لغةُ الشِّعر العراقيِّ المعاصر... التسعينيّات أُنموذجًا

الباحثان

أ.م.د. آلاء محمد لازم أ.م.د. يحيى ولي فتاح حيدر

جامعة بغداد– كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

الملخص:

اللغة الشعرية إنْ هي إلا حركة تقوم في الغالب على الخروج على النمطية، ومشاكسة ما هو سائد في اللغة التواصلية عن طريق مراوغته، والفكاك منه صوب مستوى من الأداء يعمل على إذكاء فاعلية الخطاب الشعري، وينعشها بالكثير من المفاجآت، والتنويعات في أفانين القول الشعري؛ لذا مهما غامر الشاعر سعياً وراء تقنيات جديدة، ومهما نوّع في اجتهاداته الأدائية تبقى القصيدة جهداً إبداعياً متجسّداً في اللغة أولا، ويسعى من خلالها إلى البرهنة على جدواه، وحيويته ثانيا.

إنّ الانعطافة الكبرى لقصيدة التسعينيات تتجسد في أنّها أعادتْ القصيدة إلى مملكة الشعر بعد أن ظلت تائهة في دروب شكلانية محض على أيدي الثمانيين، فأضحتْ أكثر انفتاحاً على شعرية الواقع، والمألوف، والمهمل، والهامش، بعد أن تخلّت عن برج (غائية اللغة) و(غياب المعنى) اللذين اتّصفتْ بهما قصيدة الثمانينيات.

ومراد هذه الدراسة الوقوف على أبرز العلائم الرئيسة التي ميزت لغة الشعر التسعيني على المستوى التركيبي، وإبرازها، والكشف عن مفاتنها الجمالية المتجسّدة في ارتيادها مناطق جديدة مهمّة لم يلتفت إليها، ولم يُعنَ بها من قبلُ الشاعر العراقي؛ بوصفها لا تنطوي على أية شعرية، حسب المنظور الشعري التقليدي.

المقدمة :

إنّ لغة الشعر لغة خاصة من حيث البناء والتركيب، ناتجة عن تفاعل موهبة الشاعر مع رؤياه الشعرية، فهو في خطابه الشعري ينقل اللغة من العام إلى الخاص، ومن المحدود إلى اللا محدود، ليوسم لغته بالفردية الناتجة عن الحيوية المستمدّة من الصور الفنية الخارجة عن المألوف؛ فينتشلها بذلك من الجمود والسكونية، ويصب فيها باستمرار مقداراً كبيراً من الانتعاش والديمومة والاخضرار لأنّه لا يخضع لمقاييس اللغة المتعارف عليها.

فالشعر كائن متحرّك مفاجئ يصدم المألوف، ويتجاوز السطحي، وينأى عن المستهلك الماثل ذهنياً من خلال التراكم؛ لذلك كان إعادة تشكيل دائمة للغة، ومحاولة مستمرة لصهرها حتى تعادل حرارتها حرارة الحياة الإنسانية، إنّه يمنع اللغة من التكلّس، والتجمّد والقصور؛عليه كان لا بد لكلِّ صاحب موهبة شعريّة أنْ يستثمر طريقته التعبيرية الخاصة، ولغته الخاصة لينتقل إلى المتلقي برؤيته الخاصة

للعالم، إذ بقدرته التعبيرية يشكِّل ويجسِّد رؤياه المعرفية تجسيداً فنياً، وباندماج الرؤى المعرفية بالتشكيل اللغوي يتولَّد النص الشعري الذي يحمل روح العصر وهموم المعاصرين وتطلعاتهم.

ومواقف الشعراء تتباين إزاء اللغة تباين تجاربهم الشعرية، وموهبتهم الفطرية، وأسسهم البيئية لكنّهم يتفقون من حيث اختيار ألفاظهم التي تحمل الأثر الفني للمتلقي، فهم يهبون لغتهم شخصية ذات ملامح موحية ومؤثرة تستطيع كشف النقاب عن وجه مبدعها ومبتكرها الذي يصهر العالم الطبيعي، والعاطفي، والعقلي في بناء تركيبي واحد تعطي خصوصية لنصه الإبداعي الذي يُحدث أثره في المتلقي فيدفعه إلى إعمال حدسه، والولوج إلى أعماق النص واستكشافه عبر رصد الأدوات الفنية الكامنة في لغته الخاصة المميزة التي بنى عليها المبدع عملية إبداعه في انتقائه العلاقات اللغوية الرأسية، والأفقية بما يوافق الرؤى الشعرية. كما يعمد إلى ابتكار ما يوائم الخصوصية الشعرية، والدلالية التي يتوخاها من بين كل خيارات اللغة المتاحة.

إنّ الانعطافة الكبرى لقصيدة التسعينيات تتجسّد في أنّها أعادت القصيدة إلى مملكة الشعر بعد أن ظلت عائمة في دروب الشكلانية على أيدي الثمانيين، فأضحت أكثر انفتاحاً على شعرية الواقع، والمألوف، والمهمل، والهامش بعد أن تخلّت عن برج (غائية اللغة) و(غياب المعنى) اللذين اتصفتْ بهما قصيدة الثمانينات. فأصبح الشاعر أكثر ارتباطاً بتاريخه، وبيئته،ووسطه البشري؛ لذا سنحاول الوقوف عند لغة هؤلاء الشعراء واستنطاق عوالمها الكامنة والوقوف على أبرز العلائم الرئيسة التي ميزت لغتهم الشعرية على المستوى التركيبي، والدلالي، وإبرازها والكشف عن مفاتنها الجمالية المتجسّدة في ارتيادها مناطق جديدة مهمة لم يلتفت إليها ولم يُعنَ بها من قبل الشاعر العراقي- بوصفها لا تنطوي على أية شعرية حسب المنظور الشعري التقليدي- ولاسيما أنّ نصوصهم الشعرية بعد أن تخلَّتْ عن الوزن والقافية جنحتْ إلى عُدَّة لغوية عالية من أجل استثمار الطاقة الدفينة في اللغة، وإطلاقها بعيداً عن الأعراف المتداولة للاستخدام النثري، وآفاقه التعبيرية الشائعة.

