وزارة التعليم العاليّ والبحث العلميّ
جامعة بغداد
كلية التربية (ابن رشد) للعلوم الإنسانيّة
قسم اللّغة العربيّة

تداخل أشكال القصيدة في الشعر العراقيّ المعاصر

رسالة تقدم بها الطالب
محمّد عبد الرّزاق حمد

إلى مجلس كلية التربية – ابن رشد للعلوم الإنسانيّة– جامعة بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة (ماجستير فلسفة في اللّغة العربيّة وآدابها)

بإشراف الأستاذ المساعد الدّكتور
تغريد عبد الخالق هادي

1441هـ 2019م

﴿ قُلۡ كُلّٞ يَعۡمَلُ عَلَىٰ شَاكِلَتِهِۦۖ فَرَبُّكُمۡ أَعۡلَمُ بِمَنۡ هُوَ أَهۡدَىٰ سَبِيلٗا ٨٤ ﴾

الإسراء: 84

إقرار المشرف

أَشهد أنَّ إعداد هذه الرسالة الموسومة "**تداخل أشكال القصيدة في الشّعر العراقي المعاصر**" الّتي قدمها الطّالب (محمد عبد الرزاق حمد) قد جرى بإشرافيَ في قسم اللّغة العربية – كلية التربية/ابن رشد للعلوم الإنسانية – جامعة بغداد، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في فلسفة اللّغة العربية وآدابها.

المشرف: أ.م.د. تغريد عبد الخالق هادي

١٣ / ١ / 2019م

بناء على التعليمات والتوصيات المتوافرة أُرشح هذه الرسالة للمناقشة.

رئيس قسم اللّغة العربية

أ. م.د. إحسان محمد التميمي

١٣ / ١ / 2019م

إقرار لجنة المناقشة

نحن رئيس لجنة المناقشة وأعضاءها نشهد أنَّنا قد اطلعنا على الرسالة الموسومة " **تداخل أشكال القصيدة في الشِّعر العراقيّ المعاصر** " الّتي قدَّمها الطالب **(محمّد عبد الرّزاق حمد)** وناقشناها في محتوياتها وفي ما له علاقة بها ونُقرّ أنَّها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في فلسفة اللّغة وآدابها بتقدير (مستوفى).

أ.م. د.
أريج كنعان حمود
عضواً

أ.م. د.
كريم شغيدل مطرود
عضواً

أ.م. د.
تغريد عبد الخالق هادي
عضواً ومشرفاً

أ.م. د.
عبد المنعم جبار عبيد
رئيساً

صُدّقت الرسالة مجلس كليّة التربية/ ابن رشد للعلوم الإنسانيّة جامعة بغداد بتأريخ
/ /2020 م

أ.د علاوي سادر جازع
عميد كليّة التربية/ابن رشد للعلوم الإنسانيّة
/ /2020م

إقرار لجنة المناقشة

نحن رئيس لجنة المناقشة وأعضاءها نشهد أَنَّنا قد اطلعنا على الرسالة الموسومة " **تداخل أشكال القصيدة في الشِّعر العراقيّ المعاصر** " الّتي قدَّمها الطالب **(محمّد عبد الرّزاق حمد)** وناقشناها في محتوياتها وفي ما له علاقة بها ونُقرَّ أَنَّها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في فلسفة اللّغة وآدابها بتقدير ( ).

أ.م. د.
أريج كنعان حمود
عضواً

أ.م. د.
كريم شغيدل مطرود
عضواً

أ.م. د.
تغريد عبد الخالق هادي
عضواً ومشرفاً

أ.م. د.
عبد المنعم جبار عبيد
رئيساً

صُدّقت الرسالة مجلس كليّة التربية/ ابن رشد للعلوم الإنسانيّة جامعة بغداد بتأريخ
/ /2020 م

أ.د علاوي سادر جازع
عميد كليّة التربية/ابن رشد للعلوم الإنسانيّة
/ /2020م

الإهداء:

إلى العزيزين أمي وأبي

و إلى ابنتي الصّغيرة وملح هذه الحياة (نرجس)
و إلى أبطال رجال الحشد الشّعبيّ
الّذين سهروا في جبهات القتال لحماية أرواحنا ولولاهم لما كتبت رسالّتي
و إلى روح الشّهيد مصطفى العذاريّ
و إلى روح أخي الشّهيد (أحمد)...
أهدي لهم هذا البحث...

الباحث

شكر و امتنان

للدكتور مشتاق عبّاس معن الّذي آزرني وشدَّ من عزيمتي.
وللدّكتورة بشرى يس الّتي عرفتني بالدّكتور حسن عبد راضي صاحبّ شرارة البحث الّذي أخصه بشكر عميق.
ولأستاذتي ومشرفتي
الدّكتورة تغريد عبد الخالق.
ولاتحاد الأدباء العراقيّ الّذي ساعدني في الحصول على بعض المجموعات الشّعريّة.
ولرئاسة قسم اللّغة العربيّة المتمثل بعلميه الخالدّين:
والدّكتور خالد خليل هويدي
والدّكتور خالد حميد
ولعمادة كليتنا الموقرة وعلى رأسها
الأستاذ الدّكتور
علاوي سادر جازع
ولكل من ساهم في إنجاح هذا البحث من صغير وكبير
لهم كلّ التحايا بلا تمييز.
وشكر خاص
إلى
الدكتور محسن عليّ عريبي

المحتويات

الموضوع		الصّفحة	
		من	إلى
المقدّمة	المقدّمة	أ	ج
التمهيد	أشكال القصيدة والشعر العراقي المعاصر	1	8
الفصل الأوّل	تداخل الأشكال الورقية	9	78
المبحث الأوّل: تداخل الشّكل العموديّ مع الشّكل المنثور المبحث الثّاني: تداخل الشّكل المنثور مع الشّكل العموديّ المبحث الثّالث: تداخل الأشكال الطّويلة مع القصيرة		9 35 59	34 58 78
الفصل الثّاني	تداخل الأشكال المصورة	79	146
المبحث الأوّل: تداخل الشّكل المصور مع شكل خطّ اليد المبحث الثّاني: تداخل الشّكل الطباعيّ مع الشّكل المصور المبحث الثّالث: تداخل الأشكال الأخرى		79 101 123	100 122 140
الفصل الثّالث	تداخل الأشكال التفاعليّة	141	210
المبحث الأوّل: تداخل الشّكل التقنيّ مع الورقيّ المبحث الثّاني: تداخل الشّكل التقنيّ مع الشّكل التقنيّ المبحث الثّالث: التّداخل متعدد الأشكال		141 165 188	164 187 211
النتائج		212	213
قائمة المصادر والمراجع		214	240
الملخص باللغة الإنجليزية		E	A

المقدّمة

المقدّمة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله الأمين وآله وصحبه المنتجبين.

وبعد: فقد تعدّدت أشكال الشّعر، ومعها تعددت القراءات الّتي حاولت الإمساك بها، ولم تقف الأشكال عند حد التعدّد، بل تطوّرت وتداخلت، والشّكل هو ما يميز كلّ نصّ أدبيٍّ بجنس يفصله عن غيره، ولم يقف الشّكل على بناء الوزن، واختراق اللّغة، بل تعدّاه إلى الشّكل الخارجيّ الّذي يكون هيئة الأسطر داخل النّص، وطريقة ترتيبها، وهو ما أطلق عليه الشّعر البَصَريّ. وهكذا بقيت آراء النّقاد الّذين أرادوا بها النفاذ إلى معرفة الشّكل، ما بين قديم اتفق على الوزن والقافية، واللّفظ الجيد، ذي المعنى الجيد، وحديث حارب الشّكل القديم وصبَّ كلّ جهده في تجديده، ومعاصر وقف بين الجبر والتفويض؛ فلا يريد التفريط بالقديم؛ لإمكانية تجديده، ولا يريد تهميش الحديث؛ لضرورة تجديد حياة الشّعر، وسار بعض منهم أبعد من معركة النّثر والعمود، ليصل إلى الشّعر التفاعليّ الرّقميّ، ويضع الشّعر بشكله الجديد عبر وسيطه الحاسوب.

سبقتني دراستان أطروحة دكتوراه من جامعة الأنبار تحت عنوان(إشكالية الشّكل في الشّعر العراقيّ المعاصر من جيل الرواد إلى جيل التّسعينات) للطالب إبراهيم خليل عجيمي إبراهيم العسافيّ ، وكذلك رسالة الطالب ميثم خليل محمّد الحربي (الموقف النّقديّ من الأشكال الشّعريّة في العراق منذ عام 1948 إلى عام 1991) تحدثت عن الشّكل الشّعريّ، مع كتاب (شكل القصيدة العربيّة في النّقد العربيّ الحديث حتّى القرن الثّامن الهجريّ) للدكتور جودت فخر الدّين، وهذه الدراسات ركزت على التصنيف الإيقاعي كتمييز للشكل الشعري في أغلب مفاصلها، كما درست الرسالة الثانية المواقف النقدية من الأشكال الشعرية محددة لها بين عام(48_91)، ودراستنا للأشكال الشعرية لم تقف عند الشكل الشعري بتصنيف الإيقاع، بل توسعت نظرية الأشكال لتشمل

الأشكال البصرية، والأشكال الرقمية؛ ليدخل الوسيط الناقل كعامل محدد للشكل الشعري، بعد الوزن والصورة.

وبعد توفيقي للبحث أخذت هذا العنوان (تداخل أشكال القصيدة في الشِّعر العراقيّ المعاصر)، ولم أول جهداً في سبيل خروج البحث بأفضل شكل، فقد تمكنت من الحصول على المجموعات الشّعريّة الّتي يمكن تسليط الضّوء عليها وإتمام المهمة، وبلا شك وتردد هذا توفيق أحمد الله عليه ليل نهار.

في الفصل الأوّل من البحث وقد حمل عنوان (تداخل الأشكال الورقية)، كان المبحث الأوّل عن التّداخل بين الشِّعر العموديّ والشِّعر المنثور، وهو الّذي حاولنا فيه تسليط الضّوء على البناء الدّاخليّ الموزون والبناء الخارجيّ (الفضاء) المنثور. وفي المبحث الثّاني كانت العمليّة عكس الأوّل، فقد درست التّداخل بين الشِّعر المنثور ببنائه الدّاخليّ، والمصفوف بشكل عمودي من ناحية الفضاء. أما المبحث الثّالث فقد درسنا فيه تداخل الأشكال الطّويلة والقصيرة، وقد طبقت ذلك على نماذج متنوعة البناء، ما بين عمود الومضة والقصيدة القصيرة المتداخلة مع القصيدة الطّويلة المنثورة.

في الفصل الثّاني كان البحث عن الأشكال المصورة، وهي الّتي انزاحت بَصَريّا عن الأشكال الأخرى، فقد عرف هذا الشّكل بطبيعة أخرى، وهي تشكيل حروفه على هيأة مصورة كصورة رجل، أو ساعة، أو غيرها، وفي المبحث الثّاني كان البحث عن الأشكال الّتي صورت بوساطة الحاسوب، وتشكّلت حروفها لتشكل ساعة، أو شجرة، أو غير ذلك من الأشكال. أما المبحث الثّالث فهو ختام الأشكال الورقيّة، فقد بحث في تداخل أشكال أخرى اقترضها الشِّعر من الفنون الأخرى كالسّيناريو، والمسرح.

والفصل الثّالث الّذي يمثل ختام الأشكال، فقد بحثنا فيه عن الأشكال التفاعليّة وتداخلها مع الأشكال الورقيّة في المبحث الأوّل، وفي المبحث الثّاني تداخل الأشكال التقنيّة مع الأشكال التقنيّة، فقد برز الشّكل التقنيّ على أنَّه شكل جديد تميز عن الورقيّ بمميزات تمَّ ذكرها. ونهاية الفصل تم البحث في التّداخل المتعدد الأشكال؛ إذ يوفر النّص التفاعليّ إمكانية تداخل النّصوص بكلّ أشكالها في النّص الواحد.

وسأختار المنهج السيميائي وتحديدا حقل (سيمياء الثّقافة) الّذي سأطبقه على عينات البحث؛ لأني رأيته منهجًا يناسب عينات البحث المتنوعة، وكذلك لإتاحة هذا المنهج بعض الحرية في التحليل.

وبرز منهج سيمياء الثقافة على يد علماء مدرسة تارتو الروسية وهم: إيفانوف وأوسبنسكي، ولوكموتسيف، ولوتمان، ويمكن تعريف هذا الحقل بدراسة الأنظمة الثّقافيّة بوصفها دوالا وعلامات وأيقونات وإشارات رمزيّة لغويّة وبَصَريّة، بغية استكناه المعنى الثّقافيّ الحقيقيّ داخل المجتمع، ورصد الدّلالات الرّمزيّة والأنثروبولوجية والفلسفيّة والأخلاقيّة. ولا تقتصر هذه السيميوطيقا على ثقافة واحدة أو خاصّة، بل تتعدى ذلك إلى ثقافات كونيّة تتسم بطابع عام، قوامها: الانفتاح والتّعايش، والتّواصل، والتّكامل، والتّعدديّة، والتّهجين، والاختلاف، والتّنوع، والتّسامح، والتّعاون والمثاقفة، وتداخل النّصوص (التناص)، وتعدد اللّغات والثّقافات، معتمدة على خطاطة ياكوبسن (المرسل– الرسالة – المتلقي)، وقد أعاد يوري لوتمان رسم الخطاطة مضيفا إليها (الشفرة)؛ بغية تخصيص الرسالة وتحديد المتلقي.

وما الشِّعر إلا لغة يتواصل بها المنتِج مع المتلقي، فالشِّعر يحمل بداخله الشفرة التي يتواصل بها المتلقي مع المرسل، داخل كون ثقافي محدد أو مختلف السياقات، والسياق تحدده الثقافة التي يمتلكها المرسل ويبثها في شفيرة النص، ليتلقاها المرسل.

ولا يخل أي بحث من مشاكل داخليّة، أو خارجيّة تعرقل من مسيرة البحث، وقد غدرت فايروسات الحاسوب فأتلفت مبحثًا كاملاً و بعض الصّفحات الّتي عدلتها، وهذه حياة الإنسان يجب ألا ييأس، ويسير متفائلاً وأرجو أن أكون حققت ما كان مطلوبًا منّي، ولا أقول أني حققت النجاح بنسبته العالية، فكلّ طريق لا بد أن تكون فيه مطبات وتعرّجات، و لا أريد سوى شكر كلّ من أسهم معي في إتمام طريق البحث، وأولهم مشرفتي الأستاذة الدكتورة(تغريد عبد الخالق) التي نصحت، وآزرت، وأبدعت، ثم وجهت، فجنت ما زرعت، وأخيرا وأولا أشكر الله على نعمة اتمام هذا البحث وأحمده على توفيقه، وصلواته الدائمة على نبيه محمد وعلى آله الأخيار المصطفين الأبرار وسلم تسليما كثيرا.

التمهيد

أشكال القصيدة والشعر العراقي المعاصر

- **أولاً. التداخل.**
- **ثانياً. الأشكال الشعرية.**
- **ثالثاً. الشعر العراقي المعاصر.**

- **أولاً. التداخل**:

يقرب المعنى اللغوي ما يريد المعنى الاصطلاحي إشهاره، فالتداخل لغة مصدر الفعل تداخلَ [1] المزيد، وجذر الكلمة (دخل) التي بمعنى "نقيض الخروج[2]"، ووجدت كلمة التداخل بمعنى دخول الشيء بالشيء، وقد سمي العرب النياق التي تتزاحم على شرب الماء بالدخال؛ لأنها تتداخل في مفاصلها[3]، "وتداخل الأمور تشابهها والتباسها ودخول بعضها في بعض[4]" والفعل تداخلَ بدوره يعطي معاني منها:

1- المشاركة.

2- التكلف.

3- التدرج.

4- التكرار.

والمعنى الاصطلاحي لتداخل أشكال القصيدة الذي نود دراسته، المشاركة بين نصين بكل خواصهما وتداخلهما معاً، وكأنهما أصبحا نصاً واحداً. والتداخل الحاصل بين أشكال القصيدة يمكن تمييزه عبر معرفة الأشكال الشعرية الصافية، أي الّتي بُنيت على خواص شكل شعري واحد،

(1) ينظر: الكتاب، عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، أبو بشر، الملقب سيبويه (المتوفى: 180هـ) تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1408 هـ - 1988 م، عدد الأجزاء: 4، ج4: 69، 81.

(2) لسان العرب، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (المتوفى: 711هـ) تح: أمين محمّد عبد الوهاب و محمّد الصادق العبيديّ، دار إحياء التراث، لبنان_ بيروت ط3_ 1999م، عدد الأجزاء، 18، ج4 :307.

(3) م.ن: ج4: 309.

(4) م.ن: ج4 :309، 310.

ثم استثمرت خواص كلّ شكل لينتج شكل آخر متداخل يمكن تسميته (النّص المتداخل)، الناتج من تداخل شكلين أو أكثر.

الأشكال الشعرية:

الشكل في مفهومه اللغوي" الشبه والمثل والجمع أشكال وشكول[1]" وله معان أخرى: "وشكل الشيء صورته المحسوسة والمتوهمة والجمع كالجمع وتشكَّل الشيء تصوَّر وشكَّله صوَّره[2]" وهذان المعنيان أي الشبه والصورة أبرز معاني الشكل، ويمكن تعريف الشكل منطقيا بـ : هيئة الشيء وصورته، كقولنا: شكل الأرض صورتها [3]. وهذه الهيئة إمّا أن تكون محسوسة، أو ملموسة، أي بمعنى الشكل الذي له هيئة محدودة كالزجاج، والشكل الذي له هيئة غير محدده كالعطر والهواء. أمّا الشعر فكيف يحدد شكله؟ وماهي أشكاله؟ وكيف تتداخل أشكاله؟ .

يعرف الشّكل بالنص ومن خلال طرق محددة منها:

1- الوسيط الناقل للنص: وهناك وسيطان: الورقي، والإليكتروني.

2- البناء: ويتم بأربع طرق:

2-1: البناء الإيقاعي: هو بناء يتخذ "مجموعة من المقاطع الصوتية المتشابهة في كل بيت[4]" نمطاً يبنى على أساسه أحد أكثر الأشكال الشعرية انتشارا في الشعر العربي، وهذه المقاطع

---

(1) لسان العرب، ج7: 176.

(2) م.ن: ج4: 2310.

(3) ينظر: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد بن محمّد صابر الفاروقي الحنفي التهانوي (المتوفى: بعد 1158هـ) تقديم وإشراف ومراجعة: د. رفيق العجم، تحقيق: د. علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون – بيروت، ط1 – 1996م، عدد الأجزاء، 2: ج1 :1039.

(4) الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان النجف الاشرف ط1_1970م :4.

الصوتية؛ تشكل بدورها ما يسمى بالتفعيلات التي تتحد لتكون البيت الشعري، فكل بيت يحتوي على شطرين متساويين بالتفعيلات، وهو ما يسمى بالشعر العمودي. والشعر الحر هو تسمية أطلقتها نازك الملائكة على الشعر الذي استعمل التفعيلة كنظام موسيقي جديد وترك النظام الموسيقي القديم، فأصبح السطر يحل محل البيت ولا يتقيد بعدد معين من التفعيلات.

2-2:البناء اللغوي: جون كوين يعرف الشعر بأنه: "قوة ثانية للغة وطاقة سحر وافتنان[1]" وهو أيضا لغة فوقية لا بالمعنى الماركسي؛ وإنما بالمعنى الألسني الدلالي فهو لغة فوقية لما وراء اللغة وأيضا لغة على لغة [2]، وهي أيضا لغة عليا تقام على بناء المجاوزة في اللغة؛ أنشأها منشؤها بغية بالتزام مطابق للقصد لغرض التأثير بعدد كثير من الشركاء [3]، ومن مميزات الشعر استثماره لخصائص اللغة إذ تعد مادة بنائه الأولى فالشاعر يحاول استعمال اللغة من جانبها العام إلى الخاص من خلال رؤيته وموهبته والاستثمار الذي أشرت إليه يكاد يحصر في الدلالة والصوت والإيقاع[4]. وتعددت الأقوال النقدية التي تحدثت عن لغة الشعر إلا أنها لم تضع قاعدة رياضية لهذا المفهوم كقاعدة رفع الفاعل أو نصب المفعول به، بل جل الكلام تحدث عن صياغة ألفاظ جيدة تؤدي

(1) النظرية الشعرية: جان كوين، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، ط4_2000م، القاهرة_ مصر :259.

(2) لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات: عبد الكريم حسن، مجلة فصول العدد 1_2، 1 يناير 1989م: 11.

(3) ينظر: النظرية الشعرية: جان كوين :268. وأيضا: مدخل إلى علم النص، زتسيسلاف واوازنياك، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1_2003م، القاهرة _ مصر: 59.

(4) ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1_1997م، القاهرة_ مصر: 360، وأيضا، لغة الشعر الحديث في العراق، د. عدنان حسين العوادي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام: 9.

إلى معنى جيد، والأسباب التي دعت أن تكون قاعدة لغة الشعر واسعة بحيث لا يمكن الإمساك بها هي اللغة نفسها؛ إذ أن اللغة مولدة للأشكال الشعرية، فكل شكل من أشكال الإبداع يأتي ويضعف أو يضمحل، ما خلا اللغة شكلها في الشعر _مهما تغير وضعه سواء كان في بيت موزون أو سطر منثور_ عرضة للتغيير، والقاعدة الهلامية التي وضعها النقاد (لغة الشعر) تكمن في مجاوزة القاعدة المطردة في الاستعمال الاعتيادي اللغة، وبناء لغة جديدة فالشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف... الجاري على أساليب العرب المخصوصة به[1]، وقد علق ابن خلدون أن الشعر لا بدَّ أن يقوم على الاستعارة والوصف وبدونه لا يعد شعرا وإن وجد الوزن، وبهذا نصل إلى تقريب بسيط لمفهوم اللغة الشعرية وهذه، بحد ذاتها تحتاج إلى فصول للنقاش بها وقد مررنا مرور الكرام بها للتذكير بأهم خاصية من بناء الشعر.

2-3 : العرض البصري: هي طريقة عرض الأبيات في النّص، فلكل نص طريقة عرض إمّا أن تكون اعتباطية، أو مقصودة، وقد تعددت التسميات الاصطلاحية لهذا العرض ومنها: (التشكيل)، و(الفضاء التشكيلي)، و (الفضاء الشعري)، و (المونتاج الشعري)، و (التشكيل البصري)، و (البناء البصري) ...الخ، وهذا المصطلح أي التشكيل يعد من المصطلحات فن الرسم؛ ولإمكانية التنافذ بين الرسم والشعر بسبب المرونة على مستوى التعبير والترميز والسيمياء، والشعر قادر على التفاعل مع الفنون الأخرى من دون تحفظ، ومن غير أن يؤثر على سلامة جنسه بل يثريه[2]، ويمكن وصف قول سيموندس:

(1) مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن ابن خلدون (ت-808هـ)، تحقيق عبد الله الدرويش، دار يعرب، ط1 2004م، دمشق_ سوريا، ج2 :400.

(2) ينظر: التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، د. محمد صابر عبيد، دار نينوى، 2011م: 13، 14.

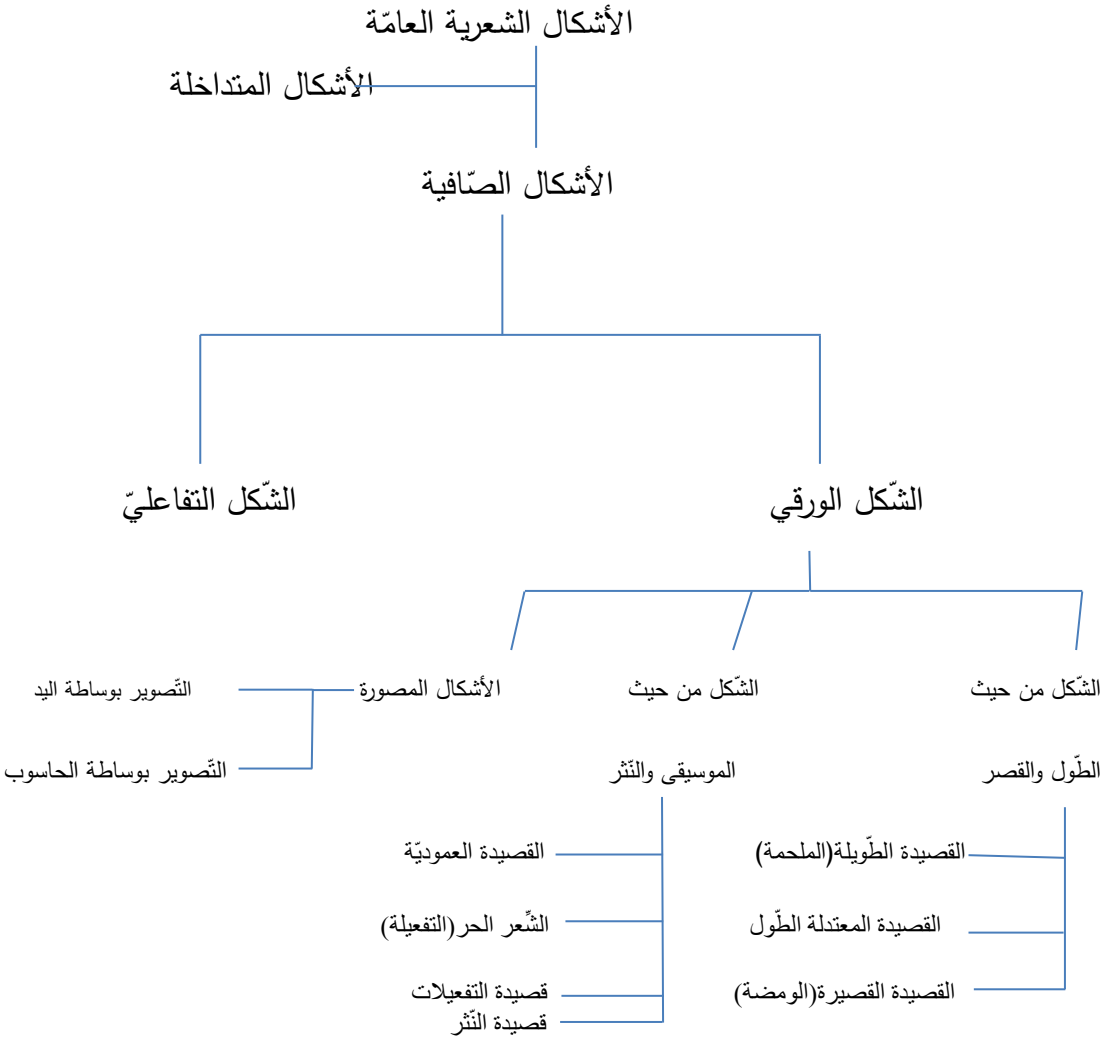
"الشعر رسم ناطق والرسم شعر صامت[1]" دلالة على قرب الشعر من الرسم وبمرونة عالية ويبرز هذا المفهوم في القصائد التي امتازت بالصورة البصرية التي تنشؤها من الفضاء المتاح على الورقة، اذ تميزت القصيدة الجديدة باستثمارها لكل حدود الورقة، فأصبح البناء الخارجي "كل ما يمنحه النص للرؤية، سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر العين المجردة، أم على مستوى البصيرة /عين الخيال[2]" وليست على مستوى الإيقاع واللغة وكذلك التشكيل بالصور الشعرية أي تفعيل الخيال الشعري بكل طاقاته وهنا تبرز ظاهرة الانفعال البصري للشعر الحديث _وبالأخص قصيدة النثر_ التي تعد أبرز ظاهرة في الشعر العربي جسدت ملامح الصورة البصرية فيه.

2- 4 البناء الكمي: وهو تصنيف آخر للشكل باعتبار الطول والقصر، أي عدد الأبيات التي ينظم بها النّص إذا كان موزونا، وعدد الأسطر إذا كان موزونا على طريقة الشعر الحر، أو قصيدة النثر.

3- الأشكال المصورة: هي الأشكال التي تميزت بعرضها البصري الطاغي على النص؛ باستعمال التصوير(الرسم) بوساطة اليد أو بالحاسوب، وهذه النصوص تختلف عن النص البصري المتشكل بوساطة الحروف، إذ يستعمل فيها طاقة الحرف البصرية التي تتشكل لتكون صورة أخرى مرسومة بوساطة الحروف فضلا عن المعاني التي ينتجها النص من الحروف.

(1) علم الشعريات قراءة مونتاجيّة في أدبيّة الأدب، عزّ الدّين المناصرة، دار مجدلاويّ للنّشر والتّوزيع، عمان _الأردن، ط1: 2007م: 27.

(2) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، د. محمد الصفراني، المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي بالرياض، ط1_ 2008م :18.



هذه أبرز الظواهر التي من خلالها يمكن تمييز الشّكل، وتتضح معرفة الأشكال على أساس الوسيط الناقل، أمّا ورقي أو إلكتروني بشكل عام، وأمّا الأشكال الأخرى فتتحدد بالإيقاع من خلال التزام النصوص بالإيقاع أو تخليها عنه، وأخرى تتحدد بطريقة عرض النّص المصور فضلا عن طول وقصر النّص، والحصيلة إن شكل النص يتحدد بما عرضناه آنفا، فإذا كان النص يبنى بخواص ثابتة (تقليدية) يمكن أن نطلق عليه (الشكل الصافي)، أما النص الذي بُني باستعمال أكثر من خاصيّة، يمكن أن نطلق عليه(النّص المتداخل) وهذا ما تحاول الدراسة الوصول إليه عبر

عرض نماذج نصيّة، استعملت خواصّاً شعريّة غير ثابتة في عرض أشكالها وأسباب بنائها بهذه الطريقة.

