) لتتحقق وحدة النص الكلية.

الجنس لغة: هو الضرب من كل شيء، والجمع أجناس وجنوس، والجنس أعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس، يقال هذا يجانس هذا أي يشاكله (١) وعند أهل المنطق مايدل

على كثيرين مختلفين بالأنواع، فهو أعم من النوع فالحيوان جنس، والإنسان نوع (٢) وهناك من يطابق بين النوع والجنس بوصفهما أي النوع والجنس تنظيماً عضوياً لأشكال أدبية (٣) إذ انتقل مفهوم الجنس إلى الأدب عندما تحدث تشارلز روبرت دارون (١٨٠٩-١٨٨٢) عن نظريته في كتابه "أصل الأنواع" on the origin of species عام ١٨٥٩ عن أجناس المخلوقات المختلفة في أواخر القرن التاسع عشر (٤) بوصفه أي الجنس أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية (٥) أما كلمة "جنس" في الآداب الأوربية فإنها تحافظ على شكلها الفرنسي genre وتعني النوع أيضاً (٦) و هي المشتقة من الكلمة اللاتينية genus واستعملت بذلك الشكل الفرنسي في الكتابات النقدية الأوربية (٧) ويعزى الاهتمام في استخدام مصطلح الجنس الأدبي في الدراسات الغربية الحديثة إلى ظهور أجناس جديدة من التأليف الأدبي في اللغات الأوربية، وذلك في بواكير النهضة الأوربية في القرن الثالث عشر في إيطاليا، ليتوسع فيما بعد إلى نظرية الأجناس الأدبية التي تترجم بالفرنسية genres literaires يقابلها في الانكليزية literary speies ثم عدلوا عنها إلى literary genres (٨) أما في التراث الاغريقي فإن مؤلفات أرسطو ٣٢٢ ق.م وهوراس تعد من المراجع الكلاسيكية لنظرية الأنواع إذ تقدم المأساة والملحمة على أنها نوعان متميزان رئيسان (٩). بينما ميز كل من أفلاطون وأرسطو بين الأجناس الأدبية الأساسية، وهذه الأجناس هي الشعر الغنائي والشعر الملحمي والمسرحية (١٠) ويعد نورثروب فراي التقسيم الثلاثي الذي وضعه القدامى: الملحمي والدرامي والغنائي هو المنطلق لنظرية الأجناس الأدبية (١١) ويقترح هيجل إقامة منظومة حقيقية للأجناس، خاصة بالأدب تركز على مقولاته الفلسفية الأساسية، التي من خلالها يمتلك الادب منظومته الدلالية الخاصة به، إذ لا تستطيع هذه المنظومة أن تسكن اللغة كما هي، بل تكون مرتبطة بمجموع فرعي من الممارسات اللغوية عبر نظام خاص، وهكذا أصبحت نظرية الأجناس المكان الذي يتحدد فيه مجال الأدب وتعريفه (١٢) وهذا يقودنا إلى مفهوم الجنس الأدبي بوصفه مجموعة من الخصائص التي تحكم الممارسة الإبداعية. (١٣)

أما نشأة الجنس الأدبي فهي قضية قديمة حديثة، تبدأ بالحديث عنه بوصفه رغبة فردية ناتجة بصفة أساسية عن رغبة اجتماعية (١٤) وقد ظل الجدل دائراً حول امكانية تحديد

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

ضوابط معينة يمكن أن نستجلي من خلالها أن مهمة تمييز خصوصية جنس أدبي معين من غيره عسيرة ولكن يمكن الوقوف على مرحلتين أساسيتين (١٥):

المرحلة القديمة: التي بلغت ذروتها بالكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، إذ ينكفئ كل نوع ضمن أسوار مغلقة لا يتراسل فنياً مع غيره وهذا هو المذهب الشهير (بنقاء النوع).

المرحلة الوصفية: التي ظهرت حديثاً والتي تفترض إمكانية المزج بين الأنواع لتوليد أنواع جديدة. وهي المرحلة التي تميزت بها الكتابات الحديثة التي تعطي انفتاحاً للنوع الأدبي كي لا يبقى مغلقاً على نفسه، بل تنظر إليه بوصفه نظاماً منفتحاً قابلاً للتجدد والتكيف مع المستجدات (١٦). لذلك يمكن القول: إن الجنس الأدبي الذي يزواج بين أجناس متغايرة هو من أبرز منجزات الحداثة، التي تعلن إمكانية التلاحق بين أجناس مختلفة مما يدعو إلى إعادة النظر في توسيع حدود الجنس الأدبي وتكييف محدداته مع ظهور كل نتاج جديد (١٧) بل الأكثر من ذلك الكشف عن الطرق التي تنتج وفقها النصوص وتُستقبل وتُتداول في المجتمع، لاسيما أن الضغوط المستمرة التي تمارسها الأفكار المتصلة بالخلق والابتكار والذوق، ومتطلبات التلقي، تؤدي إلى تعديل تطوير هذا الدور باستمرار (١٨).

إن الحديث عن الأجناس يجعلنا نتوقف عند مشكلة التجنيس بوصفها ظاهرة في التاريخ الأدبي المعاصر، وعاملاً نصياً بصورة خاصة تبقى قائمة مع انتشار ظاهرة ما بعد الحداثة التي شكّلت خرقاً واضحاً لكل معطيات الحداثة لاسيما التداخل بين الأدبي والثقافي واللغوي لأن "ما بعد الحداثة صورت اختلاط الأجناس، واختلاط النصوص، واختلاط القراء والنصوص" (١٩) لاسيما أن تشكل الأجناس النظرية في مخيلة الناقد هي جزء مما يمكن تسميته بالمنطق البراغماتي للتجنيس Hmogeneisa، هذا المنطق يشكل ظاهرة إبداع و تلقى نصية تختلف من ناقد إلى آخر (٢٠) إلا أن أية معالجة لإشكالية الهوية الاجناسية في خضم الأعمال الأدبية ينبغي أن تأخذ بنظر الاعتبار عاملين أساسيين:

أحدهما: إمكانية الاختلاف بين سياقات عملين أدبيين، حتى وإن كانا يحملان التسمية الاجناسية الواحدة.

ثانيهما: يتجلى في إمكانية تجدد النص عبر سياقات مختلفة ومتباينة. (٢١) ولذلك يمكن القول: إن "الهوية الاجناسية لنص ما تعد أحياناً والى درجة معينة، قابلة للتغيير سياقياً بالمعنى الذي ترتبه في المجال غير النصي، وبشكل أوسع بالمحيط التاريخي الذي يحكم ولادة النص، والذي يحكم إعادة نسيجه كفعل تواصلية" (٢٢) وهذا يقودنا إلى حقيقة أن كل التحولات الاجناسية مرتبطة بتحول تاريخي أعم ويتحول في أفق العُبر - نصية إلى سياق جديد يرتبه بدرجة امتتالية النص الجديد (٢٣) لاسيما أن النقد الأدبي يشهد مرحلة الانتقال من النقد الكلاسيكي (كل أشكال النقد الأخرى قبل ولادة علم الخطاب الذي كان يعتمد معايير وقواعد معينة لتحديد جنس أدبي عن غيره إلى مرحلة يتعامل فيها علم الخطاب مع النص الأدبي على أساس الكتابة النوعية التي تتخطى قواعد الأجناس الأدبية بما فيها من صفة أدبية إلى مرحلة العفوية المعدة إعداداً لسانياً واجتماعياً تواصلياً حديثاً يشكل فيها الجنس الأدبي نفسه بنفسه (٢٤) مما يؤدي إلى "تكريس أعراف جديدة في قراءة النصوص، تستلزم بالضرورة تخطي الموجه الجنسي للنص، بحثاً عن شعرية خاصة به، إذ يتداخل السرد في الشعري، فالحدود بين الأجناس الأدبية تعبر والأنواع تخط أو تمزج، كما أن القديم منها يحور، كما تخلق أنواعاً جديدة" (٢٥) ويقف الشعر في الطليعة، إذ كان "انفتاح الشعر على الأجناس الأدبية والفنية الأخرى وفي طبيعتها السرد والدراما والفنون التشكيلية واليات فن السينما" (٢٦) قد أفرز ظواهر فنية جديدة في الشعر تتعلق "بالكتابة الشعرية ذاتها، حيث أسهمت لغة الشعر الحديث، وتبدلات الايقاع، والمنظور الرؤيوي الجديد للموضوع والأسلوب، والاستعانة بالرموز، والأقنعة، والمرابا، وأحداث التاريخ، والوقائع المروية شعبياً، في الاقتراب من لغة النثر وعالمه الكتابي" (٢٧) وعند هذا التداخل الذي ميز بل و ساهم في إثراء نص الحب ٢٠٠٣ للشاعرة بشرى البستاني سأقف لأصفه بأنه شمولي، تداخلت فيه أجناس مختلفة، الشعر: العمودي وشعر النغيلة، وقصيدة النثر، والسرد، القصة والنص المفتوح، والوثيقة التاريخية (٢٨) والشاعرة إذ استعانت بالسرد لتؤكد زمنية الحدث لا سيما أن "القصة تنطوي على قدرة في تقديم

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

مستويات زمنية متعددة " (٢٩) فالتشكيل النصي لنص (الحب ٢٠٠٣) يتكون من اثني عشر مقطعاً طويلاً، تقاسمته أربع وثلاثون صفحة من الحجم الكبير، والقراءة الأولى للعنوان تظهر للمتلقي ذلك العنوان المفتوح على دلالة الحب، ولكن الزمن المقيد بالعام ٢٠٠٣ شكّل بؤرة دلالية تقف عند هذا العام بالتحديد، والتخصيص هنا بالعدد يعطي أهمية خاصة بهذا العام الذي اغتيل فيه شعب وحضارة وأمنيات. إذ تحكي قصة شعب وحضارة انتهكت، والشاعرة حينما تحدثت عن الفضاء الجغرافي، فإنها لم تجعله أبداً منفصلاً عن دلالاته الحضارية التي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم، وهذا ما تؤكد جوليا كرستيفا (٣٠). فضلاً عن أنها استخدمت نصوصاً من حقول معرفية لتشارك معها من أجل أن تتعدد الأصوات والوقائع والأزمان والقيم والتصورات والرؤى لتخدم القضية التي تعبر عنه، كل ذلك تشكل في بنية نصية واعية بعملية التجديد التي ما رسها النقد الأدبي العربي قديماً وحديثاً من أجل إثراء العلاقة بين نص وآخر داخل النص الأصلي الذي يؤكد على اتساع أفق الوعي الذي شكل فسيفساء نصه عندما صهر فيه تعددية أجناسية متباينة، لتنتج نصاً متماسكاً استطاع امتصاص كل هذه الأنواع، ويظهر ذلك بالترتيب الآتي:

ص	الجنس	المادة
٤	الشعر/العمودي	الست وعدتني يا قلب.....
٥	= / =	يقولون ليلى عذبتك بحبها.....
١٧	= / =	تكاد يدي تندى إذا ما لمستها.....
٢-١	شعر التفعيلة (بدأ بالمتدارك)	الملاعب مقفرة.
١١	=	أيتها الأرض التي تموج فوق الغيم.
١١	=	لا فجر كي أرخي صفائري النبيلة.