وبما أنّ الأسلوبية الشعرية تنطلق في البحث والتقصي عن جماليات اللغة من داخل النص لا خارجه فكان اعتمادنا الأساس عليها للنظر في لغة الشعر العراقي التسعيني، ودراسة الروابط بين الشعراء، وبيئتهم، وتجاربهم النفسية، وتفسير وتعليل الظواهر اللغوية من صوت وصرف وتركيب ومعجم وسياق ودلالة الواردة في نصوصهم، وكشف القيم الجمالية الخاصة المترتبة عن استعمالهم الخاص للغة. وكانت الدراسة قد اعتمدت في دراسة وفهم لغة الشعر وأبعادها الدلالية على القرائن

اللغوية والسياقية، إذ نظرنا إلى البلاغة والصرف والسياق على أنّها علامات إشارية ذات دلالة نفسية، واجتماعية خاصة.

المهاد (الشاعر واللغة) :

إنّ الشعر في جوهره رحلة طويلة في أعماق اللغة، وجمال لغة الشعر تعود إلى نظام الألفاظ، وعلاقات بعضها مع بعضها الآخر، وهو نظام- في الغالب- لا يتحكم فيه قوانين النحو، بل يكون للانفعال والتجربة أثرهما الكبير في استقبال الدفق الجمالي أو الشعري وبثه في نفس المتلقي، فيتحوَّل النص الشعري إلى مظهر قدرة لغة الشعر على صياغة الرؤيا لامتلاكها طاقة تعبيرية خاصة بها تتجاوز فيها الكلمات معانيها المعجمية إلى معانٍ أعمق وأشمل؛ ذلك أنّ اللغة الشعرية إنْ هي إلا حركة تقوم في الغالب على الخروج على النمطية، ومشاكسة ما هو سائد في اللغة التواصلية عن طريق مراوغته، والفكاك منه صوب مستوى من الأداء يعمل على إذكاء فاعلية الخطاب الشعري، وينعشها بالكثير من المفاجآت والتنويعات في أفانين القول الشعري؛ لذا مهما غامر الشاعر سعياً وراء تقنيات جديدة، ومهما نوَّع في اجتهاداته الأدائية ، تبقى القصيدة جهداً إبداعياً متجسّداً في اللغة أولا، ويسعى من خلالها إلى البرهنة على جدواه وحيويته ثانيا[١].

على الرغم من أنّ الجوهر الذي يحكم تعاطي الشعراء مع اللغة يكاد يكون واحداً؛ ذلك أنّهم غالباً ما يصدرون عن الاحتفاء بها، والإعلاء من شأنها في فضاء خطاباتهم الشعرية؛ بيد أنّهم يتباينون في هذا التعاطي تبايناً ملحوظاً، فمنهم من يصل في احتفائه بها أحياناً حد الهوس؛ ليتحوَّل خطابه الشعري إلى جهد لغوي آسرٍ مكتفٍ بنفسه ومنغمس فيه- إنْ جاز القول- فلا يتجه إلا صوب نفسه، ولا ينأى أبعد عن كيانه المادي اللافت للنظر، تلك هي النصوص التي تكمن فاعليتها في لغتها[٢]، وعبقرية شعرائها تكمن في إبداعهم اللغوي حسب؛ انطلاقاً من مقولة جان كوهن: من أنّ الشاعر"**خالق كلمات وليس خالق أفكار**"[٣].

وعلى النقيض ممَّا ورد آنفاً هنالك شعراء- وقد يكون ذلك ردّ فعل طبيعياً على القسم الأول- لا يحفلون كثيراً باللغة فهي عندهم ليست هدفاً وغاية في حد ذاتها ، بل وسيلة وأداة لخدمة الغرض الشعري ليس إلا، بمعنى لا تُعامل بوصفها مصدر الدهشة الرئيس في النص، إنْ هي إلا وسيلة وصولاً إلى وظيفة القول الشعري؛ إتماماً لأغراضه وأهدافه حسب .

إذًا؛ فإنَّنا نقف إزاء موقفين متنافرين– إنْ صحّ القول– من حيث نظرتهما إلى لغة الخطاب الشعري ، بيد أنّ السؤال المطروح هل اللغة أداة ووسيلة، أم هدف، وغاية شعرية في حد ذاتها ؟ وينبثق لنا الجواب في موقف آخر"لا يشكل الاحتفاء باللغة شرطها الأساس باستمرار ولا تمثل اللغة / الوسيلة ملمحها البارز دائماً. وهذه الحالة ليست مجرد أرجحة[بين الموقفين المذكورين] بل انبثاق من الموقف الثاني وخروج من[اعتياديته]الشائعة، إلى[اعتيادية]ذات دلالة خاصة، ترتقي بها إلى مستوى من الاستخدام اليومي، يُجرّدها من بهاء الشعر، ونقائه الارستقراطيّ[٤]، لتكون لغة[اعتيادية] بشكل يكاد يكون متعمداً، يقصد منه تفجير الشعر من[الاعتياديِّ]، والرثِّ، والمتنافر"[٥].

إنّ الشعر هو المربية التي تعهَّدتْ اللغة بعنايتها منذ نشوئها إلى يومنا هذا، فلولا الشعر لما كانت للّغة هذه الأهمية، وهذه المكانة التي جعلتها من أخطر المعطيات التي وُهِبَتْ لبني الإنسان على حد تعبير الفيلسوف الألماني (هيدجر)[١]، بل انّه– أي الشعر– يعطي اللغة "القدرة على تكيّف أكثر ليونة بالنسبة للمتطلبات، كما يعطيها تنوعاً أغنى في وسائل تعبيرها"[٢]، ولاسيما أنّ الشاعر لا يستعمل اللغة كما يستعملها عامة الناس لأنّه ينطق عن وحي، يساعده في ذلك الموهبة والوعي اللذان يجعلان منه طاقة إبداعية تنأى به عن الإحساس بالطريقة ذاتها التي يحسّ بها غيره من الناس، لذلك عدَّ بعضهم الشعر لغة الأم للبشرية جمعاء[٣].

والشعر بطبيعته السحرية ينتشل اللغة من الجمود والسكونية ويصب فيها باستمرار مقداراً كبيراً من الانتعاش والديمومة والاخضرار لأنّه "لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكل قلبي أو نهائي، انه كائن متحرك مفاجئ[٤]. يستمدّ طاقته من حركية وجودية دؤوبة تصاحب التغيرّات التي تطرأ على الإنسان وجودياً، ومعرفياً ولا ينأى أو ينفصل جغرافياً عن مناخه، وطقوسه، ومعاناته، وأحلامه، ورؤاه. إنّه يؤرخ وجود الإنسان رؤيوياً وحلمياً، لذلك كانت اللغة أخطر المعطيات التي وُهِبَتْ له، إذ باللغة يؤطر أشياءه، ويجعلها موجودة ضمن سياقات لغوية قادرة على بسط نفوذها في نفس المتلقي؛ "ليصدم بها المألوف ويتجاوز السطحي وينأى عن المستهلك الماثل ذهنياً من خلال التراكم"[٥].