الشعر العراقي المعاصر:

يحيل مفهوم العصر_ الذي اشتقت منه لفظة المعاصر_ على الزمن، الذي يمكن منه معرفة الهوية الثقافية له، ويفيد العصر بدلاته المتفردة على الحضارة الواحدة أو الجماعة الواحدة[1] أمّا إذا كانت اللفظة مركبة، كأن نقول الفكر المعاصر، أو الفن المعاصر، أو المسرح المعاصر وغيرها، وحديثنا عن الشعر المعاصر، الّذي يتداخل مع مصطلح الحداثة والتجديد و الابتكار[2] وهناك بالتأكيد فرق بين المصطلحين سنوضحهما في ما بعد، ومن منطلق المقولة الشهيرة لابن قتيبة الدينوري "ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كلّ دهر، وجعل كلّ قديم حديثا في عصره[3] ... " فتعد سمة الحداثة عند ابن قتيبة مسألة تحدد بتحديد العصر، فالشاعر يأت بالنتاج الحديث في عصر ما، ثم يصبح هذا النتاج قديما تعبا لظروف اجتماعية، أو سياسية، أو غيرها. ثمّ يذكر إنّ الشعراء المحدثين يصبحون بعد فترة من الزمن قدماء لبعد العهد بيننا وبينهم، وكذلك بقية التجارب الشعرية [4].

(1) ينظر: ماهية المعاصرة، المستشار طارق البشري، دار الشروق القاهرة_ مصر، ط1_ 1996م: 52.

(2) ينظر: شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر، سورية_ دمشق، ط1_2012م: 17.

(3) الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوريّ، ج1: 64.

(4) ينظر: م.ن: ج1: 64.

ويمكن أن نعد مصطلح الحداثة، هو الكتابة بأسلوب جديد مختلف عن الأساليب المألوفة في عصر ما، أما مصطلح المعاصرة، هو كتابة الأدباء لأسلوب ما لفترة زمنية، أمّا محددة أو مفتوحة ليتميز هذا العصر بسمة متميزة عن غيره من العصور، والشعر العراقي المعاصر الذي تميزت تجربته من عام (1990_2017م) بثراء هذه التجربة، واختلاف أشكالها الشعرية التي ميزتها عوامل منها:

1- البصريّة: تكاد أن تكون السمة البارزة في هذا العصر.

2- ثورة الوسيط النّاقل: نقل الشّعر من الورقية إلى الاليكترونية.

3- لم تقف على شكل واحد داخل النّص، ولم تقف على الوزن والنّثر كمحدد لأشكالها.

فلا تعد الكتابة بالإيقاع الخليلي تقليدا، كما لا يعد الكتابة الشعرية بالنثر تجديدا ومعاصرة وإنما كانت المعاصرة الكتابة بروح العصر، الذي تمخض عن الثورة الإليكترونية التي اجتاحت العالم فأصبح العالم _كما يوصف_ قرية صغيرة، إذن لا بدَّ للشاعر من الكتابة بنمط يواكب عصره وستتعرض المباحث القابلة إلى هذه التجارب بالتحليل على وفق ما يخدم فكرتها، متخيرة النماذج التي فيها رؤية واضحة للمفاهيم المحددة.

الفصل الأوّل

تداخل الأشكال الورقيّة

- **المبحث الأوّل**: **تداخل الشّكل العموديّ مع الشّكل المنثور**.
- **المبحث الثاني**: **تداخل الشّكل المنثور مع الشّكل العموديّ**.
- **المبحث الثالث**: **تداخل الأشكال الطّويلة مع الأشكال القصيرة**.

بداية يمكن الإشارة إلى مفهوم القصيدة الطّويلة وفرزها عن القصيدة القصيرة وإن كان القصر والطّول لا يعّدان من المرتكزات الأساسيّة الّتي يقف عندها الشّعر، ولكنّه عامل مهم يحدد شكل القصيدة، وعدد أبياتها، و يمكن الوقوف على هذا المفهوم في أوائل نشأة الشّعر "ولم يكن لأوائل العرب من الشّعر إلاّ الأبيات يقولها الرّجل في حاجته؛ وإنَّما قُصِّدت القصائد وطوّل الشّعر على عهد عبد المطّلب، أو هاشم بن عبد مناف[1]" وهناك رأي للأخفش يحدد حجم القصيدة "وليست القصيدة إلا ثلاثة أَبيات فجعل القصيدة ما كان على ثلاثة أَبيات[2]" ويؤكد ابن جني هذا القول ويعطي الحد للقصيدة من ناحية الهيكل العام: "ما كان على ثلاثة أَبيات قصيدة قال والّذي في العادة أَن يسمى ما كان على ثلاثة أَبيات أَو عشرة أَو خمسة عشر قطعة فأَما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة[3]"، أما القصيدة الطويلة فتتميز عن القصيرة إذا كانت موزونة بعدد الأبيات، إذ يصل عددها إلى الخمسين بيتاً في القصيدة العمودية، وعلى المائة شطر أو سطر في القصيدة الحرة(التفعيلة)[4]، أما قصيدة النثر فالصفحة هي القياس الكمي لها، إذ تحدد سوزان برنار صفحة أو صفحتين[5]، كحد متوسط لقصيدة النثر كي لا تختلط بالقصة القصيرة، ولا تتخلى

(1) المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، جلال الدّين السّيوطيّ، ج2: 402.

(2) لسان العرب، محمّد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدّين ابن منظور الأنصاريّ الرّويفعيّ الأفريقيّ (المتوفى: 711هـ) تح: أمين محمّد عبد الوهاب و محمّد الصادق العبيديّ، دار إحياء التراث، لبنان_ بيروت ط3_ 1999م، عدد الأجزاء، 18: ج11: 181.

(3) م.ن: ج11: 181.

(4) المطولات في الشعر العراقي الحديث، أريج كنعان حمودي، رسالة ماجستير، 1999م، جامعة بغداد– كلية التربية للبنات: 9.

(5) ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنار، تر: زهير مجيد مغامس، دار المأمون للنشر والترجمة ط1_ 1993م، بغداد_ العراق: 150.

القصيدة عن أهم شروط بنائها، ويمكن عد عشر صفحات أو أكثر تحديدا لقصيدة النثر المطولة مع استيفاء شروطها.

نفيد من هذا الكلام أنَّ هناك تحديدًا لهيكل الشِّعر الّذي نسميه اليوم شكل القصيدة، من ناحية عدد الأبيات، ولا يمكن أن يتحدد الشّكل من هذا المفهوم فحسب، وإنَّما يتحدد بالبناء الخارجيّ والدّاخليّ للقصيدة كما حدده الدّكتور إحسان عبّاس بقوله: إنَّ "الجسم الخارجيّ والمضمون أو المحتوى هو الاتجاهات الخلقيّة والنّفسيّة للشّاعر في العمل الأدبيّ [1]" ولم يشر الدّكتور بنحو دقيق إلى معنى الشّكل سوى إشارات أخذ اغلبها من النّقد القديم كرأي ابن قتيبة[2]، ويتضح مفهوم الشّكل عند الباحث محمّد الماكريّ الّذي عدّ البيت الشّعريّ علامة بَصَريّة مشابهة لحالة الشّروق والغروب في الشّمس[3]، وأما نازك الملائكة فلخصت الشّكل بأربع نقاط وعوضا عن مصطلح الشّكل أسمته (هيكل القصيدة) و هي:

"

1- الموضوع: وهو المادة الخام الّتي تقدمها القصيدة.

2- الهيكل: وهو الأسلوب الّذي يختاره الشّاعر لعرض الموضوع.

3- التفاصيل: وهي الأساليب التعبيريّة الّتي يملأ بها الشّاعر الفجوات في أضلع الهيكل.

4- الوزن: وهو الشّكل الموسيقيّ الّذي يختاره الشّاعر لعرض الهيكل [4]."

---

(1) فن الشِّعر، د. إحسان عبّاس، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، ط4_1987م، عمان_ الأردن: 160.

(2) ينظر: م.ن : 162 .

(3) الشّكل والخطّاب محمّد الماكريّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء_ المغرب، ط1_ كانون الثّاني 1991م : 140.

(4) قضايا الشِّعر المعاصر، نازك الملائكة ، ط8_ 1992م بيروت_ لبنان: 234.

والغريب أنَّها لم توضح معنى الهيكل، ولا التفاصيل الأسلوبيّة، بل تحدثت عن ترتيب الأفكار في القصيدة، و أعطت أربع صفات هي التماسك والصّلابة والكفاءة والتعادل وكلّها صفات تتعلق بالبنية الدّاخليّة للقصيدة من ناحية الفكرة والصّورة والخيال[1]، ولم تعر أهمّيّة للشّكل من ناحية المنظور البَصَريّ وكأنَّها التزمت بنظام المرزوقيّ[2] الّذي يريد حصر الصّورة في البيت، فهي على حد قولها "إنَّنا لا نقف بحسب مقتضيات المعاني وإنَّما نقف حينما يبيح لنا العروض[3]" وبذلك أرادت من الشِّعر الحرّ أن يسير على غرار العمود باتّباعه نظام التقفية، وإتمام المعنى في السّطر وبذلك يصبح الشِّعر الحرّ مقيدا .

وما يثير الاستغراب نقدها لقصيدة حرّة الوزن كتبت بشكل شعريّ يُقرأُ على أوجه عدّة وهي:

"**على وجهي رمالُ الشّك أصواتٌ**

بلا معنى. رمالٌ تشربُ الغيم المدوي

عند آفاقي فلا ذكرى أغنيها ولا

وعد على دربي

سوى ريحٍ وعتم في

أراضٍ جوها نار [4]..."

(1) ينظر: قضايا الشِّعر المعاصر:236.

(2) ينظر: شرح ديوان المتنبيّ، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله العكبريّ البغداديّ محبّ الدّين (المتوفى: 616هـ) تح مصطفى السّقا، إبراهيم الأبياريّ، عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة – بيروت، عدد الأجزاء: 4، ج4 :120.

(3) قضايا الشِّعر المعاصر، نازك الملائكة: 163.

(4) م.ن:167.

وعند قراءة هذه الأبيات بحسب الأسطر سيكون الوزن مختلفا، إلاّ إذا قُرأت حيث يقف الوزن العروضيّ، وقد عدتها عيبًا شكليًّا وأعادت كتابتها لتصبح:

"**على وجهي رمالُ الشّك أصواتٌ بلا معنى.**

رمالٌ تشربُ الغيم المدوي عند آفاقي

فلا ذكرى أغنيها ولا وعد على دربي

سوى ريح وعتم في أراض جوها نار [1]..."

وبهذا حرمت القصيدة من انفتاح دلالاتها المتعددّة، وأوجه قراءاتها العروضيّة؛ وهذا السّبب يعود إلى الالتزام ببعض القواعد الصارمة التي كانت في بعض نظريات النقد القديم وتسربت إلى نقد نازك لبعض القصائد، وكذلك نظرتها إلى الالتزام بعروض ثابت في ما أسمته بالشعر الحر وكذلك نظام التقفية[2]، بينما لو نرجع إلى نصّ قديم نجد النّص مفعمّا بتعدد أوجه القراءة لتصل إلى (460) وجها كما في قصائد الطّرد والعكس [3]، بالوزن والقافية، والغريب إنَّ نازك أوردت ما أسمته خطأً عروضيًّا في إحدى قصائدها وفي الوقت نفسه تقول إنَّ أذني تتقبل الأمر وسمعي وأنَّها حاولت تصحيح الخطأ لكن جو القصيدة ستزول حرارته [4]!!، فهل تقبل نازك على نفسها ولا تقبله على غيرها؟!.

---

(1) قضايا الشِّعر المعاصر: 170.

(2) ينظر: م.ن: 83، 85، 89، 179، فقد جعلت البحور مقننة وقسمتها إلى قسمين: البحور صافية وأخرى ممزوجة، فكان حصة الصافية سبعة، والممزوجة اثنين، أما التقفية فتوجب استعمالها موحدة بكل سطر، لترجع وتقول بالهامش لم أعد أومن بهذا القانون؟!!.

(3) مطالعات في الشِّعر العثمانيّ والمملوكيّ ، د. بكري الشّيخ أمين، دار الآفاق الجديدة، ط3 1980م، بيروت_ لبنان: 197.

(4) ينظر: يغير ألوانه البحر، نازك الملائكة: 8، 9.

إنَّ دخول الشّكل الشّعريّ من النّاحية الخارجيّة (البَصَريّة)؛ بسبب الدرس السيميائيّ، الذي حول الفكر التقليدي المعتمد على الشفاهية إلى البصرية والكتابة بشكل متطور، ولم يكن المنهج السيميائيّ آنذاك منتشرا، أو يحتمل أن يكون غير مقبول عند نازك فكان نقدها للشّعر مختلفا. و حينما ذكرت في مقدّمة إحدى دواوينها: "ولكم جزعت عندما صرت أرى في المجلات قصائد موزونة على الشّكل العربيّ وزنا تامًّا، ولكنَّها تكتب كتابة فوضويّة وكأنَّها نثر لا شعر [1]" وهذه النّظرة القديمة للشّعر_ وإن كانت تسميه حرًّا_ إلاّ أنَّه تقييد لمشكلة قراءة الشِّعر، فالشِّعر الحديث أراد إيهام المتلقي على أنَّه موزون على أكثر من بحر، ولكنَّه يوزن ببحر واحد صاف، ما يجعل المتلقي ينتبه إلى ما يقرأ، ويتفحص بذائقته الوزن الّذي لا يقف عند السّطر، وتتجلى في النّقد الحديث ظاهرة تقبل الشِّعر بشكله البَصَريّ، فضلا عن وزنه العروضيّ، وقد تناول ريسان الخزعليّ قصيدة (هذا هو اسمي) للشّاعر أدونيس، إذ عُدّت تبعًا لمستويات تلقيها بأنَّها قصيدة نثر، وكذلك عُدّت بأنَّها قصيدة تفعيلة، ونصًا مفتوحًا، وقصيدة مدورة، وشكلاً جديدًا[2]. ويمكن أن نسميه الشّكل المتداخل بين شكل النّثر وشكل العمود؛ إي الشّكل الذي استعمل نظام النثر بصريا والعمود الموزون إيقاعيا، كما يصح أن نطلق عليه النّص التفاعليّ الورقيّ:

"ماحيا كلّ حكمة هذه ناري

لم تبق- آية- دمي الآية

هذا بدئي

دخلت إلى حوضك أرض تدور حولي أعضاؤك

(1) الأعمال الشّعريّة الكاملة لنازك الملائكة، دار العودة :291.

(2) ينظر: تحولات أدونيس الشّاغلة، ريسان الخزعليّ، دار ميزوبتاميا، ط1_2015م، بغداد شارع المتنبيّ_ العراق :69.

نيل يجري طفونا ترسبنا تقاطعت في دمي قطعت

صدرك أمواجي انهصرت لنبدأ: نسي الحبّ شفرة اللّيل هل

أصرخ أنَّ الطّوفان يأتي؟ لنبدأ: صرخة تعرج المدينة

والنّاس مرايا تمشي إذ عبر الملح التقينا هل أنت؟

- حبّي جرح [1]"

هذا هو الشّكل الّذي كتبه أدونيس في شاشة ديوانه، إلاّ أنَّ إعادة ترتيب هذه الأبيات بالشّكل الشعري المعروف على البحر الخفيف سيصبح:

ماحيًا كلّ حكمة هذه نا ري لم تبق - آية- دمي الآ

ية هذا بدئي دخلت إلى حو ضك أرض تدور حولي أعضا

وُك نيل يجري طفونا ترسب نا تقاطعت في دمي قطعت صد

رك أمواجي انهصرت لنبدأ : نسي الحبّ شفرة اليل هل أصـ

ـرخ أنّ الطّوفان يأتي؟ لنبدأ: صرخة تعرج المدينة و النّا

س مرايا تمشي إذ عبر الملـ ـح التقينا هل أنت؟ حبي جرح[2]

إنَّ عمليّة إدخال المتلقي في جو النّص الأدبيّ، لا بدَّ أن تمرّ بمراحل مهمة أهمها نظم الشّاعر لقصائده بكلّ الوسائل المتاحة والممكنة، وإن لاقى معارضة من النّقد للشّكل الجديد وجذب المتلقي إلى النّص، وتفاعله معه، وقد جذبتنا النّصوص الّتي نريد أن نطبق عليها الدّرس السيميائيّ، الّذي أضاف نكهة جديدة إلى النّقد الأدبيّ، إذ يدرس هذا المنهج العلامات الموجودة

(1)هذا هو اسمي، أدونيس، دار الآداب،ط2_ 1988م، بيروت_ لبنان :27.

(2) تحولات أدونيس الشّاغلة، ريسان الخزعليّ، دار ميزوبتاميا :65.

بالنّص سواء كانت بَصَريّة، أم غيرها، وهذا ما يساعدنا في الاستفادة من الآراء الّتي سبقتنا في الشّكل الشّعريّ وتطبيقه على وفق نظرية سيمياء الثّقافة وما سنقدر أن نوظفه في هذا المبحث.

التّداخل بين الشّكل العموديّ والمنثور:

بعد أن أصبحت القصيدة لا تكتفي بالمخرجات السّمعيّة؛ لأسباب عدّة منها التّجديد وملل المتلقي من الأشكال القديمة، وصعوبة إنتاج نصّ مقيد بالتفعيلة والقافية بوقت قصير؛ ولذلك جاءت الدّعوى للتخلي عن الموسيقى العروضيّة (بحور الخليل)، واللّجوء إلى الكتابة بطرق أخرى كقصيدة التفعيلة وقصيدة النّثر. بدأت القصيدة الحديثة بنظام شكل الأداء الّذي عُدَّ إبداعا لا الأداء بالشّكل الّذي عُدَّ تقليدًا لما سبق من الشِّعر [1]، وهنا برز العامل البَصَريّ في الشِّعر على الرّغم من وجود الوزن والقافية (العمود الخليليّ) وتحت إطار سيمياء الثّقافة، لا بدَّ من الإشارة إلى أطراف الاتصال، وبيان أهم المعطيات الواردة من النّصوص الشّعريّة المتداخلة، وسبب إنتاجها، وكيفية تلقيها.

وأطراف الاتصال في الكون الثّقافيّ الشّعريّ هي على وفق خطاطة ياكبسون [2]:

السّياق

الرّسالة

المرسل ⟵ ⟶ **المتلقي**

الصلة

الشّفرة

(1) ينظر: مرايا المعنى الشّعريّ أشكال الأداء في الشّعريّة العربيّة من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعليّة د. رحمن غركان، دار الصّفاء للنّشر والتّوزيع، ط1_2012م، عمان_ الأردن: 237.

(2) السّيمياء الأصول القواعد والتأريخ، مجموعة مؤلفين، تر رشيد بن مالك، دار مجدلاويّ للنّشر والتّوزيع: 43.

وما يتعلق بالمرسل، مفهوم التجريب إذ هو سلسلة من التحولات المعرفيّة ولدت نتيجة ثراء فكريّ انعكس على السّاحة الفنيّة والأدبيّة، و لا يعني الإغراب أو الغموض بل هو مادة قابلة للحركة والوصول إلى كلّ ما هو جديد من خلال استثمار العديد من الإمكانيات والمساحات الّتي لم تكتشف، ويعود سبب التّجريب هو قيام المبدع بابتكار نمط جديد غير النّمط الموروث؛ رغبة للتحديث، أو لأسباب جمالية، أو نتيجة لظروف اجتماعيّة وسياسيّة[1]، وبمعنى أوضح يبتكر أو يخرج الشاعر أشكالاً شعريّة جديدة؛ مستفيدا من معرفته السّابقة بالشّعر، ومحاولة إضافة الجديد في نصّه، وما يعزز مفهوم التّجريب فرضيّة الشّاعر النّاقد فقد عُدّت من ضرورات الإبداع في الزّمن الحاضر، فهذه الثّنائيّة مرّت بثلاث مراحل من تأريخ الأدب هي:

1- مرحلة الانحسار.

2- مرحلة الانبهار.

3- مرحلة الإبهار.

وتتحدد المرحلة الأولى بمرحلة التراث، أما المرحلة الثّانية فهي مرحلة احتكاك المبدع مع المبدع الآخر المحمل بالثّقافة، فيؤثر في نتاجه وهي مرحلة مستقرة ومحددة المتبنيات، أمّا المرحلة الأخيرة فهي ما يهمنا و فيها يحمل المبدع في ذاته الشّعر والنّقد وهي مرحلة متقدمة يعي فيها المبدع ما يريد أن يستثمره، فيحقق بذلك الوجهة الإبداعيّة لمشروعه الإنتاجيّ، إذاً أصبح (الشّاعر النّاقد) ضرورة حضارية وثقافيّة لميزة التخطيط والخلق الإبداعيّ وتوجيهه، من ثم ممارسته[2]، هذه

(1) ينظر: غواية التّجريب ،مناف جلال الموسويّ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط1_2012م، بغداد_ العراق: 13، 18، 19.

(2) ينظر: مدار الصّفصاف، د. فائز الشّرع و د. نوفل أبو رغيف، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد_ العراق ط1_ 2010م: ج1 :85، 86.

أهم الأشياء المتعلقة بالمرسل الّتي أوجزناها بما سبق لنعرج على مرحلة الرّسالة(النّص)، وهذه المرحلة تجمع بين طرفي الاتصال المرسل والمرسل إليه. وهذه تعدّ مرحلة خطيرة من مراحل الشّعر العربيّ؛ إذ فتح الباب أمام المتلقي لمعرفة جودة النّص وفقاً لقواعد وضعت بين النّقاد، تتعلق ببناء النّصّ وموضعه، فالبناء يعتمد على اللّغة، والموضوع المادة الخام التي تعرضها اللّغة، فضلا عن القوالب الأخرى، كالإيقاع والعرض البصريّ للنّص، ومبدأ القاعدة الذّهبيّة (اللاقاعدة هي القاعدة[1]) هو المبدأ الذي يسير عليه المرسل المبدع، إذ لا يتقيد بقواعد رياضية عند كتابة نصه، ولا ينفتح كل الانفتاح بحيث لا يفهم شيء من نصه، وعادة الشّعر يُكتب بحريّة أوسع.

وقد عرف النّص(الرسالة) عند جوليا كرستيفا بـ "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللّسان بوساطة بالربط[*] [كذا] بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السّابقة عليه أو المتزامنة معه .فالنّص أُذن إنتاجيّة[2] ". وأشارت كرستيفا إلى مفهوم (الآيديولوجيم)، الّذي يشير إلى ممارسة سيميائيّة معينة من الملفوظات والمقاطع في فضاء النّصوص، وتعد هذه وظيفة للتداخل النّصيّ الّتي يمكن أن تُقرأ على مختلف مستويات بناء النّص[3].

(1) التّجارب العروضيّة عند نازك الملائكة، د. عبده بدوي، مجلة الفيصل، العدد 224، المملكة العربيّة السّعوديّة: 40.

(*) وردت هكذا في النّص وأظن أنَّ حرف الباء زائد ورد سهوًا في الطّباعة.

(2) علم النّص ، جوليا كرستيفا، تر: فريد الزّاهي، دار توبقال للنّشر والتّوزيع، ط2_ 1997م، الدّار البيضاء_ المغرب: 21.

(3) ينظر: م.ن: 22.

هذه أبرز تعريف للنّص، والّذي يخدم البحث؛ بهدف الكشف عن تداخل النّصوص بالنّسبة لبنائها الخارجيّ على مستوى سطح الورقة (التّوزيع الفضائيّ) للنّص، الّذي يحيل على علامات بَصَريّة، وهي "الطّريقة الّتي يتشكل بها النّص على سطح الصّفحة [1]".

وحين نصل إلى آخر طرف من عملية الاتصال الثّقافيّ، ألا وهو طرف المتلقي الّذي ركّزت عليه معظم الدّراسات النّقديّة الحديثة. نجد أنَّ للعمل الأدبيّ قطبين فنّي متعلق بنصّ المؤلف وآخر جمالي متعلق بالإدراك الّذي يحققه المتلقي، وأنَّ تحقيق نجاح التلقي الحقيقيّ يحصل بين تفاعل هذين القطبين [2].

تداخل النّصوص في سيمياء الثّقافة:

نهدف إلى دراسة نسق العلامات داخل الثّقافة الشّعريّة الحديثة، الّتي دعا نقادها إلى الانسجام، والاتساق في الصّوغ، والرّؤية لا الصّورة فحسب، واجروميّة الوزن والإيقاع[3]، وهو من مميزات الشّعر الجديد الّذي أراد بعض النّقّاد[*] الارتقاء بالشّعر ليعيد النّدية للمتن الأدبيّ العربيّ[4]

(1) النّص المترابط و مستقبل الثّقافة، سعيد يقطين، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1_2008م، الدّار البيضاء_ المغرب: 34.

(2) ينظر: التفاعل بين النّص والقارئ، وولفانغ آيزر، مجلة دراسات سيميائيّة أدبيّة لسانيّة، المغرب العدد 7: 7.

(3) مدار الصّفصاف، د. فائز الشّرع و د. نوفل أبو رغيف، ج2 :60.

(*) ببيانهم بيان قصيدة الشعر الذي فتح المجال أمام الشعراء للكتابة بأسلوب جديد، والانفتاح على أجناس شعرية جديدة بدورها، تنفتح على أشكال شعرية جديدة. ينظر: مدار الصفصاف: ج2: 187 البيان الختامي.

(4) ينظر: النّقد الأدبيّ الحديث محاضرات في النّظريّة والمنهج، مشتاق عبّاس معن، مركز عبادي للدراسات والنّشر، ط1_2005م، صنعاء_ اليمن :115.

إذ تعتمد القصيدة التقليديّة على وحدة الوزن العروضيّ في القصيدة الواحدة، وبالشّكل الخارجيّ للنصّ الّذي يعتمد على أشطر متقابلة، و لا يسمح بإذابتها في صياغة فقريّة متتابعة[1] فهي تمتلك سياج أو إطار خارجي واضح (شكل مكاني جامد)، محصور بين الصدر والعجز وبهذا لا تحقق سوى شكل مربع أو مستطيل، متحقق من الأبيات المرصوفة اعتباطيا؛ ليعلم المتلقي بهذا الرصف إن القصيدة موزونة مقفاة على الشكل القديم[2].

وبقي هذا النّمط من الشّعر إلى عهد السّياب ونازك، اللّذين أول من أحدث هذه الطّفرة النوعيّة في الشّعر، وسمي _الشّعر الحر_ الّذي يعتمد على التفعيلة الخليليّة كأساس عروضيّ ويتحرر من البيت العموديّ ذي التفعيلات المحددة، والرّوي الثابت إلى رويٍّ جديد يعتمد على تحطيم استقلال الشّطر تحطيمًا كاملاً [3]، وذي أسطر سائبة [4].

أمّا النّثر فيبنى على نسق الأسطر المتتابعة، ضمن هيكل فقرات متتابعة كما هي حال بناء أي كتاب أو نصّ نثريّ آخر غير الشّعر [5] مثل هذا الشّكل.

في الشّعر الحديث يتداخل هذان النّوعان من الشّعر كأسلوب جديد كتب به الشُّعراء الحداثيون؛ لأسباب ثقافيّة سنستدرجها من حيث النّص الموجود على شاشة الورقة:

في قصيدة محمّد البغداديّ (ورق)الّتي يبدأها:

---

(1) ينظر: النّقد الأدبيّ الحديث محاضرات في النّظريّة والمنهج، مشتاق عبّاس معن: 89، 90.

(2) ينظر: الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1_ 1988م، الدار البيضاء_ المغرب: 27.

(3) قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة :42.

(4) سايكلوجية الشّعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط1_1993م، بغداد_ العراق : 39.

(5) ينظر: النّقد الأدبيّ الحديث محاضرات في النّظريّة والمنهج، مشتاق عبّاس معن :91.

"يُهمني

كلّ شيء فيك

يا ورق

معنى اصفرارك:

أنَّ العمر يحترق..!!

ما بين لونيك

غابات وأودية

قطعتها

ومتاعي الخوف

والأرق

ما بين لونيك

مل الحبر وحدته

وكاد يقفز

لولا خانه الرّمق..!! [1]"

هذا البناء الّذي يحمل في وزنه الصّوتيّ العروضيّ بحر البسيط على الوزن (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن)، والقراءة الأولى للنصّ لا يمكنها معرفة جنس النّص، إذ ستحكم إنَّه نصّ نثريّ، أو نصّ تفعيليّ على وفق ما منثور من فضاء الكلمات. ولو تعاد الكلمات إلى ترتيبها بالشّكل الشّعريّ التقليديّ ستعطي الشّكل الشّعريّ القديم وهو:

(1) ما لم يكن ممكنا، محمّد البغداديّ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق_2004م :39.

"يهمني كلّ شيء فيك يا ورق معنى اصفرارك: أنَّ العمر يحترق..!!

ما بين لونيك غابات و أودية قطّعتها و متاعي الخوف و الأرق

ما بين لوني ملَّ الحبر وحدته وكاد يقفز لولا خانه الرّمق..!! [1]"

وهذا الشّكل لا يعطي التفاعل الّذي يقدمه النّص الحديث الّذي يهدف إلى "استنباته في التربة الحقيقيّة، وتطعيمه بأفنان عصريّة؛ ليعبر عن أصالة وانتماء حقيقيين وليأتي أُكلاً تستهوي ذائقة جيله[2]". وتعد تقنية البياض والسواد المستعملة في النص الحديث، التي تمثل استبطان ذات الشاعر، والتعبير عن مجريات الحياة بصورة خفية، تتمثل بالمساحة الفارغة، التي تعني أنَّ كلاما كثيرا يجب أن يقال، والسكوت يفضح حالة شعورية عن هذا الكلام [3]؛ ولهذا يلجأ إلى رسم نصّه بأُسلوب متداخل بين النّص المنثور والنّص العموديّ. ما يريده الكاتب التعبير عن حالته الشّعوريّة إذ استبدل مكان البيت السّطر الشّعريّ وأخذ خصوصيته من بنية الإيقاع والتنظيم السّطري على شاشة الورقة، إذ يكتب الكلمة، أو جزءًا من كلمة، أو يترك السّطر فارغا؛ كلّ هذا من أجل إدخال عنصر البصر في إنتاج النّص[4] الّذي يحفز المستوى التعبيريّ في الحرف لأعلى طاقاته، عبر

(1) ما لم يكن ممكنا، محمّد البغداديّ :39.

(2) مهوى التفاحة، مقاربة مشروع مشتاق عبّاس معن في العمود الومضة، أ.د عبّاس رشيد الدّده، دار الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع: 37.

(3) ينظر: الخطاب الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، عامر بن أمحمد، إشراف: لخضر بركة، جامعة الجيلاني اليابس/ سيدي بلعابس، الجزائر، اطروحة دكتوراه: 142.

(4) ينظر: المونتاج الشّعريّ في القصيدة العربيّة المعاصرة، د. حمد الدّوخيّ، سطور للنّشر والتّوزيع ط2_2017م، بغداد_ العراق: 123، 124.