في أحشائها أسد يمور .	=	١٣-١٢-١١
أعدو خلفك في منعطفات الليل .	=	١٩-١٨
والقبائل نائمة	انتهى بتفعيلة (المتدارك)	٣٤
تتطفئ النجوم وادخل في الضباب	نص نثر	٢
إذ يصير صدري بحراً وصدري الأفق	=	٢
أيها العراق	=	٣
في عبير عشبك أبصر مسالك وممالك	=	٤
لعل الأقداح تعلن	=	٥
في الصباح استلمت رسالة عن طريق الانترنت	=	٩-٦
على وجنتك تشتعل شفتي	=	١١-١٠
تأخذني ذراعاك نحو القاع على موج أحمر	=	١١
تهبط الصواريخ تهبط	=	١١
أسد يتشكل جسده السفلي من موج فيضان	=	١٧-١٣
إلى/أتذكرالهلالي وورقه النضر	=	١٧
تنساب في أعماق روحي/ وجع الشفائق الحمر	=	١٨
الطالعة بوقع خطاك	=	١٩
وجهك بشرق في حدائق روحي	=	٣٣
أغمض عيني وأحتضن الأرض	=	٣٤

وعبر هذا التشكيل النصي المتداخل الأنواع جندت الشاعرة الطبيعة والتاريخ والحضارة والإنسان من أجل إقامة مشروع تواصل للحياة، التي عمل فيها المعندي قسرياً على مصادرة كل فعل تحرري بالاضطهاد والعنف والتهمير والقتل. ولعل إشكالية هذا النص تكمن في تعدد الأنواع والأجناس داخل فضائه المؤطر بحدود النص المعاصر، وهي إشكالية ترى الشاعرة أنها " تحل ذاتها بذاتها وتفك عقدة تسميتها بآلياتها النصية هي، من خلال مرونة النص المعاصر ومطواعته الاجناسية، ذلك أن روح الشعرية القادرة على فعل الاحتضان والاحتواء، ولا أقول الاستحواد، بثرائها وغناها هي التي نهضت باحتواء التاريخ والسرد والوثيقة السياسية والتمن الحكائي المرتكز على الحدث الواقعي الذي تحول داخل النص إلى مبنى حكائي، محققة طبيعة النص المعاصر كونه فضاء

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

لأبعاد متعددة تتراوح فيها كتابات مختلفة تتنازع حسب رولان بارت حتى يغدو ذلك النص نسيجاً لأقوال ناتجة عن تكثيف بؤر ثقافية متعددة وهو إذ ينجز ذاته بهذا التشكل المتداخل، فإنه يطرح قضية هويته التي لا تقصح عن نفسها إلا من خلال أنظمة ذلك النص ذاته الذي يعد المنطلق الأساس في أية مقارنة نقدية، والاحتكام إلى هذا المبدأ (مبدأ بنية النص الداخلية) هو خلاص للنص من إرباك البنى الخارجة عنه إلى البنية الخاصة به، تلك البنية التي يتحقق بها ومن خلالها العمل، فهذا العمل (نص إبداعي) حاول أن يبني عالمه الخاص به، هذا العالم أملتته ضرورة فنية استقبلت إشارات الواقع الحادة ورشحتها من خلال رؤية فنية غير محكومة إلا بحرية الإبداع، تلك الحرية التي لا تفك إشكالياتها إلا بألياتها هي، وحتى الأخطاء الناجمة عن ممارسة هذه الحرية لا يمكن حلها إلا بممارسة الحرية مرة أخرى ممارسة إيجابية" (٣١).

إن أهمية أي نص إبداعي تكمن في قدرته على توليد الأثر الموهوم بحقيقته كما تقول د. يمنى العيد وحقيقته هي أن يوحي عبر القراءة بما ينتصر لعوامل الإيجاب في الحياة محرّضاً على مقاومة الشر ودحض أدواته من أجل إحلال قيم الخير والنبيل والمحبة بدل القطيعة والعنف والعدوان (٣٢).

إن الحديث عن أي عمل أدبي يقودنا للبحث عن النسق الذي يشكله" فالعمل الفني العميق يجذبنا نحو نقطة نستطيع من خلالها رؤية عدد هائل من الأنساق ذات الدلالة القيمة متجمعة" (٣٣) وهذا ما يمكن أن نتمثله في الأنساق التي كونت الصورة الكلية لنص (الحب ٢٠٠٣) والتي يمكن تقسيمها إلى محورين:

١. محور تماسك النص.

٢. محور التناص.

محور تماسك النص:

إذا كان النص الأدبي بنية لغوية ذات وظيفة جمالية تواصلية معاً، فإن الترابطات الداخلية التي يحكمها التشكيل داخل النص تختلف من بنية لأخرى، إذ تلعب قدرات

المبدع دورها المهم في إحكام الحركة الجدلية التي يتم من خلالها التفاعل بين مجمل أجزاء النص، وهذا التفاعل التركيبي لا يؤدي إلى الاتساق المطلوب، إلا إذا أنتج انسجاماً في الدلالات التي يطرحها، ولذلك اشترطوا في تحقيق النصية معايير لخصوها بالربط والتماسك والقصدية والمقبولية والإخبارية والموقفية والتناص (٣٤) وهي معايير منها ما يتصل بتشكيل النص ذاته ، ومنها ما يتصل بالمبدع والمتلقي، ومنها ما يتصل بالسياق عموماً. فما يتصل بالنص يمكن تلخيصه بالربط الاتساق الذي يتحقق بأنواع الروابط النحوية والبلاغية والإيقاعية ولكل مبدع طريقته في أسلبة هذه المحاور والتعبير عنها برؤيته الخاصة، أما مصطلح (التماسك) فكثيراً ما يشير إلى الانسجام الحوارى ما بين الشكلي والمضموني وملكية النص التي تعد المعيار الأهم لتحقيق بنية النص الكلية، وهو مصطلح يتعلق بمكونات النص التركيبية المنتجة لدلالات تتسم بالانسجام، ولذلك يبقى التماسك بوصفه معياراً لكلية النص هو المحور المسيطر الذي يلف أجزاء النص ومحاوره محققاً بحضوره معظم المعايير النصية الأخرى التي تشكل أهمية للمبدع والمتلقي معاً لاسيما المقصدية والمقبولية والسياقية (٣٥).

إن القراءة الأولى لنص الحب ٢٠٠٣، أو القصيدة الطويلة الحب ٢٠٠٣ (٣٦) توحى بطول النص، ولكن هذا الطول لم يؤد إلى خلل بتماسك النص لاسيما أن التماسك يعدّ عاملاً من عوامل استقرار النص (٣٧)، إذ أن تداخل الأنواع داخل الجنس الواحد وتداخل الأجناس فيما بينها منح الشعرية لهذا النص وعمق أبعاده لوناً وحدثاً وشخصيات، مما يجعلنا نؤكد مع جيرار جنيت في مقدمته للنسخة العربية على أنه " ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة" (٣٨) ويذكر من بين هذه الأنواع " أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية " (٣٩) وهذا ما نلمحه في الحب ٢٠٠٣، إذ جمع بين أنواع الخطاب الشعري والخطاب السردي وصيغ التعبير المختلفة التي سمحت بتعالق الأنواع المختلفة سواء ما انضوى منها تحت الجنس الشعري، ممثلاً بالنوع العمودي وشعر التفعيلة والنص المفتوح أو ما انضوى منها تحت النثر ممثلاً بالسرد الفني، والتراث الشعبي ولغة التخاطب اليومي، ولغة الوثيقة السياسية كذلك.

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

إن من مؤشرات الحداثة ظهور ما اصطلح عليه (بمؤلفي الطليعة) الذين أبدعوا أعمالاً ترفض الارغامات الاجناسية وتقوم على استراتيجية دمج الأجناس وتعايشها وتفاعلها مع الخطابات غير الأدبية رداً على ميتافيزيقيا النقاء والتقليد (٤٠) والى مثل هذا يذهب بعض النقاد المعاصرين إذ يرون الدواوين الأخيرة في العصر الحديث يتعايش فيها أكثر من جنس لتبدو قصيدة طويلة تتعدد فيها الأجناس (٤١) بل الأكثر من ذلك، إن بعض الشعراء المعاصرين يستخدمون اللغة اليومية في دواوينهم إلى جانب اللغة الأدبية والذي يرجعه أحد النقاد إلى أن "وعي الشاعر الجديد وموقفه الواقعي واهتمامه بما يدور حوله من مشكلات اجتماعية وسياسية والتصاقه الشديد بالقضايا التي تهم المجتمع ككل، هيأه إلى الاقتراب من لغة الناس" (٤٢) وكل ذلك قد جُمع في الحب ٢٠٠٣، ولتحديد السجل الاجناسي لهذا النص نجده ينماز بالسمتين الآتيتين:

١- **ثيماتياً:** - هناك حضور واضح للاحتلال ممثلاً بالاعتداء على كل شيء، الحضارة والتاريخ والإنسان الذي وقفت منه الشاعرة موقف الدفاع الحي المستميت بالكلمة.

٢- **شكلياً:** - هناك تمازج بين الشعر بألوانه والنثر والحديث اليومي ، محكياً بضمير المتكلم، فضلاً عن التكرار الذي لازم العديد من المقاطع مؤكداً المعاناة الحقيقية شاداً أطراف النص بعضها إلى بعض ومقيماً ما بينها حواراً فنياً مشبعاً بألوان من الإيقاعات الواثبة التي لم يتمكن الحزن ولا مطرقة العنف من لي عنقها أو إخماد جذوتها.

إن الحديث عن تماسك أي نص ينبغي أن يبدأ من بنية العنوان بوصفه عتبة النص. وللوقوف عند أهمية العنوان للنص لا بد من الوقوف عند هذين الرأيين: (٤٣)

١. يعد العنوان موضوعاً للنص وأنا أنفق معه.
٢. الذي لا يعد العنوان موضوعاً للنص وإنما هو احد التعبيرات الممكنة عن موضوع الخطاب.

فالعنوان الذي يحمله نص الحب ٢٠٠٣، ومن منطلق أن العنوان يؤثر في تأويل النص الذي يليه ويعبر عن رؤاه الفكرية والجمالية، نرى تناسبه وأهمية الحب في هذا العام تحديداً (٢٠٠٣) إذ تختزن الدلالة الزمنية للتعبير عن الحب الذي يجسد العاطفة الخاصة التي تتداخل بعاطفة أكبر، تحتضن العام ٢٠٠٣ بكل إشكالياته. ففي هذا العنوان تيارات نازلة إلى المتن وصاعدة من المتن إلى العنوان بتناوب متساوق مع أهمية الطاقة المعبرة فيه. و تنتقل إلى النص ومن القراءة الأولى نلمح أثر ضمير المتكلم الذي تمثل في الذات الساردة وكما يرى (فان ديك) في حديثه عن النص ضرورة أن يتمتع ببنية كلية تختزن بنيات لغوية ومن هذه البنيات اللغوية هي الإحالة التي تعبر عنها الضمائر المحيلة إلى الأشخاص (٤٤) وما يميز هذا النص استحواذ ضمير المتكلم الطاغي في النص الذي يعزز الأنا، التي تقف وراءه من جهة وينوب عن المجموع في الوقت ذاته، إن ضمير الشعر هو ضمير العصر كما يراه بعض النقاد (٤٥) لاسيما عندما يرتبط بمفهوم " الفواعل في النقد الحديث، ويتجاوز مستوى البيان النحوي إلى تحسس ما يفضي إليه من بيانات جمالية، بأن يظل دائماً على حافة اللغة في تلك المنطقة التي تتجلى فيها أدبيتها وشعريتها" (٤٦) وعلى هذا الأساس يمكن أن نسجل تفوق ياء المتكلم على بقية الضمائر في الديوان تأكيداً على الهوية التي جاء المحتل ليهدمها، لاسيما أن شدة المعاناة الذاتية النفسية تتحول إلى وجع يحيل على الضمير الإنساني الذي تجسد في ذات الشاعرة التي تحس في القصيدة بأنها تحتضن كل شعبها وتتكلم باسمهم من خلال ياء المتكلم (٤٧) فقد تكرر الضمير بوصفه ضميراً متصلاً مبنياً في محل نصب مفعول به وبعده (٢٥) مرة إذ وقع العدوان على الذات الشاعرة وناسها ومجتمعها، وضميراً متصلاً مبنياً في محل الجر بالإضافة (١٠٦) مرة وهذا يدل على أن الذات الشاعرة حاضرة فاعلة لاسيما أن (نا) المتكلم أو المتكلم المفرد يرد تعظيماً للذات عادةً إياها كالجماعة (٤٨) لأن الذات الشاعرة في الحب ٢٠٠٣ حملت هموم مجتمعها، وتحدثت باسمه، وفي ما يلي مخطط يؤثر ذلك:

رقم الصفحة	ياء المتكلم متصلة بالأفعال وأفعال فاعلها (أنا)	ياء المتكلم مضافة إلى الأسماء
------------	--	-------------------------------