يظلّ الشعر حاضنة اللغة، وموطنها الأساس الذي ترعرتْ تحت أجراسه، بل انّ الشعر في جوهره رحلة طويلة في أعماق اللغة التي هي"كنز الشاعر وثورته وهي جنينته الملهمة في يدها مصدر شاعريته، ووحيه فكلمّا ازدادتْ صلته وتحسّسه لها كشفتْ عن أسرارها المذهلة وفتحتْ له كنوزها الدفينة"[٦].

فلا غرو أن نجد كثيراً من الشعراء مِمَّنْ يُولونها أهمية قصوى، ويعنون بألفاظهم وتراكيبهم التي تُشحن برؤاهم وإحساسهم، حتى أنّ بعضهم نتيجة الاهتمام يدفن نفسه داخل قارورة لغته فلا يلتفت إلى جماليات النص الشعري الأخرى، لأنّه يَعُدُّ اللغة وجه الشعر، ومادته الغفل التي تتشظى إلى دلالات فكرية، ونفسية، وجمالية على وفق السياق الشعري الذي توضع فيه؛ لذلك كان الشعر "إعادة تشكيل دائمة للغة، ومحاولة مستمرة لصهرها حتى تعادل حرارتها حرارة الحياة الإنسانية انّه يمنع اللغة من التكلّس، والتجمّد والقصور "(٧).

عليه كان لا بدَّ لكلّ صاحب موهبة شعرية أن يستثمر طريقته التعبيرية الخاصة، ولغته الخاصة لينتقل إلى المتلقي برؤيته الخاصة للعالم، إذ بقدرته التعبيرية يشكّل ويجسّد رؤياه المعرفية تجسيداً فنياً، وباندماج الرؤى المعرفية بالتشكيل اللغوي يتولّد النص الشعري الذي يحمل روح العصر، وهموم المعاصرين وتطلعاتهم.

وجمال لغة الشعر تعود إلى نظام الألفاظ وعلاقاتها مع بعضها البعض وهو نظام لا يتحكم فيه قوانين النحو بل يكون للانفعال والتجربة الأثر الكبير في استقبال الدفق الجمالي أو الشعري وبثّه في المتلقي "إنّها تعبر عن تجارب الشاعر بمنتهى القوة النافذة، وبغاية الدقة والوضوح، مع تصوير دقيق للتفاصيل الخفية"(٨)؛ فيتحول النص الشعري إلى مظهر قدرة لغة الشعر على صياغة الرؤيا لامتلاكها طاقة تعبيرية خاصة بها تتجاوز فيها الكلمات معانيها المعجمية إلى معانٍ أعمق وأشمل.

ولغة الشعر لغة خاصة في البناء والتركيب، تنتج عن تفاعل موهبة الشاعر مع رؤياه الشعرية، إذ هو في خطابه الشعري ينقل اللغة من العام إلى الخاص، ومن المحدود إلى اللامحدود، ليوسم لغته بالفردية الناتجة عن الحيوية المستمدة من الصور الفنية الخارجة عن المألوف.

ومواقف الشعراء تتباين إزاء اللغة تباين تجاربهم الشعرية وموهبتهم الفطرية وأسسهم البيئية لكنّهم يتفقون من حيث اختيار ألفاظهم التي تحمل الأثر الفني للمتلقي، فهم يهبون لغتهم شخصية ذات ملامح موحية ومؤثرة تستطيع كشف النقاب عن وجه مبدعها ومبتكرها الذي يصهر العالم الطبيعي والعاطفي والعقلي في بناء تركيبي واحد تعطي خصوصية لنصه الإبداعي الذي يُحدث أثره في المتلقي؛ فيدفعه إلى إعمال حدسه، والولوج إلى أعماق النص، واستكشافه عبر رصد الأدوات الفنية الكامنة في لغته الخاصة المميزة التي بنى عليها المبدع عملية إبداعه في انتقائه العلاقات اللغوية الرأسية والأفقية بما يوافق الرؤى الشعرية. كما يعمد إلى ابتكار ما يوائم الخصوصية الشعرية والدلالية التي يتوخّاها من بين كلّ خيارات اللغة المتاحة.

وبما أنّ الأسلوبية الشعرية تنطلق في البحث والتقصي عن جماليات اللغة من داخل النص لا خارجه؛ فكان اعتمادنا الأساسي عليها للنظر في لغة الشعر العراقي المعاصر، ودراسة الروابط بين الشعراء، وبيئتهم، وتجاربهم النفسية، وتفسير وتعليل الظواهر اللغوية من صوت وصرف وتركيب ومعجم وسياق ودلالة الواردة في نصوصهم، وكشف القيم الجمالية الخاصة المترتبة عن استعمالهم الخاص للغة فينسحبوا من اللغة العامة خاصة، ويرسموا لشعرهم لغة شعرية خاصة بمستوياتها المختلفة صوتاً، وتركيباً، ودلالة.

من هنا اتّخذ البحث من الأسلوبية الشعرية خاصة مساراً لدراسة الشعر عند شعراء العراق المعاصرين وتحديداً التسعينيين؛ إذْ اللغة هي القرينة على خصوصية الدلالة في نصوصهم، والتي من شأنها أن تؤدي إلى قيمة جمالية يستشعر بها المتلقي، ويقصدها المُرسِل، وكان اعتمادنا في دراسة وفهم لغة الشعر، وأبعادها الدلالية على القرائن اللغوية، والسياقية، إذ نظرنا إلى البلاغة والصرف والسياق على أنّها علامات إشارية ذات دلالة نفسية، واجتماعية خاصة.

إنّ الانعطافة الحقيقية لقصيدة التسعينيّات تتجسَّد في أنّها أعادتْ القصيدة إلى مملكة الشعر بعد أن ظلّتْ عائمة في دروب الشكلانية المحض على أيدي الشعراء الثمانيين، فأضحت أكثر انفتاحاً على شعرية الواقع والمألوف والمهمل والهامشو بعد أن تخلّتْ عن برج (غائية اللغة) و(غياب المعنى) اللذين اتصفتْ بهما قصيدة الثمانينات.