استدعاء الخيال البَصَريّ في النّص الحرفيّ /الورقيّ [1] ، إذ لم يَعُد الوزن والقافية والسّمع قادرًا على إبهار المتلقي وجعله في جو النّص بالنّسبة المثاليّة [2]، وبما أنَّ الثّقافة الكتابيّة شاعت في عصر الحداثة صار لزامًا على الكاتب إعطاء نصّه روحًا جديدة:

"أكاد ألمس حزني

حين ألمسها

فذاك

قلب..

فم..

رأس..

دم..

عنق..

تمرد..

كبرياء..

أفق أخيلة

الله..

كم كان رحبا

ذلك الأفق..!!

---

(1) ينظر: ما لا يؤدّيه الحرف نحو مشروع تفاعليّ للأدب ، د. مشتاق عبّاس معن، دار الفراهيديّ، ط1_2010م، بغداد _العراق :10.

(2) ينظر: م.ن :10.

على تضاريسك الشّوهاء

كم جبل

كم صخرة

بالنّبات الغض

تنفلق..!! [1] "

يمثل الشّعر الفضاء السّيميوطيقيّ الّذي يجمع بين المرسل والمرسل إليه، ويعرف على أشكال بنائيّة معروفة، اعتمدت على البناء الدّاخليّ للشّعر من ناحية الوزن والتقفية، أمّا من ناحية توزيع الكلمات على شاشة الورقة أو كما أسميناه سابقا الفضاء النّصيّ [2]، في هذا النّص توزيع الكلمات بشكل منثور؛ ما يعطي شعورًا بتساقط الرّوح مع تساقط الكلمات، إنَّ الهبوط المفاجئ للكلمات (قلب، فم، رأس، دم عنق)، مع ما يحيط بها من فراغ بصري، فإحدى سبل كتابة قصيدة النثر هي الحروف أو الكلمات المتساقطة، فهي واحدة من مميزات القصيدة الحديثة، التي لم تكتب بالشكل الشعري الجامد، بل كتبت بأسلوب القصيدة النثرية، فظاهرة الكتابة بالكلمات المتساقطة، نظام الكلمة/السطر، ونظام الكلمتين/ السطر[3]، فقد أخذت ميزة الإيقاع من القصيدة العمودية، وأخذت الهيئة البصرية من القصيدة النثرية، مع ما فيها من حوار مع الحالة الشّعوريّة الّتي جسّدها امرؤ القيس في مطولته قفا نبك إذ يقول: "**مكر مفر مقبل مدبر معا**[4]"، ولا أظن هذه الكلمات تدل على

(1) ما لم يكن ممكنا:41.

(2) النّص المترابط ومستقبل الثّقافة العربيّة، سعيد يقطين:34.

(3) ينظر: قصيدة النثر العربية، أحمد بزون، دار الفكر الجديد، ط1_ 1977م، بيروت_ لبنان: 178.

(4) ديوان امرؤ القيس، تح مصطفى عبد الشّافي، دار الكتب العلميّة، ط5_2004م، بيروت_ لبنان : 119.

معنى واحد بل حالات شعوريّة بين النّفس وما تراه العين، فدلالة الهبوط يؤكدها عجز البيت "**كجلمود صخر حطه السّيل من علِ**[1]" أمّا عجز البيت عند البغداديّ فقد استثمر فيه السّطر المتدرج الهابط، الّذي يجعل المتلقي في حالة تفاعل مع النّص المتشكل ويحفزه[2] على الاستمتاع بالنّظرة إلى كلماتها المعبرة وصوتها الموزون المقفّى.

أمّا نصّ الدّكتور (فائز الشّرع)، ففيه مغايرة لطيفة لها وقع مختلف في النّص:

"**وموكب أهلك يسري**

ولا تكف السّماء عن الزّغردة

بحضنك نامت عيون النّخيل

ولم تخش عاصفة مرعدة[3]"

إنَّ عادة الشِّعر العربيّ يكتب البيت من الصّدر ثم العجز في العُرف الشّعريّ السّائد، ونجد في هذا البناء السّطري الغريب _الّذي جعل من الصّدر عجزًا_ ما أحدث فكرة شعوريّة أخرى فلو كتبنا النص بالهيئة القديمة:

بحضنك نامت عيون النّخيل ولم تخش عاصفة مرعدة

ففي حضن الجد نامت عيون النّخل إذ أصبح الجد هو الأرض الّتي تُمسك بالنّخيل من الاقتلاع بالعواصف، و تأويل النّص العموديّ سيميوطيقيا يوصف بظاهرة الشّروق والغروب في الكون، إذ

(1) ديوان امرؤ القيس: 119.

(2) ينظر: سيميائيّة الشّكل الكتابيّ وأثره في تكوين الصّورة البَصَريّة، بحث منشور في مجلة ديالى :109.

(3) نخيل على ضفة القلب، فائز الشّرع، سلسلة شعراء، دار الشّؤون الثّقافيّة بغداد،ط1_2011م :51.

يشرق النّص من الصّدر ويغرب في العجز [1]، لكن حينما تنعكس هذه العمليّة؛ أي يصبح الشروق غروبا، فستدل على دلالات أخرى، يفسرها البيت الذي كتب بهذه الطريقة:

بحضنك نامت عيون النّخيل

ولم تخش عاصفة مرعدة

دلالة على الضّياع والّتيه في المرسل نفسه، الّذي عبر عنها بدلالة توجيه الصّدر نحو العجز. والكون الشّعريّ الّذي يجمع بين المرسل والمرسل إليه، وفي هذا الكون يبدع المرسل، إذ يجعل المتلقي ليس قارئًا وحسب بل متفاعلاً ببصره وشعوره وخيالاته، إذ ليس التفاعل حكرًا على النّص الرّقميّ، نعم إنَّ النّص الرّقميّ حقق السّمة التفاعليّة بنسبة عالية من الدّقة من سرعة تلقي النّص وتقديم القراءة حوله، إلاّ أنَّ النّص الورقيّ لا يقل أهمّيّة عن التفاعل الحاصل في الرّقميّ. الكون الشّعريّ يحتم علينا تعريفًا جديدا للشّعر: إذ يمكن أن نقول كلامًا موزونًا مقفّى دالاً على معنى منثورًا على الورقة ليعبر عن حالة شعوريّة للمرسل، ولكي يتفاعل المرسل إليه بحواسه الأخرى وليس بحاسّة السّمع فقط.

وهذا ما استعمله أغلب الشُّعراء في التجربة العراقية، إذ لم يغادروا عمود الخليل العروضيّ بل جيء به مع تغيير طفيف في رسم الأبيات على الورقة، الأستاذ حمد الدّوخيّ في قصيدته:

"**لربابتي في الحزن**

شتل

وأنا بحضن الموت

(1) ينظر: الشّكل والخطّاب محمّد الماكريّ، المركز الثّقافيّ العربيّ :140.

طفل

النّاي

يجدل دمعتي

ـ بيديّ ـ

فالمنديل حقل

إلى قوله:

أمّي

تضاف إلى البلاد

لكي تعرفها

أتدري؟؟

فهي (ألُ) [1]!!!"

يعرف كلّ الشُّعراء _البحر الكامل المجزوء _ على وزن (متفاعلن متفاعلن) لكلّ شطر في الموروث الخليليّ لكن صورة الأبيات وهي تتساقط في منتصف الورقة محدثة انعطافًا غرائبيًا فالانعطاف _لم يكن في النّص مرتكزًا على مقدار التكثيف الموحي، بوجود شاعريّة تخلق قيماً في ذات الشّاعر، معتمدة على مؤشر واقعي_ وإنَّما البعد البَصَريّ خلق انعطافا آخر للنصّ تمثّل كتابته بالشّكل أعلاه [2]. أما عند وليد حسين فنأخذ القصيدة الآتية:

(1) عذابات الصّوفيّ الأزرق، د. حمد محمود الدّوخيّ، دار الشّؤون الثّقافيّة، سلسلة شعراء، ط1_2012م، بغداد_ العراق: 10.

(2) ينظر: الانعطافات الغرائبيّة في تجربة حمد محمود الدّوخيّ الشّعريّة، د. أحمد عبد الفرطوسيّ، دار ميزوبوتاميا ط1_2014م، بغداد_ العراق: 25، 26.

"**طرّزت أذني..**

بالحنين لأتبعك

إنّي مقيم..

هل تراني مودعك

إلى قوله:

فامضي إلى حصني

وبلغ..

في رحاب شريعتي

فأنا نبيّ ..يهتدي

ما أروعك [1]"

لم يعد الهبوط في الأبيات الشّعريّة ذا رمزيّة عابرة، بل له ماله من الدّلالات إلى جانب دلالة الشّروق والغروب الّتي ذكرها الماكريّ، وهذا النّص الّذي كتب بروح هادئة شفّافة، قلبت صخب التفعيلات الّتي تحمل _متفاعلن متفاعلن_ جو الصّياح، فالشّطر أصبح يحمل التفعيلة الأولى:

(طرزت أذني)

مستفعلن مس

(بالحنين) (لأتبعك)

(1) أنثى...من النّارنج، وليد حسين، الرّافدين، ط1_ 2016م، لبنان/كندا :13.

تفعلن مُ ، تفاعلن،

بينما لو كتبنا البيت على الأسلوب القديم

طرزت أذني بالحنين لأتبعك

إنِّي مقيم هل تراني مودعك

وكأنَّ تقسيم التفعيلات أصبح بَصَريّا لا كما عهدناه، يكتمل بالسطر الواحد الموزون على قدر التفعيلات كما في البيت، أو بالسطر الحر الذي يوزن بالتفعيلة، لكن في القصيدة أعلاه، اختلف توزيع النص بحسب ما يريده الشاعر من تعابير بصرية، مع بقاء الوزن الذي يكشف أثناء القراءة وبهذا النّفس الهادئ.

أما معكوس هذه العمليّة ما رأيناه في قصيدة (سلالة المسافات الكسلى) الّتي جُنّست من العمود الومضة وعبر في البيان" قصيدة مكثفة تقل أبياتها عن السّبعة وقيمتها الإبداعيّة كقيمة القصيدة المكتملة [1]" وكما أشرنا سلفا في بحثنا عن شكل القصيدة القديم، فوجدنا أقلها ثلاثة أبيات وأكثرها ستة عشر. إذن العمود الومضة قصيدة اختزلت معانيها بكمية محدودة من الأبيات، لكنها لم تترك المنحى البَصَريّ الّذي عبر عن حداثة طلتها، فنرى في هذه القصيدة الّتي أشرنا إليها:

بــلسما

عـــينا

"أيّ درب نزَّ منه وهمى علّــه يـــــورق

فالمسافات نزت عن أفقه

وغدت كلّ الزوايـا علقـما

أين يمضي والخطى موؤدة

ساقها الكســـــــلى

(1) شعر التفعيلات وقضايا أخرى، أ.د عبدالله الفيفيّ، دار الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع، ط1، 2012م:130.

بقايـــا

مـــن

عمى [1]"

إنَّ عمليّة ارتفاع القافية _عينا بلسما_ بهذا الشّكل؛ أوحى بدلالات لم يألفها الموروث الشِّعري، فالقافية ختام البيت الذي يضبط إيقاعه، وتكرارها في كل بيت هبوطا؛ مشكلة القصيدة بنمطها القديم(لا روح فيه سوى تغطية المساحة الايقاعية[2])، فالقافية ترتفع كعمليّة ظهور الورقة في الغصن تحصل بخروج الورقة من الأسفل إلى الأعلى كما هي حاصلة في البيت؛ لاختناق حاصل في الروح، ودعوى للإبصار في طريق مظلم، أمّا الشّكل الخارجيّ للبيت فهو عبارة عن ساقين متراصفين عُبّر عنهما بالكسل، والعمى، كما في عتبة النّص فهذا الدّرب كسول وزواياه علقم، وخطاه موؤدة، ويتوق هذا الساق لعين البلسم التي تشفي جراحه، ولعل هذا الساق يعود للشاعر في قوله **(أين يمضي)**، أو إنَّه ساق الوطن الذي تعثر بالجروح، فأي درب يسير فيه مرّ تثاقلته الحروب، وطوته الأحزان، فإذا كان الشاعر ينعى نفسه، جاعلا نفسه قناعا للوطن، مطابقا لعتبة المجموعة (وطن بطعم الجرح).

إنَّ الثّقافة نسق سيميائيّ، فهي مجموعة قواعد يتمّ الرّبط بينها في حالة مماثلة داخل كون معرفيّ بشكل واضح ومنتظم [3]؛ ولهذا نهج الشُّعراء نثر الأبيات العموديّة بمختلف أوزانها وإن كان

(1) وطن بطعم الجرح، مشتاق عبّاس معن، دار الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع، ط1_2013م، بغداد_ العراق :171.

(2) ينظر: الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر: 27.

(3) السّيميائيات الثّقافيّة مفاهيمها وآليات اشتغالها، عبد الله بريميّ، دار كنوز المعرفة_ عمان الاردن، ط1_ 2018م: 55.

يسيطر على هذه المرحلة بحر البسيط(*) ، إذ كتب عليه نخبة كبيرة من الشُّعراء؛ ولذلك اتخذت التنويع في البحور المستعملة بقصد تعزيز هذه الظّاهرة، وهنا نجد الشّاعر (زينل الصّوفيّ) الّذي تمسّك بالعمود الخليليّ في أغلب قصائده، إذ يقول في قصيدته:

"قتلتكِ في نفسي لأصبح زاهدا

وأرجع

قديسا كبيرًا بمعبدي...

قتلتكِ

حين الحبّ لطخ بردتي

وأشعل بستاني

وشتت فرقدي..

فها هو طقسي

في يديه مقيد

فيخلع ثوبا من جواه

ويرتدي..

دفنتك

كي تبقى الطّيور

(*) ينظر: على سبيل المثال الأعمال الشعرية إلى 2016 لعمر السراي وجه إلى السماء نافذة إلى الأرض، وكذلك الأعمال الكاملة للشاعر وليد حسين الصادرة عن دار الرافدين، وكذلك مجموعة تفاحة في يدي الثالثة للشاعر حسين القاصد، وعارف الساعدي في مجموعة عمره الماء، وحمد محمود الدوخي في مجموعة الصوفي الأزرق ونجاح العرسان في مجموعة يعقوب الحزن الأخير.

بجنتي شموسا

تنير الأفق من شمعة الغد..

وحين أتاني اللّيل

يفرش ثوبه

رجعت كعصفور

تنامين في يدي [1].."

حين يصف الشّاعر حالة غريبة تحيط به فهو يكمل الشّطر الأوّل كاملاً بتفاعيله على بحر الطّويل_ (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن)_ وجعل سائر الأسطر تحت السّطر الأوّل(وأرجع) جعلها في سطر لوحدها، وقد أخذت حرفا من تفعيلة (مفاعيلن) لتكمل سائر الكلمات مسار الشّطر الثّاني، وهكذا فعل في البيت الثّاني حين أفرد الكلمة الّتي تحتوي على تفعيلة فعولن، معها حرف من تفعيلة مفاعيلن، مكونة سطرًا لوحدها، وأما البيت الّذي يقول فيه (دفنتك) و (كي تبقى الطّيور) و(بجنتي شموسا) جعل كلّ واحدة من هذه الجمل تمثل سطرا بالوضع نفسه التقليديّ لرسم البيت العموديّ المعروف قديمًا، بينما أخذ هذه المرة كلمة شموسًا الّتي أضيفت إلى الصّدر وبقي العجز في مكانه الطبيعيّ المعهود عليه(تنير الأفق من شمعة الغد..)، إنَّ التحكم في رسم الشِّعر داخل

(1) ورقة تسقط إلى الأعلى، زينل الصّوفيّ، دار تموز للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1_2012م، دمشق_ سوريا :34.

الورقة ليس أمرا اعتباطيًّا بل هو البناء المحلزن[1] الّذي اتفق أبناء هذا الجيل الكتابة به من أجل تفعيل صفة الحداثة بكلّ طاقاتها الصّوتيّة والصّوريّة والانفعالية.

وينظم نوفل أبو رغيف إلى هذه الكوكبة في قصيدة (حواريّة الشّعر والطّين [2]) إذ يقول:

"أين أمضي؟

وهل يكون الرّحيل؟

لو أراضيك لحظة تستقيل

واقفا ..بين مستحيل القوافي

لا بلاد تلمني

لا بديل

كيف أمشي؟

وكل خطوي أماني

والمسافات كلّها مستحيل[3]"

نلحظ كيف يتلاعب بأسلوب مغاير بين العجز والصّدر، فتارة يطلق الصّدر بكامله في السّطر وتارة العجز، وتارة يجعل التفعيلة الأولى كسطر، وأخرى يجعل القافية لوحدها السّطر كما في (أين أمضي) الّتي وزنها فاعلاتن وهي بداية البيت ونهاية السّطر، و(لابديل) الّتي تمثل نهاية

(1) ينظر: مدار الصّفصاف، ج2: 60.

(2) مطر أيقظته الحروب، نوفل أبو رغيف، دار الشّؤون الثّقافيّة، ط2_2010م، بغداد_ العراق: 77.

(3) م.ن: 77.

البيت والسّطر معا، وكأنَّ القصيدة قصيدة نثر من ناحية بنائها الخارجيّ، لكن قراءتها بصورتها الوزنيّة تعطي لذة أخرى للقصيدة، و يظهر الانزياح في آخر القصيدة :

"إنَّه أنتَ

يا قديم التجلي

إنَّه الصمت: سيدي

والذّهول[1]"

وهنا صارت البداية من مكان العجز_ الّذي يكون عادة في يسار الورقة_ لا من الصّدر إذ زحّف الشّاعر جملة (إنَّه أنت) وجعل (يا قديم التجلي) ما فوقها أبيض، وعبر عن الصّمت والذّهول والتّراب الّذي يصيح ارفعوني، والسّموات الشّحيحة عن نزول المطر، فأزاح الجملة الّتي فوقها تعبيرًا عن شحة الغيوم، ومن هنا يصبح النّص ذا رؤية بَصَريّة صريحة، وكأنَّه يريك مقطعًا صوريًا متحركًا(فيديو)، والغيمة جملة (إنَّه أنت)، الّتي تحركت من فوق الأبيات، إنَّ هذا النّص المحمّل بالرّموز، والعواطف، والعذوبة_ الّتي تكفل البحر الخفيف بترجمتها عروضيًا إلى ساحة الشِّعر_ اثقلت دلالاتها البَصَريّة والسّمعيّة خفة البحر الخفيف فهاجت أمواجه بين العجز والصّدر كفعل المد والجزر.

نخلص ما سبق أنَّ الكون الّذي جمع هؤلاء الشُّعراء وأثرى تجربتهم الشّعريّة، وهو ما يصح أن نطلق عليه (التفاعل) والّذي حُصر في الأدب الرّقميّ؛ لأسباب منها نضوج النّص الرّقميّ وتحقيقه لنسبة عالية من التفاعل، وإدخال المتلقي في جو القصيدة بصورة كاملة، لكن النّص

(1) مطر أيقظته الحروب، نوفل أبو رغيف :83.

الورقيّ الحديث لا يقل أهمّيّة عن النّص الرّقميّ إلاّ أنَّه حقق نسبة _لو قارناها بالنّص التفاعليّ _ يمكن أن تكون قليلة، من دخول المتلقي في جو النّص عبر قراءة الأسطر المنثورة وجمع تفعيلاتها وقوافيها والانفعال معها بحاسة السّمع والبصر، وإطلاق قراءات عدّة لهذه النّصوص بسبب رسمها على الورقة بحالتها الشّعوريّة.

الفصل الأوّل

المبحث الثّاني

تداخل الشّكل المنثور مع الشّكل العموديّ

البديل الّذي تطالبنا به قصيدة النّثر، لا تعدو عيناه عن مفهوم التّشكيل الّذي دخل في حيّز الشِّعر، بعد أن دخلت الفنون الأخرى كالرّسم والنّحت، فضلاً عن الخطّ الكتابيّ (خط اليد)، الّذي يمثل ثورة كبرى في الشِّعر العربيّ؛ ولذلك اجتهد الشُّعراء في إيجاد البديل عن الإيقاع والوزن العروضيّ بهندسة الشّكل الخارجيّ[1] بأشكال عدّة؛ من أجل تقريب المتلقي في النّص وإثارة تساؤلاته.

البداية من نازك الملائكة الّتي أثارت الجدل في آرائها الّتي أُحبّ أن أسميها بالجريئة، فقبل أن تطرح مشروعها الشّعريّ (الشِّعر الحر) على حدّ تعبيرها بعشر سنوات دخل الشِّعر العربيّ منعطفًا خطرًا وهو عدّ الكلام المنظوم المنثور شعرًا وسمي بتسميات كثيرة كالشِّعر المنثور والنّثر الفنيّ والنّثر المركز[2]... وهكذا، إلاّ أنَّ نازك قالت عنه كيف يكون الشِّعر الّذي لا بيت ولا شطر فيه شعرًا؟!!، وأردفت القول بشكوى للذين لا يسمحون للقارئ باتخاذ موقف من هذه الدّعوى، ووصفت هكذا عمل أي (قصيدة النّثر) بالبدعة [3]. النّقد الأدبيّ في بداية الثّورة على العمود الشّعريّ بالتأكيد سيهاجم قصيدة النّثر، و يطلق عليها ما يطلق من الاتهامات حتّى يستقر سوقها الأدبيّ عند الأدباء، فلا تجد من يندّد ببقائها، ولا من يحبذ تسيدها، بل تعامل كجنس مخنث كالبشر الّذي لا يتمّتع بالصّفات المتفردة أي الذّكورة، أو الأنوثة، أو كالحية تجمع بين صفات الشِّعر

(1) ينظر: النّقد الأدبيّ الحديث، أ.د مشتاق عبّاس معن: 111.

(2) ينظر: قضايا الشِّعر المعاصر، نازك الملائكة: 214.

(3) ينظر: م.ن: 213.

والنّثر[1]، يذكر النّاقد محمّد صابر عبيد: إنَّ قصيدة النّثر كانت أكثر نموذج شعريّ لاقى اهتمامًا عاليًا من النّقاد والإعلاميين، من كلام وقول وثرثرة وسجال وحوار لم يلقه أيّ أنموذج شعريّ آخر، ويكأنَّ القول المشهور في الوسط الشّعبيّ كلّ ممنوع مرغوب طبق عليها[2]، وإذا أردنا التحدث عن جذور الكتابة النّثريّة، فلا بد من الإشارة إلى رأي القدماء في موضوع حل المنظوم ونظم المنثور وهي قضية ألفها النّقد القديم، وقد أشار صاحبّ كتاب المثل السّائر إلى طرق الكتابة وقسمها إلى ثلاثة أقسام، وأود أن أشير إلى القسم الثّالث منها وهو: "أن يؤخذ المعنى فيصاغ بألفاظ غير ألفاظه، وثم يتبين حذق الصّائغ في صياغته، ويعلم مقدار تصرفه في صناعته، فإن استطاع الزّيادة على المعنى فتلك الدّرجة العالية، وإلاّ أحسن التصرف وأتقن التأليف، ليكون أولى بذلك المعنى من صاحبه الأوّل[3]" ثم يشير إلى مجال نثر الأبيات المنظومة المتسع الفائدة، ومنها نثر أبيات المتنبيّ من تصرفه، وهذا ما يدلّ على تقارب المسافة بين الشِّعر والنّثر وإنَّ النّثر يجب أن يوازي الشِّعر في تراكيبه اللّفظيّة والمعنويّة [4]. و يتساءل الناقد حاتم الصّكر عن هذه الحالة قائلاً: "هل أصبح الشِّعر نثراً أم النّثر هو الّذي حلم أنَّه صار في القصيدة

(1) ينظر: النّقد الأدبيّ الحديث، مشتاق عبّاس معن :112. وكذلك ينظر: دلالة المكان في قصيدة النّثر، عبد الاله الصائغ، دار الأهالي للطباعة والنّشر، ط1_1999م، صنعاء_ اليمن: 9، 10.

(2) ينظر: الفضاء التّشكيليّ لقصيدة النّثر، محمّد صابر عبيد، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة،ط1_2010م، بغداد _العراق: 11.

(3) المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، أبو الفتح ضياء الدّين نصر الله بن محمّد بن محمّد بن عبدالكريم الموصليّ، تح: أحمد الحوفيّ و بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة – مصر، ط1_ 1959م، عدد الأجزاء 4، ج1: 132.

(4) ينظر: م.ن، ج1: 133.

شعراً؟ [1]" وهذا التّساؤل فيه ما فيه من الغرابة وكأنَّ الشِّعر حكرًا فقط على الوزن والقافية، إذ يرى النّاقد عليّ داخل فرج ألاّ مسافة بين الشِّعر والنّثر، فلا يكتفِ الشِّعر بالوزن والقافية لإقامة بنيانه، بل يحتاج لمقومات أخرى مستشهدًا بأقوال النّقاد القدامى كقدامة بن جعفر وابن رشيق القيروانيّ والجاحظ وابن خلدون، الّذين حددوا جوانب مهمة للشّعر كالشّعور المتفرد بمعاني القول وإصابة الوصف، وهي الّتي جعلت الوزن والقافية أشياء هامشيّة، فمن لم يمتلك هذه الصفة لا يسمى شاعرًا وإن أقام الوزن والقافية[2]. وبالرّجوع إلى حاتم الصّكر وما قيل عن المسافة بين الشِّعر والنّثر الّتي أثارها كنقطة على قصيدة النّثر الّتي لم تصبّ بمصلحتها، والنّقد يجب أن يعرض القضايا الأدبيّة المهمة مشيرًا إليها من أرضيّة صلبة كما فعل الأستاذ عليّ داخل، ويعدّ الشّاعر والنّاقد الدّكتور مالك المطّلبي قصيدة النّثر مخاطبة للعين أي قصيدة بَصَريّة بامتياز تقوم على صدمة الكلام[3] .

وقول النّاقد بيير جيرو في التفريق بين إيقاع خارجيّ يتحقق بالعروض، وآخر داخليّ يتحقق بالبلاغة، الّتي يمكن وصفها بأنَّها أشكال منزاحة عن المعيار النّحويّ وجرى على هذا الأساس فحص النّثر في الشِّعر وتأمل تداخلهما [4]، إذاً أصبحت المسافة

(1) حلم الفراشة، د. حاتم الصّكر، دار أزمنة للنّشر والتّوزيع، ط1_2010م، عمان_ الأردن: 7.

(2) ينظر: محاكمة الخنثى، عليّ داخل فرج، دار الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع، ط1_2011م، بغداد_ العراق: 15 .16

(3) قصيدة النّثر.. فضاء متجدد، د. مالك المطّلبيّ، حوار صحفي منشور على الرّابط:
.www.m.ahewar.org/s.asp?aid=577419&r=0

(4) ينظر حلم الفراشة، د. حاتم الصّكر: ص32، وكذلك: شكل القصيدة العربيّة في النّقد العربيّ حتّى القرن الثّامن الهجريّ، د. جودت فخر الدّين، منشورات دار الآداب بيروت، ط1 1984م، ص 121، وكذلك: براءة النّص

بين الشِّعر والنّثر غير واسعة ولا يمكن معرفة الشّعريّ من النّثريّ إلا بوساطة القصديّة، و بيان العتبة الدّال على القصيدة، أما عن قضية عدّها جنسًا شعريًّا بذاتها أو من عدّها ضمن الشِّعر تحت مسمى الشِّعر، ومنهم من لم يعدّها ضمن الشِّعر[1]، فقد اتفق لفيف من الشُّعراء المنضوين تحت مسمى (رواد قصيدة الشِّعر) ببيان الجنس الرّابع؛ الّذي عدّ قصيدة النّثر جنسًا قائمًا بذاته إلى جانب الأجناس الأخرى جنس الشِّعر والسّرد والدّراما _أسموه بـ(بيان الجنس الرّابع)_ وإن كان قد أرسيت قواعدها في الكتب النّقديّة[2].

أهم قواعد قصيدة النّثر الّتي سطّرها النّقاد والّتي دعت إلى :

1- الإيقاع الدّاخليّ: ويقصد به "التتابع البنائيّ في تركيب ألفاظ النّص وكذا الحال بترتيب أفكار النّص لذا وسمه بعض النّقاد بـ إيقاع الأفكار ...وقد حدّد بيير جيرو... الإيقاع الدّاخليّ الّذي يتحقق بالبلاغة الّتي يمكن وصفها بأنّها أشكال منزاحة عن المعيار النّحويّ وجرى على هذا الأساس فحص النّثر في الشِّعر وتأمل تداخلهما [3]".

2- التكثيف اللّفظيّ و العلاميّ: سمة بنائية محبذة في الذّهنيّة العربيّة وذائقة متلقيها وتعني الإيجاز واتساع المعنى مع قلة الكلمات؛ أي بناء خطاب شعريّ يستطيع الشّاعر من خلاله الدّخول إلى عوالم خياليّة ترفد نصّه بقيم جماليّة تبعد النّص عن الرّتابة والملل، عبر إحالة دلالاته إلى مجموعة من العلامات الّتي يتبناها المبدع في

مقالات في النّقد الحديث، الدّكتور هشام الشّيخ عيسى، دار الكتب العلميّة بيروت، ط1_2013م، لبنان بيروت: 14.

(1) ينظر: مدار الصّفصاف :57.

(2) ينظر: شعر التفعيلات وقضايا أخرى، عبد الله احمد الفيفيّ :125. وكذلك: النّقد الأدبيّ الحديث، د. مشتاق عبّاس معن: 109. وكذلك: مدار الصّفصاف، د. فائز الشّرع و د. نوفل أبو رغيف، ج1: 58.

(3) النّقد الأدبيّ الحيث، أ.د مشتاق عبّاس معن: 119.

توجيه نصّه إلى منطقة الإدهاش والمتعة[1]، "فكلما اتسعت الرّؤيا ضاقت العبارة[2]" والتكثيف آلية وجهها لفظيّ، وقفاها دلاليّ، ففي الوقت الّذي يختزل فيه (الظّاهر) بعدد محدود من الأبيات أو الأسطر الشّعريّة، (يكمن) أكثر من معنى وتتعدد الدّلالات؛ وبسبب انضغاط الألفاظ وتكثيفها يستعاض عن المباشرة والتقريريّة بالإيماء أو الإشارة إلى المعنى، وبهذا تصبح سمة التكثيف من سمات القصيدة الجديدة بأنواعها وليست حكرًا على قصيدة النّثر، إلا أنَّ تخلي قصيدة النّثر عن الوزن العروضيّ التقليديّ (الإيقاع التفعيليّ)، وتعكزها على البناء اللّغويّ صار لزامًا عليها بل من واجباتها الجنوح إلى اللّغة المشفرة[3].