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

رقم الصفحة	ياء المتكلم متصلة بالأفعال وأفعال فاعلها (أنا)	ياء المتكلم مضافة إلى الأسماء
١	تسابقني، تلاحقني	ذراعي، بيتي، شعري، خطوي، نبضي، قيدي، جرحي
٢	--	حرريني، يظهرني
٣	--	صدري
٤	وعدتني	شجري، أحلامي
٥	يحملني	شجني، شجري، أقماري، قلبي
٦	أغثني	
٧	خذيني، أدخلني	عمري، جفني، صدري، وطني، جناحي
٨	اهوي، يأخذني	أعضائي
٩	--	ذراعي
١٠	--	شفتي، عيني، كتفي، ورائي، صدري، وطني
١١	تأخذني	
١٢	يسرقني	دليلي
١٣	--	بلادي، بلادي، بلادي، بلادي
١٤	انحني، تأخذني	روحي، نيرانني، صحرائي
١٥	ابكي	أمي، ضفائري، شعري، حزني، روحي، جروحي، أمي
١٦	--	وحدني، غربتي، صدري
١٧	زدني	حزني، جروحي، رحيلي، فقدانني، روحي، وجنتي، روحي
١٨	--	روحي، روحي، كفي، قلبي
١٩	تعلمني، تدخني	معي، روحي، روحي، روحي، روحي، كفي، ساعدي، صدري
٢٠	تحملني	قلبي، جسدي
٢١	تنتزعني، تكتنبي	جيدي، كتفي، صدري، قلبي
٢٢	--	ضفائي، يقيني، قلبي، حزني

رقم الصفحة	ياء المتكلم متصلة بالأفعال وأفعال فاعلها (أنا)	ياء المتكلم مضافة إلى الأسماء
٢٣	--	قلبي، ابتسامتي، صدري، ساعدي
٢٤	--	قلبي
٢٥	يناديني	وجهي، كفاي، قلبي، جوارحي
٢٦	يناديني، يسألني، يخرجني، يتلقفني، يقلبني	وجهتي، قبلتي، صحرائي، ملاذي
٢٧	يراودني، تعالي	وطني، دمي
٢٨	يحاصرني	ساعداي، موتي، شعري
٢٩	--	دمي، ورائي
٣٠	--	غرفتي، بيتي، قلبي
٣١	--	-----
٣٢	--	عيني، عيني
٣٣	--	دمي، صوتي
٣٤	--	شعري، جنيني، أحشائي، جسدي، عيني

إن كل الأشكال التي وردت فيها الضمائر (ياء المتكلم متصلة بالأفعال، وأفعال فاعلها أنا وياء المتكلم مضافة إلى الأسماء) كانت تحمل ألم الشاعرة ومعاناتها الإنسانية الحاضرة لآلام جميع العراقيين. إنها تحتل ضمائر خمسة وعشرين مليوناً وتسعمئة ألف عراقي كناية تقريبية عن عدد سكان العراق، ذلك الرقم الذي تكرر خمس مرات ليحمل في كل مرة أثر الفجيعة الجماعية، إذ تقول:

في زمن الحوار لا ندري لماذا يقمع ويحرق ويجلط خمسة وعشرون مليوناً
ويحرق لحم دجلة والفرات (٤٩)

فالقمع والحرق والجلط أنواع من الألم الذي يسببه وجود الاحتلال وما ينتج عن ذلك الوجود من أنواع الإبادة، وتكرر المأساة بحرق نفس العدد من الكتب، التي تحمل تاريخ العراقيين وأمنياتهم ومعارفهم ووجودهم الذي جسده الشاعرة في الكتب والقطع الأثرية إذ

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورقاء يحيى قاسم المعاضيدي

تطابق عدد الكتب بالنص مع عدد نفوس العراقيين مع عدد الآثار العراقية المسروقة يشير إلى أمرين:

الأول: إن كل عراقي ثروة معرفية وحضارية.

الثاني: إن كل عراقي قد طالته يد التدمير بأنواعه.

والفضائيات العربية تلتقط صور النيران

التقطت صور خمسة وعشرين مليوناً وتسعمئة الف كتاب متفحم في قاعات المكتبة الوطنية ببغداد، وأشلاء خمسة وعشرين مليوناً وتسعمئة الف قطعة من اللقى النفيسة مسروقة أو محطمة في متاحف العراق (٥٠)

فالكتب التي أحرقت والقطع الأثرية إذن ماهي إلا ذاكرة كل عراقي وعنوان وجوده ولذلك يصر النص على مطابقة العدد بينه وبين عدد نفوس العراقيين كما أثبتته النص بال تكرار، ولذلك عمل الاحتلال على تغييب هذا الوجود المعرفي والحضاري حرقاً وسرقةً وتحطيماً، إن عمق المأساة ليس جديداً بل متراكماً، لاسيما أنها تتذكر أحداث قصف ملجأ العامرية ليتكرر العدد من جديد لأن الأسى والحزن الذي لحق بهذا الملجأ والظلم الذي وقع عليه هو عينه الظلم الذي يصيب جميع العراقيين الآن.

بجحيم الحضارة الأمريكية الغارقة بالدرن..

اختلطت جثث خمسة وعشرين مليوناً وتسعمئة الف شهيد، وشهيدة

فتياناً وصبايا وشيوخاً من النساء والرجال (٥١)

وهذا التكرار لهذا العدد تحديداً من عوامل ترابط النص، فضلاً عن تحولات الضمائر التي أعطت شمولية للنص وللحياة داخله التي استأثرت بتكرار ضميري أنا وأنت اللذين استطاعت الشاعرة أن تربط بينهما بتلاحم وجودي فلا وجود للأول دون الآخر، فالعلاقة مصيرية والترابط روحي، وهذا يغيب التمييز بين الرجل والمرأة وتصبح التبعية أو الشعور بها لاغياً حينما تندمج قضيتهما معاً بالقضية الوطنية الكبرى.

أنا الشاعرة + أنت المخاطب (الذي يساوي الرجل، الوطن، القيمة العليا)

أبحث في أعماق الليل عن شرف قلبك
أبحث عن وجهك قمراً معلقاً فوق النخيل.
أنت.. تعلمني مرافئ الكشف
تذهب إلى جذور النبض حيث تسبح الفراشات لفصول العسل
أنت..

تفتح مملكة الصخور وتغامر بتيجانها
أنت..

تفتح جروح غريتي فتأخذك سواعد الهاوية.
وأظل على سفر
في الليل أجذك تفتح صدري باحثاً عن حبة القرنفل،
فأقف على وجهك الضلوع
وأتساءل:

من منا خلق من ضلع الآخر (٥٢)

انه الشعور الكامل بالتماهي الإنساني، إنها ترفض أن يكون حبيبها مخلوقاً من مادة صلبة وتحسّه مثلها مخلوقاً من الحياة من ضلع ينبض ويكتوي بمواجد الشوق، حبيبها بليله وقمره ونخله رحلة كشف حقيقي تكرر الشاعرة فيه الضمير أنت- ثلاث مرات - تقابلها أنا الشاعرة التي تعيش رحلتها الأبدية معه من خلال التوحد الذي تظهره بتساؤلها من منا خلق من ضلع الآخر، لذلك فإن خسارة الوطن خسارة لذاتها، تتمثله إنساناً ندياً ترجي عليه من أنوثتها الكثير.

تكاد يدي تندي إذا ما لمستته
و ينبت في أطرافها الورق النضر (٥٣)

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

إنها تجسده كياناً عذرياً تجمعها به علامة الفقدان، وصوفياً تجمعها به لواعج الوجد الذي لا يؤول بالوصول إلى السكون:

رحيلي أنا

وفقداني أنا

ووجع روحي

عنفود دمع ينتظر أصابعك

أصابعك تورق فوق وجنتي

أصابعك تحتسي وجعاً من أنين روحي

أتذكر الهذلي وورقه النضر

ودرويش وأغلال حبه.. وأبكي (٥٤)

إن التعبير بياء المتكلم المتصلة لا يكفي للإفصاح عن معاناتها ولذلك تؤكدتها بالضمير المنفصل الصريح (أنا)، ولكن الشاعرة لا تستسلم فهي تواجه الإبادة بالتشكل من جديد وهذا ما يؤكد التواصل الإنساني في النص الذي يعبر عن فعل مقاومة خلاقاً لأنه يجابه الفناء بالخصب والجفاء بالوصول والبين بالاتحاد ولذلك تبدأ بالأصابع حيث الكتابة التي تشتعل، الكتابة على الجسد، والكتابة على الورق، لأن حجم المأساة يتجاوز الفعل الذي أصبح عادياً، وهو الكتابة على الورق إلى فعل جديد أبلغ كشافاً، إنه فعل المقاومة الحقة من أجل الاستمرار في مجابهة إبادتهم بمشروع خصب عراقي:

حيث لا تبدأ بالاضالع كأول الخلق

بل من بلاغة الأصابع

إذ أكتشف كفي فساعدي فصدري

وتحت كل همسة ينهض عضو جديد حتى يتشكل الجسد...

بهياً. ومغتسلاً بالنيران.. (٥٥)

إن فاعلية الجسد تنهض بفعل نارين، داخلية محركة تشعلها قوة خارجية (الأصابع) وهذه الفاعلية هي قوة تواصلية إنسانية يؤكدتها النص في جميع محاوره، ومن خلالها تتألف قوى داخلية تحرك وتكشف فهي قوة خلاقية تعمل على الديمومة والاستمرار والحفاظ على جذوة الحياة، فنارها مضيئة، كاشفة تعمل بالضد من نارالعدوان، دحراً لها وإبطالاً لفعل إبادتها، لأنها نار من نوع مفارق، نار شعرية كونها تطلع الورد من أعماق صرختها:

أنت.. تفتح لي بوابة الخلق لأبصر بنور قلبي

كيف ينبعث الورد من صرخة النار (٥٦)

إن المعاناة على طول القصيدة لم تتلب هذا الحب العظيم بينها وبين الرجل الوطن إنهما، هي والرجل، يستجيبان لنداء الوطن بضرورة التواصل من أجل الاستمرار والديمومة دحراً لمشروع الإبادة، ولذلك يظهران في النص من خلال تلاحم عشقي غريزي ومثلما اشتغل ضمير المتكلم (أنا) منفصلاً ومتصلاً ومخضباً يتوهج بالأنوثة، يشتغل بالنص ضمير المخاطب متصلاً ومنفصلاً كذلك ومتواشجاً بفروسيته مع الأنثى:

بحر قلبك، وقلبي ضفافه

واثبة جذلي ومسكونة بالحنين (٥٧)

إن تكرار الضمير (أنت) يؤكد الحضور الواعي المقابل لأننا الواعية التي تحيا متوحدة معه، إذ يظل الحب هو خلاص النهوض الوحيد من انحطاط المحتل وبشاعة فعله. ولذلك ظل النص يتحرك حركة لولبية: يهبط إلى القاع بفعل الاحتلال لكن ما أن يبدأ الضعف بملامسة الروح الإنسانية حتى تبدأ عملية صعود مفاجئ، صعود بالحب الذي تكتفه منظومة قيم تاريخية، ولذلك يؤكد النص فعل الحب المتوهج في جحيم الدمار من أجل كتابة جديدة وتأنيث جديد.

أنت...

تمحو تواريخ مدني،

وتكتب شجرها من جديد

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

أنت تعيد تأثيث روحي

وتشيع في سكونها متعة الإرباك

أنت...

تمسح غواية ضفافي، لتكتب أسرار البحر عليها..

أنت...

تفتح سواعد الجحيم لأدخل معك في التجربة

نسفاً وقتلاً وحرقاً وتشريد (٥٨)

إن التعبير بالأرض التي تعني المهاد والثبات يقوي العزيمة، فهي متوقدة تكتب سيرة حبها فلا أسى ولا حزن لأن نهوضها تقابله هزيمة المعتدي وانكساره مهما طال مكوثه عليها. تجسد الشاعرة ذلك في التكرار الذي يعد عاملاً مهماً من عوامل تماسك النص والتكرار لرمز العدوان العالمي الجديد (أمريكا) ثلاث مرات بمقاطع ثلاثة يبين الأول الاعتداء والثاني ينذر بتدهور مكانتها والثالث بهزيمتها وخسرانها.

تنهض الأرض عارية إلا من إزار اللهب

تكتب سيرة حبها نقوشاً على صدر الريح

وتعد الطغاة بحصان الهزيمة

أمريكا...

إن يبقى شعرة من وجودك على الأرض

فستمتلى البحار السبعة بدنسك

أمريكا...