ممّا لاشك فيه إنّ العودة بالقصيدة إلى مضمار الواقع والتجربة لم يأتِ اعتباطاً أو عفو الخاطر، بل كان نتيجة طبيعية للتحوَّل الاستثنائي في واقع الحياة العراقية، وما أصابها من ويلات الحرب، والحصار، بل "انّ هذه الانعطافة التي شهدتها المرحلة الشعرية الجديدة في العراق بالتحول من شعرية المعرفة، إلى شعرية التجربة لم يكن يحدث لولا توافر عدد من المبررات المشروعة لمثل هذا الانحراف"[٩]، والخرق الذي جعل"من تفاصيل الواقع هي مدار الاهتمامات الشعرية للشاعر"[١٠]، فأصبح الشاعر أكثر ارتباطاً بتاريخه وبيئته ووسطه البشري، وهو عكس ما ذهب إليه (د.خالد علي مصطفى) حين عَدَّ النص الشعري التسعيني غائباً، ومنقطعاً عن تاريخه، ووسطه البشري[١١].

بل انّ أغلبية هؤلاء الشعراء – وأعني بطبيعة الحال التسعينيين"ليسوا شعراء فقط بل محاربون أيضاً، شعراء يقفون في خنادق الشعر يواجهون سيولاً لا تنتهي من الغزاة ...الحصار وإفرازاته... الذهول...التحديات...اللا جدوى...الاغتراب...الجوع... الانقطاع الغياب... البطالة"[١٢]؛ ممَّا دعاهم إلى مفارقة التدفق الغنائي، وعدم الاطمئنان لما ورثوه، ولاسيما أنَّ هَمَّ الإضافة ما أنفك يرافقهم، والإضافة هنا لا تعني"الانفصال وإنّما مواصلة التقدّم دون الانتقال دفعة واحدة إلى ضفة أخرى"[١٣]،

ليقينهم التامّ أنّ الشاعر الحقيقي"لا يكتب من فراغ بل يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل فهو ضمن تراثه ومرتبط به"(١٤).

لكن هذا لا يعني بالضرورة الانضواء تحت لائحة التراث، ولاسيما اللغة الموروثة التي كان لها شأن آخر عند هذه النخبة من الشعراء التي تخلَّتْ عن شروط (قدامة بن جعفر)(١٥) الشعرية، ليس هرباً فنياً من الصعوبة إلى السهولة، وإنّما لأنّ هناك رؤية جديدة للحياة، والوجود قد انبثقت؛ فصادرت كثيراً من المسلَّمات التي نشؤوا عليها من القيم الفنية السابقة التي تعرضت للاهتزاز، والسقوط "حيث انهارت معظم التقنيات التي نهضت عليها القصيدة العربية ما يقارب نصف القرن، وظهرت نزعة العودة إلى الهامشي والبسيط والمهمل، وبرزت عند الشعراء فكرة التوغُّل في الجسد، والتغذي عليه لغة، وشكلاً، وسلوكاً عبر الحرب الطاحنة التي نشأتْ جرّاء ذلك بين سلطة الرغيف، وسلطة الكتاب"(١٦).

ويسعى الباحثان من الدراسة الراهنة الوقوف عند لغة هؤلاء الشعراء، واستنطاق عوالمها الكامنة، ولاسيما أنّ نصوصهم الشعرية بعد أن تخلّتْ عن الوزن والقافية جنحتْ "إلى عدة لغوية عالية من أجل استثمار الطاقة الدفينة في اللغة، وإطلاقها بعيداً عن الأعراف المتداولة للاستخدام النثري، وآفاقه التعبيرية الشائعة"(١٧).

من المؤكَّد أنّ دراسة اللغة في المدوَّنة الشعرية التسعينيّة العراقية ضمن الأُطر المعجمية لا تهبنا التصوّر العام والكامل؛ ذلك أنّ المعجم مجرّد "مؤشر مساعد في تحليل طبقات لغة الشعر"(١٨)، ولعلّ النزوع إلى التركيب في لغة الشعر هو الأقرب إلى طبيعة البنية اللغوية في الشعر التي"لا تتحدد بالكلمات بل بالصيغ"(١٩)، والسياق الذي ترد فيه.

ذلك أنّ القيمة الحقيقية لشعراء التسعينيات تكمن في خروجهم على الأنماط اللغوية الجاهزة، والمكرورة، والتوغل كثيراً في مفاصل اليومي والهامشي والمهمل والمسكوت عنه في حركة الواقع العراقي، ولقد استطاعوا بهذا التوغّل امتصاص جسامة الواقع بوعي شعري قادر على تأسيس ذائقة جديدة، ووعي جديد، ولاسيما أنّ "كلّ شاعر ثائر في أي زمن لا بدَّ وأنّه ثائر بعمق بهذه التقاليد التي يثور عليها الآن، والشعراء الحقيقيون هم الذين عندما يحطمون قوانين الماضي يقومون بصنع قوانين جديدة للمستقبل"(٢٠).

بيد أنّ هذا لا يعني بالضرورة أنّ الشعر التسعيني قد أشاع نظره عمّا اعتدنا من أساليب الشعر الموروثة بل عمل بمجهود، ووعي كبيرين على أن يجعل لنفسه منطقة خاصة به، وبعالمه الشعري،

وفرداته في هذا هو انتماؤه إلى ذاته الساعية نحو اكتشاف الآخر الملغّم بالغموض والعتمة الثرية؛ لذلك كان لكلّ شاعر منهم نزوعُه الخاصّ نحو منطقة معينة لا يجاري فيها غيره.

فامتازتْ نصوصهم بالتنوّع والتباين" في نماذجهم وأساليب تعبيرهم الشعرية، فلكلّ منهم طراز بمستوى عالٍ من الإدهاش والجدة"[٢١]، فجاءتْ تراكيبهم منغمسة في جذور التقليد العربي تارة، ونائية عن معطياتها الموروثة بشكل صارخ تارة أخرى؛ لأنّها قائمة أساساً على أبنية مفارقة، بل انّ لغتهم تسبح في فضاء من المتضادّات "تفجر مسار القول وأفقه"[٢٢]، ذلك أنّ الشعر قولٌ متعالٍ في اللغة، ذو امتياز خاص، أو أنّه "نوع من خلق العالم في اللغة"[٢٣]، ولا يتحقّق ذلك إلا من خلال "الاستخدام الخاص للّغة الذي يكون بدوره رؤية خاصة للعالم والأشياء"[٢٤].