3- البناء الصّادم والمغاير: لم يحدد بشكل واضح معنى البناء في القصيدة، وإن تعددت التنظيرات يمكن أن نحدد ثلاث نقاط لتوضيح معنى البناء الشّعريّ والإحاطة بالمفهوم الّذي ظلّ عائمًا بين كتابات النّقاد:

3 - 1: البناء اللّغويّ:

يعرّف جون كوين الشِّعر بأنَّه: "قوة ثانية للّغة وطاقة سحر وافتنان [4]" وهو كذلك لغة فوقيّة لا بالمعنى الماركسيّ؛ وإنَّما بالمعنى الألسنيّ الدّلاليّ فهو لغة فوقيّة لما وراء اللّغة وكذلك لغة على لغة [5]، وهي كذلك لغة عليا تقوم على بناء المجاوزة في اللّغة

(1) ينظر: النّقد الأدبيّ الحديث، أ.د مشتاق عبّاس معن: 120. وكذلك: التجليات العلاميّة في قصيدة الشِّعر العراقيّة، د.أحمد الفرطوسيّ، دار الفراهيديّ :15.

(2) مهوى التفاحة: أ.د عبّاس رشيد الدّده، دار الفراهيديّ: 9، مقولة للنفريّ أوردها في مقدمة الكتاب.

(3) ينظر: م.ن: 53.

(4) النّظريّة الشّعريّة: جان كوين:259.

(5) لغة الشِّعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات: عبد الكريم حسن: 11.

أنشأها منشؤها بغية التزام مطابق للقصد لغرض التأثير بعدد كثير من الشّركاء[1]، ومن مميزات الشِّعر استثماره لخصائص اللّغة إذ تعدّ مادة بنائه الأولى فالشّاعر يحاول استعمال اللّغة من جانبها العام إلى الخاص من خلال رؤيته وموهبته والاستثمار الّذي أشرت إليه يكاد يحصر في الدّلالة والصّوت والإيقاع[2]. وتعددت الأقوال النّقديّة الّتي تحدثت عن لغة الشِّعر إلاّ أنَّها لم تضع قاعدة رياضيّة لهذا المفهوم كقاعدة رفع الفاعل أو نصب المفعول به، بل جل الكلام تحدث عن صياغة ألفاظ جيدة تؤدي إلى معنى جيد، والأسباب الّتي دعت أن تكون قاعدة لغة الشِّعر واسعة بحيث لا يمكن الإمساك بها هي اللّغة نفسها؛ إذ إنَّ اللّغة مولِّدة للأشكال الشّعريّة، فكلّ شكل من أشكال الإبداع يأتي ويضعف أو يضمحل، ما خلا اللّغة شكلّها في الشِّعر _مهما تغير وضعه سواء كان في بيت موزون أو سطر منثور_ عرضة للتغيير، والقاعدة الهلاميّة الّتي وضعها النّقاد (لبناء لغة الشِّعر) تكمن في مجاوزة القاعدة المطّردة في الاستعمال الاعتيادي للغة، وبناء لغة جديدة فالشِّعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف... الجاري على أساليب العرب المخصوصة به[3]، وقد علق ابن خلدون بأنَّ الشِّعر لا بدَّ أن يقوم على الاستعارة والوصف وبدونه لا يُعدّ شعرا وإن وجد الوزن، وبهذا نصل إلى تقريب بسيط لمفهوم اللّغة

(1) ينظر: النّظريّة الشّعريّة: جان كوين: 268. وكذلك: مدخل إلى علم النّص، زتسيسلاف واوازنياك، تر: سعيد حسن بحيريّ: 59.

(2) ينظر: النّقد الأدبيّ الحديث، محمّد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنّشر، ط1_1997م، القاهرة_ مصر: 360، وكذلك، لغة الشِّعر الحديث في العراق، د. عدنان حسين العواديّ: 9.

(3) ينظر: مقدّمة ابن خلدون، عبد الرّحمن ابن خلدون، تح: عبد الله الدّرويش، دار يعرب، ج2 :400.

الشّـعريّة وهـذه، بحـد ذاتهـا تحتـاج إلـى فصـول للنّقـاش بهـا وقـد مررنـا مـرور الكـرام بهـا للتذكير بأهم خاصيّة من بناء الشِّعر.

3 – 2: البناء الإيقاعي:

عـرف الشِّـعر فـي قـديم الأزمـان بلونـه الإيقـاعيّ المبنـي علـى: "مجموعـة مـن المقـاطع الصّـوتيّة المتشـابهة فـي كـلّ بيـت[1]" ويبنـى علـى سـتة عشـر بحـرا، ويعـرف هـذا التّقسـيم بعـروض الخليـل، الّـذي وضـع هـذه التقسـيمات الصّـوتيّة لبنـاء الشِّـعر واسـتدرك الأخفـش بحـر المتـدارك (الخبـب) الّـذي يُعـدّ مـن البحـور الشّـعبيّة (*). والمهـم فـي ذلـك بقـي هـذا التقسـيم وإن دخـل نظـام التوشـيح إلـى حيـز الشّـعريّة العربيّـة، إذ هـو فـن شـعريّ معـرب اسـتحدثه العـرب فـي الأنـدلس، يتكـون مـن مقطعـين المقطـع الأوّل يسـمى المطلـع إذا كـان فـي بدايـة الموشـح وإذا كـان فـي غيرهـا يسـمى القفـل وفـي النّهايـة يسـمى الخرجـة والمقطـع الثّـاني يسـمى الـدّور وعـادة يـنظم بقـوافٍ ووزن يختلـف عـن القفـل وتتعـدد قوافيـه وأبياتـه مـن خمسـة فمـا دون عـادة[2]، ويـذكُر الأسـتاذ مقـداد رحـيم أنَّ الموشـحات أحـدثت ثـورة عروضـيّة أطلقـت الشِّـعر العربـيّ مـن الأوزان التقليديّـة بمسـتوى كبيـر مـن الجـرأة والإقـدام، فـالثّورة لـم تكـن علـى حسـاب الأوزان والقـوافي بـل خففـت مـن أطـر القيـود وأضـافت قيـوداً جديـدة فيهـا مسـتوى جمـاليّ فنـيّ سـاهم التنويـع العروضـيّ فـي إبرازهـا إلـى السّـاحة الشّـعريّة حتّـى أصـبحت الموشـحة قطعـة

(1) الإيقاع في الشِّعر العربيّ من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدّين: 4.

(*) معلومة من الأستاذ الدّكتور محسن عليّ عريبي، إذ توصّل إلى حقيقة بحر (الخبب) في بعض النّصوص السّومريّة الّتي كتبت باللّغة القديمة وعلى وزن المتدارك، وأفادني أنَّ أول من استعمله الإمام عليّ(ع) عند دخوله جامع براثا، ووعدني بنشر البحث قريبا في لقاء خاص بمكتبة الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع.

(2) ينظر: عروض الموشحات الأندلسيّة، د. مقداد رحيم، دار الشّؤون الثّقافيّة، ط1_1990م: 11.

موسيقيّة بثوب شعريّ[1]. أمّا الحديث عن أوزانها فقسمت إلى أربعة أقسام: ما جاء على الوزن العروضيّ المتعارف (الخليليّ)، والثّاني ما جاء بعضه على هذه الأوزان وبعضه في الأوزان الجديدة في بعض أشطر الأقفال والأدوار، وثالثا ما جاءت أدواره من أوزان الشّعر العربيّ وأقفاله منها ومن غيرها؛ أي نصف الموشحة بأبيات بوزن جديد تصيب الشّطر الثّاني أو الأوّل، ورابعا ما جاء كله على أوزان غير معروفة ولهذه الأقسام تفصيلات وزنيّة دقيقة لا يمكن حصرها والوقوف عليها وإنَّما إحصاء أغلبيتها.

إذن يُعدّ فنّ التوشيح من فنون الشّعر المنشق من العموديّ، فهو كالعموديّ يلزم أقفاله وأدواره بالإيقاع المكرر في كلّ بيت، وإن لم يجر بعضها، أو كامل أبياتها على عروض الخليل.

أما قصيدة الشّعر الحرّ أو التفعيلة فهي الخروج الحقيقيّ عن جادة الشّعر العموديّ، فيكتب بنظام التفعيلة الواحدة وهي تتكرر حسب حاجة المعنى الشّعريّ من تفعيلة إلى خمس أو ست في الشّطر الواحد، واستعيض عن نظام العجز والصّدر بنظام الأسطر الشّعريّة (السّائبة)، وقد حددت النّاقدة الشّاعرة نازك الملائكة قوانين الكتابة بهذا الشّكل الجديد وكذلك قوافيه، واعترضت على نظام البند[2] كونه يُعدّ من أقدم المحاولات في التّجديد الشّكليّ للشّعر، وكان اعتراضها بسيطا بحجة أنَّ بعض البنود كتبت بغير وزن الهزج والرّمل في مطالعها؛ والحقيقة أنَّ البند عبارة عن رسائل شعريّة لم تخرج عن وزن الهزج ولم تتناول موضوعات عدّة ولم يتنوع وزنها الشّعريّ بعكس موقف الشّعر الحرّ

(1) ينظر: عروض الموشحات الأندلسيّة: 20.

(2) ينظر: قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة: 206.

الّذي كُتب على أوزان الخليل بأجمعها، وتعددت موضوعاته ولو كان ردّ نازك على مدعي أسبقية البند في الشِّعر الحرّ وأنَّ ما جاءت به نازك لم يخرج عن البند لكان الرّد بمعيارية.

3 – 3: البناء الخارجيّ (التّشكيل):

تعددت التسميات للبناء الخارجيّ الشِّعريّ، ومنها (التّشكيل)، و(الفضاء التّشكيليّ)، و (الفضاء الشِّعريّ)، و (المونتاج الشِّعريّ)، و (التّشكيل البَصَريّ)، و (البناء البَصَريّ) ...الخ، وهذا المصطلح أي التّشكيل يُعدّ من مصطلحات فن الرّسم ولإمكانية التنافذ بين الرّسم والشِّعر؛ بسبب المرونة على مستوى التعبير والترميز والسّيمياء، والشِّعر قادر على التفاعل مع الفنون الأخرى من دون تحفظ، ومن غير أن يؤثر على سلامة جنسه بل يثريه[1]، ويمكن وصف قول سيموندس: "الشِّعر رسم ناطق، والرّسم شعر صامت[2]" دلالة على قرب الشِّعر من الرّسم وبمرونة عالية ويبرز هذا المفهوم في القصائد الّتي امتازت بالصّورة البَصَريّة الّتي تنشؤها من الفضاء المتاح على الورقة، إذ انمازت القصيدة الجديدة باستثمارها لكلّ حدود الورقة فأصبح البناء الخارجيّ "كل ما يمنحه النّص للرّؤية، سواء أكانت الرّؤية على مستوى البصر العين المجردة، أم على مستوى البصيرة /عين الخيال[3]" وليست على مستوى الإيقاع واللّغة وكذلك التّشكيل بالصّور الشّعريّة، أي تفعيل الخيال الشّعريّ بكلّ طاقاته وهنا تبرز ظاهرة الانفعال

(1) ينظر: التّشكيل الشّعريّ الصّنعة والرّؤيا، د. محمّد صابر عبيد: 13، 14.

(2) علم الشعريّات، عز الدّين المناصرة: 27.

(3) التّشكيل البَصَريّ في الشِّعر العربيّ الحديث، د. محمّد الصّفرانيّ: 18.

البَصَريّ للشّعر الحديث _لا سيّما قصيدة النّثر_ الّتي تعدّ أبرز ظاهرة في الشِّعر العربيّ جسدت ملامح الصّورة البَصَريّة فيه.

ما أردنا التوصل إليه هو كتابة قصيدة النّثر بأسلوب القصيدة العموديّة من الشّكل الخارجيّ (الشكل الطباعي للقصيدة)، وبنائها الداخلي (قصيدة نثر بلا إيقاع)؛ لأسباب تتعلق بالشاعر، أو بالنص، أو بالمتلقي، وغيرها وسيتم عرض هذه النصوص، واستكناه معانيها مع معرفة ما تؤول إليه.

تداخل الشّكل العموديّ مع النّثريّ (العمود البَصَريّ):

الكون التّجريبيّ الّذي يجمع الشُّعراء ويجعلهم يكتبون بهذا النّمط، أما بشكل كلّي أو جزئي؛ هو ما يجعل هذه التّجربة الشّعريّة في قمة نضوجها، إذ إنَّنا سنستعرض نصوصًا لشعراء لهم باع طويل في الإبداع الشّعريّ العراقيّ أو بالتعبير الأدق الكون التّجريبيّ العراقيّ، إذ يمثل التّجريب فعلاً غائيّا هدفه التعامل الحرّ مع مفردات اللّغة وإنتاج أبنية مغايرة أو ضدية للبناء الشّعريّ السّائد[1]، واستندت تجربة الشّاعر رعد عبد القادر على الخطّ اليدويّ لأسباب كثيرة، منها إبداعيّة وأغلبها اقتصاديّة[2] وسنسلط الضّوء على العوامل الإبداعيّة في النّص الشِّعريّ، فالعربيّ فنان تشكيليّ منذ قرر الكتابة

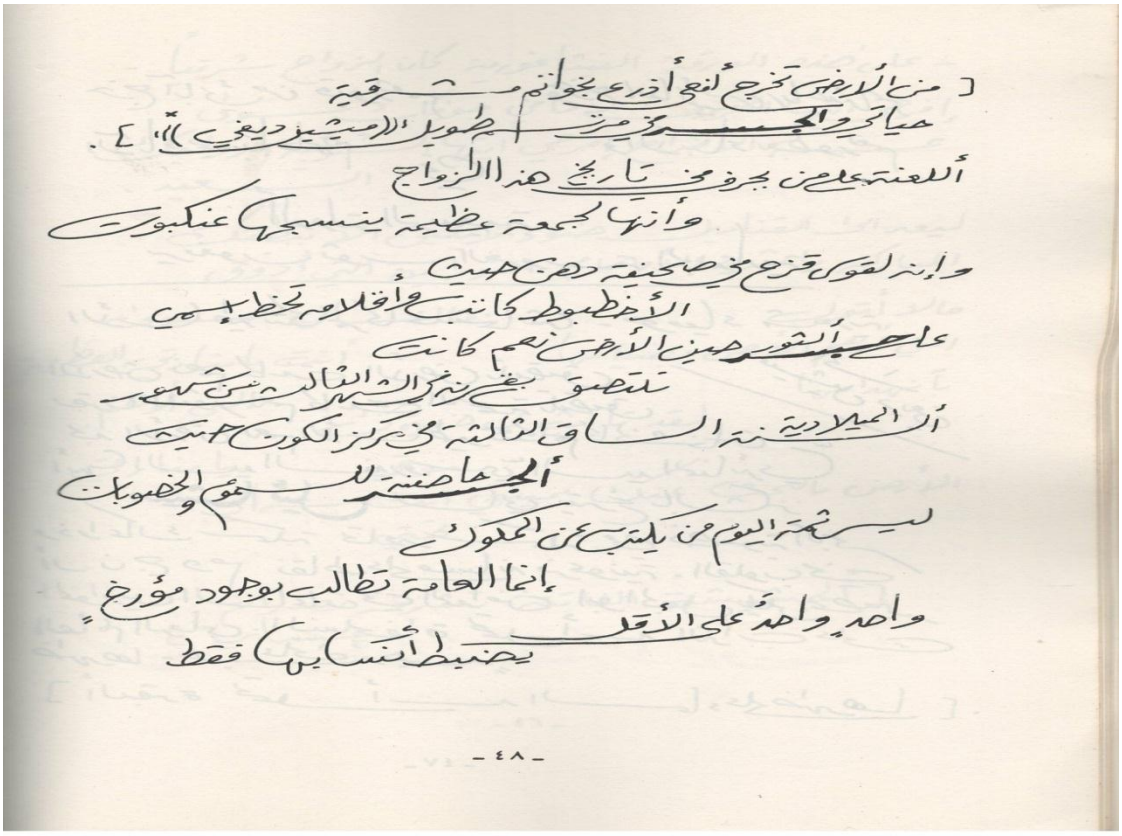
(1) ينظر: الشِّعر المعاصر بين التّجربة والتّجريب، محمود أمين العالم، مجلة فصول، العدد 1، ايناير1997م :273.

(2) ينظر: جدل النّص التسعينيّ دراسة عن الجيل التسعينيّ في الشِّعر العراقيّ وعلاقته بالأجيال الأخرى، عليّ سعدون، دار المنهل :96.

ورسم حروف لغته بصورة صوتيّة معبرة عمّا رسمته اليد ورأته العين[1]، وعودٌ على بدءٍ في نصّ من نصوص جوائز السّنة الكبيسة[2]، يخرج نصّ من هذه النّصوص بتشكيل بَصَريّ استثمر خاصية الخطّ اليدويّ مع الشّكل العموديّ للشّعر العربيّ بصيغة نثريّة، فهذا النّص متشكل من تداخل معقد لثلاثة أشكال، أولها من النّاحية البَصَريّة (الخطّ العربيّ) وثانيها من العمود المتعارف بالكتابة المتقابلة للأسطر، والثّالث الكتابة بنمط موسيقيّ نثريّ زاد من ثراء النّص بتعدّد الدّلالات وانفتاحها إلى ما يستوعبه الن

(1) ينظر: الجسد والصّورة والمقدّس في الإسلام، فريد الزاهي، دار أفريقيا الشرق، ط1_1999م، بيروت_ لبنان ص125. وكذلك: مقدمة ابن خلدون، ج2: 119.وكذلك: التّشكيل البَصَريّ في الشّعر العربيّ الحديث، د. محمّد الصّفرانيّ :103.

(2) جوائز السّنة الكبيسة، رعد عبد القادر، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، ط1_1995م، بغداد_ العراق.



شكل رقم (1) جوائز السّنة الكبيسة[1]

لو كتبنا النّص بالخطّ الطباعيّ

"**[من الأرض تخرج أفعى أذرع بخواتم مشرقية**

حياتي والجسد في مرتسم طويل ((ميشيل ديغي))] [2]"

لمـا خرجـت الكتابـة مثلمـا أراد الشّـاعر تجسـيدها، والملحوظـة الدقيقـة نجـد كلمـة (تخـرج) انعطـف جميعهـا للأسـفل ليصـل إلـى كلمـة الجسـد الّتـي انمـازت فـي كـلّ القصـيدة بخـطّ سـميك وكأنّهـا عتبـة مخفيّـة، وكـذلك الألـف المقصـورة الممتـدّة تحـت كلمـة أذرع وجـزء مـن كلمـة خـواتم، و خـواتم الممتـدّة الميم الّـذي قطـع لفظـة مرتسـم، هـذا الشّـكل الشّـعريّ الّـذي

(1) جوائز السّنة الكبيسة، رعد عبد القادر :48.

(2) م.ن :48.

لم يحظَ بالدرس على يد النّقاد؛ لندرة من كتب به ما خلا دراسة اتّخذت من هذا الشّكل علامة بَصَريّة في النّص تحت تسمية (الأسطر المتقابلة[1])، وهو الشّكل العموديّ المنزاح بالمبنى النّثريّ، فيُعدّ الباحث هذا النّص بأنَّها علامة سيميائيّة بَصَريّة[2] شابهت في تقابلها النّص التقليدي الموزون المقفّى من ناحية البناء التّشكيليّ إلاّ أنَّها خلت من الوزن لتوجيه الصدمة للقارئ؛ وهذا ما تبحث عنه قصيدة النّثر الحديثة، وما زاد الدهشة الّتي اعتمدت عليها هذه القصيدة كتابتها بخطّ اليد، فهنا شاعر ماهر كتب نصّه بأسلوب حداثويّ صادم؛ ليخرجه للمتلقي الّذي يبحث، ويظلّ يبحث عن تأويلات لا حدود لها في هذا النّص، والشّعريّة الحديثة الّتي اعتمدت على الخطاب البَصَريّ، الّذي جعل من خلايا العين والعقل بحسّاسيّة شديدة للصورة الخطّيّة الّتي كتبت[*]، فمزج ما هو لسانيّ لغويّ مع أيقونيّ إشاريّ، وتبرز هذه الشّعريّة باتباعها قوانين الإبداع الّتي لا حدود لها، وتبرز شعريّة هذا النّص بتحويل الكتابة الصّوتيّة إلى إشارة بَصَريّة[3]:

"**اللّعنة على من يحرّف في تأريخ هذا الزّواج**

وأنها لجمعة عظيمة ينسجها عنكبوت"

(1) ينظر: تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة دراسة في شعر ما بعد الستينات، كريم شغيدل، ط1_2007م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد_ العراق: 85.

(2) ينظر: م.ن: 91.

(*) كتبت القصائد في هذه المجموعة بخط حكمت الحاج، وبالتأكيد للشاعر تأثير مهم في تأثيث هذه النصوص وقد يكون للخطاط التصرف في بعض مفاصلها، وبعض الرسومات التي أدرجت مع النصوص مع طريقة عرض هذه النصوص.

(3) ينظر: شعريّة الخطّاب البَصَريّ (الخطّ العربيّ الحديث أنموذجا)، إبراهيم جابر عليّ، مجلة فصول العدد 97 المجلد 1 / 25 خريف 2016م: 304.

البدايــة وكأنَّهــا متمّمــة للشــطر الشّــعريّ الأوّل الّــذي بــدأه بقــول لميشــيل ديغــي(*) شـاعر وناقـد فرنسـيّ الّـذي آمـن بالشِّـعر الفلسـفيّ الّـذي يقـوم علـى عقلنـة المعنـى، أو الإشـارة إلـى المعنـى برمـوز عميقـة تحتـاج إلـى تأويـل و إبـراز شـعريّتها مـن طريـق الإمعـان الـدقيق بهـا وقـراءة الـنّص لمـرات عـدّة[1]. الـزّواج الّـذي نُسـج علـى غـار حرائـه عنكبـوت وهـو إشـارة أو كنايـة عـن الخـوف الآمـن بـين الجسـد والحيـاة، جسـد الشّـاعر هـو المقصـود والحيـاة هـي مـن تنسـج للشّـاعر أيامـه، فينتقـل إلـى البيـت الآخـر؛ لان المعنـى لـم يـتمّ فـي الشّـطرين الأوّلـيَن وهـذا مـا يمكـن أن نطلـق عليـه التضـمين البَصَـريّ، إنَّ _اعتـراض النّقـاد السّـابقين علـى التضـمين فـي الشِّـعر وقـد عـدُّوه مـن عيـوب الشِّـعر[2]_ لا مسـوغ لـه؛ لأنَّ عيبـه لا يشـوه الشـعر بـل يجعـل الشـعر(أي أبياتـه) وحـدة موضـوعية، والتضـمين هـو أن يعلـق معنـى البيـت الشّـعريّ بالبيـت الشّـعريّ الّـذي يليـه، ولكـن ابـن الأثيـر فـي كتـاب المثـل السّـائر يقـول: "عنـدي غيـر معيـب لأنَّـه إن كـان سـبب عيبـه أن يعلـق البيـت الأوّل علـى الثّـاني فلـيس ذلـك بسـبب يوجـب عيبًـا؛ إذ لا فـرق بـين البيتـين مـن الشِّـعر فـي تعلـق أحـداهما بـالآخر وبـين الفقـرتين مـن الكـلام المنثـور فـي تعلّـق أحـدهما[3] ..." والكـون الثّقـافيّ الشّـعريّ لا يبقـى علـى نمـط محـدد

(*) Michel deguy ميشيل ديجوي: (مواليد 1930 في باريس) هو شاعر ومترجم فرنسي. دَرّسَ الأدب الفرنسيّ في جامعة باريس الثّامن سانت دينيس) لسنوات عدّة. كما شغل منصب مدير المجلة الأدبيّة الفرنسية Po & sie ومحررًا لمجلة Les Temps Modernes، وهي المجلة الأدبيّة الّتي أسسها جان بول سارتر. ومترجمًا، ترجمَ هايدغر، جونجورا ، سافو ، دانتي ، والعديد من الآخرين، الرابط: mimirbook.com/ar/fc83adfb216.

(1) ينظر: أين تذهب طيور المحيط؟ من الإسكندرية إلى موسكو، إبراهيم عبد المجيد، دار السويدي للنشر والتوزيع_ الامارات العربية المتحدة، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت_ لبنان، ط1_ 2003م: 92.

(2) ينظر: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ج1: 201.

(3) المصدر نفسه، ج2 :324.

بل يتعدّاه إلى أنماط شعريّة وأشكال أخرى، فابن الأثير في ذلك الوقت لا يرى عيبًا في التضمين الشّعريّ والنّثريّ، ولا يرى الباحث عيبًا في التضمين البَصَريّ الّذي يقسم المعنى في الأبيات الشّعريّة كلّها جزءٌ مرتبط بجزء إلى أن يصل إلى المعنى التام في القصيدة، والتضمين هنا بَصَريّ؛ لأنَّ الشِّعر في هذه القصيدة شعر لم ينظم على الوزن الخليليّ فالتضمين بَصَريّ؛ لانعدام الوزن.

"وإنه لقوس قزح في صحيفة دهن حيث

الأخطبوط كاتب وأقلامه تخطّ إسمي

على جسد ألثور حين الأرض نعم كانت
تلتصق بقرن في الشهر الثّالث من شهور

السّنة الميلادية الساق الثّالثة في مركز الكون حيث

ألجسد حاضنة للسموم والخصوبات[1]"

الإشارات البعيدة الّتي يستعملها الشّاعر من أجل بثّ شكواه إلى هذا العالم الّذي تحيط به المآسي من كلّ مكان، ونلحظ أنَّ تكرار لفظة الجسد في القصيدة يدلّ على جسد الشّاعر، والأخطبوط قلبه، أمّا جسد الثور فهو إشارة إلى الثور المجنّح الّذي يعرف به الوطن الآشوري (العراق). فمنذ بداية البيت يلعن زواج أبيه وأمّه، الّذي يعده أوهن من بيت العنكبوت، وخروجه إلى وطن محتشد بالسموم والإخصاب _أي بالحرب والخير_

(1) جوائز السّنة الكبيسة :48.

فالعراق على الرّغم من خيراته الوفيرة، إلاّ أنَّ نكهة الموت والحروب تسري في دمه، إنَّ الكون الثّقافيّ في القصيدة استدعى الوطن والأب والأمّ من الموضوع الدّاخليّ، أمّا في الشّكل الخارجيّ فقد استدعى العمود الّذي تاه في وسط حلبة الشِّعر الحديثة الّتي انبثقت من الكون الفرنسيّ الشّعريّ الّذي دعا إلى مفهوم قصيدة النّثر باستدعاء شاعر وناقد فرنسيّ (ميشيل ديغي)، إذ إنَّ مصطلح قصيدة النّثر انبثق من النّقد الفرنسيّ على يد النّاقدة الفرنسيّة سوزان برنار (1932-2007م)، إذاً لم يكتفِ هذا النّص بالدّلالة المتولّدة من الجمل الشّعريّة، بل رفدها بالتّشكيل العموديّ للبيت، و كذلك الكتابة بخطّ اليد لتفعيل البصر على أنَّها حاسة أخرى للانفعال مع القصيدة. في الشِّعر العراقيّ تعدّ ظاهرة الكتابة بخطّ اليد من الظواهر الجديدة فيه، والشّاعر المهندس قحطان المدفعيّ أول من نظر لها، إذ وجد من الحرف سمة جديدة، تؤكد أنَّ الشِّعر المكتوب بخطّ اليد يستنفر كلَّ طاقات الشِّعر الموجودة في المفردة، من ناحية حجم الكلمة المكتوبة، ولونها، أو مقدار وضوحها، وهكذا تنظم الكلمات مكوّنة الفقرة الشّعريّة بصورة جديدة[1]، وهو بهذا سبق محمّد بنّيس بخمس سنوات حين دعا الشّاعر المغربيّ إلى الكتابة بالخطّ المغربيّ لإبراز البيت الشّعريّ بوضوح أكثر، إذ إن الخطّ الطباعيّ يلغي التلقي البَصَريّ للنصّ ويجعله حروفا باردة تسقط على بياض الورق، والكتابة الشّعريّة بخطّ اليد تتيح للمبدع استغلال النّص بكامل إمكانه، كما دعا إلى استغلال الخطّ المغربيّ للكتابة الشّعريّة[2] وعلى إثر بيانه أصدر بنّيس مجموعته الشّعريّة (باتجاه صوتك العالي) في العام 1981م الّتي

(1) ينظر: مدخل إلى الشِّعر البَصَريّ، قحطان المدفعيّ، آذار_ 1977م، المكتبة الوطنية :4.

(2) ينظر: الأعمال النّثريّة الجزء الأوّل في الكتابة والحداثة، محمّد بنّيس، دار توبقال 2017م، 33، 34.

كتبت بالخطّ المغربيّ مع استنفار كامل للإمكانيات المتاحة للخطّ اليدويّ من رسم الاشكال كالدوائر[1] وغيرها، في حين نشر قحطان المدفعيّ ديوانه (فلول) عام 1965م[*]. والكون الشّعريّ الّذي استثمر هذا النّمط في الشِّعر العراقيّ لم يقف عند المدفعيّ، بل تعدّاه إلى كثيرين حتّى وصل إلى رعد عبد القادر الّذي استثمر هذا النّوع من الكتابة لرفد تجربته الشّعريّة رحمه الله.

ننتقل إلى نصّ آخر لا يقل أهمّيّة عن النّص السّابق، ولكل شاعر تجربته في الحياة، ينتقي منها ما يشاء ونحن أمام تجربة خطيرة في الكون الشّعريّ العراقيّ، إذ ترجم الشّاعر الدّكتور خزعل الماجديّ أيام السّنة إلى قصائد وفقاً للأيام تحت تسمية (أحزان السّنة العراقيّة)؛ وكان السّبب في كتابة هذه الملحمة الشّعريّة، اختطاف ابنه مروان مراسل قناة السومرية في سنة 2006م مع زميلة له، فكانت هذه الحادثة ذات وقع أليم على قلبه كلفته أحزان سنة بكاملها من اليوم الأوّل وحتّى الأخير. وقع نظري على هذا النّص الّذي يحمل توقيت العاشر من أيار بعنوان (مع أننا هكذا)، إذ يكتب الشّاعر نصّه بطريقة الأسطر المتقابلة كما في العمود الشِّعريّ، بصورة مرتبة جدًّا حتّى في تكرار الجمل، ونريد أن نقف على هذا النّص وقفة خاصّة نستدرج ما له وما عليه.