أيتها الثملة بفجور حديدها،

على وهج النار استقرت فراشتها

ووسط اللهب تناثرت رويداً كي تعرف أن هذا المكان

لا يتسع لقلب صدئ وكف بلا مفتاح

أمريكا....

كل الأبواب مقفلة.

وألوان الصورة إلى زوال (٥٩)

وتعود من جديد إلى تكرار الضمير (أنت) الذي يمنحها الأنوثة الحقيقية في ثنائية
الأنثى/الرجل التي تعد من أخصب الثنائيات الأساسية في الحياة وجوداً ولتتوحد مع
الأرض في أمومة حب حقيقي يمنح الأرض كمالها وجلال انبثاقاتها، فهي تعيش حالة
إرباك تجعلها تضيع أمام سر الولادة والموت لتظل الأرض صاحبة الدفق والحياة.

أنت تزرع في أمومة الأرض أنوثتها

كي تزهر زنابق حمرا

وقرنفلا من لهب

أنت...

تريك يقيني كي أضيع من جديد (٦٠)

ومن المهم الإشارة إلى أن الأمل في نص الحب ٢٠٠٣ يزرع وميضه في دجى
المأساة، فانتظار الفارس هو انتظار للحلم، ويحث عن الفردوس المفقود بالرغم من كل ما
يحيط به من عدوان وتغييب وتدمير. كل هذه الأشياء لا تقف حائلاً أمام التحول والتغلب
على المحنة، انه القلم العراقي الذي لا يعرف اليأس، إنها نظرية (اقرأ) ذلك التجسيد الحي
لفعل الكتابة التي جسدت قدسية المعلومة في ذلك المجد العربي ليؤكد فعل الحياة بكل
ما فيها من تفاعل وعبقورية وتجربة إنسانية، وليظهر الفعل الشفاهي لكل أشعار العرب
مدوناً، تلك المعجزة التي أتت بها منظومة الحضارة الدينية الإنسانية التي اختصرت
الزمان والمكان بفعل القراءة ذلك الفضاء الذي استغرق كل الأشياء في نظرية (اقرأ)،
فالشاعرة تربط بين زمن المعجزة المرتبط (بمحمد عليه الصلاة والسلام) وإنفاذ البشرية من
الظلم، وبين انتظار الفارس كما انتظرته الأمة من قبل في صحرائها وهذا الفارس سيجئ

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورقاء يحيى قاسم المعاضيدي

بالرغم من انهيار الجسور وتساقط الصواريخ. وهي ترى عودته بقلبها وتؤكددها باستخدامها الفعل المضارع (تجئ) الدال على المستقبل، فالعودة ليست مستحيلة، والإيمان بالعودة جزء من تحقيقها، إن حلم العودة يعززه فعل التلاقي، فعل الأمر (تعال) المتضمن لدراما الإنجاز، بالدعوة إلى الخصوبة والحياة، لاسيما أن فعل الأمر يؤكد أهمية ذلك اللقاء في تلك اللحظة إذ التساوي التام بين اللحظة والواقع بل وتأكيد اللحظة بوصفها عنصراً زمنياً أولاً لا يمكن أن يكون أمراً نهائياً إلا إذا قارنا بين فكرتي اللحظة والديمومة " (٦١) لأن الفعل تعالي يؤكد المجئ بهذه اللحظة الحاضرة التي تعد المجال الوحيد الذي يدرك فيه الواقع.

فعل الأمر يراودني

فعل الأمر يقرع أجراس دمي

يوشوش جذور الأرض في دراما الربيع فتصعد الأروقة

نحو سماء عاشرة، ويدوخ الشجر بنشوة(تعال) ..

فعل الأمر يزعزع هالة التمتع،

يشعل السرد الكامن في عبق التراب فأدخل في المضارع وأغيب..(٦٢)

لذلك فإن كل هذه الأفعال الحركية يثيرها فعل الأمر (تعال)، والذات الشاعرة تقبل الدعوة، تقبل اللقاء لأنها تدخل في المضارع الذي يعرف طاقة شعبها الخفية ونبض أمنها الذي لا يحسه أحد سواها وهي في فرح هذه الرؤية الصوفية الكاشفة، تأخذها النشوة فتغيب في رقصة المخاصرة. إن تكرار حضور فن الرقص في النص إنما يعبر عن كيد بالظلم المحيط بها وانفلات من قيوده وانطلاق نحو التحرر من سطوة الواقع. إن أهمية اللحظة الحاضرة تكمن في كونها اللحظة الزمنية الوحيدة القادرة على التجسد فعلا يمكن الإمساك به، فنحن لا نملك من الزمن غيرها، لأن الماضي محترق منساب بلا عودة والمستقبل غائب لا قدرة على استحضاره إلا بانسياب اللحظة الآتية وتحولها إلى الماضي

وحينها يصبح المستقبل هو الحاضر الذي نمسك به ولذلك يبقى الفعل المضارع معبراً عن حركية الحياة وديمومة فعلها.

إن الشاعرة الساردة تؤكد أنها مستمرة على الحياة في زمن الموت بالذات . المضارع الدال على الحاضر و المستقبل، ذلك الزمن الذي سيفتح لها الآفاق في نشوة روحية تغيب فيها برقصة المخاصرة، فالرقص هو ذلك الفن الذي استخدم منذ أقدم العصور، لتفعيل حركات أدائية أمام الآلهة، لتقديم فروض الطاعة، فهو ذلك الألق الروحي الذي يترافق مع التراتيل الدينية، ولكن الرقص هنا ليس للآلهة، فالشاعرة تغيب في رقصة مخاصرة كونية وجودية معا فهي لا ترقص وحدها بل إن الثنائيات الكونية هي الأخرى تمارس معها هذا النوع من الرقص الروحي وهنا لم يعد الرقص أداءً فردياً إنسانياً بل تجاوزه إلى مكونات الطبيعة. إنها تستنهض الكون المهدهد بالعدوان، تنتشله من الموت المحقق به إلى حيث الحياة وحركية الجمال والإبداع وهناك تلتحم انسيابية الفن بعفوية الروح بفاعلية الجسد إذ تنضوي جميع عناصر الوجود بحمى الجسد في ظلال موسيقى الكون وهي تحتضن الإنسان بعيداً عن أجواء المجزرة، لتأخذه في رقصة كونية كلية شمولية تتغام ألعانها وحركاتها في طلاقة مدهشة وهي تتعالى على كل حدّ وقيد:

الشمس تخاصر الأفق

الأفق يخاصر المدى

البحر يخاصر الصحارى

النهر يخاصر المدن

الجدول تخاصر الشجر

وأغصانك تخاصرني وتشعل ساعداي موسيقى كتفك (٦٣)

إن تكرار مفردة يخاصر يشيع في النص فاعلية الحركة والتواشج، كما يشيع التلاحم النصي ويأخذ المتلقي معه ليدخله في موسيقى المخاصرة، والرقص هنا مشهد استبدال مع الواقع حيث تدحض الذات الشاعرة واقع الحرب ويؤسها بمشهد حيوي يفصح عن حركية

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

فرح يحلم به النص، لا سيما أنها تحيا وقائع الزمن الحاضر، زمن العدوان بدليل أن رقصها يشعل حشائش الوجود (٦٤) لتقرأ في متاهة العبير موتها وموت طفلة تدبّل وتسقط مثل ورود نيسان، طفلة الحلم الأبدي الذي لا يفارق مخيلة أي إنسان مؤمن بالحياة. و الموت في ذاكرة الشاعرة ليس جديداً إنما هي التي تعمد إليه ضمن منولوج داخلي لتحاور نفسها عن قصف ملجأ العامرية.

وبجحيم الحضارة الأمريكية يسقط الآلاف من الشهداء وتختلط جثث خمسة وعشرين وتسعمئة ألف شهيدة وشهيد.

ولكن الشاعرة وبعد كل هذا التدمير لم تستسلم بل تؤكد بال تكرار نفسه فعل الرفض، لأن تكرار الصوت يؤكد تكرار الدلالة:

أرفض، أرفض..

فالدم المخنوق بالنار كان دمي

والصوت المضرع بحليب الفزع صوتي،

وكل شئ يتهوى (٦٥)

ولكن فعل الرفض لم يوقف الصواريخ، بل يأتي تكرار سقوطها ثانية تأكيداً لمقصدية العدوان:

تسقط الصواريخ تسقط (٦٦)

وهي مازالت تملك الزمام وتحكي المأساة. وفي خضم المأساة والوطن المجروح يأتي التكرار ليعزز الفعل الاستمراري للتعب.

أتعب... أتعب... (٦٧)

تتعب من كل ما يدور حولها من العنف الهمجي ولكنها لا تتيأس تغمض عينيها وتحتضن الأرض ليعاودها الحلم بالعود الأبدي من جديد. إنه فعل الولادة الحي والخصوبة، إنها لحظة الولادة (الأمل) لحظة انتصار الإنسان.

بغداد تعدو

بأحشائها يتضور طفل جريح (٦٨)

إنها تحمل جنيناً وسط النيران، وإن كان طفلاً جريحاً، فالجرح يؤول إلى شفاء، على عكس الموت الذي لم ينسبه النص إلى سارده ولا إلى شعبه أو وطنه.

(الحب ٢٠٠٣) نص لا يعرف الموت لأن هدفه الحياة، إنه نصّ يحيا من أجل الحياة، من أجل الناس الطيبين، من أجل الأطفال والصبايا، من أجل الجمال والفن وبهاء التواصل مع الغد، وهو نصّ لا يعرف الكراهية لأنه يرتكز على الحب، لذلك يرفض العدوان ويفضح أدواته ويكشف عن جرائمه، والنظام الأمريكي ببرامج هيمنته المتسلطة هو أعتى هذه الأدوات في العالم المعاصر.

محور التناص:

ان الحديث عن التناص يضعنا أمام تعريف جوليا كرستيفا، من أن النص هو: "ترحال للنصوص، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتفاى ملفوظات عديدة مقطعة من نصوص أخرى" (٦٩)، وعند بارت "فضاء لأبعاد متعددة، تتزاج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصلياً: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة" (٧٠) أما الحديث عن الظاهرة التناصية، فيدخل ضمن شكل النص أولاً وفي آخر التحليل تتدرج ضمن نظرية الأجناس ثانياً لأن "النص الواحد هو شبكة نصوص شبه موجودة تشد إلى أنظمة دلالية مختلفة" (٧١) إذ لا وجود لنص دون تناص، لذلك فإن دراسة الأجناس إذا ما وضعت في سياق أدبي تكون في "صميم المشغل التناصي، إذ الأجناس تحيل على النصوص والتناص قائم في الشكل الذي يمثل استراتيجياً أدبية، هو دورة من النصوص تتفاعل في بناء مجمل" (٧٢) هذا البناء الذي يشكل قرابة نصية بين الأجناس المختلفة، لذلك فإن من "أبرز محاور التناص تلك القرابة البنائية بين فنون متباعدة، أو نصوص من أجناس أو من أنواع متباينة" (٧٣) ومن هذا المنطلق سنتناول أنواعاً من التناص:-

١. التناص الشعري:

النص بوصفه فضاء متعدد المعاني ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية وعند الآخرين إلى جمالية التلقي ويتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية وعند الآخرين في تأويلية فرويدية (٧٤) يعني أنه ليس بإمكان أي نص التصل من جانب التأثر (٧٥) فالتناص الشعري هو الذي ضم زمنين، زمن الشعر الأول والزمن الحاضر، هذا التناص القائم بين زمنين يتداخلان يثري فيه الزمن القديم زمن الحاضر، وينبض فيه مضيئاً إليه مستوى أعمق ففي قولها:

فها أنا تائب عن حب ليلي فما لك كلما ذكرت تذوب (٧٦)

وقولها:

يقولون ليلي عذبتك بحبها فيا حبذا ذاك الحبيب المعذب (٧٧)

وقولها:

كان لم يكن بين الحجون إلى الصفا أنيس ولم يسمر بمكة سامر (٧٨)

وقولها:

و يا حبه زني جوى كل ليلة ويا سلوة الأيام موعدك الحشر (٧٩)

نلمح الانتقال من الخاص إلى العام، إذ أن القراءة الأولى في دواوين الشعراء القدامى تبين أن الحب فردي يخص شخصية معينة (مجنون ليلي) الذي قتلته عوامل الانفصال وقسوة الأهل (وأبو صخر الهذلي) وحبه العذري، ولكن في سياق النص الجديد يبدو الشعر القديم قد هجر سياقه السابق ليندرج في سياق جديد هو سياق عام يتحدث عن قضية شمولية هي قضية الوطن، وأن الذات الساردة تتحدث عن حبها لوطنها، وأنها منيمة به بالرغم من العذاب اليومي الذي يطالها مما آل إليه حاله، وفي ذلك يتحقق شرطاً (كرستيفا) في الامتصاص والتحويل. إن الجامع بين النصين القديم والحديث هو الحب المحفوف بالحرمان والنابض بالوجع والمهدد بالعدوان وهي لم تستعن بالشعر العمودي حسب، وإنما شاطر اهتمامها شعر التفعيلة والشعر الشعبي الفلكلوري الذي تداخل هو

الآخر ليعبر عن المساحة المهمة التي يشملها هذا التداخل المهم الذي وفقت فيه الشاعرة لتعبر عن اشتراك كل ألوان التعبير عن الحب والعذاب وتداخلها إفصاحاً عن الرفض الجمعي.