من أجل كلّ ذلك سنسعى للوقوف على أبرز العلائم الرئيسية التي ميزت لغة الشعر التسعيني على المستوى التركيبي، وإبرازها، والكشف عن مفاتنها الجمالية المتجسّدة في ارتيادها مناطق جديدة مهمة لم يلتفت إليها من قبل، ولم يُعنَ بها الشاعر العراقي سابقاً؛ بوصفها لا تنطوي على أية شعرية حسب مقاييس الموروث الشعري القديم[٢٥].

غالباً ما مالتْ التجارب الجديدة في الكتابة الشعرية إلى أسلوب الومضة، أو المشهد أو البرقية الذي يكتنز بطاقة التكثيف، والاختزال إلى أعلى درجاته، من ذلك قول الشاعر(عبد الأمير جرص): حيث تصل اللغة باختزال طاقتها التعبيرية إلى أبعد حد ممكن، الحد الذي تصبح فيه اللغة هي الصورة:

كثيراً ما يسبقُني الذبابُ

إليكِ

أيّتُها الأيّامُ

الحلوة [٢٦]

فثمة اختزال كبير في المفردات، والتركيز بصورة عالية على الومضة، أو المشهد الصوري الذي لا يمنح نفسه بيُسرٍ لمتلقيه، لكنّه أيضاً لا يجعله مكتوف الأيدي حين يضعه بين المباشرة والرمز، وبين السبب والنتيجة، وبين الفرضية والبرهان، وبين الإيقاع البصري والإيقاع الذهني، ذلك أنّ اللغة تنهض لتقدّم موازنة شعرية فيها من التوافق والانسجام بحجم الكمية ذاتها من التناقض والاختلاف.

وتنهض المفارقة كعنصر أسلوبي، وتقنية شعرية مهمّة في قصيدة التسعينيات التي اجتهدت أن تخلق منها "طرازاً شخصياً لا ينهض على مجرد تحقيق المفارقة وحسب بل حاولت توسيع حجم

المفارقة لتنفتح على اللغة والدلالة والصورة والشكل"[٢٧]، فضلاً عن كونها تحمل في طياتها موقفاً فلسفياً يضيف إلى رصيد الشعرية قوة أكبر تحدث المفارقة انقلاباً في الرؤيا لأنّها تعبّر بطريقة غير مباشرة ومفاجئة عن تضاد الرؤيا، ومعظم أشكالها يتضمّن إدراك التناقض أو عدم التناسق بين الكلمات ومعانيها، وبين الأفعال ونتائجها، أو بين المظهر والواقع[٢٨]. وهي صيغة لغوية تتطلّب من صانعها مهارة، وقدرة على تحريك اللغة، وجعل بعضها يرتطم ببعض؛ فيخلق عوالم متضادة يقدّم من خلالها رؤيته للوجود بثقافة جديدة مغايرة، من ذلك قول الشاعر (حسين علي يونس) في نصه (إجراءات الخدمة) إذْ يقول:

أثناءَ خدمتي العسكريَّة
صُفِعْتُ (٦) مرَّاتٍ
خلالَ عامينِ
والمرَّة السابعة حينَ أوشكتُ
أنْ أدخلَ الثلاثينَ
صفعَني شرطيٌّ في السابعةَ عشرةَ من عُمُرِهِ
لأَنَّ لأَنفِيَ صاريةٌ
ولِعيوني أَجنحةٌ لمْ تُعجِبْهُ [٢٩].

إنّ المفارقة هنا تخرج من اعتياديتها المألوفة لتدخل في فضاء آخر يحاول استنطاق الواقع، وإدخاله في واقع شعري أكثر ضراوة وأكثر سخرية، إذ لا تستمد شعرية النص السابق إلا من خلال هذه المفارقة ذات الصمت الساخر الذي يجعل المسكوت عنه إيحاءً ولاسيما حين يكسر التوقّع لدى المتلقي، كما في قوله:

لأَنَّ لأَنفِيَ صاريةً
ولعيوني أجنحة لمْ تُعجبْهُ

ويأخذ اليومي والمهمَل مساحةً واسعةً في المشهد الشعري التسعينيّ، إذْ تتحوّل مفردات الواقع اليومية إلى طاقات شعرية تَهِبُ النص فاعلية أكثر دينامية، وعلى الرغم من البساطة التي تلوح بها المفردات في هكذا نصوص فانّها لا تسقط في فخ المباشرة والتقريرية حين يضخُّ الشاعر فيها نوعاً من الأسطرة، كما في قول الشاعر (سلمان داود محمد):

من أينَ لي بازٌ يسوسُ أبّهة البطريق
أو يدٌ تقطفُ الأرانبَ من حديقةِ الجمجمة

حتّى البحيرات التي لوّحتْ بجفافٍ مُبكِر
تتوحَّمُ ظهراً بالطيران
تُرى هلْ يرتدي الوقتُ قميصاً مُبلالاً بالأصيل
تساقط فصداً في خريف المنصات
أمْ نتكدس باردين مثلَ جنديّ أَفِل
في صندوقٍ من أبنوس
تراخوما في القلبِ
تمسح الوشائج بالشتات
فنهرول بينَ السوط والجائزة
نحو بهاء لقيط
تُرى مَنْ ينقذ عويل الأصابع من لعنة الشرنقة
ترى
مَنْ
يشير(٣٠).

لا ينهض النصّ هنا إلا على استثمار المألوف واليومي كطاقة ضخ شعرية، والنأي عن إطار الأعراف الشعرية المتداولة بحيث لا تستكمل ملامح الصورة إلا بتدخل المتلقي، وبذلك يتحوّل الشتات، والبعثرة إلى رؤية في التشكل، وسحر في فرادة الأداء.

إنّ التجاء الشاعر التسعيني إلى ذاته؛ قاده إلى أن يصرخ بوجه العالم، كما صرخ سلفه (أبو نواس) بقوله: "ديني لنفسي"(٣١)، ممّا جعله يلتفت إلى سيرته الشعرية بوصفها كنزاً شعرياً لم تطأه أقدام الشعراء السابقين له، فراح ينهل من هذا المعين الجديد، ليؤسِّس لنا تركيبة جديدة تستحق المعاينة والكشف، من ذلك قول الشاعر (جمال علي الحلاق):

أَشعرُ بالحزنِ يا صديقي
أَوْقِفْ هذا الخريف رجاءً
لِتُكُنْ ورقتي عالقةً
حتَّى وَلَو
بالهواءِ
أُنْفُخْ عليها رجاءً

دعْها لا تُسْقِط سنواتي
أشعرُ بالحزنِ يا صديقي
يدي أيضاً تختنقُ
أنا صديقك الوحيد
تعلق بيروت- لبنان، ط١، رجاء
كآخر قشة
في هذا الخواء الكبير
تعلق بيروت- لبنان، ط١، يا صديقي
يا جمال علي الحلاق[٣٢].