(1) ينظر: الأعمال الشّعريّة، محمّد بنّيس، ج1: 266.

(*) لم أتمكن من الحصول على هذه المجموعة ما خلا معلومات عنها في بعض الكتب، وقد نقل منها كتاب المنزلات لطرّاد الكبيسيّ، وكذلك التّشكيل البَصَريّ لمحمّد الصّفرانيّ، وكذلك دار الكتب والوثائق الوطنيّة الّتي أعطت معلومات عن المجموعة وسنة طبعها والمطبعة الّتي طبعت فيها إلا أنها غير متوافرة لأسباب أجهلها علمًا أني طلبتها من دار الوثائق ولم أجدها.

10 أيّار | مع أننا هكذا

مع أن الكلمات ليست خيوطاً
لكننا خطنا بها قِطَعَ البلاد المتناثرة
مع أن الدموع ليست ماءً
لكننا سقينا بها حقولنا العطشى
مع أن الشوارع ليست قماشاً
لكننا سحبناها إلى مخازننا مع المارّة
مع أن الحياةَ متوافرةٌ جداً
لكننا قسّطناها على الجميع
مع أن الأفراح نادرةٌ
لكننا دفناها إلى الأبد تحت أقدامنا
مع أن الأغاني على أفواه الناس
لكننا قطعناها وفصّلنا منها مناحات كثيرة
مع أن البلاد سوداء ومهدّمة
لكننا علّقنا فوقها أعلاماً سوداء
مع أن السماء بعيدةٌ
لكننا أطلقنا عليها الرصاص
مع أن الزعماء حرّضوا على موتنا
لكننا ما زلنا نصفّق لهم.

شكل (2) أحزان السّنة العراقيّة

كُتب هذ النص بأسلوب السّطر المتقابل [1]، مع تغيير في النص الذ طبع بوساطة الحاسوب، وترتبط الأبيات الشعرية في الشكل الشعري القديم بما يسمى التضمين، بيمنا نجد في هذا الشكل اقتراب الشاعر من تفرد المعنى في البيت الواحد كما تحدثنا عن ظاهرة التضمين البَصَريّ في هذا المبحث[*] ونلحظ في البيت الأوّل [2]

(1) ينظر: تداخل الفنون في القصيدة العراقية، كريم شغيدل: 91.

(*) راجع صفحة 49 من هذا المبحث إذ تحدثنا عن هذه الظاهرة قديما وحديثا.

(2) أحزان السّنة العراقيّة، خزعل الماجديّ، دار الغاوون، ط1_2011م :268.

وميزة التّضمين من ميّزات الشّعر الحديث، والكتابة بدونه رجوع للأسلوب القديم؛ بقصد أو بغيره من الشّاعر في كتابة نصّه:

"**مع أنَّ الكلمات ليست خيوطا**

لكنَّنا خطنا بها قطع البلاد المتناثرة"

إنَّ المعنى يتمّ عند نهاية البيت ولا يحتاج إلى البيت الّذي يليه ليتمّمه بل بدأ البيت الثّاني بمعنًى آخر [1]:

"**مع أنَّ الدّموع ليست ماء**

ولكنَّنا سقينا بها حقولنا العطشى"

إنَّ الشّعور بحسّاسيّة الشِّعر القديم _وإن كان النّظم على قصيدة النّثر_ هو استنطاق للروح الشّعريّة الّتي ينتمي إليها الشّاعر، وذلك بأسلوب مشابه للشعر القديم وهو استقلال المعنى في بيت واحد له، وهو ما يسمى في قصيدة النثر إيقاع التقابل[2] فقد تكرّرت جملة (مع أنَّ) في بداية كلّ بيت وحصل التغير في الأجزاء الأخرى من القصيدة، وتكرّرت (لكنَّنا) كذلك في بداية الشّطر الثّاني من كلّ بيت، والحاصل أن تكرار الجمل نفسها في القصيدة تؤدي إلى إضعاف القصيدة من النّاحية اللّغويّة، لا سيما نحن نتعامل مع قصيدة النّثر الّتي تتعكز بالكامل على البناء اللّغويّ بعد تخليها عن الوزن والقافية؛ لكن التكرار في الشِّعر الحديث له أبعاده ومقاصده داخل النّص الشِّعريّ؛

(1) أحزان السّنة العراقيّة: 268.

(2) ينظر: الإيقاع في قصيدة النثر شعر الماغوط أنموذجا على الرابط:

ramadaneblog.wordpress.com/2016/02/06.

لأسباب تتعلق بالمتلقي، فكلما كان الشعر ذا لغة بسيطة، كان تلقيه وفهمه يسيرا، على وفق ثقافة متلقيه.

فالنّص الّذي بني بطريقة حداثيّة من الشّكل الخارج، لم يكن موضوعه هامشيًّا، بل تعدّاه ليصف حاله وحال شعبه، وهذا تحول جميل في الثّقافة العراقيّة، إذ يكتب الشاعر منتقدا السلطة بلغة غير مبطنة؛ ولذلك للتغير السياسي في البلاد.

وفي قصيدة أخرى يعود الشّاعر نفسه لتكملة هذه القصيدة بقصيدة أخرى من الشهر الشّعريّ نفسه، وبعد أربعة أيام من هذه القصيدة تحت عنوان (في بلادي)، إذ اعتمدت على التشطير العموديّ للأبيات مع تغيير طفيف في بعضها للاستذكار بأنَّها قصيدة نثر لا عمود، فيبدأ القصيدة بجملة في بلادي وينتهي بها:

"**الطّفل الّذي ينجو من المحرقة عمره طويل**[1]"

ابتدأ الشّاعر الحياة اليوميّة من الطفل الّذي دخل إلى هذه الحروب من غير أن يعرف السّبب، وخرج منها ناجيًا بلا حروق، والحروق كناية عن الموت أو الجروح وأبسطها الخوف، ففي كلّ انفجار يفزّ الأطفال من نومهم الهانئ ليبكوا من رعب الصّوت، وبالانتقال إلى البيت الثّاني الّذي يرمز إلى تغير أخلاق النّاس الّتي بدأت تنظر إلى الفتيات بنظرة أخرى:

"**الفتاة الّتي لا تمسها العيون تنبت لها اجنحة وتطير**"

يحتمل أن الشاعر قصد الفتاة التي تتيتم، ويغيب من يعيلها، فتخرج للشارع طالبة يد العون من الناس، ونظرة المجتمع لهذه الفتاة بعد حلول المصائب عليها.

(1) أحزان السّنة العراقيّة، خزعل الماجديّ:272.

والمـرأة الّتـي لا يمـس ثوبهـا الشـوك، وللشـوك أبعـاد تأويليـة غيـر البعـد الحقيقـي، فللشـوك طبيعـة جارحـة حينمـا يعلـق بالرجـل، وقـد فقـدن الأمهـات العراقيـات فـي الحـروب أبنائهن وما زلن على هذا الدرب.

وصـولا إلـى الرّجـل الّـذي نجـا مـن الانفجـارات، فهـو ملائكـي كالفتـاة الّتـي لـم تمسسـها العيـون، والمـرأة، والبيـت، والمسـجد، والنّهـر، واللّيـل، والمسـافر، والجـار، والحـدث اليـوميّ كلّـه عبّـر عـن الحيـاة اليوميّـة للعراقـيّ المحزنـة بكـلّ معانيهـا، ومـا أثـر عليهـا مـن تبعـات سياسـية مـن الطفـل إلـى الرجـل السياسـي الكبيـر، ويمكـن أن نقـول عـن اسـتقلال كـلّ سـطر لوحـده مـن ناحيـة المعنـى، إلا أنَّ الجُمـل اختلفـت فـي كـلّ سـطر، وأنَّ هنـاك ترابطًـا بـين الأسـطر، وإن اسـتقلَّ كـلّ سـطر بمعنـى لوحـده، فـإنَّ كـلّ معنـى أورده فـي الأبيـات المتقدمـة يجمـع فـي البيت الأخير:

"**السّياسيّون الّذين لم يخدعوا النّاس لا وجود لهم مطلقًا** [1]"

(1) أحزان السّنة العراقيّة، خزعل الماجديّ :272.

14 أيّار | في بلادي

في بلادي...
الطفل الذي ينجو من المحرقة — عمره طويل.
الفتاة التي لا تمسّها العيون — تنبت لها أجنحةٌ وتطير.
المرأة التي لا يعلق بثوبها الشوك — يُنحتُ لها تمثالٌ تُرمى عنده النذور.

الرجل الذي تخطئه الانفجارات — مصنوع من مادّة الملائكة.
البيت الذي لا تمسّه شظيّةٌ — مزار أبدي.
النهرُ الذي لا تُرمى فيه الجثث — ينبع من السماء.
الليل الذي لا يشوبه الصراخ — أبيض من الحليب.
الشارع الذي لم يشهد عراكاً — موصول بالجنّة.
اليوم الذي لا يُطلق فيه الرصاص — سيذكره التاريخ.

المسافر الذي يصل بسلام — يذبح أضحيةً (هل لا بدّ من دم؟).

الجار الذي لم يشِ بجاره — قدّيس.
السياسيون الذين لم يخدعوا الناس في بلادي. — لا وجود لهم مطلقاً.

شكل (3) قصيدة في بلادي

يمتلك هذا النّص حمولة ثقافيّة سيميائيّة، انزاحت بَصَريّا عن النّصوص الأخرى لتشكل العمود البَصَريّ الجديد، فالبيت الشّعريّ أصبح رمزًا للشّعر وبالأخصّ الشِّعر العربيّ الّذي لا يعرف إلاّ به موزونًا مقفّى، إلاّ أنَّ استحضار الشّاعر لهذا البناء هو تذكير المخاطب أنّي عربيّ؛ وما يجري في بلادي يجري عليّ بقضِّه وقضيضه. أما جملة في بلادي الأخيرة فلا يظنّها المتلقي أنها تتعلق بالسّطر الشّعريّ الأخير، بل إنَّها تجمع لكلّ معنى أتى في هذه القصيدة، وكأنَّه يقول عند نهاية كلّ بيت وبدايته (في بلادي)، ما جعل هذا النّص وحدة متماسكة جمعتها الجمل وعبّرت عنها؛ فالبلاد كأجزاء البيت الشّعريّ متأثرة بكلّ ما حصل من الطبقة السّياسيّة العليا، كلّ له ما يشغله من

الطفل الصّغير، إلى الرّجل الكهل، ومن الفتاة، إلى المرأة، وكلّ سطر له معنى يؤدّيه إلى أن يصل للمعنى النهائي يستحيل العيش في هذه البلاد الّتي دمرتها تزاحم الحروب.

الفصل الأوّل

المبحث الثّالث

تداخل الأشكال الطّويلة

مع

الأشكال القصيرة

يعرف الشّاعر القديم بالكتابة على نسق شعريّ واحد، كان يكتب قصيدة عموديّة، وكذلك من كتب بشعر التفعيلة، بل حتّى وإن تطوّر الشِّعر ووصوله إلى قصيدة النّثر، يبقى الشّاعر يكتب بالنسق الّذي عرف منذ القصيدة القديمة ولا يحول عنه، ما خلا بعض التجارب الّتي لا تُعدّ ظاهرة كما في الشِّعر الحديث. قديما يعد الأغلب العجلي والعجاج أول من كتب بهذا النّمط حينما نقلوا الشّكل القصير الّذي يقال غالبا في الحروب أو في المناسبات كالحداء ورعي الإبل[1] إلى الشّكل المطول، الّذي يمثّل القصيدة أو يشابه القصيدة، فأصبح الرّجز وزنا شعريًّا قاراً في الوسط الشّعريّ والنّقديّ على يد الأغلب العجلي الّذي قصد الرّجز وطول أبياته وسارت النّاس على نهجه[2]، ولم يتغير شيء في هذه النّقلة من ناحية الوزن أو النّظم، سوى أنَّ الشّكل القصير الّذي كان ينظم فيه لسهولة النّظم عليه أصبح طويلا بأبيات تتجاوز المائة بيت[3]؛ ولذلك يرى أنَّ بحر الرّجز بحر شعبي ينظم فيه عامّة النّاس، إلا أنَّ النّظم به على النّمط الشّعريّ المتعارف في النّقد القديم جعل له احترامه بين النّقاد. وأرى أنَّ الرّجز يتداخل فيه الشّكل القصير والطّويل، فالطّول يدلّ على القصيدة والقصر يدلّ على الرّجز. ويعرف النّقد القديم أنَّ القصائد كانت على شكل بيت أو بيتين يقولها الرّجل في حاجته، وقصدت القصائد وطولت في زمن عبد المطّلب وأبيه هاشم جدّي نبينا (صلى الله عليه واله وسلم)[4]، وهذا يدلّ على أنَّ القصر والطّول في الشِّعر ليس عيبًا فنيًّا، وإنَّما

(1) ينظر: رسالة الصّاهل والشّاجح، أبو العلاء المعريّ، تح عائشة عبد الرّحمن بنت الشّاطئ، دار المعارف ط2_ 1984م :548. وكذلك: شرح ديوان رؤبة لعالم لغويّ قديم، تح د. ضاحي عبد الباقي محمّد ود. محمود عليّ مكيّ، مجمع اللّغة العربيّة القاهرة، ط1_2011م، ج1: (و) من المقدّمة.

(2) ينظر الشِّعر والشُّعراء، ابن قتيبة الدّينوري، ج2: 599.

(3) ينظر: الرّجز نشأته وأبرز شعرائه، جمال نجم العبيديّ، مطبعة الأديب البغداديّة، ط1_1969م، بغداد_ العراق:6.

(4) ينظر: المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، جلال الدّين السّيوطيّ، ج2 :402.

هو ظاهرة طبيعيّة في دورة حياة الشِّعر إذ لم يكن كلّ الشِّعر المكتوب- ما بعد عبد المطّلب وهاشم- بالقصيد الطّويل؛ لأسباب تتعلق بالشّاعر ووضعه النّفسيّ والقبائليّ، وأبسط مثال على ذلك شعر الصّعاليك إذ يتميّز ببروزه على شكل مقطوعات [1] للأسباب المذكورة آنفًا. مع أنَّ أغلب الشُّعراء الصّعاليك لهم قصائد طوال كتبوها في حياتهم القبائليّة قبل أن يتصعلكوا، وأُخرجت هذه القصائد من دائرة التّصعلك لأنّها قيلت في أغراض عامّة[2]، إذ لم تخرج عن البعد الفنيّ للشّعر، ما خلا موضوعاتها الّتي تراوحت بين شعر القبيلة والتزاماتها أثناء وجود الشّاعر بها، و الشِّعر الّذي نظمه بعد خروجه منها، فبقي شعر الصّعاليك على الأوزان الشّعريّة العربيّة نفسها مع تفضيلهم للأوزان السّهلة كالرّجز، واللّغة نفسها مع خروج طفيف بترك المقدّمة الطّلليّة وترك التّصريع [3]، وهذا شائع في غير شعر الصّعاليك. وما يهمنا هو شيوع الكتابة بالنّمط القصير (المقطوعات) والكبير (المطولات). أما في الشِّعر الحديث فقد ظهرت قصيدة الومضة تعبيرا عن حداثة الشِّعر، إذ تعتمد القصيدة الومضة على مميزات وضعها كاتبو القصيدة ومنظروها بشقيها الموزون والمنثور، فهي قصيدة "مكثفة تقل أبياتها عن السّبعة، قيمتها الإبداعيّة كقيمة القصيدة المكتملة[4]"، إذ يدخل الوزن الخليليّ كعامل تفريق بين مصطلح قصيدة الومضة وعمود الومضة لتتشابه في كلّ الإجراءات البنائية الأخرى كالتّسريع والتّذويت، والتّقليص، والتّكثيف، والمغايرة[5]. وإذا قلنا الأشكال القصيرة فإنَّ المصطلحات ستتشبك علينا ونعيا من أجل تبيان كلّ نصّ وإرجاعه إلى مصطلحه، إذ

(1) ينظر: الشُّعراء الصّعاليك في العصر الجاهليّ، د. يوسف خليف، دار المعارف، ط4_1985م، القاهرة_ مصر: 259، 261.

(2) م.ن: 248، 260.

(3) ينظر: م.ن: 268، 274، 312، 318.

(4) شعر التفعيلات وقضايا أخرى، أ.د. عبد الله بن أحمد الفيفيّ: 130.

(5) في التّجنيس البينيّ، أ.د عبّاس رشيد الدّده، دار الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع :32.

تتداخل هذه الأجناس بينيًّا ما يصعب الفصل بينها، وهذه الأجناس مثل (القصة القصيرة، والقصيدة القصيرة، والقصيدة الومضة) فيبرز عامل (التّبئير[*]) للفصل بين هذه النّماذج. فالعمود الومضة شعر متعدد التّبئير مضغوط الدّلالة إلى حد الانفجار[1]، في حين تتميز قصيدة الومضة في ضغط دلالاتها في بؤرة فرديّة، أما القصيدة القصيرة فتخلو من صفة التّبئير لتستعيض عنه بأحاديّة المشهد، والفكرة الواحدة والإشارة الواحدة[2]، فهي نتاج "اختزال لغويّ عارض من تخليها عن الزّوائد، وتجنبها الهذر اللّغويّ وتشذيبه من الترهلات عبر ملمح.. الإيجاز[3]". وهذا التفريق يحتاج إلى تحليل نصيّ عميق يبحر في دلالات النّصوص مستكشفا بؤرها، سواء كانت فرديّة، أو متعدّدة. فالأشكال القصيرة تريد ضغط معان كثيرة في كلمات أقل، وهذه من سمات الحداثة. وعمليّة التّداخل بين الشّكل القصير والطّويل موجود في القصائد الجاهليّة الّتي قسمها النّقاد إلى لوحات وكذلك اهتمام النّقد الأدبيّ بالبيت الواحد، ومن منطلق مقولة بول فاليري "ما الأسد إلاّ بضعة خراف مهضومة [4]"، يمكن عد القصيدة الطّويلة الخالية من التضمين مجموعة قصائد قصيرة، أو ومضات، ومن هنا أصل إلى أنَّ المعنى التام بجزء من أبيات داخل قصيدة طويلة يكون قصيدة ومضة، وهذه الومضات أو القصائد القصيرة تنجمع لتصبح نصًا طويلاً. يعرف مفهوم القصيدة في

(*) مصطلح ذكره الدّكتور في كتابه مهوى التفاحة يعني: أن يزرع الشّاعر في نقاط طريقه بشعريّة مركزة، تنهض تلك النّقاط بالنّص على شكل إشعاع بأكثر من دلالة، وهذا النّمط يخص العمود الومضة، بينما تكتفي القصيدة الومضة ببؤرة واحدة، ينظر: مهوى التفاحة، أ.د عبّاس الدّده، الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع :88.

(1) ينظر: آليات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر، د. خليل الموسى، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب. دمشق سوريا 2005م، ص53. وكذلك: في التّجنيس البينيّ، عبّاس الدّده :39.

(2) في التّجنيس البينيّ، أ.د عبّاس الدّده: 149، 150.

(3) م.ن: 154.

(4) اشتراطات النّص الجديد، ويليه، في حديقة النّص، عدنان الصائغ، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر لبنان_ بيروت، ط1 _2009م: 146.

الأدب العربيّ بالنّظم على عدد معين من الأبيات ليسمى قصيدة، فالحد هو سبعة أبيات بالوزن والقافية نفسها، وما دونها تطلق عليها تسميات أخرى كالنّتفة، والبيت اليتيم وغيرها، إلاّ أنَّ هذا القول ليس دقيقًا، إذ وجدت في كتب المعاجم أنَّ القصيدة تتم بثلاثة أبيات أو عشرة، أو ستة عشر[1]، ولا يوجد أي رأي يقول بالسّبعة إلاّ كتاب صبح الأعشى[2] في صناعة الإنشا للقلقشنديّ وكتاب العمدة في محاسن الشِّعر لابن رشيق ولم ينسب هذا القول لشخص ما بل تحت عنوان ((قيل: إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة)) وقد سبقهما ابن سيده وابن منظور نقلا عن الأخفش في تعريف معنى القصيد الّذي يعني جمع قصيدة، و أشار القلقشنديّ إلى القصيد دون القصيدة[3]. وما أريد الإشارة إليه هو الشّكل الخارجيّ للومضة الّذي أطَّره ناقديه بأقل من سبعة وعده قصيدة ومضة بقصد ووعي نقديّ لتسمية هذه الأبيات قصيدة، ولا ضير إذا كانت دونها تسمى قصيدة في الموروث النّقديّ. وما قيل عن قصيدة الومضة أنّها دون السبعة أبيات، هو تنظير من منظري هذا النمط الكتابي، فتاريخيا القصيدة ثلاثة أبيات وما دونها يمكن عدها ومضة، وحديثا القصيدة الومضة هي ما دون السبعة أبيات، وما أردت الوصول إليه هو أنَّ الومضة ما دون الثّلاثة أبيات، لو أراد النّقاد الحداثويون تمييز قصيدة عمود الومضة، ونحن نتبنى الرأي الذي يخدم تناول النص ما بين الرأي القديم لأبن جني، والحديث لرواد قصيدة الومضة. ولأنَّ النّقد القديم لم يعرف الشِّعر إلاّ موزونا؛ فيمكن وصف القصيدة الومضة صبغة حداثيّة وفدت على الشِّعر

(1) ينظر: المحكم والمحيط الأعظم، أبو الحسن عليّ بن إسماعيل بن سيده المرسيّ [ت: 458هـ]، عبد الحميد هنداويّ، دار الكتب العلميّة – بيروت، الأولى، 1421 هـ – 2000 م، عدد الأجزاء: 11، ج6: 187. وكذلك: لسان العرب، ابن منظور، ج11: 181.

(2) ينظر: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، أحمد بن عليّ القلقشنديّ ثُمَّ القاهريّ (المتوفى: 821هـ) تح: د.يوسف عليّ طويل، دار الفكر – دمشق، ط1_ 1987م عدد الأجزاء: 14، ج1 :493.

(3) م.ن: ج1: 493.

العربـيّ مـع القصـيدة القصـيرة بشـقها المنثـور. وتبقـى قضـية القصـد والـوعي النّقـديّ الّتـي تطلـق التسميات الاصطلاحية على هذه الأجناس بغطاء تنظيري داعم[1]، هي الّتي تُميّز النّص الحديث من النّص المقلد. فإذا كانت القصيدة الطّويلة بمفهومها المتداول مجموعة قصائد قصيرة، فلا بد من ضابط يزيل الفرق بينهما كالآتي:

1- تتميز القصيدة الطّويلة عن القصيرة إذا كانت موزونة بعدد الأبيات، إذ يصل عددها إلى الخمسين بيتاً في القصيدة العمودية، وعلى المائة شطر أو سطر في القصيدة الحرة(التفعيلة)[2]، أما قصيدة النثر، فهي منفلت من قيود الوزن والقافية، وبذلك تخضع لمحددات خارج البيت المحدد بالوزن الثابت، أو السطر المحدد لوزن التفعيلة، وبذلك تكون الجملة هي أصغر وحدة في القصيدة، وتتحدد قصيدة النثر من ناحية الكم بصفحة أو صفحتين كحد يميزها عن القصة القصيرة، وكذلك تبرز ملامحها الفنية[3]، وإن كانت سوزان برنار ترفض الطول في قصيدة النثر؛ لتكون قصيدة النثر مؤثرة في متلقيها، إلا أنّ كثير من الشعراء كتب النص النثري المطول[4]، فإذا لم تفقد المحددات الفنية الثلاث(المجانية، والتأثير والكثافة[5]) ويمكن عد قصيدة النثر المطوّلة، ما عدت العشر صفحات، كقياس افتراضي للقصيدة المطولة، فوجودها في بقية الأشكال التي تتطلب من الشاعر جهدا قد يصل إلى حول

(1) ينظر: في التجنيس البيني: 58.

(2) المطولات في الشعر العراقي الحديث، أريج كنعان حمودي، رسالة ماجستير: 9.

(3) ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنار: 150.

(4) ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنار: 150. ويمكن عدّ (عكازة رامبو) للشاعر خزعل الماجدي قصيدة نثر طويلة ضمن مجموعة شعرية واحدة، وكذلك مجموعة (القرصان) لسعدي يوسف، ومجموعة (نشيد أوروك) لعدنان الصائغ.

(5) ينظر: م.ن: 151.

كامل؛ من أجل نظم قصيدة واحدة، فكيف إذا تحرر الشاعر من قيود الوزن والقافية، واشتغل في مساحة اللغة الشعرية، مع استثمار الإيقاع البصري الناشئ من الخط الطباعي أو خط اليد، مع خلق رؤيا شعرية متكاملة على مستوى القصيدة (إيقاع الفكرة)[1]، أما عملية الإطالة والقصر فترجع لإمكانية الشاعر في ترسيم حدود قصيدته.

2- موضوع القصيدة والمعاني المطروحة فيها، فالبيت أو السّطر الّذي لا يتمّ المعنى فيه يحتاج إلى آخر ليتمّ المعنى، بحيث يوزع المعنى والدّلالة على أبياتها أو أسطرها.

4- لا يمكن الفصل بين النّقطة (1) و (2)، و عدّ عدد الأسطر أو الأبيات حدًا فاصلاً بين القصر والطّول، من دون فحص المعنى الّذي تدور من أجله القصيدة.

والحصيلة تتولد عندنا ثلاث محددات للقصيدة، أولها القصيدة الطويلة وقد ذكرت الفقرة الأولى عددها، القصيدة الاعتيادية التي تنظم على عدد أبيات أقل من الطويلة وأكثر من القصيرة أما القصيدة القصيرة، فهي تنظم بأقل عدد ممكن من الكلمات، أو الأسطر، أو الأبيات.

أما إذا حصل التّداخل بين هذه الأشكال فلا بد من ترسيم حدود المعاني والأسطر والأبيات داخل القصيدة، إذ يبني الشُّعراء نصوصهم العابرة للتجنيس؛ بغية إكسائها معانٍ جديدة وكذلك يطمح إلى تفاعل القارئ معها بكلّ حواسه وتجنيبه الملل من النّمط الواحد.

يطمح النّص الحديث إلى بناء يعبر عن سمته الحداثيّة، وتتعلق هذه السمة بثقافة الشّاعر الّذي خرق كلّ الحدود الّتي أحيطت به سابقا من وزن وقافية، وكذلك الموضوعات الّتي يطرقها، وصولا إلى بناء نصّه بإدخال بعض الألوان الشّكليّة عليه، قاصدًا جلب المتلقي إلى

(1) ينظر: الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2_ 2016م، بغداد_ العراق: 344، 355.

ساحته، إذ يتسم الشِّعر المنثور بصفة القراءة، بينما الشِّعر الموزون بصفة السّماع من ناحية التلقي، فعمليّة انتقال القارئ من بناء إلى بناء داخل النّص الواحد، تسترعي وقفة للكشف عن دلالاتها. ومن قصيدة أرض السّواد [1]، نستحضر منها مقطعاً موزوناً مقفّى بقافية الرّاء السّاكنة:

"إنَّنا نأكل الرّمال فهلا

تطحن الأرض رملها الآن أكثر

حبل النّهر بالرّماد وصامت

حربنا ليلتين والموت أفطر

ورمينا بالنّرد في حالك الدّهر

لعلّ المكسور بالكسر يجبر

وولجنا الطّوفان من غير فلك

ووجدنا دم القرابين معبر

وعبرنا إلى جحيم جديد

أي جهل ! لقد حسبناه مطهر[2]"

في هذا النّص الطّويل يبرز النّص أعلاه من بين الأسطر، بعد مدٍّ وجزر من الجمل الّتي سبقته حاكت محنة كبيرة، فأرض السّواد ليس المقصود بهذا الاسم التاريخي المعبر عن كثرة الخضرة في الأرض، ما يجعلها سوداء في الرؤية اللّيلية، بل من الرايات المرفوعة الّتي تنبئ عن مقتل الحسين (ع)، المقصد من أرض السّواد (العراق)، لكن التفسير يختلف في الأسطر يتحدث

(1) عين الدّم، حسن عبد راضي، دار الشّؤون الثّقافيّة، ط1 – بغداد – 2009م: 55.

(2) م.ن: 58، 59.

الشّاعر عن مكان هذه الأرض وخيرها، المتمثل برز العنبر ورائحته الزّكيّة الّتي تشد الأنفاس إليها ويندب من خلال هذه المعطيات ريح الجراد الّتي عصفت به فذبلت أغصانه بالحروب، لتمتلئ السّلال بأكباد النّاس من جراء الانفجارات، وتُيتم الأطفال، وجوع وعطش وحرائق، ليصل إلى التصريح بها "**هذه أرض السّواد – الجداد**[1]" لا تلك الّتي حين يقال عنها أرض الزّرع الكثير، إنَّها كربلاء لا تنتهي ولم يكن الحسين (ع) مستهدفا وتنتهي حربها. بهذه المقدّمة الطّويلة الّتي نستطيع توزيعها إلى قصائد متجاورة حملت كلّ هذه المعاني الّتي سبقت هذه الومضة، ممهدة وساردة للأحداث التي حصلت على أرض السواد(العراق)؛ لأغراض فنية ومعنوية، وتغيير نبرة الخطاب من النثر الذي يميل إلى سرد الأحداث إلى الإيقاع الذي يميل إلى مخاطبة الإحساس، عبر حاسة السمع التي تنتبه أكثر للخطاب الموزون، أما النثر فيثير بالنفس التساؤلات الداخلية المقروءة بصريا، وفي هذا النص أراد الشاعر الجمع بين الخطابين [2].