ونلمح تناصاً آخر مع محمود درويش رمز المقاومة المستمرة وهو من شعر التفعيلة:

.. ونعبر في الطريق

مكبلين ..

كأننا أسرى

يدي، لم أدر، أم يدك

احتست وجعاً

من الأخرى ؟ (٨٠)

ومن الشعر الفلكلوري

يا مواويل الهوى يمأ يا موليا

ضرب الخناجر ولا...حكم النذل فيا (٨١)

٢. التناص القرآني:

لا يخفى الأثر الذي يمثله النص القرآني بالنسبة للذاكرة الثقافية والإبداعية العربية بشكل خاص لاسيما في إطار الشعر الحديث الذي يحرص بطبيعته الإيمائية والأدائية على التمثل الخفي والتعبير الرمزي والاهتمام بالأساليب والصياغات الفنية المبتكرة، إذ يعتبر الرافد القرآني أكثر تأثيراً على مرحلة الشعر العربي المعاصر من غيرها من المراحل السابقة، من خلال تضمين عدد من آياته أو معانيه أو مفرداته (٨٢)، التي أضفت فاعلية معرفية على النص، فضلاً عن التداخل بين زمنين يتداخلان في أهمية المسألة التي تعالجها الشاعرة، فالتناص هنا في الحدث القرآني الذي يبين هلاك الطغاة وابتداء آثارهم بخسف الأرض بهم، لأن "الخسف فجر من الأرض براكين قذفت عليهم حجارة معادن محرقة كالكبريت" (٨٣) وهي إشارة إلى أمنية النص بمصير كهذا للطغاة الجدد، فضلاً عن أن التناص هنا قد جمع أمكنة وأزمنة مختلفة أسهمت في تكثيف فني غريب لا يستطيع أن يوحد بينهما غير الفن، ويظهر التناص مع النص القرآني في قولها:

انهضي يا أحجار " ثمود " (٨٤)

التناص مع قوله تعالى "جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل" (٨٥)

يا صرصر "عاد"

يا نخلها المنقعر (٨٦)

التناص مع قوله تعالى "وأما عاد فاهلكوا بريح صرصر عاتية" (٨٧)

انهضي يا فتنة الناقة، (٨٨)

التناص مع قوله تعالى "فعمقروا الناقة وعتوا عن أمر ربهم..." (٨٩)

وافتحي الدوائر المقفلة يا أسورة امرأة العزيز

فقد آن للنسوة أنس يداوين جروح أيديهن (٩٠)

و أن للسكاكين أن تسقط.. (٩١)

التناص مع قوله تعالى "... فلما رأينه أكبرنه وقطعن أيديهن..." (٩٢)

فضلاً عن أنها تجسد فعل التناص مع العذاب الذي حل بقوم ثمود وعاد والإشارة إلى النخل المنقعر إذ "تتراماهم الريح في الجو كالريش، وأن تلقيهم صرعى عن بكرة أبيهم فيشاهدهم المارون بديارهم جثثاً قد تقلصت جلودهم وبليت أجسامهم كأنهم أعجاز نخل خاوية" (٩٣) وهي أمنية النص أيضاً لأعداء الإنسانية الجدد، كما يربط النص بين تعرض قوم صالح للناقة وهي "علامة موادة ما داموا غير متعرضين لها بسوء،... والعقر عائد على الذين استكبروا" (٩٤) وبين اضطهاد أمريكا واعتدائها وإثارها الفتن والفوضى وتكوير الشمس وظهورها إعلاناً للقيامة، لكنها ليست قيامة يوم الدين بل هي قيامة حساب الطغاة أمام المضطهدين في الأرض.

وتكوري يا شمس هذه الكرة المنكفئة بلعنة الطغاة

تكوري فأنا انتظر قيامة الملكوت (٩٥)

التناص مع قوله تعالى "إذا الشمس كورت" (٩٦)

ويذهب النص إلى سورة يوسف عليه السلام

دليلي ذلك اللحم المريب

وشذى قميص الجب معقوداً برائحتين

دجلة والفرات (٩٧)

وقولها:

من دبر قد قميصك

اشهد أني كنت وراءك

أشعل أسماك الخلجان

اشق عصا الطاعة في أروقة السلطان

وأشهد كل نساء الحاشية الملكية

أنني من غلقت الأبواب (٩٨)

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

السجن أحب إليك،

وتعلم أن حديقة قلبي أبهى (٩٩)

إن تناول الشاعرة لقصة يوسف فيه إشارة لقضية مهمة يومية بها النص، وهي التحويل في الفن، إذ نرى كيف تحول التناص من قضية شخصية خاصة وهي شعور امرأة العزيز الأنثوي تجاه النبي يوسف إلى قضية وطنية، (يوسف = العراق)، والقضية أصبحت عامة فضلاً عن أن النص ربط بين تزوير امرأة العزيز واقترائها مع تزوير أمريكا التي اتخذت (أسلحة الدمار الشامل) حجة لإبادة العراق، فضلاً عن أن الشاعرة استطاعت أن تجسد روح الانتقام لدى أمريكا وعدوانها المقصود.

لقد نجحت الشاعرة في امتصاص الحدث القديم من النص القرآني، والاكتماء بإشارة واعية حولت بها حدثاً وزماناً ومكاناً إلى النص الحديث. إن سطوة المعتدي لم تخفها لقد تركت كل شيء من أجل وطنها وذهبت تعدو خلفه لتبحث من خلال قلمها، عن كلمة تختصر فاعلية الحدث العظيم الذي يتعرض له بلدها ولم تجدها إلا بالحب:

وأقول: أحبك

فقلت: يا أيتها الكلمة المطمئنة... افتحي أبواب

الجنة وادخلي في الرضوان (١٠٠)

التناص مع قوله تعالى "يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية" (١٠١) وقوله تعالى "الم ترى كيف ضرب الله كلمة طيبة كشجرة طيبة..." (١٠٢)

وتفيد الشاعرة من التناص مع الفتية المؤمنين في سورة الكهف إذ تسعى بكل إصرار إلى رفض واقع التقسيم ودحر التجزئة ولذلك تفتح الجبل، تدخل في كهوفه مستسلمة لزمن فتية الكهف المؤمنين حاملة وموقنة بيقظة جديدة توحد أرض ووطنها وشعبها معاً وإن طال الزمن لكن الفتية بُعثوا ناهضين بإيمانهم من جديد، بُعثوا بعد موت أو رقاد، وهي في هذا تشبه حال الأمة وسباتها الذي طال، لاسيما أنها اكتفت بالرقاد ولم تذكر الصحوة، لأن ما تراه من حال الأمة لا يبشر بالصحوة.

جبالك ملاذي، استسلم في كهوفها لأصابع الزمن

يقلبني ذات اليمين وذات الشمال (١٠٣)

التناص مع قوله تعالى " وتحسبهم إيقاظاً وهم رقود ونقلبهم ذات اليمين وذات الشمال.." (١٠٤)

وجبالك ملاذي اختبئ في كهوفها فيتأقمني الوحي

وتحف بي الملائكة.. (١٠٥)

التناص مع الحديث النبوي الشريف، عن أبي هريرة قال: قال رسول الله (ص) (...ما اجتمع قوم في بيت من بيوت الله، يتلون كتاب الله، ويتدارسونه بينهم، إلا نزلت عليهم السكينة، وغشيتهم الرحمة وحفتهم الملائكة، وذكرهم الله فيمن عنده،...) (١٠٦)

إن الشاعرة تعيش أزمة وطنها، واختارت جباله ملاذا لها فالجبال رمز للتوازن المفقود وهي الأوتاد التي ترتكز عليها الأرض، وفي ظل الحزن تبحث عن يخلصها من الخطيئة، إذ يظهر التناص مع أصحاب الكهف لأن "الله أجرى عليهم حال الأحياء الأيقاظ فجعلهم تتغير أوضاعهم من أيمانهم إلى شمائلهم والعكس.. والإتيان بالمضارع للدلالة على التجدد بحسب الزمن المحكي... وتقليبهم لليمين والشمال كرامة لهم بمنحهم حالة الأحياء" (١٠٧)

وتستمر الذات الساردة بالبحث عن الخلاص، إذ تستخدم تناصاً مقلوباً يقضي بعقر الناقة لتتخلص من الخطيئة إذ كانت الناقة في منظور النص رمزاً للفتنة، يؤكد ذلك ورودها عنواناً لقصيدة بعنوان الناقة في ديوان الشاعرة البحر يصطاد الضفاف (١٠٨) في حين أن عقر الناقة في القصة القرآنية كان خطيئة:

لا شيء في الزبر إلا ضوء قلبك وقلبي

فمن أين لي بعافر لهذه الناقة (١٠٩)

لقد ركزت الشاعرة في أكثر من موضع على (الكلمة) وما يدور في حقولها الدلالية واستطاعت ان تتواصل عبر النص لكي لا تغيب أهمية (الكلمة والكتابة والقراءة)، فكلمة

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

(اقرأ) مثلاً تواجهنا مع كل الكلمات التي أخذت عبر الزمن بُعداً معرفياً أغنى الحياة والحضارة من خلال تجسيده فعلاً لغوياً أو أدبياً أو فلسفياً

ونقرأ باسم العلامة حمى التحول،

وفي نظرية (اقرأ) تأخذ الأشياء زخرفها (١١٠)

التناص مع قوله تعالى (اقرأ بسم ربك الذي خلق....)(١١١)

وفي قوله تعالى " حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها امرنا ليلاً أو نهاراً كأن لم تغن بالأمس) (١١٢) وهي إشارة إلى التوعد بالعقاب الذي ينتظر البغاة والمعتدين.

٣. التناص الصوفي:

إن الحديث عن التناص الصوفي يقودنا إلى أفق المعرفة الصوفية بوصفها معرفة " تنسكية أساسها شعور، وجوهرها تأمل شخصي باطني" (١١٣) إذ وردت في النص مجموعة من الطروحات والإشارات الصوفية التي اقتبستها الشاعرة، وعبرت بها عن العشق الصوفي للروح التي هي أعلى في سلم الأشياء من غيرها قال تعالى "ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً" (١١٤) ومعنى الروح ما به حياة النفس(١١٥)، لأن التصوير الصوفي هو تصوير للحياة الروحية للصوفي وأحواله الجوانبية من جانب، وهو تصوير لتفاعله مع العالم المادي الواقعي من جانب آخر(١١٦) إذ يوظف الصوفي كل الأشياء من أجل الوصول إليها، لأنه يرى الروح مزرعة الخير ومعدن الرحمة(١١٧) عبر درجات العشق الصوفي الذي كلما زاد مداه، ارتقى فيه الصوفي أعلى الدرجات، فالوجد والكشف، والنشوة من الألفاظ (١١٨) التي يعبر بها الصوفي من أجل الكشف والوصول.

والأرض تكتب بالشجر:

مداها الخمر

نونها الوجد...

وميمها الكشف ...

وصلاتها دوار النشوة ...