يصبح الحوار مع الذاتي في هذه القصيدة استدعاءً لها، وتحريضاً لمُمكناتها في سبيل الانسحاب إلى بؤرة المركز للاحتماء من الخواء، واحتمال الفجيعة، إذْ يكشف النص عن منعطف مهم من منعطفات النظر، والتكامل مع السيرة الذاتية لاسيما حين ينفصل الشاعر عن الخارج انفصالاً فاصلاً، وينتمي إلى بؤرة الذات بما تنطوي عليه من ثراء وخصوبة.

إنّ سياسة العزل والإقصاء التي قام بها الشاعر على ذاته بـ"يا صديقي- جمال علي الحلاق" قد أعطتْ النص طاقة شعرية خلّابة مشفوعة بإحساس عالٍ بالأشياء والموجودات، كما وظَّفتْ القصيدة التسعينيّة الأسلوب الجدليّ القائم أساساً على تقرير المعنى، ثم نفيه، كما في قول الشاعر (علي حسون لعيبي):

تنامينَ قربي
ولا أجدُ من نسيمِكِ
خصلةً
ولا مِن عصافيركِ
نغمةً
وَقُرْبِي تزرعينَ جسدَكِ
في الهواء
وتُوصدينَ الهواء
عن عيوني [٣٣].

وضعنا الشاعر في هذا النصّ بدوّامة جدليّة "غذَّتْها التجربة بفلسفة خاصة بالنظر إلى الأشياء التي فقدتْ سكونيتها،انّها اهتزازية كما هو الحال مع التجربة التي يعيشها الشاعر"[٣٤]، والتي جعلت من النص الشعري يعيش حالة من الجدل بين إثبات الشيء والعودة إلى نفيه، كما في الجمل الآتية:

تنامين بقربي - ولا أجدُ من نسيمك خصلة

ولا من عصافيرك نغمة

قربي تزرعين جسدك في الهواء - توصدين الهواء عن عيوني

فكأنّ الصراع الذي يخوضه الشاعر لم يكتفِ بالرؤيا، والنسيج الشعري، بل انتقل إلى الكلمات ذاتها التي تنفي بعضها بعضا.

كما شكّل أسلوبُ التضاد حضوراً طاغياً، ومؤثراً في قصيدة التسعينيات؛ بوصفه معياراً لقصيدة النثر بحسب (د.صلاح فضل) الذي يرى أنّ: "البنية المميزة لقصيدة النثر تكمن في اعتمادها على الجمع بين الإجراءات المتناقضة أي أنّها تعتمد أساساً على فكرة التضاد وتقوم على قانون التعويض الشعري"[٣٥].

لكنّ الجديد في الأمر أنّ قصيدة النثر لم تقتصر على التضادّ، بل استثمرتْ إمكانياته غير المستنفدة، وطورتها كثيراً؛ كونه ليس جديداً على الشعر الذي يقوم في جزء كبير منه على رؤية التشابه في الأشياء غير المتشابهة، وعلى جمع الضدين وتوحيدهما في واحد جديد، ثم أنّ التضاد يقترب كثيراً من أسلوب التقابل الذي وظَّفه الشعر العربي القديم، لكنّه يفترق عنه كون الأول ركَّز على الجمع بين الأضداد في إطار البيت الواحد، في حين اعتمدها الثاني مدى رؤيوياً يعبر من خلاله الشاعر عن الصراع والاضطراب اللذين يسودان الوجود، فأشغل مساحة النص كاملة وتغلغل في مفاصله المرئية واللامرئية معاً، من ذلك قول الشاعر (فرج الحطاب):

هذا الحبّ

الذي يُمطرُ علينا

سواداً

نعانقهُ بقلوبٍ

كالقطن [٣٦]

تتأسّس شعرية النص من خلال التضاد الذي تبثّه المفردات والجمل(يمطر سوادا/ نعانقه كالقطن) ليحلق في فضاء من المداليل التي لا تُدرك إلا بفعل المعاينة والتأمل، ولاسيما حين يمتزج الحسي

بالواقعي، والتمثيلي بالحياتي تعكس منجزه وانحيازه إلى التكثيف الصوري الذي يعكس عزلة الشاعر، ومقاومته لإغراءات اليأس، والذوبان تحت إرهاصاته.

ومارس الغياب دوره في النص التسعيني بأكثر من صورة، وأكثر من شكل من ذلك قول الشاعر (أحمد ناهم) في قصيدة الموسومة ((الطبيبة الصغيرة)):

لأنّها حريصةٌ جداً
على تفوّقها
لمْ تأخذْ كفايتَها
منِ الحلوى
والدُّمى
ومشاهدِة
الرسوم المتحرِّكة
فوجدتْ نفسَها فجأة
في
قاعةِ
التشريح (٣٧)

يتجسّد الغياب في هذا النص بشكل صارخ وجارح معاً، إذْ تحاول المفردات الإحاطة بالمشهد ورسمه بدقة متناهية، ولاسيما التركيز الحاد، والمكثف الذي يمارسه الشاعر على المفردات حين يجعلها معادلاً موضوعياً لغياب الطفولة /الحياة الذي يشي به النص أجمعه (لم تأخذ كفايتها/ من الحلوى/ من الدمى/ ومشاهدة الرسوم المتحركة) بل انّ الشاعر وبوعي حاد يقلب المعادلة المألوفة- معادلة الواقع- إلى معادلة شعرية تتهاوى فيها الوقائع لتحلَّ بدلاً عنها وقائع شعرية مغايرة:

لأنّها حريصة جداً
وجدتْ نفسها فجأة
في قاعة التشريح

وهنا تكمن المفارقة حين يصبح الحرص دلالة على الغياب والإقصاء؛ مما يجعل النصّ الشعريّ أكثر احتفاء بالتنوّع الأسلوبي، وقابلاً لأكثر من قراءة.