فالشّعب الّذي يحصد الموت كما يحصد الحنطة، جعل الشّاعر يقلب موازين الترجي، فهو يترجى الأرض لطحن رمالها ليسهل على الشّعب أكلها (أي الدّفن فيها) فالأنهار حملت بالرّماد المتبقي من رفات الأجساد، فكلَّما توقفت الحرب ازداد الموت وكأنَّه يفطر على أرواح العراقيّين فكما يرمي لاعب (الطّاولي) النّرد الّذي قد يؤدي بخسارته، كذلك رمى العراقيّون نرد حياتهم في حالك الدّهر، والحلك شدة السّواد لتكون النتيجة جبر الكسور بكسر آخر. والطّوفان الّذي ولجه العراقيّون بلا سفينة كأنَّ دمهم من يعبَّرهم إلى اللانجاة، فالعبور إلى جحيم جديد كلَّما قلنا إنَّنا انتهينا من ذلك الجحيم، فجهلنا بالقادم يجعلنا نحسبه طاهرًا أي مستقبلاً غير الّذي كنا نبغي. في

(1) عين الدم: 58.

(2) الخطاب الشّعري العربي المعاصر من التّشكيل السّمعي إلى التّشكيل البصري، عامر بن أمحمد، رسالة ماجستير: 114.

هذا النّص بؤر كثيرة بث من خلالها الشّعر مقاصده مستعينا ببحر الخفيف، الّذي يقال عنه (يا خفيفا خفّت به الكلمات فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) إلا أنَّ ثقل هذه الكلمات أثقل خفة إيقاع وزنها الشعري. فالبناء غير دلالة اسم البحر الّذي نظم عليه، فالرّمال المطحونة والنّهر الحابل، والموت المفطر، ورمي النّرد، وطوفان الدّماء، والجحيم الجديد، بثت دلالاتها المستقلة لتكمل رحلة النّص الّذي وقف عند مقتل الحسين (ع) فالسّواد حداد لا سواد الزّرع؛ لأنَّ كلّ ما قيل عنها نجده في السّاحة ينقلب علينا، فلو اقتطعنا هذا النّص ليبث معناه وحده لاكتفى المعنى به، إلاّ أنَّ نَفَس الشّاعر الطّويل أكمل الطّريق إلى سائر القصيدة، الّتي جعلت من الشّاعر يتساءل هل أخطأ أحد الأملاك في قراءة صلاة الاستسقاء ونقلها للربّ ؟!! فالسّماء الّتي كانت رتقا ففتقت عن سديم من دخان، وسيف من نار، وهي طائرات الاحتلال الّتي قد قصفت هذا الشّعب بالنّار وحصدت كلّ هذا الدّمار. إن عمليّة بث ومضة شعريّة عموديّة داخل نصّ نثريّ، أثرى هذا النّص ثقافيّا، إذ تُعدّ الومضة من الفنون الشّعريّة المستحدثة الّتي تفتح دلالات كثيرة بكلمات أقل فالشّاعر أراد العودة للعمود للتعبير عن خصوصية عربيّة في شعره وكذلك مقدرة الشّاعر على النّظم بأكثر من نمط في نصّ واحد، فالكون الّذي يحيط بالشّاعر انعكس مجراه على شعره نظمًا وموضوعًا، فالحزن سمة عراقيّة بامتياز لكثرة الحروب الّتي وطأت أرضه، فالمتلقي الّذي يقرأ عتبة أرض السّواد، سيرى أنَّ الشّعر يتحدث عن العراق، وقد يصف الشّاعر تضاريس الوطن إلاّ أنّه سيصدم بالحديث الّذي وصف تضاريس الهم اليوميّ، من قتل، وجوع، وتشريد، وكأنَّ العراق كلّ يوم كربلاء، وما زاد المتلقي دهشة هو البناء الفنيّ الّذي انتقل من النّثر إلى العمود الوامض، ثم إلى النّثر وكأنَّ الشّاعر أراد من المتلقي أن يصغي بصوت عال لهذه الومضة واقفا على المنصة، فينثار معها المتلقي. إنَّ مفهوم النّص عند يوري ليتمان يتعدى المفهوم الأدبيّ لاشتماله على رموز تعبر عن

الهويـة الثّقافيّة للمبدع [1]، فيشرع المبدع العراقيّ لإضافة نصّ مغاير داخل النّص؛ لإبراز ثقافة المبدع الشّعريّة وبيان مقدرته على الانتقال من نمط إلى نمط في النّص الواحد، ويبرز نصّ الشّاعر سامي مهديّ (حبّ بغداديّ) مقدرة الشّاعر على إدخال نصّ غرائبيّ معروف بوسط الشِّعر الشّعبيّ باسم (الزّهيريّ)، إذ يكتب الشّاعر نصًا موزونًا بقافية موحدة، تتكرر الكلمة نفسها في القافية ثلاث مرات كنوع من الجناس ليختم الشّاعر النّص نفسه بعد إكمال جناس ثان واختتامه بالجناس الأوّل، ولكنَّ الأستاذ سامي كتبه باللّغة الفصيحة مع جناساتها:

"أفدي مهاة تفي قبل فوات الأجل

ما قلت ((هيت)) لها إلاّ وقالت أجل

سبحان من زانها بالحسن عزَّ وجلّ

كرخيّة لذة كان اسمها أوفى

في الحسن أبهى وفي ميعادها أوفى

يا رهط أوفي إذا ما مهرها أوفى

قولوا ((أجل يا فتى)) قبل مجيء الأجل [2]"

هذه القصيدة أشبه بالمقامة، فهي _إن تداخل فيها شكلان شعريان الموزون والمنثور_ فهناك تداخل آخر بين فن المقامة المعروف في الأدب العربيّ العبّاسيّ والشِّعر، إذ يتغنى طول القصيدة بتلك (الكرخيّة) متغزلا بها وواصفا حالها. ثم يسرد حاله في انتظارها في شرفتها وشربه

(1) ينظر: السّيميائيات الثّقافيّة مفاهيمها وآليات اشتغالها، عبد الله بريميّ: 72.

(2) مراثي الألف السّابع، سامي مهدي، دار الشّؤون الثّقافيّة، ط1، 1997م: 68.

للخمر ليصبح ثملا بمحبتها. ويبقى طول القصيدة يصف كلّ جزء فيها من العيون والجسم والوجه، بل حتّى حركة عباءتها، ليصل إلى مختتم القصيدة بهذه الأبيات في الجناس الأوّل يفدي نفسه لتلك المها قبل أن يأتيَ أجله، ثم يعرج على الجناس الثّاني (ما قلت هيت لها ..)، إذ يرى في محبوبته الطّاعة الكاملة حين يدعوها إليه، فامرأة العزيز في سورة يوسف هي من دعت يوسف إلى نفسها وقالت (هيت لك) إلاّ أنَّ الشّاعر هو الّذي قال هيت لها ولم تستعصم بل قالت أجل و هو نوع من استجلاب النّص الدّينيّ الّذي يؤثر ثقافيّا في النّص الشّعريّ بكامل تقاناته الموضوعيّة والصّوتيّة مع قلب الدّلالة، فلا أتصور أنَّ الشّاعر قصد الجنس؛ لوجود قرينة تمنع ذلك وهي الّتي تبرز في الجناس الثّاني الّذي اختار فيه كلمة أوفى المشتق من مصدر الوفاء، وقد يكون اسم معشوقته وفاء، فاشتق الشّاعر صيغة أفعل من الفعل وفى؛ ليكمل بقية الجناسات الجناس الثّاني جاء بمعنى أنَّها لا تخلف في ميعادها، كما هو حسنها وهو تشبيه بلاغيّ حديث، لم يألفه الشِّعر في النّص القديم إلاّ ما ندر. في حين يجيء الجناس الأخير بمعنى لو هناك ثمن يجزي حقّ مهرها، قولوا لأهلها قبل موتي كي أكون معها في بيت واحد. هذا النّص الوامض بدلالات كثيرة مضغوطة في بؤر موزعة بين أبياتها وأجناسها، بل إنَّ نظمها على وزن البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) و بموسيقى اقتربت من النّص الشّعبيّ الّذي يكتب عن هذا الوزن لكن باللّهجة العراقيّة العاميّة، ليجمع الشّاعر ثقافات عدّة استعملها كرموز أغنت نصّه وجعلته يبدو بصورة ناصعة جذبت عين المتلقي في دائرتها فالزّهيريّ نصّ عراقيّ شعبي بامتياز و الكرخيّة[1] خمرة عراقيّة متداولة في الحانات نسبة إلى محلة الكرخ في بغداد، إذ يوهمنا الشّاعر بلفظ الكرخيّة

(1) ينظر: ديوان أبي نواس برواية الصّوليّ، الحسن بن هاني، تح: بهجت عبد الغفور الحديثيّ، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنيّة، ط1_2010م، أبوظبي_ الإمارات العربيّة المتحدة : 51.

لدلالته على الخمر، إلاّ أنَّه يشير إلى المحبوبة بقرينة نداء أمها إليها حين تسترق النّظر من الباب إليه، ويستعيض عن الخمر بلفظة أخرى معروفة في الوسط الشّعبيّ (حليب السّباع[1])، وهي كناية عن الخمرة بعد مزجها بالماء فتصبح بيضاء اللّون لتشبه الحليّب من ناحية اللّون، و كذلك لا يحتسيها أيًّا كان بل فقط للشجعان؛ ولذلك سميت بهذا الاسم، فهي لا تخلو من الرّمزيّة في مسماها الشّعبيّ، فكيف إذا دخلت إلى كون رمزي مثل الشِّعر، الّذي يستثمر الثّقافات الشّعبيّة وغيرها في نصوصه. ويظهر في نصّ (خفوت[2]) للشّاعر حسن عبد راضي تداخلا آخر، إذ يورد في النّص الطّويل نصّين قصيرين أحدهما تفعيلة، وآخر عمود ومضة، في حين يبدأ النّص بالنّثر، في هذا النّص المتشعب الدّلالات الّتي تتزاحم فيه لتخرج أكثر من مخرج، بادئا بقطاف الزّبرجد الّذي يرمز إلى انقضاء ست عشرة سنة من الزّواج[3]، الّذي معه يصبح العمر كالعشب الأصفر وهو كالرّاهب الّذي تنطفي شمعته فتذوب كلّ المسافات أمامه، و حين ينقضي عمر الزّبرجد تبدأ ملامح الوقار على وجه الشّاعر فيصبح الوقت بطيئا كالأفعى حتّى يصل إلى وقفة يسكن الشّاعر فيها بتقنيّة البياض الّتي ينفعل معها المتلقي ببصره، ليعود من بعد هدوء المقدّمة إلى الصّراخ:

"لا بدَّ من نسيان شيء ما

لا بدَّ من نسيان حزن ما

اللّيل يسحقني

(1) ينظر: حليب السّباع وما أدراك ما حليب السّباع مقال لكاتب مجهول من الأنترنت: www.facebook.com/adnankocharofficial/posts/1250417948348155/.

(2) حمامة عسقلان، حسن عبد راضي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق_سوريا 2001م: 67.

(3) ينظر: حجر الزّبرجد مقال على الرّابط: www.gemstomagre.com .

اللّيل جبار [1]"

حين يتقدم الإنسان في العمر.. يصبح حساسًا بما حوله، وبذلك يصبح اللّيل ثقيلاً بكلّ همومه على الشّاعر فيعبر عن سطوته فينتقل إلى:

" إنّي أفتش فيه عن وثني

وأكاد أنهار

ماذا إذن سأريد من زمني؟

ماذا سأبلغ من مطامعه؟[2] "

انتقل الشّاعر إلى التفعيلة في هذه الومضة القصيرة الّتي نظمت على وزن بحر الكامل مستفيدا من قبول تفعيلة الكامل أغلب الزّحافات لتصبح (مستفعلن متفاعلن متفا)، ويمكن أن تقلب الأخيرة إلى فعلن إحدى زحافات تفعيلة (فاعلن) من بحر المتدارك، وما يهمنا بدء الشّاعر بالتفتيش عن وثن النّعاس، إذ لا نفع في ليل يذكره بالحزن، ولا في صبحه الّذي كاللّيل لايفرق عنه سوى ظهور الضّوء الّذي لا تراه العين. إنَّ نصّ التفعيلة لا يفرق عن النّص الموزون سوى أنَّه لا يلتزم بقافية متكررة، ويحمل موسيقى البحر مع تعدد القوافي بانتهاء المعنى، أو الحالة الشّعوريّة ولذلك الشّعر الموزون يمتلك صخبا عاليًا أو هادئًا بحسب استطاعة الشّاعر التعبير عن حالته الشّعوريّة

(1) حمامة عسقلان، حسن عبد راضي: 69.

(2) م.ن: 69.

بكلّ معانيها. بعد أن نصح نفسه لا بدَّ من نسيان الحزن والحبّ، فهما يجعلان الشّاعر بهما ضعيفا إلى جانب وحشة اللّيل لينتقل إلى النّص العموديّ:

"وآ حسرتاه ولست أبلغني

لا بدَّ من ظل لإنساني

لا بدَّ من ذكرى و ذاكرة

أنسى بها الذّكرى وأنساني

لا بدَّ من موت سأدمنه

كيما أقول هزمت إدماني

لا بدَّ منّي في مواجهتي

ليضل لي نصري وخذلاني[1]"

هذه الأبيات هي تفسير واضح لما ذكره الشّاعر في المقطوعات السّابقة، فالبؤر الّتي في هذا النّص وزعت دلالاتها بأشكال عدّة منها البحر الكامل الموزون المقفى بقافية النّون. وكذلك الجناس الشّعريّ القديم المستعمل بكثرة عند أبي تمام وأبي العلاء المعريّ (إنساني أنساني) و(ذكرى، وذاكرة) و (أدمن، إدمان) في حين يبرز الطباق في (نصر، خذلان)، إذ لا يخلو الشّعر العربيّ القديم من هذه المحسنات البديعية، فهي تدخل إلى نصّ وامض تشع دلالات الفلسفة والاختزال منه، فأبو العلاء المعريّ اعتزل النّاس، ولبس الخشن، وأكل الجشب، و كتب شعره بالزام نفسه بالنّظم على قواف شعريّة بكلّ تنويعاتها، أي بضمها وكسرها وفتحها فأسمى ديوانه (اللّزوميات) لتطابق الشّعر على الشّرط؛ ولذا أصبح التصوف الشّعريّ حين يذكر أو تذكر أحد

(1) حمامة عسقلان، حسن عبد راضي: 69 ،70.

رموزه، يصرف الذّهن تلقاء أبي العلاء والحلاج، اللّذين أبدعا في ترجمة نصوصهما وأدخلا الفلسفة إليها، فالموت عند هما هو الخلاص من قيد الجسد، فيستعمل المتصوفة الخمرة كرمز للثمالة في عشق الإله، إلاّ أنَّ الشّاعر سيدمن الموت بدل الخمر فالموت هو الغاية، فجملة (لا بدَّ منّي في مواجهتي)، منّي الأولى هي الرّوح الّتي تترفع عن الجسد، أو هي الذّات الّتي ستواجه العيش في جسد الحياة فالانتصار على رغبات النّفس بالنّفس هو المقصد والغاية، فلا بدَّ من تكرار الموت بالذّكر أو بالعيش في أحد مظاهره.

في نصّ الشّاعر الدّكتور كريم شغيدل(مخطوطة الألم)، يمكن قراءة هذا النص ثلاث قراءات؛ لما يحمله من عمق تأويلي ثقافي، أولها: قراءة التاريخ والاستشراف، وثانيها: قراءة المعنى المتولد من النصوص، وثالثها: القراءة البصرية لبناء النص.

نشر هذا النص مجتزأً في مجلة الأقلام عام 1997م، ويحمل العنوان نفسه [1]، لكنه يختلف عن المخطوطة التي سطرها في المجموعة، بعد إضافة هوامش جعلت من المتن الشعري يستشرف للمستقبل.

ينقل الشاعر هموم المجتمع، إذ تخيل نفسه مؤرخا لحوادث حصلت أراد تسجيلها، وحين بدأ بمتنين للمؤرخ: متن أول عرض فيه الوقائع التي يجب تدوينها، وهي الدمعة التي تذرفها الأمهات بعد كل حرب، فالجمل الآتية "**ساعة عاد الربيع بنعش**" و" **لا يتعقب سواد الصور**" و" **ندم أية امرأة**" و " **حيرة امرأة**" و" **عطش أطفأ القمر**" و " **عطش غيب الادلاء**[2]" كل هذه الجمل في مدلولاتها المخفية تشير إلى حيرة الشاعر(المؤرخ) تسجيل هذه الوقائع التي خلفتها الحروب

(1) ينظر: مخطوطة الألم، كريم شغيدل، مجلة الأقلام العدد 7–8–9 لسنة 1997م، بغداد العراق: 51، 52.

(1) مخطوطة الألم، كريم شغيدل، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة_ بغداد، ط1_ 2005م: 186.

وظهرت على دموع النساء، ثم يعود إلى مؤرخ ثان يمكنه ترجمة هذه الوقائع، مع أنَّ التاريخ تلبس بزي العمى، وكتب نعم للألم خلفت بعدها لاءات التي مثلت غصة السكوت عن الألم:

"**اطمأن على صلاحية ((نعم)) تخلف لاءات كثيفة تحت مدونات الألم** [1]" ثم بعد ذلك بدأ المؤرخ بتدوين الألم.

تمثل العتبات التالية: (المؤرخ، المهندس، الجيولوجيّ، حبيبك، الطّبيب، الأشعة، الصّيدلانيّ المهرّج، السّاحر، العالم) التي كتبت بتمييز، وفي المجموعة كتبت بخط كبير و غامق لتتميز أكثر أما متون هذه العتبات فحملت بداخلها تدوين لتاريخ وطن قاساه شعبه، فكل هذه النصوص التي فسرت ما يمكن تفسيره من ألم بالتخصص، فالمهندس (لا يجرؤ على قياس، لا يتخيل جسرا، لا يجيد رسم خارطة، لا يملك مسطرة)، والجيولوجي(لا يقدر غليان دمعتك)، و حبيبك(نفض تلويحة، نفض غمامة، نفض دمعة، نفض عن قلبه الرصاص) و الطبيب (لا يجس نبض، ولا يقيس ضغط، لا يجري جراحة) وهكذا بقية المفاصل التي يجمعها عامل العجز، فالعجز المتولد من رصاص المعارك التي خلفتها في جسد هذا البلد، وبلا شك أي قارئ لهذا النّص لا يشك بنوايا الشاعر، فالحرب لها مسببات ومسوغات ألجأت النظام الحاكم للخوض بها، فكل حاكم يرمي خطله على غيره، وبذلك يخرج الشاعر من طائلة المسائلة، فالسلطة آنذاك تجرم من ينتقدها، وتجزل العطاء لمن يمدحها، أما النّصوص التي تحمل هموم المواطن، فلا ضير في نشرها، وهذا النص يحمل همّ المواطن الذي يريد أن يعيش بمعزل عن الألم.

أما خفايا النص فهي نقد صريح للسلطة، وتحتاج إلى تنقيب في معانيها ومقاصدها، وكما نعلم ليس من شأن السلطة أن تحاسب على التأويل، بل الظاهر يخلص الشاعر من تهمة المساس

(1) حمامة عسقلان: 187.

بها. الألم وما يتولد منه بثه الشاعر في هذه المقاطع (رسم الأسى، مشجب مسائي للبكاء تضاريس النواح، زاوية الأنين، غليان دمعتك، نفض دمعة، نبض الدموع، أنين الغربة، شدة اليأس موسى الأحزان، أقنعة الأسى، قبعات الخسارة، بيضة الندم، يلوح بدمعة) فكل شخص من هذ الأشخاص معني بذكر مدونة ألمه بتخصصه، فالمهندس يقيسها، والطبيب يشخصها، والصيدلاني يعجز عن دوائها، والمهرج يرتدي أقنعة تبرزها، ليصل إلى الشاعر الذي صار مؤرخا معني بتدوين ما سبقه من ألم، وسنوات الحصار التي عاشها العراق في تلك الأعوام_ بمعزل عن مسببها_ هي التي يجب على الشاعر المؤرخ تدوينها.

هذه قراءة أولى للنص بمعزل عن حمولة الاستشراف التي دونها الشاعر في الهامش، والعلاقة بين المركز والهامش، اللّذان يدخلان في مفاصل الحياة بجوانب اقتصاديّة وسياسيّة و اجتماعيّة ويمثل المركز قوة الجذب الّتي يلجأ إليها كلّ من يحتاجها، بينما الهامش هو الأداة أو الوَقود لآلة الجذب[1]، وإذا عدينا ما ذكر في النص بعتباته المذكورة آنفا مراكز النص، فإن ما كتبه الشاعر في أسفل الصفحات يمكن عده نصا هامشا، بقراءة بصرية للنص؛ لأنه كتب بخط صغير، إلا أنه نقل النص من بنية التأريخ إلى الاستشراف، فما حصل في عام (2003م) من تغيير لنظام الحكم في العراق يطابق بعض من الحوادث التي ذكرها النص، في تأويلاتها، أو أن صاحب النص أعاد ترتيب نصه من جديد وأكمل سرد التأريخ، ليصل إلى ما وصل إليه.

الهامش الثاني: "**تمثال حبر متأرجح من خصره بحبال مشنقة الرّواة** [2]" المرتبط بكلمة التاريخ في المتن، وهذه الكلمة في تأويلها تشير إلى رئيس العراق السابق، إذ واحدة من

(1) ينظر: إشكالية المركز والهامش في الأدب، أ.د عبد الرّحمن تبرماسين و أ. صورية جيجخ، مجلة المَخبَر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائريّ، جامعة بسكرة _الجزائر: 29.

(2) مخطوطة الألم، كريم شغيدل: 187.

مصاديقها التصويت بكلمة نعم بنسبة 100% بعد إجراء انتخابات لرئاسة العراق، ولم نكن نعرف من هم المرشحون الذين يمكن أن ننتخبهم غيره؟ فضلا عن ذلك البرنامج الانتخابي، وغيرها ممن تقدح بهذه الانتخابات، التي أفرزت نعم خلفت بعدها لاءات، وعملية سقوط تمثال ساحة الفردوس سقوط الدولة، بعد أن لفّ المحتل على عنق التمثال حبال التهديم، كما لفّ على عنق الرئيس حبال الإعدام.

في هكذا نص ممكن تحديد مركز وهامش، لكن ليس من معاني النص التي يفرزها، بل بالبعد البصري للنص، فهذا النص كتب بمتن بصري، وهامش مثله يشابه عملية المتن الكتابي في تنضيد الكتب، والمتن هنا مثل القصيدة المطولة المنثورة التي بلغت عشرون صفحة، تخللها بعض الهوامش التي كانت أغلبها، أمّا موضِحة، أو نص يضاهي نص المتن، ويتمم جزءً من معناه وأغلب هذه النصوص مثلت النص البصري الهامش، الذي جذبه نص المتن وأثَّر فيه.

وإذا سلمنا إنَّ النص النثري المطول الذي يحمله المتن، ويمكن فصله عن نص الهامش، إذ يمكن للهامش في بعض جوانبه أن يحقق مفهوم القصيدة الومضة:

"**يدهن بالسُّم**

أديم قرطاسه

يستغرق في العماء

حتّى ينغمس القلم

ببركة النّباح [1] "

(1) مخطوطة الألم، كريم شغيدل: 186.

هذه الومضة التي يمكن أن تكون قصيدة بمعزل عن المتن، ولو أضيفت للمتن ستعزز معانيه فالقرطاس الورق الذي تكتب به الوقائع، وعملية دهنه بالسم كي يعمى عن جرائم حصلت في التاريخ، ويبقى القلم مكمم الفاه لا يجرؤ على قول الحقيقة، وبعيد عن لفظ المؤرخ الذي أشير إليه يمكن عدّ (هاء) قرطاسه نائباً عن أي شخص وقع عليه ظلم، وأراد اعلامه، أما سبب الكتابة بهذا النمط، فهي ترجع إلى شكل قصيدة النثر الذي تحرر من شكل القصيدة التقليدي، إذ يكتب بقصدية طباعية فهي ليست ضرورة طباعية كما في رسم القصيدة العمودية بشكلها التقليدي، بل ضرورة قائمة في البناء العام[1]، و من هذا المنطلق كتب الشاعر قصيدته؛ بغية التجديد وكتابة شكل غير مألوف في القصيدة، وكذلك جلب المتلقي إلى دائرة النص الهامش؛ فالنص القابع في الأسفل وتمييزه بخط صغير سيثير المتلقي بصرياً ويجلبه لقرائته، وكشف أسراره، والاستمتاع بكشف مضامينه. وقد تكون هذه النصوص مخفيّة ضمنها الشاعر بعد حصوله على حرية نشرها، فقد نشرها في مجموعة شعرية بعد سقوط النظام، وإن كان قد زاد عليها أو عدّل، فهذا لم يذهب بجو القصيدة الذي كتب فيه، وواحدة من أسباب كتابة النص بهذا الشكل هو إخفاء النصوص التي تسبب الحرج، أو المسائلة، أو غيرها.

وهكذا توصلنا لقراءة تقريبية من هذا النص، فالقراءة الاستشرافية وكأن الشاعر كتب هذه الحروف على معرفة بالأحداث، والزيادة البصرية التي أضافت للنص تأويلا جديداً، فضلا عن تظافر المعنى العام للقصيدة، المؤرخ الذي كتب مخطوطة الألم لهذا البلد، ونشرها ليقرأها العام والخاص، ناقلا الهم المجتمعي من أعلى شهادة في المجتمع وهو المهندس، إلى الساحر الذي

(1) ينظر: الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر: 27، 28.

يعمل بالعلوم الميتافيزيقية، مؤرخا لما حصل من ألم منذ عام 1997 وما قبله من حروب، إلى 2003 وما حصل من تغيير.

النص الطويل الذي يشترط في بنائه، الوحدة العاطفية، تبنى بفكرة ذات طبيعة درامية، يهيمن عليها فكرة موحدة لمشاعر متفرقة متجاذبة [1]، وهذا ما بُني عليه النصوص الطويلة التي ذكرناها مع ادخال بعض النصوص القصيرة على هذه النصوص؛ لدواع أدبية، أو تجريبية، أو غيرها، ويبق لكل شاعر أسلوبه في وضع نصه بين يدي المتلقي.

(1) ينظر: القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، مجلة الآداب، العدد (1) 1يناير 1955م لبنان: 107.

الفصل الثّاني

تداخل الأشكال المصورة

- **المبحث الأوّل: تداخل الشّكل المصور مع شكل خطّ اليد.**
- **المبحث الثاني: تداخل الشكل الطباعي مع شكل المصور.**
- **المبحث الثالث: تداخل الأشكال الأخرى.**

يعـرف الرّسـم فـي العصـور السّـابقة بالتّصـوير؛ لعـدم وجـود آلـة للتّصـوير كمـا فـي العصـر الحـالي، مـا جعـل الإنسـان قـديما يرسـم ليصـور، بـل يرسـم ليعبـر، فالرّسـم هـو كتابـة للمعرفة الّتي اكتسبها الإنسان في حياته، ويمكن أن تقسم الكتابة في العصر القديم إلى:

1- الكتابة الصّوريّة

2- الكتابة المسماريّة [1].

فكانـت اليـد هـي المعـين علـى خـطّ الأصـوات، وكـذلك رسـم الصّـور المعبـرة عـن الأصـوات، والوسـيط النّاقـل _ لهـذه الأشـكال الكتابيّـة _ الطّـين، حتّـى تطـوّر الإنسـان ليكتـب علـى الجلـود، فالعسـيب، وصـولا للـورق الّـذي طـال مكثـه فـي عمـر الحيـاة الثّقافيّـة للإنسـان حتّـى وصـل الحاسـوب، فأحـدث التطـوّر الهائـل فـي الثّقافـة العالميّـة بكاملهـا. أمّـا الشّـعر فهـو مـرتبط بالرّسـم منـذ قـديم الزّمـان، بـالقول الشّـهير لسـيمونديس: "الشّـعر رسـم نـاطق، والرّسـم شـعر صـامت[2]"، وأكّـد ذلـك الأسـتاذ منصـور قيسـومة: "الشّـعر هـو التّصـوير والصّـورة[3]" وكـذلك مـا قالـه النّاقـد (إنطـوان كوبيـل): "علـى الرّسـام فـي أسـلوبه الرّاقـي أن يكـون شـاعرًا ... أقـول إنّـه يجـب أن لا يمتلـئ بـالرّوح ذاتهـا الّتـي تحـرك الحيـاة فـي الشّـعر فحسـب، بـل عليـه كـذلك أن يعـرف بالضـرورة قوانينـه الّتـي هـي قـوانين الرّسـم ذاتهـا[4]" فـي محاضـرة أمـام

(1) ينظر: عصر الوسيط أبجديّة الأيقونة دراسة في الأدب التفاعليّ _الرّقميّ، د. عادل نذير بيري، كتّاب ناشرون ط1_2010م، بيروت لبنان: 15، 17، 18.

(2) علم الشّعريّات، عز الدّين المناصرة: 27.

(3) اتجاهات الشّعر العربيّ الحديث في النّصف الأوّل من القرن العشرين، منصور قيسومة، دار المنهل، ط1 _2014م، عمان_ الأردن: 117.

(4) الشّعر والرّسم، فرانكلين روجرز، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنّشر، ط1 1990م، بغداد_ العراق :45،

الأكاديميـة الملكيـة للرّسـم، إذن يشـترك الشِّـعر والرّسـم بالمكونـات نفسـها الخياليّـة الأساسـيّة إذ يعـرف الخيـال "قـوة خلاقـة قـادرة علـى اسـتقبال صـور جميـع الأشـياء المحسوسـة وعلـى تخيلهـا عنـدما لا تعـود علـى اتصـال مـع الحـواس ثـم هـي بعـد ذلـك تتصـرف فيهـا بالتّركيـب والتّحليـل والزّيـادة والـنّقص، لتشـكلّها فـي نظـام جديـد وفـي علاقـات لـم توجـد مـن قبـل... وهـو القـدرة الّتـي يسـتطيع العقـل بهـا أن يشـكل صـوراً للأشـياء[1]". ويعـد البصـر أقـوى أدوات الخيـال، فمسـاحة البصـر كبيـرة؛ لاسـتيعابها صـورا مـن الطّبيعـة دون الحاجـة إلـى ملامسـتها، فسـائر الحـواس تحتـاج إلـى احتكـاك فيزيـائيّ مـن أجـل اسـتيعاب المـدركات وتحويلهـا إلـى الـدّماغ، فـي حـين يحتـاج البصـر فقـط إلـى ظهـور هيئـة الجسـم، مـع وجـود ضـوء يبـرزه، مـن دون لمـس، أو شـم، أو موجـة صـوتيّة وهـذه المـدركات تتحـول إمـا إلـى نـصّ شـعريّ أو نـصّ تصـويريّ، فالصّـورة (نـص)؛ لأنهـا توليفـة مـن مجموعـة عناصـر تنـتج معنـى، فالصّـورة مثـل اللّغـة الّتـي تقـوم بإنتـاج المعنـى بمـا تحملـه الكلمـات مـن دلالات، إلاّ أنَّ الصّـورة تعبـر عـن جملـة وليسـت عـن مفـردة فقـط؛ لاتخاذهـا نسـقا داخليًّـا مـن ذاتهـا ومـن سـياق علاقتهـا[2]. وهنـاك سـؤال أريـدُ التفكـر فيـه، مـاذا لـو جمـع الـنّص الرّسـم والشِّـعر معـا؟!!، بالتأكيـد لا ضـير فـي ذلـك فـي حالـة لـو أبـدع الشّـاعر فـي رسـم منهجيّـة نصّـه باسـتعمال العامـل البَصَـريّ إلـى جانـب العامـل الصّـوتيّ؛ مـن أجـل تقريـب المعنـى، أو اعطـاء معنـى آخـر للـنص، ويمتـاز الحـرف العربـيّ بقابليتـه البَصَـريّة علـى الاسـتطالة والتّشـكيل كيفمـا أراد الخطـاط، ويقـول الشّـاعر النّاقـد محمّـد بنّـيس: إنَّ الحـرف الّـذي تطبعـه الآلـة تقضـي علـى

(1) ما لا يؤدّيه الحرف نحو مشروع تفاعليّ للأدب ، مشتاق عبّاس معن:46.