والنظر في وجه الأرض عبادة (١١٩)

إنها تستعين بالأرض التي ورد ذكرها في أغلب الآيات القرآنية لتدل على أنها السكن والمهاد، وهي الذلول التي دللها الله سبحانه وتعالى للبشر تكريماً لهم، ولذلك جعلت الشاعرة النظر إلى الأرض عبادة، ففيها ينبت كل شيء، وعليها يعيش كل شيء واليه يرجع كل شيء وفيها تتجلى عظمة الخالق باطناً وظاهراً، داخلاً وخارجاً.

ينهض النخيل،

وتدور المدن (١٢٠)

ومثلما يبحث الصوفي عن الروح في سلم العشق الإلهي في دوار النشوة، تبحث الشاعرة عن وطنها، فالروح تتحنى فوق صدر الوطن.

تتحني الروح فوق صدرك قوساً تنفرط من سواعده النجوم

وينهمر ورد الحدائق

والعراق حديقة روعي (١٢١)

وتعلو من جديد موجة فيض صوفي حيث البحث الأزلي يتجدد في كل ذهول.

وما بين قلبك وقلبي تشتعل مسالك وممالك

لا يستطيع أن يصلها احد (١٢٢)

وتتساءل باستفهام مجازي في لازمة إيقاعية تجسد الضياع الصوفي الذي يطول لينتهي بالكشف.

هل أخذتك الموجة الغريبة مني... (١٢٣)

لقد كان من أحد قدرات القصيدة المؤثرة أن تتبع من لهجتها المباشرة ومن انحسار الحوار بين ضميرين (١٢٤) وهما أنت وأنا، وذلك إحياء من النص بالبقاء ومواجهة الواقع الحالي ونزعتة لإثبات واقع جديد وهو ما يفسر ارتكاز هذا المقطع على الجملة الاسمية التي تشير إلى ثبوت هذه الحقائق التي تنسب للأثوثة قدرتها التأسيسية على صنع الحياة والحضارة وبث الجمال وحركية البهجة وهو توجه صوفي طرحه ابن عربي ودافع عنه بحماس.

أنا... زارعة أول بذرة قمح في دلتا الخلجان

أنا... صانعة الألواح، راسمة حروف الضياء

أنا... مانحة أصابعك الضوء

وأنا لا أريد أن أنام كي يصمت أنين الجوارح

لا أريد أن أصحو

فما بين الصحوة والنوم ينهض وجهك (١٢٥)

إنها تنتظر العودة من جديد، إنها لحظة الولادة الخالدة، وما بين الفعل الماضي من اللازمة والفعل المضارع يكمن زمن جديد منتظر، إذ يظهر التكرار الذي يؤكد فعل الصحو (أصحو)، إنها تحلم بصحو يبعث الفرح، إن فعل الصحو له دلالة صوفية حيث الاعتكاف الذي يبعث الصفاء الروحي والذي ينتظر منه الصوفي أو يتأمل التوحد الذي يمنح الراحة الأبدية مكللة بالفرح الذي يرقص له الكون، إذ عبرت الشاعرة عن الفرح الكبير بفعل الرقص الذي يسلكه الإنسان عند النشوة بفرح الانتصار.

أصحو.. وجروح السؤال ظمأى

أصحو.. والصحو دخول في العتمة

أصحو.. والصحو يقلق بلابل الفجر.. ويربك فرح

التكوين في عيون الشجر..

فمتى أصحو وترقص في الكون القناديل.. (١٢٦)

إن العلاقة القائمة في التناص الصوفي، تكمن في أن أمنية الصوفي الأزلية هي الارتقاء من أجل تحقيق درجات الكشف للروح، والشاعرة كذلك تبحث عن كل الأشياء التي يرقى بها وطنها، ويثبت وجوده من خلالها، العراق بالنسبة لها كل شيء، تهرب منه إليه، إنه وجد الصوفي الذي لا ينتهي.

العراق حديقة روعي

اهرب من أروقة عذابه بنيران

سمكة مذعورة تضيع في الصحراء

وحبك صحرائي

اصلب على أعمدة ضيائها ولا أموت

حبك صحرائي ازرع في ذهب رمالها بذور الحب

فيطلع زيت اسود يحرقني،

تأخذني أغصان اللهب بعيدا ...

وأموت بحمي الوجد ... (١٢٧)

وإذا كانت الصوفية في جوهرها صرحاً ونقاءً في التوجه وذوباناً في المحبوب وسراً وجودياً يعلو على أسرار الخلق في سموه وفاعلية مكابذاته، فإن النص يستنهض من الصوفية سر أسرارها ونبض قوتها، ولوبان عشقها، وظماً روحها في انتظارها المحتدم بالأشواق، فالغائب حاضر لكن حضوره أفسى من الغياب، والحاضر حبيب نازف الجراح، دمه عبير وأنيبه ناي في ألحانه تنهض أعمدة الوجود، إنها صوفية لا تهرب من الواقع، بل تقلب عذابه وتعري كوارثه وأسنة حرابه الغائرة في جسده والممزقة روحه... إنها صوفية التعبير عن الألق والوجع معاً، صوفية تكشف عن روعة الحب وتفضح قبح أعدائه، تكشف عن نور الحقيقة التي تنهاوى بين يديها ظلامية الجهلة وأعداء الإنسان، وهل الصوفية في حقيقتها إلا الإخلاص المطلق للمحبوب.

٤. التناص التاريخي:

التراث بوصفه نبعاً ثراً، تختزنه ذاكرة الشاعر ليعزز به رؤاه الفنية وتجاريه، لاسيما أن " استيعاب التراث بشكل فني وفكري ناضج يتم من خلال اندماج القيمة التراثية بالنسيج العام للقصيدة في بنية فنية لا تسمح بهيمنة التاريخي أو التراثي على الجمالي.. " (١٢٨) وهذا ما نلمحه في الحب (٢٠٠٣)، إذ شكل السرد التاريخي فعلاً واعياً من قبل الشاعرة الساردة التي جسدت فيه فعل الذاكرة الحي عن ملكات العراق وذكريات الزمن الحقيقي متداخلاً بالأسطوري أو بما يبدو أسطورياً، ليؤكد التداخل الرؤيوي لدى الشاعرة بين التراث والمعاصرة، تعبيراً عن الحضارة العراقية القديمة تحديداً، التي اتصفت بالخصوبة والتجدد عبر التاريخ الذي يظهرها بأشكال متعددة تميزها عن غيرها من الحضارات، عبر الاصول التاريخية العريقة التي تتداخل فيها الأزمنة بين حضارة بابل واشور وسومر وأكد إلى العصر الحديث بكل تداعياته، لكن الشاعرة تستلهم التاريخ الذي يولد كما يقول البيوت من الحس التاريخي بالمرحلة وضرورة الاتكاء عليه (١٢٩)، فالنسق التاريخي بدا طليعياً ومن السطر الثالث في النص.

وشبعاد (١٣٠) يوجعها النخل والرافدان

ويوجعها الليل منطفئاً

والقناديل مجروحة

وشبعاد وسط الدجي ساعدان

يضمن جرح العراق

وتعويدة لمشاعله المقبلة (١٣١)

شبعاد تتوجع بأعظم ما اشتهرت به بلاد الرافدين إنهما النخل و دجلة والفرات رمزا الحياة، شبعاد هي كل امرأة عراقية احتضنت جرح العراق. ليست شبعاد الوحيدة الموجوعة بحال العراق، فانين ننبذا (١٣٢) هو الآخر يعبر عن وجع داخلي لا تسكن منه أعضاؤها ليعود من جديد بأه ممتدة عبر العصور.

أنين " ننبذا"

ممددة على سرر الذهب من ستة آلاف عام

عند رأسها وتحت قدميها تقف الجواري

ويحمل لها الفتية خمر العصور بقوارير الفتنة (١٣٣)

إن المفارقة تتجسد بين سرير الذهب (كنوز العراق) وأنين الوجع (فقد هذه الكنوز)، السرير رمز المكان المريح، علامة الفقد وما يصحبه من ألم وتوجع تلوح به الشاعرة وهي تقص حكاية العدوان الأثيم على العراق، إذ استطاع النص أن يقدم العلاقة بين الماضي والحاضر، بين الإرث التاريخي الذي جسده حضارة العراق منذ ستة آلاف سنة، إذ لم تكن أمريكا شيئاً على الخريطة الجغرافية. إنه نبض التاريخ الذي تسعى أمريكا بفكرها المضلل في كتاب (نهاية التاريخ) لفوكوياما (١٣٤) الذي بين مفهوم التاريخ بوصفه تركيباً تراكمياً انتهى بانتصار أمريكا إلى الأبد، مما يعني تسلطها على العالم وهذا ما تعبره عن فلسفة التمييز والإقصاء التي حكمت المشروع الغربي طوال حياته وهو المفهوم الذي يعاكس في مضمونه المفهوم الذي أشاعه الاستعمار الذي ادعى حمل رسالة الإنسان الأبيض (١٣٥) ولكن مشروعهم سقط وظل تاريخ الشعوب حياً، فكل ما كان موجوداً مزدهراً في تلك العصور يقدم خمراً مصفى للبشرية (تاريخ، قانون، علم، فن، جمال) وهذا ما يحز بجبروت القرن الواحد والعشرين (أمريكا) صاحبة العولمة المضللة.

لقد شكل السرد القصصي عند الشاعرة إدانة لكل ما يحصل على أرض الواقع، لأنه بالامكان أن يلجأ الشاعر إلى "توليف صفات رمزية شخصية (تاريخية) بنظام جديد تحتمه الرؤية الشعرية للتراث" (١٣٦)

"بارا ارنون" (١٣٧) ابنة الملوك، زوجة الملك

تقف باذخة على قمم العراق ،

هكذا (على الكرسي تجلس ابنة بابل)

والعرش الملكي باذخ بها

عندما عملت كل ما هو رائع وجميل وبنيت

منارة التاريخ باركها الإله

قدمت تلك الألواح الذهبية هدية للبشرية من أجل حياتهم (١٣٨)

إن بناء منارة التاريخ، يدلل على قيمة الجهد الإنساني المبذول على هذه الأرض والذي يُعدُّ واحداً من أهم روافد الحضارة الحديثة التي التقى فيها جهد الإنسانية جميعاً، وأولها حضارة وادي الرافدين، والنيل، و فارس، و الهند، والصين، وهذا ما يدحض فكرة المركزية الغربية التي تعني سيادة الفكر الغربي الحديث بأحاديته وانبثاقيته الغربية المزعومة.

إن التاريخ العربي الذي يزخر بأعظم صور الحضارة، التي تضم في أحد جوانبها صورة المرأة الواعية التي ظلت ملكة على عرش الدنيا. إنه التاريخ الذي سيبقى حياً نابضاً على مر العصور.

وظلت الملكة "كوبابا" (١٣٩) تمنح الخمر عبر العصور ليسكر العالم

وعندما انتشى بخمرتها الطغاة التفتوا إليها

قتلاً واجتياحاً ونهباً حتى جفت الصحف..

لكن "كوبابا" التي ثبتت كينونة البشرية

ظلت ملكة على عرش الدنيا...

أقصت الملوك بنت البسطاء وانتصرت عليهم (١٤٠)

إن جوهر التناسل يكمن في النهاية المأساوية التي آل إليها حال العراق بعد الاعتداء، فليست كوبابا ملكة بابل وحدها تشكو ما ترى، إنها جلالة الملكة "انخدوانا" (١٤١) ابنة الملك العراقي سرجون الأكدي، إذ تجسد الشاعرة حضور الملك سرجون الأكدي (١٤٢) في النص بوصفه يشكل من الماضي وقفة إحساس راقٍ بعظمة تاريخ العراق وملوكه، الذي يقابله الضعف والخنوع للملوك المعاصرين.