على الرغم مما قلناه في لغة الشعر التسعيني، وما حاولناه من تسليط الضوء على أبرز الظواهر اللغوية التي أنتجها هذا الخطاب الشعري- الذي كان الحصار سبباً فاعلاً في إنتاجه- بيد أنّه يظل

بحاجة ماسة إلى بحوث أكثر تفصيلاً، وإطالة من البحث الذي بين أيدينا لا لظواهره الفنية التي اقتصرت على شعراء بعينهم، بل لأنّه صورة مرحلة خاضها ليس الشعراء وحدهم، بل شعب بأكمله جاهد، بل عانى ما عاناه من حصار داخلي، وخارجي بصبر لم تثلم عريكته.

الخاتمة :

وأخيرًا يمكن إجمال ما تمخَّضَ عن البحث من نتائج، بالآتي:

١- إنّ الانعطافة الكبرى لقصيدة التسعينيات تتجسّد في أنّها أعادتْ القصيدة إلى مملكة الشعر بعد أن ظلّتْ تائهة في دروب الشكلانية على أيدي الشعراء الثمانيين؛ فأضحت أكثر انفتاحاً على شعرية الواقع والمألوف والمهمل والهامش، بعد أن تخلّتْ عن برج (غائية اللغة) و(غياب المعنى) اللذين اتصفتْ بهما قصيدة الثمانينيّات.

٢- إنّ العودة بالقصيدة إلى مضمار الواقع والتجربة لم يأتِ اعتباطاً أو عفواً، بل كان نتيجة طبيعية للتحوّل الاستثنائي الذي حدث في واقع الحياة العراقية، وما أصابها من ويلات الحرب والحصار، بل"انّ هذه الانعطافة التي شهدتها المرحلة الشعرية الجديدة في العراق بالتحوّل من شعرية المعرفة إلى شعرية التجربة لم يكن يحدث لو لم تتوافر عدد من المبررات المشروعة لمثل هذا الانحراف"، والخرق الذي جعل "من تفاصيل الواقع هي مدار الاهتمامات الشعرية للشاعر"، فأصبح الشاعر أكثر ارتباطاً بتاريخه وبيئته ووسطه البشري وهو عكس ما ذهب إليه خالد علي مصطفى حين عد النص الشعري التسعيني غائباً ومنقطعاً عن تاريخه ووسطه البشري.

٣- إنّ أغلبية هؤلاء الشعراء لم يكونوا شعراء حسب لا بل كانوا محاربين يتمترسون في خنادق الشعر مواجهين الحصار وتحدياته من بطالة، وجوع، وذهول، فضلا عن الاغتراب؛ ممّا حدا بهم إلى هجر الغنائية، ولاسيما أنّ هَمَّ التجديد والتغيير كان يرافقهم، ففضلوا الانفصال لا الانقطاع التام عمّا ورثوه من أسلافهم؛ إيماناً منهم بأنّ الشاعر الحق لا يمكنه المواصلة، والتقدّم من دون أن يستند على أرضية صلبة من الموروث الأصيل.

٤- بيد أنّ ذلك لا يعني بالضرورة الانضواء تحت لائحة التراث، ولاسيما اللغة الموروثة التي كان لها شأن آخر عند هذه النخبة من الشعراء التي تخلّتْ عن شروط (قدامة بن جعفر) الشعرية، ليس هرباً فنياً من الصعوبة إلى السهولة، لكن إيماناً منهم أنّ هناك رؤية جديدة للحياة، والوجود قد انبثقتْ فصادرتْ كثيراً من المُسلَّمات التي نشؤوا عليها من القيم الفنية السابقة التي تعرَّضتْ للاهتزاز والسقوط، حيث انهارت معظم التقنيات التي نهضت عليها القصيدة العربية ما يقارب نصف القرن وظهرت نزعة العودة إلى الهامشي والبسيط والمهمل وبرزت عند الشعراء فكرة التوغل في الجسد والتغذي عليه لغة وشكلاً وسلوكاً عبر الحرب الطاحنة التي نشأت جراء ذلك بين سلطة الرغيف وسلطة الكتاب.

٥- إنّ القيمة الحقيقية لشعراء التسعينيات تكمن في خروجهم على الأنماط اللغوية الجاهزة، والمكرورة، والتوغل كثيراً في مفاصل اليومي والهامشي والمهمل والمسكوت عنه في حركة الواقع العراقي، ولقد استطاعوا بهذا التوغّل امتصاص جسامة الواقع بوعي شعري قادر على تأسيس ذائقة جديدة ووعي جديد.

٦- لكن هذا لا يعني أن الشعر التسعيني قد أشاع نظره عما اعتدناه من أساليب الشعر الموروثة بل عمل بمجهود ووعي كبيرين على أن يجعل لنفسه منطقة خاصة به، وبعالمه الشعري، وفرداته في هذا هي انتماؤه إلى ذاته الساعية نحو اكتشاف الآخر الملغم بالغموض والعتمة الثرية؛ لذلك كان لكل شاعر منهم نزوعه الخاص نحو منطقة معينة لا يجاري فيها غيره، فامتازت نصوصهم بالتنوّع الأسلوبي، وبالتباين في النماذج الشعرية، فلكل واحد منهم منطقته الخاصة به.

٧- وغالباً ما مالتْ تجاربهم الجديدة في الكتابة الشعرية إلى أسلوب الومضة أو المشهد أو البرقية الذي يكتنز بطاقة التكثيف، والاختزال إلى أعلى درجاته

الهوامش :

(١) ينظر : الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان– الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٢م : ص ١١.

(٢) ينظر : نفسه : ص ١١– ١٢ .

(٣) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط١، ١٩٨٦م : ص ٤٠ ، وينظر :الشعرية العربية ، جمال الدين بن الشيخ ، ترجمة : مبارك حنون ، ومحمد الولي ، ومحمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، ط١، الدار البيضاء ، ١٩٩٦ م : ص ١٧٧.

(٤) "لقد ظل الشعر منذ القدم يستخدم لغة ارستقراطية ، فخمة ، تتعالى ، في الغالب ، على الواقع وتطل من علٍ على أشيائه ومكنوناته ، وعلى البشر وأهوائهم . أي أن اللغة الشعرية لم تكن ترابية دائما ، بل كانت بهية أثيرية باستمرار مع استثناءات نادرة كانت تأكيداً لهذا المنحى لا نفياً لها . ولم تكن لغة الشعر شاملة ، شمول الحياة وعموميتها، بل انتقائية في معظم الأحيان. وظلت، بسبب ذلك، كتلة ضخمة من مفردات اللغة ومسمياتها خارج الفاعلية الشعرية ، وبعيداً عن جمرة الشعر زمناً طويلاً... غير أنّ مسيرة الشعر تشير ، في الوقت ذاته ، إلى أنّ هذا السياق لم يحتفظ بتجانسه وفخامته وتماسكه دائماً؛ إذ شهدت اللغة الشعرية ، في منعطفات محددة من تاريخنا الشعري، انكسارات حيوية في نقائها الموروث، وخروجاً بارزاً على ثوابت نسيجها المتجانس . واكتسبت، بسبب ذلك ، نبرة شعبية مفعمة بالبساطة والحيوية ، [ينظر : – على سبيل المثال لا الحصر– تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، محمد نجيب البهبيتي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ،١٩٨٢: ص ٣٧٥ – ٣٨٧] ." الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة : ص ١٣.