(2) ينظر: صورة الأيقونة المعنى والمفهوم، د. سلام حميد الحليّ، دار الرّضوان للنّشر والتّوزيع، ط1_2017م عمان_ الأردن :187.

حركتـه البَصَـريّة داخـل الـنّص [1] وأنَّ الخـطّ بوسـاطة اليـد يحـرر حركـة الحـرف ويجعلـه ذات دلالات أخـرى. ويختلـف الخـطّ الطبـاعيّ عـن الخـطّ اليـدويّ، بقابليـة الكتابـة والرّسـم، وكـذلك الحـروف المتاحـة. وسـواء كتـب الخـطّ بصـورة فوضـويّة، أو منتظمـة [2]، فـإنَّ تشـكل الخـطّ – داخـل أشـكال أخـرى لـم يكـن يألفهـا الشِّـعر – صـارت محـل وقـوف وتتبـع. ويبـرز الشِّـعر العراقـيّ المعاصـر، بنهضـة جبـارة فـي بنـاء الـنّص الشِّـعريّ فمنـذ أن كتـب قحطـان المـدفعيّ بيانـه فـي سـبعينيات القـرن الماضـي، وكـذلك مجموعتـه الشّـعريّة(فلول)، أخـذ العـراق قصـب السّـبق مـن العـالم العربـيّ بشـأن الشِّـعر البَصَـريّ، إذ يشـير فـي بيانـه الشّـعريّ إلـى التسـجيل الكتـابيّ بوسـاطة الخـطّ اليـدويّ، وآخـر بوسـاطة الخـطّ الطبـاعيّ الّـذي يقيـد الكتابـة[3]، وفـي نهايـة البيـان يضـم الشّـاعر بعـض النّصـوص الّتـي كتبهـا بوسـاطة الخـطّ الطبـاعيّ، واليـدويّ وقـد سـبق هـذا البيـان بيـان محمّـد بنّـيس بـأربع سـنوات بينمـا طبعـت مجموعتـه فلـول فـي عـام 1950م. وهكـذا تطـوّرت سـائر محـاولات الشُّـعراء ليصـبح الشِّـعر البَصَـريّ مـن متطلبـات العصـر، وأغلـب الشُّـعراء كتـب بـه. وسـيأخذ هـذا المبحـث – النّمـاذج الّتي تعضّد ما ذكرناه في التمهيد.

يـدخل نـصّ الشّـاعر ناصـر مـؤنس كـنصّ مبهـر، لمـا فيـه مـن خـواص اسـتثارت حاسـة البصـر، الّتـي تمتلـك الجـزء الأوفـر مـن مـدخلات الخيـال، فبعـد تطـوّر الحيـاة أصـبحت القـراءة هـي ثقافـة العصـر، فبـدلا أن يسـمع المتلقـي الخطـاب الّـذي يتكـرر فـي كـلّ قصـيدة، وقـد

(1) ينظر: حداثة السّؤال، محمّد بنّيس، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط2_ 1988م :26.

(2) ينظر: العلامة البَصَريّة في الشِّعر العراقيّ المعاصر، مثنى محمّد الحسينيّ :72، 73.

(3) مدخل إلى الشِّعر البَصَريّ، قحطان المدفعيّ :6.

يصبح مملا بعد تطوّر آليات الكتابة، وإيمانا منا أنَّ لكلّ عصر متطلباته، فهذا العصر عصر القراءة عبر الوسيط الورقيّ. وبدءا من الشّاعر الّذي درس في أكاديميات الفنون الجميلة في العراق وهولندا[1]، وهي ما أثرت بنحو مباشر في ثقافة الشّاعر، أما قضية تلقي الشِّعر، فهي معضلة كبيرة، إذ ينظر النّاقد بعين يجب أن ينظر من خلالها كلّ ناقد، ولا يريد أن يتطوّر الشِّعر وتبقى المياه راكدة، وهذا ما أكده الشّاعر في بداية مجموعته، إذ كتب عبارة تتحدث عن(مجموعة هزائم)، "وقد منع هذا الكتاب من قبل بعض مؤسسات القمع الثّقافيّ بحجة أنَّه يشوه الحرف العربيّ الجميل[2]"، فاضطر الشّاعر إلى إنشاء دار نشر في الغربة، من أجل نشر نصوصه أسماها (مخطوطات) ومجموعة (هزائم) مجموعة شعريّة اتخذت من الرّسم شكلا لها؛ لتظهر به للوسط الأدبيّ بتقنية الجرافيك التي تعتمد على الخطوط و الحفر بأكليهيشات يمكن طبعها لنسخ أخرى[3] فالشِّعر مؤطر بإطار موصول بالكلمات_ الّتي تتشكل بأشكال عدّة عبرت عن أفكار الشّاعر صورة وصوتاً_ وكل شكل يؤدّي مساحته التعبيريّة.

البداية من هزائم كوكبيّة الّتي تشكّلت على هيئة رجل يحمل فوق ظهره حملاً كبيرًا وثقيلاً وهي حجم الهزائم، إذ يبرز الحرف بداخلها بخطّ اليد:

(1) معلومات من ملف أرسله الشّاعر يتضمن معلومات عنه، وعن الدّراسات والمقالات الّتي تحدثت عن تجربته الشّعريّة.

(2) هزائم، ناصر مؤنس، دار مخطوطات للنّشر والتّوزيع، ط1_1996م، هولندا :2.

(3) ينظر: معجم مصطلحات الدّراسات الإنسانيّة والفنون الجميلة والتّشكيليّة، د. أحمد زكي بدوي، دار الكتاب المصري_ اللبناني، ط1_1991م:156.

"أيّتها الهزائم . يا هزائم ، أيّتها الهزائم المهزولة ، أيّتها الهزائم البلهاء ، أيّتها الهزائم الّتي لا غد لها[1]"

شكل (1) هزائم كوكبيّة

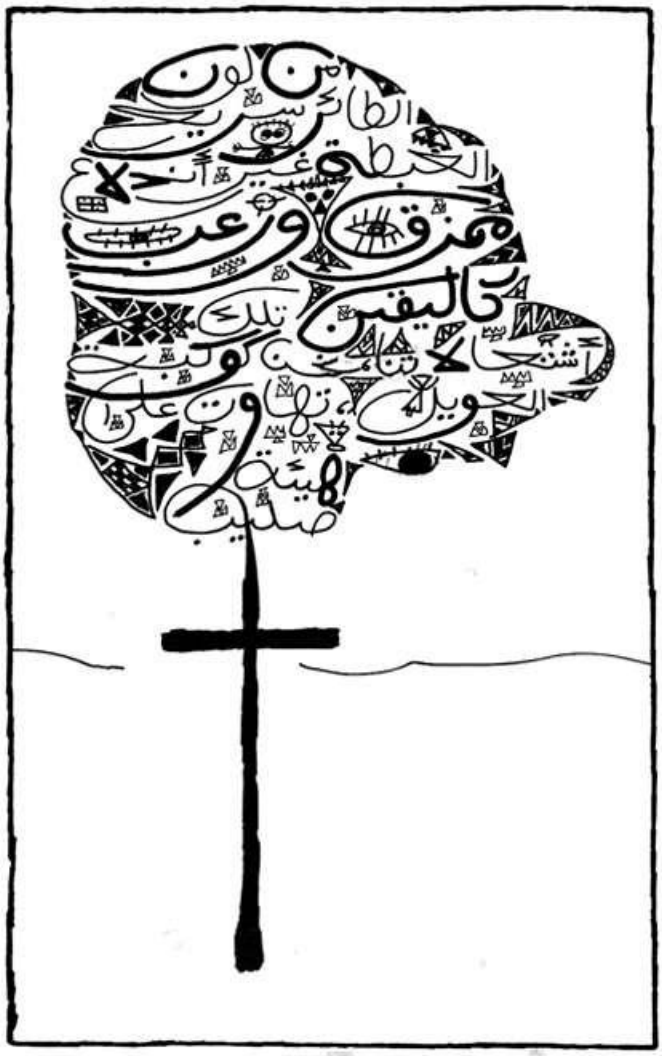
فالحرف في هذا النّوع من القصائد، يتقاسم مع الصّورة الفاعليّة نفسها فالكلمات هي روح القصيدة والشّكل الخارجيّ (الرّجل) هو جسدها، ويحتفظ لنا التاريخ

(1) هزائم، ناصر مؤنس:5.

بعبارة "اللّفظ جسم روحه المعنى[1]" وجسم القصيدة هنا واضح المعالم رجل يحمل الهزائم على ظهره، ويسير بها للمجهول، وللتقريب أكثر يمكن أن نعدّ هذا الجسم للشّاعر الّذي يشرح معاناته، وأيّ معاناة يعيشها بلاده آنذاك، بعد حروب خاضتها البلاد بين كرٍّ وفرٍّ، ليتسرب طابع الحرب إلى نصّ الشّاعر، فالهزيمة الأدبيّة لا تقل شأنا عن الهزيمة الحربيّة. إذن أصبحت الكلمة لا تعبر عن كلّ ما يريده المبدع وصار على الشّاعر أن يضع المتلقي في النّص، فهكذا نصّ يحتم على المتلقي إعادة قراءته مرات عديدة من أجل الوصول إلى معناه، فالنّظرة الأولى للنصّ تريك رسما تشكيليًّا، بينما تركز قليلا ستشاهد الكلمات وتحاول قراءتها، فالكتابة بهذا الشّكل الفوضويّ على حدّ قول أحد النّقاد[2]، لا يفلت من دلالة مقصودة أراد منها الشّاعر، نقل الشّعور بالهزيمة بكلّ حيثياته، وبلا شكّ أنَّ النّص لم يكتمل عند هذا الشّكل؛ لذا احتاج إلى كتابة نصوص أخرى، فالنّص الّذي في آخره صليب، يوضح أنَّ النّص الأوّل يمثل جزأه العلويّ دماغ الإنسان، فالصّورة الخارجيّة لهذا النّص تشبه دماغ الإنسان من المنظور الخارجيّ، وهنا حصل إيهام بَصَريّ على المتلقي أن يكون ذكيا لالتقاطه. فرمزيّة الدّماغ تدل على فكر الشّاعر الّذي يحمل كما هائلا من الأفكار وحصيلة هذه الأفكار، مجموعة هزائم.

(1) العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه، ابن رشيق القيروانيّ، ج1: 124.

(2) ينظر: العلامة البَصَريّة في الشِّعر العراقيّ المعاصر، مثنى محمّد الحسينيّ:74.



شكل (2) هزائم كوكبيّة

نلحظ الكتابة الّتي في داخل الشّكل بكلمات كبيرة:

"من لون الطّائر سريع الغبطة

غير اندلاع ممزق

ورعب كاليقين

تلك اشتعالاتنا نحن كوكبة

العويل تهاوت على شكل صليب [1]"

للطائر معان كثيرة في اللّغة، منها كل حيوان له جناحان يطير بهما، ومنها التفرق والذهاب، ومنها الشؤم، فالحظ [2]، ويعد الأخير أقرب مفهوم يوائم سياق النّص. أما الغبطة فهي بمعنى السرور والنعمة، أو بمعنى تمني نعمة أصابت أحدما ما من غير تمني زوالها، ويسمى الحسد الخفيف[3]، وأقرب معنى له هو النعمة والسرور بحسب سياق النص، فلون الحظ الذي يكون ذا طبيعة يُحسد عليها، وهو تهكم لحال العراق الذي ينظر إليه بغبطة كالحسد، غير أن اندلاع أزماته الداخلية والخارجية من حروب، فالاشتعالات هي الحروب التي أفرزت هذا الجيل الذي أصبح على شكل مجموعة من العويل، تم صلبها كما يصلب المسيح، و يستفيد النص من ظاهرة عرض الصليب بنهاية الشكل المصور (الدماغ) في النّص ويؤثر فيه عبر آلية التناص، ليستعمل الشّاعر الحوار الخفي من أجل توجيه أفكاره. ويعرف رمز الصّليب بالرّمز الدّينيّ للمسيح (ع) الّذي صلب عليه، ونتيجة لما يقوله الشُّعراء سيصلبون كعيسى، ويحتفظ الشِّعر العربيّ القديم ببيتين شهيرين للمتنبي:

"مَا مُقامي بأرْضِ نَخْلَةَ إلاّ كمُقامِ المَسيحِ بَينَ اليَهُودِ

أنَا في أُمّةٍ تَدارَكَهَا اللّـــ ـهُ غَريبٌ كصَالِحٍ في ثَمودِ [4]"

وهـذه الكوكبــة التــي تهــاوت مصــلوبة، بــين الحســد، والحرائــق، والرعــب، غريبــة عــن مجتمعها الذي يحسدها على اندلاع مصائبها.

(1) هزائم، ناصر مؤنس: 10.

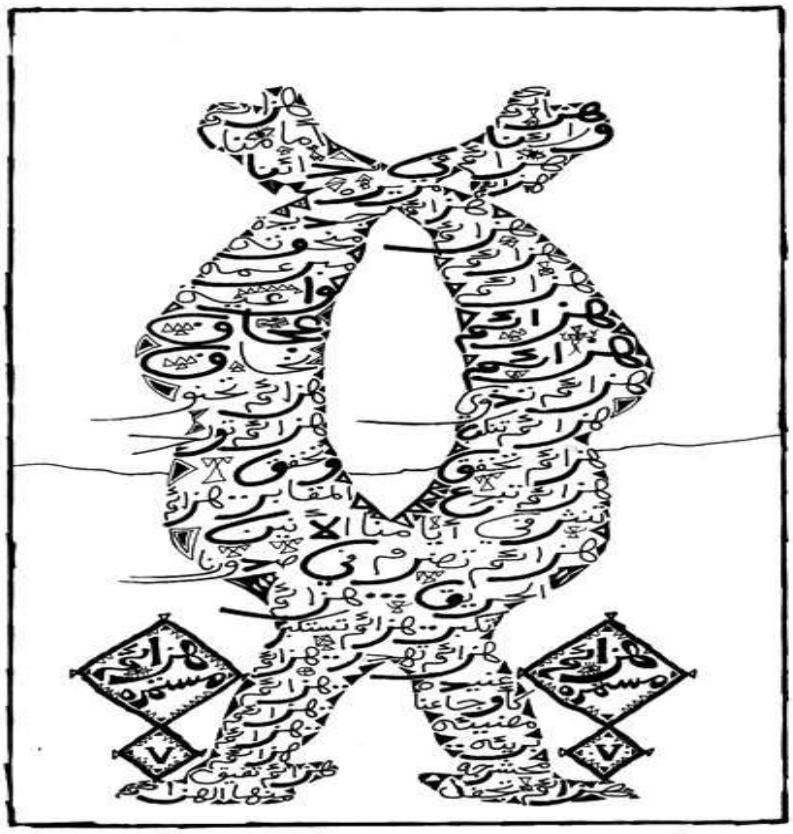
(2) ينظر: لسان العرب: ج8: 238.

(3) ينظر: م.ن: ج10: 12.

(4) ديوان المتنبيّ بزياداته، أبو الطّيّب المتنبيّ، تح: شهاب الدّين أبو عمرو، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية، ط1 _ 1433هـ _2012م، أبوظبي _ الإمارات العربية المتحدة: 167، 168.

ويعد نصّ (هزائم) تجربة مميزة؛ فهي أرادت أن يكون تلقي العين كتلقي السّمع، إذ كما قلنا في بداية المدخل، ارتكاز الخيال على المدخلات الحسيّة من الحواس، والبصر هو عمدة هذه الحواس لأنَّه مرتبط بالدّماغ مباشرة ولا يحتاج إلى احتكاك فيزيائيّ كما في نقل الصّوت ولمس الأشياء وشمها، فحين يخرج النّص كهذه النّصوص ستكون عمليّة التلقي بَصَريّة بنسبة عالية أو مقبولة أكثر، ويعدّ النّص المكتوب بالحروف موجها للقراءة، والتأمل في المعاني المخبوءة في الكلمات، بينما قراء النّص الصّوريّ تتجه للمعنى مباشرة بمزيد من الرّؤيا والتأمل والنّظر في معطيات الصّور المرسومة[1]، وتحتوي هذه المجموعة على نصوص مرسومة تتكرر بين الفينة والأخرى، فتارة يتجه النّص بالشّكل إلى اليمن وأخرى إلى اليسار، فالنّصوص هي(هزائم كوكبيّة، هزائم الصّحراء، هزائم مستمرة هزائم خاصّة هزائم خفيّة)، فالهزائم الكوكبيّة رسمت بصورة الرّجل الّذي يحمل على ظهره كوكبة الأفكار كما في النّصيّن الّذَين حللناهما في الصّفحات الأولى، وهزائم الصّحراء صورة الرّجل الّذي يلطم على رأسه، وفيها قراءات عدّة أهمها حرب اجتياح الكويت الّتي خربت فيها البلاد العربيّة، وهزم الجيش العراقيّ، وهزائم مستمرة الّتي صورت الرّجل المطأطئ الرّأس وفيها الهزيمة النّفسيّة والجسديّة للشّاعر، فلو تفحصنا النّصوص الّتي رسمت بهذا الشّكل، وهي كالعادة تارة يقصد الجسم جهة اليمين، وأخرى اليسار، بينما دمج الشّاعر في أحد النّصوص بين الرّسمتين، ليعطي دلالة أخرى، وهي الجسم والرّوح في حالة شبه انفصال من جراء وقع الهزائم واستمراريتها:

(1) ينظر: الاشتغال الفضائيّ في شعر ناصر مؤنس، آلاء عبد الأمير السّعديّ، دار مخطوطات هولندا، ط1 2015م: 365.



شكل (3) هزائم مستمرة

ويحمل النّص الحرفيّ

"**هزائم ورائنا هزائم أمامنا**

هزائم في غدائنا هزائم مريرة

هزائم جديدة...

هزائم تبدع المقابر هزائم...[1]"

وهكـذا تحمـل هـذا الصّـورة بعـد الـرّوح والجسـم، وكيـف يصـوّر خـروج الـرّوح مـن الجسـم؛ ليصـبح الجسـم جسـدًا، وكـذلك قـد عمـل تحبيـرًا أو خطًـا عريضًـا لـبعض الكلمـات، أو بعـض حروفهـا، وميزهـا عـن أخرياتهـا، مـثلاً (هـزائم، مريـرة، عجـاف، الأنـين، تضـرم المقـابر)

(1) هزائم، ناصر مؤنس: 60.

في حين ميّز الجزء الأسفل من القصيدة بتوضيح لكلّ كلماته، وكأنَّ القصيدة وصلت إلى ذروتها.

لم يعد _تسطير الجمل كما في قصيدة النّثر، أو الشِّعر الحر(التفعيلة)_ يشبع رغبة المتلقي؛ ولذلك وجد الشُّعراء الخطّ اليدويّ متنفّسًا للكتابة بحرية، واستثمر الشُّعراء العراقيّون هذا النّمط وكتب به شعراء كثيرون، وقد سُلّط الضّوء بالتأكيد على هذه التجارب. أمّا الهزائم الخاصّة فهي اقتطاع للجزء العلويّ من هزائم مستمرة وكالعادة يتّجه النّص مع الشّكل المرسوم يمينًا ويسارًا، ويتدرّج بالكتابة من الخطّ الصّغير في الأعلى[1] إلى الخطّ الكبير في الأسفل، فالعادة في الخطّ الطباعيّ، يكون النّص بحجم خطّ موحّد لكن في هذا النّمط من القصائد، استطاع الشّاعر أن يتعامل مع حجم الخطّ؛ لأن الخطّ يدوي وحرية الكتابة مفتوحة على مصراعيها، و كذلك في نصّ (هزائم خفية) تدرج في عمليّة تصغير الخطّ وتكبيره، فهي تندرج ضمن طبيعة الإيقاع النفسي للشاعر[2]، وإن كان عبارة عن الوجه نفسه الّذي اتّجه إلى الجهة الأماميّة، فالهزائم الكوكبيّة حملها ثقيل على الظهر، وهزائم الصّحراء جعلته يلطم والمستمرة جعلته يحار، وتخرج روحه من جسمه، والخاصّة تتفرّس في جانبي وجهه والخفيّة تعطيه الملامح لوجهه بالكامل.

وفي مجموعة جوائز السّنة الكبيسة، إذ تعد هذه المجموعة نصاً مفتوحًا[*]، إذ تشكّلت أحدى مفاصله على شكل (ساعة) في الإطار الخارجيّ، أو (الفضاء النّصيّ)

(1) ينظر: هزائم، ناصر مؤنس: 46.

(2) ينظر: تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة: 86.

(*) النص المفتوح هو ذلك النص الذي ينفتح على دلالات متعددة لا منتهية، إذ هذه المعطيات تنطبق على أي نص بغض النظر عن حجمه وطريقة بنائه، ويجب التفريق بين النص الطويل والنص المفتوح، إذ يمكن عد النص

بينما تشكل الحروف المعنى الآخر، إذ يبدأ الشّاعر بومضة "**لا تبحثوا في الاسم عن هذه الصّور ولا في هذه الصّور عن الاسم لقد نظر الشّاعر إلى جدول الأيام السّبعة واشتقّ من هذا الخاتم الشّعريّ وأهداه إلى روح الخوارزميّ**[1]"

يهدي هذه المقطع إلى روح الخوارزميّ، الّذي برع في علم الفلك والرياضيات، فالعالم الخوارزميّ معروف في الثّقافة العربيّة والغربيّة بنشاطاته في هذه العلوم، وقد ترجَم وتُرجم له، ويُعدُّ من العلماء الأفذاذ. والشّاعر رعد عبد القادر تحدّث معه شاكيًا إليه صعوبة الأيام "**في صيدليّة الحقّ ساعاتنا الفلكيّة وهذه رياضاتنا المقدّسة أعشابها** [2]" شبه الأيام كالصيدليّة وساعاتها الفلكيّة، فالمريض عادة يذهب إلى الصيدليّة لغرض العلاج، فكيف إذا كان مرض الشّاعر، طول الوقت وضيقه عليه؟!! "**أيّتها السّاعة النّورانيّة مكانك فوق المنائر لا تحت المكاييل** [3]" هذه الكلمات شكّلت أضلاع السّاعة(بروازها) متصلة، على حين كان الجزء العلويّ من مستطيل البرواز هو ما ذكرناه آنفا، عادة تكون السّاعة في قمة المنائر، نورانيّة الشّكل، فالطابع الدّينيّ للسّاعة من وقت الصّلاة، أو توضع السّاعة في مكان مرتفع يشبه المنارة كما في ساعة بغداد المكيال والمقصد منه الميزان الّذي يعتمد على الوزن بالعدّاد الرّقميّ الّذي يشبه السّاعة

الطويل وفقا لطريقة بنائه التي تشغل فضاءًا واسعا من الكلمات، بينما يعتكز النص المفتوح بقدرته على استجلاب المتلقي إلى قرائته قراءات متعددة، والنص الذي لا يحتوي على عتبات تفصل بين وحدات بنائه يحتمل أن يكون نصا جامعا للطول والانفتاح، وإن كان للانفتاح أقرب بوصفه نص قابل للتطور والتداخل مع النصوص الأخرى ينظر: الأثر المفتوح، إمبرتو إيكو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3_2013م، اللاذقية_ سوريا: 18، 20.

(1) جوائز السّنة الكبيسة، رعد عبدالقادر: 28.

(2) م.ن: 28.

(3) م.ن: 28.

فيتساءل الشّاعر عن ساعته النّورانيّة الّتي يجد فيها علاج أيامه المُرّة. وهذه القصيدة امتدت للصّفحة الأخرى، فالأولى تحمل رمز عقارب السّاعة الّتي تشير إلى السّاعة الثّانية عشرة وعشر دقائق، والّتي قد تشير إلى منتصف اللّيل، وهي عادة ساعة الخلوة مع النّفس وهجوم الهموم على الذّاكرة، في الصّفحة الأخرى، يكرّر الشّاعر الصّورة نفسها لكن الرّمز بلا شكّ إلى السّاعة الرّقميّة، إذ لا عقارب فيها، وكذلك جعل السّاعة في عرض الورقة، ينظر إليها بعد تدوير الكتاب بالجهة المعاكسة، وهي تكملة للقصيدة الأولى، فالكلمات تتشكل في الورقة على شكل برواز مستطيل هذه المَرّة يختلف عن المربع في القصيدة الأولى، مع أنَّ السّاعات الرّقميّة في ذلك الوقت لم تكن منتشرة صناعيا كانتشارها في الأسواق، وكانت مقتصرة على ساعة اليد والسّاعات الجداريّة، في هذا لا يمكن إحراز البداية؛ إذ كلّ نصّ يمكن أن يكون البداية، وهذا ما يدلّ على حداثة هذا النّص ورؤيته المستقبلية للشّعر، "**إنَّ لعلمنا المندرس أيّها العلم مكانا في السّماء ورايــة خــارج عقــرب السّــاعة** [1]" فيمكن وصف هذا النّص الّذي يمثل الجزء العلويّ من البرواز، وتشير هذه الومضة إلى العلم المندرس في السّماء خارج حدود الوقت وكذلك خارج قبضة الكف، كما ورد في الضّلع الثّاني الأيسر من البرواز، فما هو هذا العلم؟!! بعد قراءة الضّلع الأيمن المتّصل بالضّلع السفليّ.

"**أيّتها السّاعة العقربية**

ما من جدّ مسموم ألا وارتعش

(1) جوائز السّنة الكبيسة :29.

بندولك تحت أصابعه [1]"

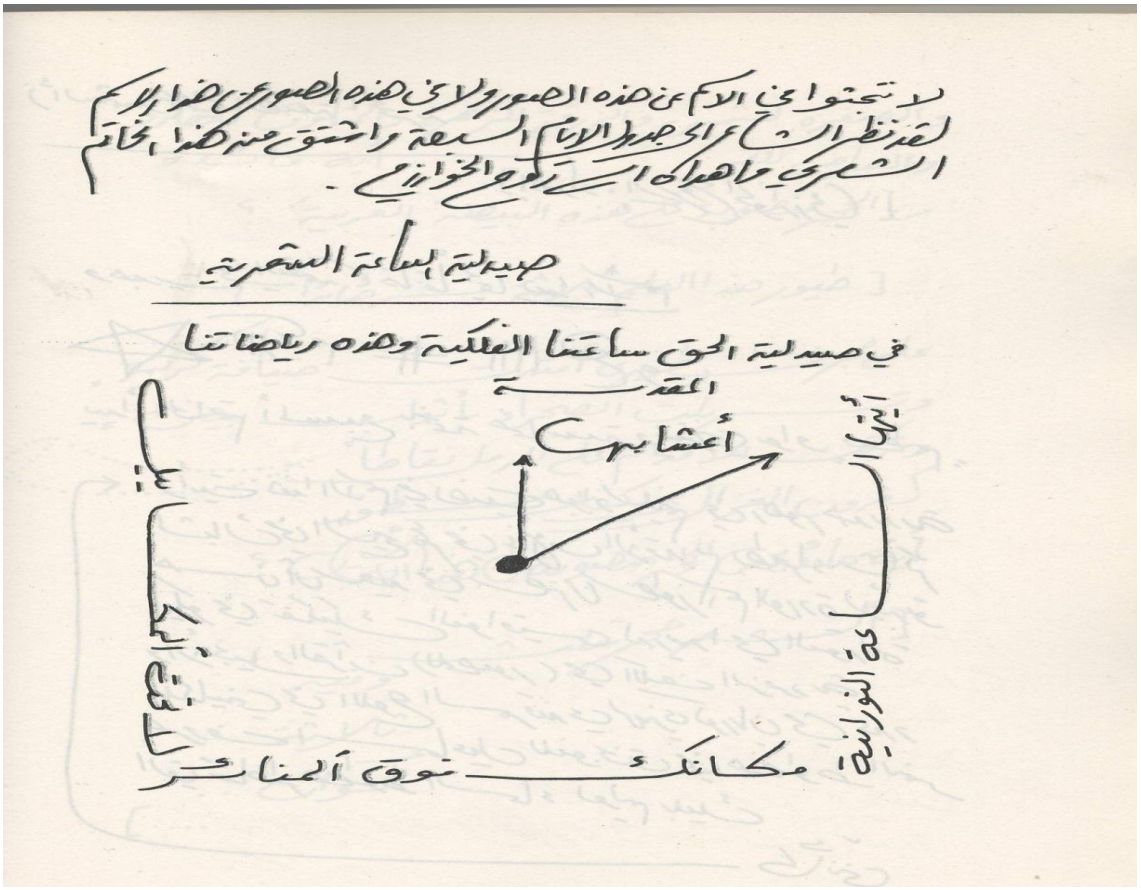
وهنا بداية العلم المندرس الّذي اتّضحت رؤيته؛ فعلامات الشّيخوخة الّتي تظهر على ملامح البشر، بعد دوران عقرب أعمارهم، وارتعاش أصابعهم بعد تصلب الأعصاب كارتعاش البندول في السّاعة "**إنّ روحك أيّها العلم المندرس تقود تأملاتي إلى حفلات خاصّة بتذكار الموتى إلى حفلات لصيد الحقائق الكبرى الّتي تكون قريبة منّي عندما أجلس في حروفها أ ب جـ د**[2]" وها قد وصلنا إلى فهم العلم المندرس الّذي يمثل (موت الإنسان) في الحياة المادّيّة، وانتقاله إلى الحياة البرزخيّة، فذكر الموت يقيم في ذهن الشّاعر حفلات خاصّة لتذكار الموتى حين يستذكر أسماءهم ويحتفظ لنا الشِّعر العراقيّ بقصيدة _شابهت في فكرتها قصيدة رعد عبد القادر_ وهي قصيدة للشّاعر قحطان المدفعيّ، الّتي قسم فيها كلمات الموت المتداولة في المعجم العربيّ على أوقات السّاعة(مات، دفن ، حفر، رثى، بكى، يفرّ، قطع، يصدّ، صاد، عفن، ولى، قبر، راح قتل، خلص، فَنِيَ[3])، وما يثير الاستغراب جعل أوقات السّاعة ست عشرة ساعة، وليس اثنتي عشرة، ثُمَّ إنَّ العقارب متساوية بالطّول وتشير إلى السّاعة السّادسة عشرة والخامسة عشرة، وهو توقيت غرائبيّ لا يحدث إلا في الخيال أو هو وقت عالم الموت الّتي تتغير فيه حسابات الوقت، إن علاقة الموت بالسّاعة جعل من الشّاعرين يتناصّان في القصيدة، مع تطوّر شكليّ واضح في مقطع صيدليّة السّاعة الشّعريّة، إذ استُعمل

(1) جوائز السّنة الكبيسة: 29.