وجلالة الملكة "انخدوانا" ابنة الملك العراقي "سرجون الأكدي"

تقول: إنها تعبئة من الحرب

وان الزرازير لم تعد تغني في عرشها من زمن

وان الجنة ضاقت بورود قادمة من العراق (١٤٣)

مما سبق يمكن القول إن الشاعرة هي الساردة في الوقت نفسه، إنها تربط بين زمني الماضي والحاضر وكلما تجولنا في أجواء النص وجدنا تضميناً أو إشارةً أو رمزاً تراثياً وهذا يمكن أن يؤكد أن (الوعي بالحاضر يعادل الوعي بالتراث من جانب التنبؤ لا الرفض) (١٤٤)

إن انكفاء القصيدة على الحضارة والتاريخ يأتي من نظرة الانفتاح على الحياة، فهناك دائماً مجد عراقي مشرق، وتاريخ مكتظ بالمعارف والوقائع، والشاعرة إذ تتحرك ضمن مجال التاريخ العظيم إنما تتخير منه زاوية المرأة المشاركة في صنع القرار لأن ذلك أرقى الأدلة على ازدهار الأمم وأسمى مقياس لتقدمها وتحضرها، لا سيما أنها ذكرت أسماء أهم الملكات العراقيات (ننبيذا، بارا ارنون، كوبابا، انخدوانا) اللواتي انتسبن إلى أعظم الحضارات العريقة، في تاريخ العراق القديم (بابل، وسومر، وأكد، وأشور)، وهذا يعني كما يقول تاسيوس إن "الشعر العظيم في جميع الثقافات البشرية، إنما ينبع من موضوعات أخرى تمثل المحتوى القيمي للنفس البشرية المتحمسة للحياة، والمقبلة عليها بحرارة وحنين" (١٤٥) فالنص إذن ربط بين أجواء الحاضر والماضي من خلال حضور رموز من التاريخ القديم الجديد في وعي الشاعرة، كما أن الشاعرة استطاعت برؤية حديثة أن تعالق بين الأنواع المختلفة بل بين الأجناس أيضاً لتكسب نصها القدرة على خلق رؤية مركبة ساهمت في التجديد.

هوامش البحث:

١- ينظر لسان العرب، ابن منظور، م ٥١٤/١ وينظر معجم المصطلحات العلمية، يوسف خياط، ١٣٣

٢- ينظر المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ١/ ١٤٠.

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

- ٣- ينظر معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، ٢٢٣.
- ٤- ينظر الأجناس الأدبية، د. عبد الواحد لؤلؤة، ٧، مجلة الأديب، العدد ١٠٩ لسنة ٢٠٠٦.
- ٥- ينظر المصدر نفسه، ٧.
6. dictionnaire de la langue française , paris , le rebert le rebert micro
- ٧- ينظر دراسات في النقد الأدبي، د. احمد كمال زكي، ٢٥-٢٦.
- ٨- ينظر المصدر نفسه، ٢٥-٢٦.
- ٩- ينظر مدخل لجامع النص، جبرار جنيت، عبد الرحمن ايوب، ١٧. ونظرية الادب، رينيه ويلك واوستن واين، ت محي الدين صبحي، ٢٩٧.
- ١٠- مدخل لجامع النص، ١٧.
- ١١- ينظر المصدر نفسه، ١٨.
- ١٢- ما الجنس الأدبي، جان ماري شيفير، ت غسان السيد، ١٤-١٥.
- ١٣- عن النقد وقصيدة النثر، محمد عبد العال، الحوار المتمدن، العدد ١٤٧٤، بتاريخ ٢٠٠٦/٩/١٥
- ١٤- ينظر في الميثا لغوي والنص والقراءة، مصطفى الكيلاني، ٤٠.
- ١٥- ينظر نظرية الادب، ٣٠٦ و مقدمة في نظرية الأنواع الادبية، د. عبد الله ابراهيم، ٤٢، مجلة الرافد، العدد ٥٩ لسنة ٢٠٠٢.
- ١٦- نظرية الادب، ٣٠٦.
- ١٧- نحو أسلوبية جديدة للرواية، محمد بو عزة، ٢٠٠، مجلة علامات، ج ٢٥، ٧ لسنة ١٩٩٧.
- ١٨- الأجناس الأدبية من منظور مختلف، خلدون الشمعة، ١٢٩، المجلة العربية للثقافة، العدد ٣٢ السنة ١٩٩٧.

- ١٩- بعد الحداثة صوت وصدى، د. مصطفى ناصف، ٦٤٠.
- ٢٠- ما الجنس الأدبي، ٥٥.
- ٢١- الهوية الاجناسية وتاريخ النصوص، جون ماري شيفير، عبد السلام فزاري، ٩. مجلة نوافذ العدد ٥ لسنة ١٩٩٨.
- ٢٢- المصدر نفسه، ١٤-١٥.
- ٢٣- ما الجنس الأدبي، ٥٥ وينظر الأجناس الأدبية من منظور مختلف، ١٣٥.
- ٢٤- ينظر علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الأدبي، د. مازن الوعر، ١٥-١٦، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد ١٤، لسنة ٢٠٠٢.
- ٢٥- مرايا نرسييس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د حاتم الصكر، ١٧.
- ٢٦- ظواهر فنية جديدة في الشعر العراقي الحديث قصيدة السيناريو نموذجاً، د. بشرى البستاني، ٧٢٠، مجلة آداب الرافدين العدد ٤١، لسنة ٢٠٠٢.
- ٢٧- مرايا نرسييس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ٥٤.
- ٢٨- حينما كان قيس القيسي ممثل العراق في الأمم المتحدة الذي لم يتوقع أية صعوبات يسعى لتصدير أقمشة للأكفان للعراق وجد نفسه يدخل في مناقشات مطولة مع وحدة العقوبات في دائرة التجارة والصناعة، وقد شرح لهم الهدف من هذه المادة. ينظر استهداف العراق، العقوبات والغارات في السياسة الأمريكية، جيف سيمونز، ١٢٨.
- ٢٩- المتخيل السردى مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، ١٨.
- ٣٠- بنية النص السردى، د. حميد الحمداني، ٥٤.
- ٣١- لقاء في كلية الآداب، أ.د. بشرى البستاني، ٢٥/٣/٢٠٠٨.
- ٣٢- المصدر نفسه.

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

- ٣٣- الأنماط الأصلية في الأدب، نورثروب فراي، ت كوثر الجزائري، ٤٣، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٢ لسنة ١٩٨٣
- ٣٤- علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، سعيد حسن بحيري، ١٤٦.
- ٣٥- ينظر سورتا آل عمران ومريم دراسة نصية ومصادرها، ١٥-١٧، وسن عبد الغني المختار، ١٩ - ٣٠، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل /كلية الآداب، ٢٠٠٦
- ٣٦- نرى ان تسمية النص " الحب ٢٠٠٣" او القصيدة الطويلة ٢٠٠٣ عندنا متماثلان ولا سيما ان النص حمل عنوانا واحدا فقط، فهو هذه القصيدة الطويلة و القصيدة الطويلة هي حشد كبير من تلك الأشياء المتداخلة التي تعيش في واقع الشاعر النفسي وتتجمع وتتضام ويؤلف بينها ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملا شعريا ضخما تجد فيه آفاقا فسيحة متعددة من الحياة، وهذا كله ينتقل من صورته الأصلية او من ماديته ليتمثل صورة جديدة ويستقر في حاضر جديد وكأنه قد خلق خلقا اخر، والشعر في القصيدة الطويلة هو ذلك الخلق الاخر. ينظر الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، ٢٤٩.
- ٣٧- علم اللغة النصي، ابراهيم الفقي، ٧٤.
- ٣٨- مدخل لجامع النص، ت عبد الرحمن ايوب، ٥.
- ٣٩- مدخل لجامع النص، ٥.
- ٤٠- التصور المقولي، مفهوم الاجناس الادبية عند جان مولينو، ت نبيل نصر، ٦٧، مجلة البحرين الثقافية، العدد ٢ لسنة ١٩٩٩
- ٤١- الشعر العربي المعاصر، ٢٤٠. وينظر دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث، د محسن اطيماش ٧٥-٧٧.
- ٤٢- دير الملاك، ١٧٣.
- ٤٣- ينظر لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ٦٠.
- ٤٤- المصدر نفسه، ٤٥-٤٦.

- ٤٥- دير الملاك، ١٧٣.
- ٤٦- شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة، د.صلاح فضل، ٩
- ٤٧- الحب ٢٠٠٣، د.بشرى البستاني، ٢٥.
- ٤٨- معاني النحو، فاضل السامرائي، ١/٤٧.
- ٤٩- الحب ٢٠٠٣، ٢٥.
- ٥٠- المصدر نفسه، ٢٥.
- ٥١- المصدر نفسه، ٢٩.
- ٥٢- المصدر نفسه، ١٦-١٧.
- ٥٣- المصدر نفسه، ١٧.
- ٥٤- المصدر نفسه، ١٧.
- ٥٥- المصدر نفسه، ١٩.
- ٥٦- المصدر نفسه، ١٩.
- ٥٧- المصدر نفسه، ٢١.
- ٥٨- المصدر نفسه، ٢١-٢٢.
- ٥٩- المصدر نفسه، ٢٢.
- ٦٠- المصدر نفسه، ٢٢-٢٣.
- ٦١- حدس اللحظة، جاستون باشلار، ١٩-١٢.
- ٦٢- الحب ٢٠٠٣،
- ٦٣- المصدر نفسه،
- ٦٤- المصدر نفسه،
- ٦٥- المصدر نفسه،

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

-
-
- ٦٦- المصدر نفسه، ٣٤.
- ٦٧- المصدر نفسه، ٣٤.
- ٦٨- المصدر نفسه، ٣٤.
- ٦٩- علم النص، جوليا كرستيفا، ت فريد الزاهي، ٢١.
- ٧٠- نقد وحقيقة، رولان بارت، ت د. منذر عياشي، ٢١.
- ٧١- في الميتما لغوي والنص والقراءة، مصطفى الكيلاني، ٥٣. وينظر افاق التناسية المفهوم والمنظور، د. محمد خير البقاع، ٧٨.
- ٧٢- في الميتما لغوي والنص والقراءة، ٥٢.
- ٧٣- مرايا نرسييس، ٤٨.
- ٧٤- افاق التناسية المفهوم والمنظور، ٤٠.
- ٧٥- السكون المتحرك، ٨٤.
- ٧٦- الحب ٤، ٢٠٠٣.
- ٧٧- كتاب شرح اشعار الهذليين، صنعة ابي سعيد الحسن بن الحسين السكري، ت. عبد الستار احمد فراج، ٩٥٨/٢.
- ٧٨- البيت للشاعر يحيى بن زياد عبد الله الحارثي (١٦٠-٧٧٦م) من اهل الكوفة، اقام في بغداد ولم يحمد زمان بها فخرج عنها توفي في ايام المهدي. الموسوعة الشعرية/من الانترنت.
- ٧٩- ديوان مجنون ليلي، تحقيق وشرح عبد الستار احمد فراج، مقطوعة (٩)، ٤٧.
- ٨٠- ديوان محمود درويش، عاشق من فلسطين، ١٣٨.
- ٨١- الحب ١٥، ٢٠٠٣.
- ٨٢- ينظر السكون المتحرك، ٦٨/٣.
- ٨٣- تفسير التحرير والتتوير، ابن عاشور، ١٣٢/٦.

- ٨٤- الحب ٢٠٠٣، ٥.
- ٨٥- سورة هود، آية ٨٢.
- ٨٦- الحب ٢٠٠٣، ٥.
- ٨٧- سورة الحاقة، آية ٦.
- ٨٨- الحب ٢٠٠٣، ٥.
- ٨٩- سورة الاعراف، آية ٧٨.
- ٩٠- الحب ٢٠٠٣، ٥.
- ٩١- سورة هود، آية ٨٢.
- ٩٢- سورة يوسف، آية ٣١.
- ٩٣- تفسير التحرير والتنوير، ١١/٢٥٩.
- ٩٤- المصدر نفسه، ٥/٢٢٤.
- ٩٥- الحب ٢٠٠٣، ٥.
- ٩٦- سورة التكوير، آية ١.
- ٩٧- الحب ٢٠٠٣، ١٢.
- ٩٨- المصدر نفسه، ١٨.
- ٩٩- المصدر نفسه، ١٨.
- ١٠٠- المصدر نفسه، ٢٥.
- ١٠١- سورة الفجر، آية ٢٧.
- ١٠٢- سورة ابراهيم، آية ٢٤.
- ١٠٣- الحب ٢٠٠٣، ٢٥.
- ١٠٤- سورة الكهف، آية ١٦.