(٥) الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة : ص١٢– ١٣.

(٦) ينظر: الشعر واللغة، د. لطفي عبد البديع، مكتبة النهضة العربية، ط١، ١٩٦٩، ص٣.

(٧) اللغة المعيارية واللغة الشعرية، يان موكاروفسكي، ت: ألفت الروبي، مجلة فصول، ع١، ١٩٨٤: ص٤٦.

(٨) ينظر: الشعر واللغة: ص٣.

(٩) في قصيدة النثر، أدونيس، مجلة شعر، ع١٣، ١٩٦٠م : ص٧٥.

(١٠) التحدي المبطن بالخوف، خليل الخوري، مجلة شعر، ع٢٧، ١٩٦٣م : ص٦٧.

(١١) الشاعر واللغة، نازك الملائكة، مجلة الآداب، ع١٠، ١٩٧١م : ص٧٨.

(١٢) إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للتوزيع والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م: ص١٩٥.

(١٣) قواعد النقد الأدبي، لاسل أبركرومبي، ت. د. محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ت: ص٤٥.

(١٤) الشعر العراقي المعاصر، الشكل والوظيفة، د. محمد صابر عبيد، من بحوث المؤتمر الحادي والعشرين لإتحاد الأدباء العرب، ٢٠٠١م: ص ٧٥.

(١٥) نفسه: ص ٧.

(١٦)محطة الشعر الأخيرة في العراق، د.خالد علي مصطفى، مجلة لغة الضاد، ج٣، منشورات المجمع العلمي، ٢٠٠٩م : ص٢٠٩.

(١٧)الشعر العراقي المعاصر الشكل والوظيفة: ص٧.

(١٨)هذا الشعر الحديث، د. أحمد سلمان، منشورات مكتبة النوري، دمشق: ص١٣٤.

(١٩)أعمال مؤتمر روما، أدونيس وآخرون، بيروت– لبنان ، ١٩٦١م: ص١٣٨.

(٢٠)ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، بيروت– لبنان، ١٩٦١م: ص١٥.

(٢١)الشعر العراقي المعاصر، الشكل والوظيفة : ص٨.

(٢٢)محطة الشعر الأخيرة في العراق: ص٢١١.

(٢٣)أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، ١٩٩٥م: ص٤٥.

(٢٤)نفسه، ص: ٤٥.

(٢٥)تذوق الشعر، د. رجاء عيد، دار الآداب، د.ت: ص٢٦.

(٢٦)الشعر العراقي المعاصر، الشكل والوظيفة: ص٨.

(٢٧)سياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب، بيروت– لبنان، ١٩٨٥م: ص١٣٢.

(٢٨)نفسه. ص ١٣٢ .

(٢٩)كتاب المنزلات، ج١ ، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٢م: ص١٦.

(٣٠)الشعر العراقي المعاصر: ص٨.

(٣١)قصائد ضد الريح، عبد الأمير جرص، منشورات الآن، بغداد، ١٩٩٣م: ص٢٣

(٣٢)اللؤلؤة السوداء، محمد صابر عبيد، جريدة العراق، ١٩٩٧/٥/١٨.

(٣٣)المفارقة الشعرية المتنبي أنموذجا، سناء هادي عباس، أطروحة دكتوراه مطبوعة بالآلة الكاتبة، جامعة بغداد، كلية الآداب، ٢٠٠٤م: ص١٧.

(٣٤)الشعر العراقي الآن، عباس اليوسفي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٧م: ص٢٧.

(٣٥)علامتي الفارقة، سلمان داود محمد، بغداد، ١٩٩٧م: ص٣٤.

(٣٦)ديوان أبي نواس ، برواية الصولي (ت٣٣٥هـ) ، تحقيق : د. بهجة عبد الغفور الحديثي ، دار الرسالة للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ م: ص٩٣.

(٣٧)يرتكب التفكير لاحقاً، جمال علي الحلاق، ١٩٩٣م: ص٥٦.

(٣٨)بعينه يقذف القمر، علي حسون لعيبي، بغداد، ١٩٩٩م: ص٤٦.

(٣٩)في الرؤيا والنسيج الشعري، عباس اليوسفي، جريدة الزمن، ٢٠٠١م.

(٤٠)أساليب الشعرية المعاصرة: ص٤٥.

(٤١)لصوص ،فرج الحطاب، بغداد، ١٩٩٧م: ص٤٦.

(٤٢)إشارات كونية، أحمد ناهم، بغداد، ٢٠٠٠ م: ص٣٢.

Iraqi Contemporary Language of Poetry: Nineties as a Model

Asst. Prof. D. Yahia Walie **D.Alaa Muhammad Lazem Fattah**
University of Baghdad - College of Education Ibn Rushed for Human Sciences
Department of Arabic Language

Abstract

Poetic language is the only a movement based mostly on the stereotypes and pugnacity what is prevalent in the language communicative by eluding and escape from him towards the level of performance of works on raising the effectiveness of the speech and poetic Anashha a lot of surprises and variations in say poetic ; So whatever ventured poet order behind the new technology , no matter what type of Ajthadath performance , the poem remains a creative effort embodied in the language first , and which seeks to demonstrate the usefulness and vitality of a second.

The turnaround grand poem nineties embodied in it restored the poem to the Kingdom of hair after that has been lost in the paths of formality purely by Althmanyen dropping more open to the lattice actually fashionable and idler margin after it abandoned tower (Teleological language) and (the absence of meaning), which characterized them poem eighties.

This study aims to identify the most prominent benchmarks key that is characterized by the language of poetry Altsaina level compositional and visibility and detection charms aesthetic embodied in Artaadha new areas mission did not pay attention to it before and did not mean the Iraqi poet previously as not involving any poetry by perspective poetic traditional.