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

-
-
- ١٠٥- الحب. ٢٦، ٢٠٠٣
- ١٠٦- صحيح مسلم كتاب الذكر والدعاء، ٤/٢٠٧٤
- ١٠٧- تفسير التحرير والتنوير، ٧/٢٨١
- ١٠٨- البحر يسطاد الضفاف، بشرى البستاني، ٤٥-٤٨.
- ١٠٩- الحب. ٢٢، ٢٠٠٣
- ١١٠- الحب. ٢٧، ٢٠٠٣
- ١١١- سورة العلق، آية ١.
- ١١٢- سورة يونس، جزء من آية ٢٤.
- ١١٣- المعرفة عند مفكري الاسلام، د محمد غلاب، ٩٤.
- ١١٤- سورة الإسراء، آية ٨٥.
- ١١٥- ينظر المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ١/٣٨٢.
- ١١٦- اشتعال الذات سمات التصوير الصوفي في كتاب الاشارات الالهية لأبي حيان التوحيدي، محمد المسعودي، ٢١
- ١١٧- الرسائل القشيرية، ابو القاسم القشيري، ٦٣.
- ١١٨- لمعرفة المزيد عن الألفاظ الصوفية ينظر: المعجم الصوفي، د سعاد الحكيم، ١١٣٠، ٨٩٠، ٨٨٩ وينظر: بنية السرد الصوفي المكونات، الوظائف والتقنيات، د. ناهضة ستار، ٣٦.
- ١١٩- الحب ١٣، ٢٠٠٣، ١٤.
- ١٢٠- المصدر نفسه، ١٤.
- ١٢١- المصدر نفسه، ١٤.
- ١٢٢- المصدر نفسه، ٢٣.

- ١٢٣- المصدر نفسه، ٢٣.
- ١٢٤- الرؤيا في شعر البياتي، محي الدين صبحي، ٧٣.
- ١٢٥- الحب ٢٠٠٣، ٢٣.
- ١٢٦- المصدر نفسه، ٢٤.
- ١٢٧- المصدر نفسه، ١٤.
- ١٢٨- الشعر والتراث (٣)، حاتم الصقر، ٤، مهرجان المرید السادس ١٩٨٥.
- ١٢٩- البيوت / الأرض اللياب-الشاعر والقصيدة، د. عبد الواحد لؤلؤة، ١٢.
- ١٣٠- ملكة أكديّة عاشت في حدود ٢٦٥٠ - ٢٥٥٠ ق.م ينظر المرأة دورها ومكانتها في حضارة وادي الرافدين، ثلما سيتان عقراوي، ٢٢١.
- ١٣١- الحب ٢٠٠٣، ١٠.
- ١٣٢- الملكة الصغيرة، زوجة الملك مس-دك-عاشت في حدود ٢٦٥٠-٢٥٥٠ ق.م ينظر المرأة ودورها ومكانتها في حضارة وادي الرافدين، ٢٢٢.
- ١٣٣- الحب ٢٠٠٣، ٣.
- ١٣٤- العالم السياسي الأمريكي فرانسيس فوكوياما له كتاب بعنوان (نهاية التاريخ)، ينظر النظرية النقدية سلسلة اقدم لك (٨٣٩)، ستيورات سيم وبورينفان لوون، جمال الجزيري، ١٣٩.
- ١٣٥- المركزية الغربية، د عبد الله ابراهيم، ٥٧.
- ١٣٦- الشعر والتراث، ١٠.
- ١٣٧- ابنة اورلما حاكم مدينة أو مسا الاكديّة عاشت في حدود ٢٤٧٠ ق.م.
- ١٣٨- الحب ٢٠٠٣، ٣.

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

١٣٩- ملكة سومرية يعني اسمها (الآلهة بابا المقدسة) تعود إلى سلالة كيش الثالثة
وحكمت ما يقرب من ثلاثين سنة، ينظر المرأة ودورها ومكانتها في حضارة وادي
الرافدين، ٢٢٢.

١٤٠- الحب ٢٠٠٣، ٣.

١٤١- اشتهرت في المصادر التاريخية بوصفها أميرة شغلت مركز الكاهنة العليا وهي
ابنة الملك سرجون الأكدي، ينظر المرأة دورها ومكانتها في حضارة وادي
الرافدين، ٢٢٠.

١٤٢- تمكن سرجون الأكدي (٢٣٧١-٢٣١٦) من توحيد جميع دول المدن التي كانت
في وادي الرافدين في دولة مركزية واحدة امتدت بنفوذها من البحر الاعلى (البحر
المتوسط) الى البحر الاسفل (الخليج العربي)، ينظر العراق في التاريخ القديم موجز
التاريخ الحضاري، د عامر سليمان، ٦٢.

١٤٣- الحب ٢٠٠٣، ٦.

١٤٤- الشعر الحديث والتراث مرحلة ما بعد الرواد، حاتم الصقر، ١٨.

١٤٥- ت. اس اليوت، ت اس اليوت، ت يوسف سامي، ٢٦.

المصادر:

- أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٦.
- الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، ت.اس اليوت، ت.د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٩.
- استهداف العراق، العقوبات والغارات في السياسة الامريكية، جيف سيمونز، مركز دراسات الوحدة العربية، دمشق، ط١/٢٠٠٤.
- افاق التناصية المفهوم والمنظور، د.محمد خير البقاع، سلسلة أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- القرآن الكريم.
- بعد الحداثة صوت وصدى، د.مصطفى ناصف، النادي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط ١، ٢٠٠٤.
- بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف والتقنيات، د.ناهضة ستار، دار الشؤون الثقافية بغداد ط١، ١٩٨٧.
- بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، د.حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٣.
- ت اس اليوت ، ت اس اليوت، ت د.يوسف سامي اليوسف، دار منارات للنشر، عمان، ط١/١٩٨٦.
- حدس اللحظة، جاستون باشلار، ت رضا عزوز وعبد العزيز رمزم، مشروع النشر المشترك لدار الشؤون الثقافية العامة، بغداد والدار التونسية للنشر، ١٩٨٦.
- دراسات في النقد الأدبي، د.احمد كمال زكي، دار الأندلس، مصر، ط٢، ١٩٨٠.
- دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث، د.محسن اطيماش، سلسلة دراسات(٣٠١) دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢.

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورقاء يحيى قاسم المعاضيدي

- عاشق من فلسطين، محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط١٠، ١٩٨١.
- البحر يصطاد الضفاف، بشرى البستاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠.
- الرؤيا في شعر البياتي، محي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٧.
- الرسائل القشيرية، ابوالقاسم عبد الكريم القشيري ت(٤٦٥ هـ)، تحقيق وتعليق وترجمة د. فير محمد حسن، المعهد المركزي للأبحاث الإسلامية، باكستان، (د ت)
- السكون المتحرك دراسة في البنية والاسلوب، د. علوي الهاشمي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ١٩٩٢.
- شرح أشعار الهذليين، صنعة ابي سعيد الحسن بن الحسين السكري (٢٧٥ هـ) تح عبد الستار احمد فراج، مطبعة المدني، القاهرة، مصر.
- شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة، د. صلاح فضل، دار الاداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٩.
- الشعر الحديث والتراث مرحلة ما بعد الرواد، د حاتم الصكر، من كتاب الشعرومتغيرات المرحلة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٥ .
- الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، بيروت ، ط ٣، ١٩٧٣.
- صحيح مسلم، ابو الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري(٢٦١) ت محمد فؤاد عبد الباقي، دار احياء التراث، (د.ط)،(د.ت).
- العراق في التاريخ القديم موجز التاريخ الحضاري، د عامر سليمان، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، ط ١، ١٩٩٣. سس
- علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، د سعيد حسن بحيري، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط ١، ١٩٩٧.

مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية

المجلد (١٦) العدد (٩) أيلول (٢٠٠٩)

- علم النص، جوليا كرستيفا، ت فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط ١، ١٩٩١.
- في الميتا لغوي والنص والقراءة، مصطفى الكيلاني دارأمية، تونس، ط١، ١٩٩٤.
- لسان العرب، ابو الفضل بن منظور، اعداد يوسف خياط، دار صادر، بيروت، ط ٣، ١٩٩٤.
- لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١.
- ما الجنس الادبي، جان ماري شيفير، ت د. غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب دمشق، ١٩٨٩.
- المتخيل السردى مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٠.
- مدخل لجامع النص، جيرار جنيت، ت عبد الرحمن ايوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- مرايا نرسيس الانماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د. حاتم الصكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
- معاني النحو، د فاضل السامرائي، مطبعة التعليم العالي، الموصل، ١٩٨٦-١٩٨٧.
- المعجم الصوفي، د. سعاد الحكيم، دار ندرة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨١.
- معجم المصطلحات الادبية الحديثة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٨٥.
- معجم المصطلحات العلمية، يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، (د.ت).
- معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، ت عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده، مصر، ط٢، ١٩٧٠.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية القاهرة، مصر.

النص الأدبي وإشكالية التجنيس - الحب ٢٠٠٣ نموذجاً

د. ورفاء يحيى قاسم المعاضيدي

- المرأة دورها ومكانتها في حضارة وادي الرافدين، ثلما سيتان عقراوي، دار الحرية بغداد، ١٩٧٨.
- إشكالية التكون والتمركز حول الذات، د. عبد الله ابراهيم، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان، ط ١، ٢٠٠٣.
- نظرية الادب، رينيه ويلك واوستن واين، ت محي الدين توفيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧.
- نقد وحقيقة، رولان بارت، ت د. منذر عياشي، الأعمال الكاملة (٣)، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط ١، ١٩٩٤.

الكتب المترجمة

- dictionnaire,de la langne francaise,paris.
- البحوث المنشورة بالدوريات:
- الاجناس الادبية، د عبد الواحد لؤلؤة، مجلة الاديب، العراق، العدد ١٠٩ لسنة ٢٠٠٦.
- الاجناس الادبية من منظور مختلف، خلدون الشمعة، المجلة العربية للثقافة، العدد ٣٢ لسنة ١٩٩٧.
- الانماط الاصلية، نورثروب فراي، ت كوثر الجزائري، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد ٢ لسنة ١٩٨٣.
- التصور المقولي، مفهوم الاجناس الادبية عند جان مولينو، ت نبيل نصر، مجلة البحرين الثقافية، العدد ٢ لسنة ١٩٩٩.
- ظواهر فنية جديدة في الشعر العراقي الحديث قصيدة السيناريو انموذجاً، أ.د بشري البستاني، مجلة اداب الرافدين، العدد ٤ لسنة ٢٠٠٢.

- علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الأدبي، د مازن الوعر، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد ٤ السنة ١٩٩٦.
- مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، د عبد الله إبراهيم، مجلة الرافد، العدد ٥٩ لسنة ٢٠٠٢
- نحو أسلوبية جديدة للرواية، محمد بوعزة، مجلة علامات، ج ٢٥، سم ٧ لسنة ١٩٩٧.
- الهوية الاجناسية وتاريخ النصوص، جون ماري شيفير، ت عبد السلام فزاري، مجلة الثقافة الأجنبية، مجلة نوافذ، العدد ٥ لسنة ١٩٩٨.

الأطاريح الجامعية:

- سورتا آل عمران ومريم دراسة نصية، وسن عبد الغني المختار، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٦م.
- شبكة الانترنت:
- الحب ٢٠٠٣، بشرى البستاني.
- www.bushra-albustani.4t.com
- ينظر الجسد في المسرح ضمن كتاب الجسد في الرواية، أديتي فليركس، ١، محمد أسليم، ٢٧ يناير، ٢٠٠٢.
- mnp,aslmnetreefr,edition,emniai,ctneatre,jamym

Abstract

Literary text and the problematic of Homogeneisa

Love 2003 as a sample

This study aims at the analysis of the literary text "love 2003" in order to identify the common distance that takes part in the openness of the literary species with each other as the task of the critic is to stand in that distance at which interaction occurs. As we see in the recent years of this century the existence of the literary species diversity, we notice that "Love 2003" include all the kinds of poetry, prose and the daily discourse. The female poet could correlate amongst these species to add to her work the ability to creating a compound vision that participated in renewal.

The text in question carries the temporal value embodied in the impacts year 2003 and the existence of the American Occupation, which shows the deep hostility of the west towards The Arab Project.

My reading to the text relied on the induction and the analysis of the text. It included two axes: cohesion and the "Tanass" the researcher believe that in spite of the species correlation, the text (love 2003) accomplished cohesion by the means of the technique of the "Tanass" only.