(2) م.ن: 29.

(3) فلول، قحطان المدفعيّ، مطبعة الأهالي بغداد 1950م :15، نقلاً عن كتاب التّشكيل البَصَريّ في الشِّعر العربيّ: 67.

الشّكل المربّع والمستطيل، على حين استعمل المدفعيّ الشّكل الدّائريّ، وكذلك يدخل الخطّ كعلامة فارقة في توجيه النّص بَصَريّا باتجاه تأويلات عدّة.



شكل (4) صيدليّة السّاعة الشّعريّة

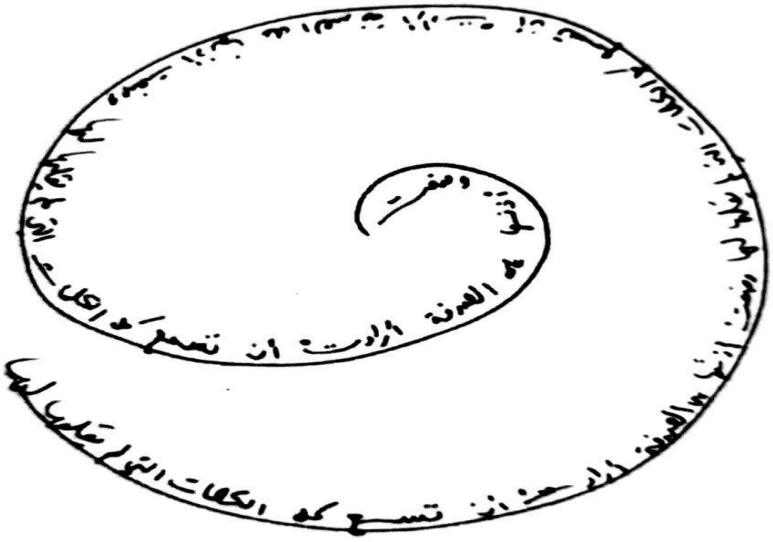
أما دنيا ميخائيل فلها تجربة فريدة في الشِّعر، كتبتها في مجموعتها (اللّيالي العراقيّة)، وداخلت بين الخطّ والرّسم في نصّ واحد، فالنّص الّذي يحمل عنوان (ألواح [1]) إذ كتبت الجزء الأوّل بداية بالخطّ الطباعيّ لتوضيح القراءة، على حين كُتب النّص بالأصل على شكل صدفة، إذ استفادت من رسم الصّدفة الّذي شكّلت حروف قصيدتها مثل دورانها.

(1) اللّيالي العراقيّة، دنيا ميخائيل، دار ميزوبوتاميا للنّشر والتّوزيع و دار أفكار، ط1 2013 :17.

"وضعت أذنها على الصّدفة

أرادت أن تسمع كلّ الكلمات

الّتي لم يقلها لها[1]"



شكل (5) قصيدة ألواح

فيحتاج إلى أن تدور مع النّص، وتدخل في ما أشبه بدوامة؛ من أجل العيش في الشّعور الّذي سطّره النّص، إذ إنَّ التّعبيرات الّتي وضعها النّص المكتوب أعمق من الخطّ الطباعيّ، فكلمة (وضعت) كتبت وحدها في بداية دوران الصّدفة، وبميلان حادّ في حين كتبت (أذنها) عاموديّا كما في شكل (5)،وتدرجت سائر الكلمات تدور مع دوران

(1) اللّيالي العراقيّة، دنيا ميخائيل: 17.

الصّدفة، وأعادت هذا النّص ثلاث مرات، من أجل إكمال دورة الصّدفة، أو بالأحرى إكمال الشّعور بالموقف، الذّكريات ليس لها وقت تأتي مع لحظات تأمُّل الإنسان، ففي اللّحظة الّتي نظرت فيها إلى جمال الصّدفة، حملتها لتسمع من صوتها أنغامًا جميلة إلاّ أنَّ صورة المعشوق تداخلت مع أنغام الصّدفة، فأصيب السّمع بحالة من الّتيه جعلت حاسة السّمع تسمع للحبيب من صوت الصّدفة، وهذه قمّة النّشوة الّتي يعيشها العاشق بتذكر المعشوق، ولم تكتفِ بسماع كلمة واحدة بل كلّ الكلمات، إنَّ عمليّة ضغط المشهد المتخيل في نصّ وامض، يحمل في طياته ثوب الحداثة، الّذي دعا إلى ضغط شديد في المعاني وتحميل قليل من الكلمات معانيَ كثيرةً؛ فالنّص الأوّل _لو قرئ بمعزل عن النّصوص الأخرى_ يمكن أن تتسع المعاني بما لا حصر له فالاستماع للحبيب الشخص أم الوطن؟ فالنّصوص الأخرى تشير إلى الوطن والحبيب معًا، فإن وُجد الحبّ وُجد الوطن، فاغتراب الشّاعرة يظلّ يغلي في فؤادها، وكذلك الكتابة بخطّ اليد تبرز هوية الشّاعرة، ومقدرتها على التّشكيل بالكلمات للوصول إلى المعنى، هذا النّص الّذي قوامه أربعة وعشرون مقطعًا، بين رسم وكتابة تحتاج إلى وقفات طويلة لا يسع المجال والوقت لذكرها ، وإنما الإشارة إليها، والنّص الأوّل خدم فكرة المبحث أكثر من غيره من النّصوص. وهكذا مثّل الانزياح عن سائر المجموعات الشّعريّة الّتي كتبت بالنّمط المعهود الّذي سار عليه أغلب الشُّعراء، نعم كتب قبلها بعض الشُّعراء بهذا النّمط، إلا أنَّها كتبت بالشّكل الّذي يميز تجربتها الشّعريّة.

ولقد ركّزنا في بحثنا على النّصوص الّتي تحتوي على قيمة تفاعليّة، واشتغال حديث وانزياح وصدمة للمتلقي، و النّص القادم هو نصّ (كاتم فرح [1]) للشّاعرة (بشرى الهلالي) في مجموعتها (لن تشفى منّي)، إذ تمثل الصّورة في هذا النّص جزءًا من كلّ فلا يمكن قراءة القصيدة بلا قراءة الصّورة، وكذلك النّص الّذي كتب باليد داخل الصّورة:

"يشاركني الأرق

كأس اللوعة

فأقيم اللّيل..أرتّل..

ما تيسر من كلماتك

في سفر الذّكرى

أبتهل..

بزوغ فجر الأمنيّات [2]"

في الصّورة رسمت مجموعة من العيون بتجريديّة، فمن عادة الأرق أن يصيب العيون

(1) لن تشفى منّي، بشرى الهلاليّ، دار ميزوبوتاميا ودار أفكار للنّشر والتّوزيع، ط1_ 2017م: 65.

(2) م.ن: 65.

شكل (6) كاتم فرح

فـالعين الأولـى تقـوى أمـام سـلطة الأرق، وكلّمـا يتقـدم الوقـت يحـاول البؤبـؤ التشـبث بـبعض الأنظـار، حتّـى ينفلـت البؤبـؤ مـن العـين، فهـذه العيـون المرسـومة تمثـل مراحـل الأرق الّتـي تعيشها الشّاعرة، أما الكلمات الّتي اختارتها فهي:

" **يشاركني الأرق كأس اللّوعة**

فأقيم اللّيل [1]"

إذ كتبـت بشـكل معكـوس، ويحتـاج أن تقلـب الصّـفحة إلـى الّتـي قبلهـا؛ مـن أجـل رفـع الكتاب عاليا بوجه الضّوء لتتمكن من قراءة الكلمات، في حين كتبت:

"**أرتل ما تيسر من كلماتك** [2]"

بصـورة عموديّـة مائلـة كمـا موضـحة فـي الصّـورة أعـلاه، لـم تشـر الشّـاعرة _فـي مقدمـة الكتـاب ولا فـي آخـره إلـى الرّسـام_ مـا يـدلّ أن الرّسـم هـي مـن قامـت بـه وكـذلك الخـطّ الّـذي

(1) لن تشفى منّي: 66.

(2) م.ن: 66.

كتب مع الرّسم، عادة ما تكون الرّسمة في بداية القصائد أو في نهايتها، أمّا أن يوضع النّص في الصّفحة الثّانية من القصيدة، فهو تمثل لنصّ آخر داخل القصيدة وهذا النّص يقرأ بالتأمل والإبصار، وحركة المتلقي الّذي يريد قراءة النّص المكتوب إذن لم يكن كتابة النّص المتداخل مع الصّورة بخطّ اليد حالة اعتباطيّة، بل هو وعي كونيّ لدى الشُّعراء بأن الملل دبّ في جسد الشِّعر وعلى الشُّعراء توجيه قرائهم، نحو التفاعل مع النّصوص والذّوبان في كلماتها وصورها.

وأخيرا في مجموعة (الملك) لناصر مؤنس ونختتم بما ابتدأنا، فهذه المجموعة الّتي تتكون من نصوص مرسومة بتقنية الجرافيك، ويليها الرّسم الّذي يوضح العنوان والنّص لو قرأنا عتبة النّص الّتي تحتوي على رسم شخص الملك، بقبعة وعين مغلقة وعين مفتوحة ويديه على صدره، و له ثدي كبير بارز، وهي بحدِّ ذاتها توضح مقصد الشّاعر من الملك، فالملك يقصد به الرّئيس، وعادة الرّئيس يرتدي القبعة الدّائريّة، وهو الرّئيس العراقيّ المخلوع (صدام حسين)، النّظرة العامّة في المجموعة كتبت على أرضية من اللّون الأصفر المقارب للذهبي، وأظن أنَّ هذا استعمل اعتباطيا؛ لتكراره في جمع صفحات المجموعة، وإن كانت تدل على لون المخطوطات القديمة، أي ما سيكتبه الشاعر هو تاريخ لهذا الملك ذاما لا مادحا، وبمخطوطة تاريخية.

وكتبت عناوين القصائد بخطّ واضح في مثلث ملتصق بمربع داخله النّص فالمثلث مثل عتبة النص، والمربع متن النص، وتدل علامة المثلث على الخطر و المحرم، كما يدل استعمال المربع على الدين والرؤية البصرية الخادعة بين الظاهر

والبـاطن [1]، ومـا أريـد الخـوض فيـه هـو نـصّ (شـهوة الملـك [2]) فـالنّص المخطـوط، أو المكتوب بخطّ اليد، عبارة عن ومضة نثريّة :

"**جنس الدّمى العاري**

المهيض

في المجلات الخليعة

يرن كالمهاميز

في شهوة الملك المضيئة [3]"

كتبـت الكلمـات بصـورة مائلـة ومتداخلـة، إشـارة إلـى اخـتلاط الأمـور بـين شـهوة الملـك للحـروب، أو شـهوته للجـنس، ففـي الأزمـان السّـابقة كانـت وسـيلة الترفيـه الجنسـيّة هـي المجـلات الخليعـة، وبعـض الأقـراص المدمجـة الّتـي كانـت مـن الصّـعب الحصـول عليهـا فكمـا كانـت تـرن كالمطـارق فـي الأذن، تـرن شـهوة الملـك الّتـي تشـبع مـن الحـروب والرّسـم الّـذي تـلا الـنّص الكتـابيّ يوضـح الـنّص، لكـن علـى المتلقـي النّظـر بنيّـة صـافية كمـا مشـهور بـين النّـاس، إذ رسـم الشّـاعر رسـما مختلفـا يثيـر الجـدل ويختـرق الحيـاء، فـالمتلقي سـيتوهم حـين يـرى الرّسـم الّـذي قـد يشـير إلـى مجـرد شـهوة فقـط، لكنـه يشـير إلـى فوهـة المـدافع الّتـي أمـر الملـك أن تطلـق فـي الحـروب، فحتّـى الصّـورة الّتـي رسـمت يمكـن أن تـؤول إلـى معـان أخـرى، وإن كانـت موضـحة للـنص، بـل هـي مولـدة لمعـان أخـرى، ففـي الرّسـم انعطافـات

(1) ينظر: دلالات الأشكال والخطوط والألوان في الحضارات الإنسانية على الرابط:
.fenon.com/figures-lines-colors-human-civilization-indicator/

(2) الملك، ناصر مؤنس، دار مخطوطات هولندا، ط1_2002م :27.

(3) م.ن: 27.

كثيرة، تشير إلى رسم غير طبيعيّ، ولو كان رسمًا اعتياديًا لسلمنا بمقصدية النّص وسبب اختياري لهذا النّص هو الانزياح المفرط واختراق التّابو(*) واظهار الحرية في انتقاء النّصوص، لكن الهدف من أخذه هو الإشارة إلى الحرية الّتي انفتح عليها الشّاعر بعد أن كان مقيدا، فلجأ إلى الاغتراب والسفر خارج البلدان العربيّة، الّتي تعطي حرية للشّعراء الكتابة في الموضوعات المحرمة. نخلص ما سبق أنَّ النّصوص المتقدّمة قد حققت لنا الكون الشّعريّ للتداخل بين خطّ اليد، والشّكل المرسوم وتحقق لدى أربعة شعراء، اثنان من الذّكور والباقي من الإناث، عبر مجموعاتهم الشّعريّة وكانت النّصوص انتقائيّة تخدم الفكرة وتقرب من القارئ الأفكار الّتي أرادها الشُّعراء.

(*) كلمة أجنبية بمعنى المحظور ينظر: كتاب الطّوطم والتّابو، سيجموند فرويد، تر: بوعليّ ياسين، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقية_ سوريا، ط1_1983م: 41.

الفصل الثّاني

المبحث الثّاني

تداخل الشّكل الطباعيّ مع الشّكل المصوّر

قد يسأل سائل لمَ عُدّ الخطّ الطباعيّ شكلا شعريًّا؟ والجواب بعد تطوّر حياة الإنسان واستعماله للكتابة، دخل الورق كتطوّر نوعيّ كتب عليه الإنسان بيده حتّى وصول الحاسوب فالجلود والعسيب لم تعدّ تؤدي الواجب المفروض عليها؛ لسعة العلم وانتشاره. كان الشُّعراء في الأجيال السّابقة يكتبون قصائدهم بما يسمى المسودة وبالتأكيد تكتب بخطّ اليد، والمرحلة الثّانية يحول المخطوط إلى مطبوع ويخزن على (CD) قرص مدمج، وبعد ذلك تطبع على الورق بعد المرور بالمرحلة الإلكترونيّة، فالشّاعر يريد فقط الوصول إلى نشر مجموعته؛ تعبيرا عن ذاته في الوسط الأدبيّ. ظهر في الوسط الشّعريّ ما يعرف بظاهرة الاستنساخ، إذ يقوم الشّاعر بنشر قصائده عبر الورق، من دون احتكار لدار نشر أو غيرها[1]، وبنسخ قليلة العدد، وهذه الظّاهرة فسرت تطوّر الآلات الّتي جعلت الكتابة الشّعريّة تبدو أسهل من قبل، فالشّاعر قحطان المدفعيّ يشير إلى تطوّر الطّباعة من الأسلوب البسيط إلى الأسلوب الحديث المتطوّر الّذي يتيح للشّاعر الطّباعة البَصَريّة[2] ودخول برنامج (Microsoft office) إلى الحيز الأدبيّ، وما يحمله من تقانات، نقلت الشّعر نقلة متقدمة حمل لواءها المدفعيّ عام (1950م) وسار عليها سائر الشُّعراء الّذين زاوجوا به الشّكل الطباعيّ والرّسم، وهذا الشّعر الّذي اعتكز على النّمط البَصَريّ خارجا بذلك عن الشّكل المشهور المتداول في الشّعر العربيّ ولا سيما العراقيّ.

يتمّيز الخطّ الطباعيّ بمحدوديته، إذ يمتلك في الحاسوب، تسعة عشر حرفا لتشابه الحروف من ناحية رسمها [3]، وبذلك يحصل تقييدا في رسم الحروف، إذ يمكن عبر

(1) ينظر: الأعمال الشّعريّة عبد الأمير جرص، دار مخطوطات، ص24. وكذلك: جدل النّص التسعينيّ، عليّ سعدون: 96.

(2) ينظر: مدخل إلى الشّعر البَصَريّ، قحطان المدفعيّ: 7، 8.

(3) ينظر: التّشكيل البَصَريّ في الشّعر العربيّ، محمّد الصّفرانيّ :99.

ضـغط أزرار (الكيبـورد)، توليـد الحـروف وطباعتهـا علـى الورقـة الرّقميّـة، وبإيعـاز واحـد تـتم طباعتهـا آليـا علـى الـورق، وبـذلك تكـون الآلـة مسـؤولة عـن تسـطير الحـروف. ويكـون الاشـتغال علـى القصـيدة قبـل مرحلـة طباعتهـا علـى الـورق، والتلاعـب بفضـائها النّصـيّ لتكـون المخرجـات كمـا يريـد الشّـاعر وسـيعرض هـذا المبحـث النّمـاذج الّتـي رسـمها الشُّـعراء عبر الحاسوب.

تقوم فكرة البحث على التركيز في ما فعله الحاسوب بالتطوّر الثّقافيّ لدى الإنسان، فأصبح ينجز أعمالا تحتاج إلى أشهر، بوقت قياسي وكذلك بإخراج طباعيّ جميل ومنسّق، فالميدان أصبح للشّعر المطبوع بوساطة الحاسوب، كما يستطيع المبدع التّعديل لمرات كثيرة؛ لأنَّ النّص الموجود على شكل ملف وورد يمكن التّعديل عليه قبل أن يخرج إلى عالم الورق. كتب الشُّعراء الشِّعر بأساليب مختلفة، وكان اعتكازهم على الصّور الشّعريّة، والمعاني المبتكرة، فنرى الشّاعر يسطِّر الشِّعر في فضاء الورقة_ الّذي أسميه شاشة الورقة_ المشهد الشِّعريّ، فتارة يكتب الشِّعر بأسطر متقابلة؛ لتوضيح العجز من الصّدر، وتارة يكتب بصورة منثورة سطر على سطر، وتارة يكتب بالوسط من الصّفحة، وأخرى يكتب بالصّورة المشابهة للنثر كما في الرّواية أو الكتاب العادي، وهذه بمرور الزّمن يملها القارئ، ويبحث عن أشكال جديدة تسد هذا الملل، أو هو المبدع يريد إبراز امكانيته الثّقافيّة، عبر خلق شكل جديد في ساحة الشِّعر.

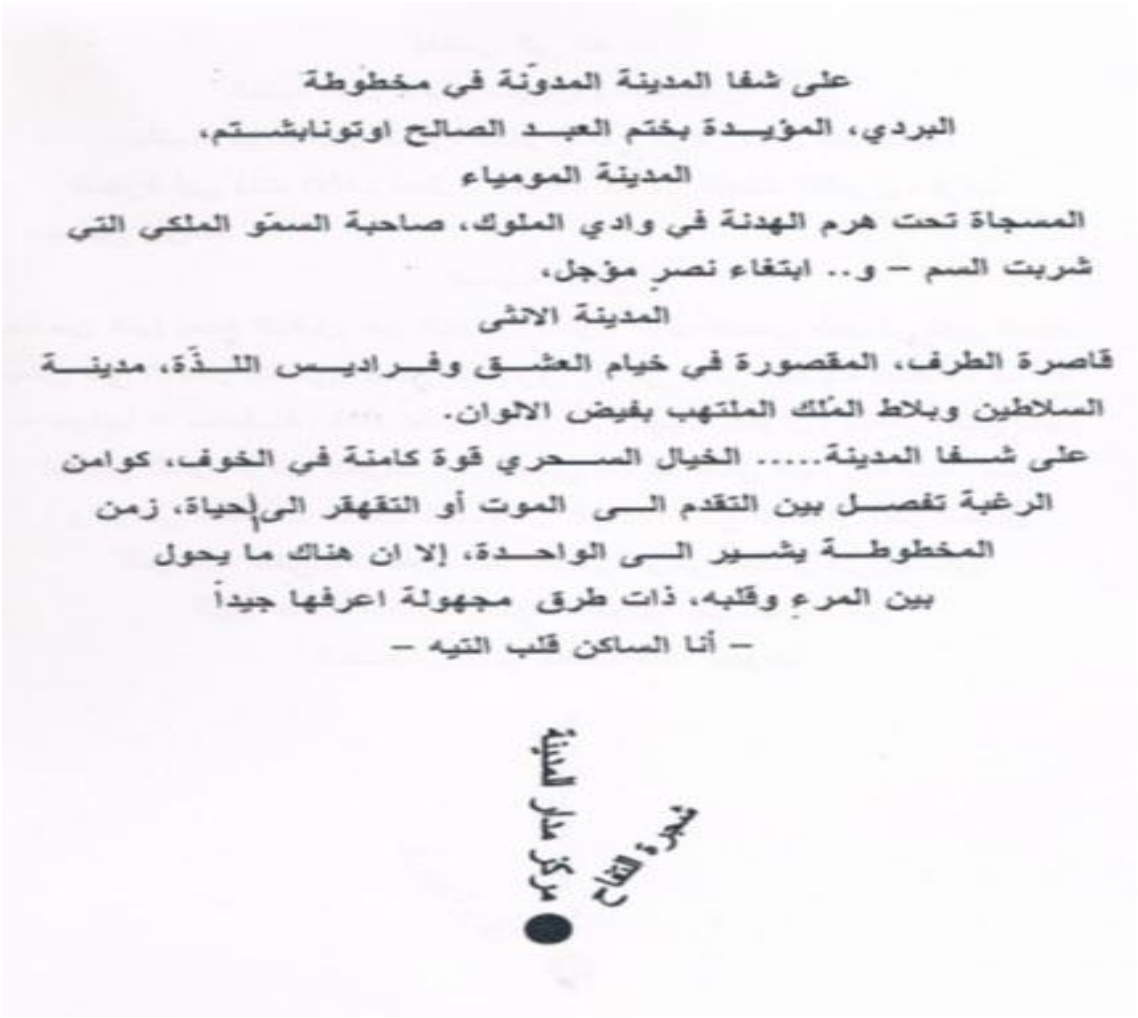
الشّاعر ولاء الصّواف الّذي أبدع في مجموعته(كاميكاز) وخلق منها أشكالا شعريّة جديدة، لم تسر على النّمط الشّعريّ السّائد، ففي قصيدة (السّاعة الواحدة بعد منتصف الحياة[1]) رسمت هذه القصيدة بالشّكل الخارجيّ، ساعة تحمل رأس شجرة، أو شجرة جذعها على شكل ساعة، فتارة تملأ الكلمات الدّائرة الّتي تتكون فيها الشّجرة وأخرى تقلّ الكلمات وتنتثر للدلالة على تغير المناخ الشّعريّ للشّاعر، فالشّجرة كثيرة الثّمار تتميز بقوام كثير الورق، أمّا حين يأتي موسم الثّلج تسقط الأوراق، فالتشبيه صورة متحركة

(1) كاميكاز، ولاء الصّواف، مكتب الغسق للحاسبات – بابل /2000م:41.

بصـورة أخـرى مثلهـا، فكمـا يفعـل تقـدم الـزّمن بالأغصـان، كـذلك يفعـل الـزّمن بالشّـجرة الشّعريّة، القصيدة كالشّجرة تأكل كلماتها كلّما تقدم الزّمن.

هكـذا نمـط مـن القصـائد يُقـرأ قراءتـان: أولـى داخليـة وهـو تتبـع العلامـات المبثوثـة بـين أسطرها، حين بدأ الشّاعر القصيدة بالجملة الآتية:

"**على شفا المدينة المدونة بمخطوطة البردي**[1]"


على شفا المدينة المدوّنة في مخطوطة
البردي، المؤيـدة بختم العبـد الصالح اوتونابشـتم،
المدينة المومياء
المسجاة تحت هرم الهدنة في وادي الملوك، صاحبة السمّو الملكي التي
شربت السم – و.. ابتغاء نصرٍ مؤجل،
المدينة الانثى
قاصرة الطرف، المقصورة في خيام العشـق وفـراديـس اللـذّة، مدينـة
السلاطين وبلاط المَلك الملتهب بفيض الالوان.
على شـفا المدينة..... الخيال السـحري قوة كامنة في الخوف، كوامن
الرغبة تفصـل بين التقدم الـى الموت أو التقهقر الى الحياة، زمن
المخطوطـة يشـير الـى الواحـدة، إلا ان هناك ما يحول
بين المرءِ وقلبه، ذات طرق مجهولة اعرفها جيداً
– أنا الساكن قلب التيه –

شكل (1) قصيدة الواحدة بعد منتصف الحياة

(1) كاميكاز: 43.

فهو إشارة إلى الآية الكريمة: ﴿وَكُنتُمْ عَلَىٰ شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ ٱلنَّارِ فَأَنقَذَكُم مِّنْهَا ۗ كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ ٱللَّهُ لَكُمْ ءَايَٰتِهِۦ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ ﴿١٠٣﴾[1]﴾ وكذلك من الآية الكريمة: ﴿ أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَٰنَهُۥ عَلَىٰ تَقْوَىٰ مِنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَٰنَهُۥ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَٱنْهَارَ بِهِۦ فِى نَارِ جَهَنَّمَ ۗ وَٱللَّهُ لَا يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿١٠٩﴾[2] ﴾ من الكلمة (شفا) فالمدينة على شفا الغرق حين يدخلها الشّاعر وهو الغرق في (قوة كامنة من الخوف[3])، فالشفا لغة (الحدّ أو الجانب[4]) ودلالتها في الآيتين القرب من النار، بينما دلالتها في القصيدة القرب من الخوف، وفي هذا الموضع قلب لدلالة الآية ومحاورتها[*]، وذكر (اوتونابشتم) وهي شخصية تشبه شخصية النّبي نوح (ع) في أسطورة ملحمة كلكامش[5]، وذكر(نيرون) الحاكم المسؤول عن حريق روما الكبير[6]، وهو تعريض بالحاكم الذي رمى البلاد في نيران الحروب، فالشّاعر يستعين بالأساطير والقصص الّتي تجعل من النّص حيًّا ذا دلالات متشعبة، فضلا عن الدلالة البصرية. أما القراءة الأخرى فهي المستوحاة من رسم الشجرة، ويمكن أن تقرأ على أنَّها شجرة الحياة؛ لارتباط الثقافة الاجتماعية بالشجرة، كعيد الشجرة

(1) آل عمران: 103.

(2) التوبة: 109.

(3) كاميكاز: 43.

(4) لسان العرب: ج7: 157.

(*) يعد الحوار من قوانين التناص الثلاثة، إذ يقوم هذا القانون على أخذ النص والتلاعب بدلالاته، ابتغاء تكسير الجمود، والانفتاح على فضاءات نصية جديدة، ينظر: التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم: 56. وكذلك ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس: 253.

(5) ينظر: مقال منشور على الإنترنت تحت عنوان (أوتنابشتم عليه السّلام) الرّابط:
fucken-generation.blogspot.com/2011/06/blog-post.html.

(6) ينظر: نيرون على الرابط: www.marefa.org/ .

المصادف 23 من آذار وهو بداية السنة الشمسية، وكذلك انتصاف الوقت بين الليل والنهار لكل منهما اثنتا عشر ساعة، وهو الأقرب لتقارب لفظ منتصف الحياة في عتبة النص، وكذلك _يمكن أن تعد الشجرة الطيبة المذكورة في القرآن الكريم_ هي حياة الشاعر؛ لوجود حشد كبير من الآيات القرآنية في النص(*)، أو هي ذاته الشاعرة الطيبة، وكلماته التي في القصيدة ككلمة طيبة، أصلها في بابل وفرعها في السماء. إنَّ فكرة رسم السّاعة في الشّعر العراقيّ، تكرر أكثر من مرة، بدءا من الشّاعر قحطان المدفعيّ والشّاعر رعد عبد القادر الّذي تناولنا قصيدته في المبحث السّابق، وصولا إلى ساعة الصّواف، وسنختم السّاعة بقصيدة (لا متناهيات الجدار النّاريّ [1]) الرّقميّة الّتي سنتناولها في الفصل القادم، فهي قصيدة رقميّة على شكل ساعة عند الضّغط على الأوقات، يمثل كلّ وقت فيها قصيدة تتفرع منها قصائد كثيرة، وعامل الزّمن في الشّعر العراقيّ، يقلق كثيرا من شعرائه ولذلك نجده متكررا بأشكال عدّة في الشّعر.

مرة أخرى مع الجهد النّسويّ وتحديدا الشّاعرة(دنيا ميخائيل)، في مجموعة اللّيالي العراقيّة، ففي نصّ (مخطط انسيابيّ) رسمت شكلا تجريديّا بوساطة الحاسوب حمل هذا الشّكل تأويلات كثيرة، فهو من الشّكل الخارجيّ، مرسوم على شكل إنسان بيدين وأقدام وذيل، ففي الرّأس تكون البداية، والرّقبة تشكّلت من حروف كلمة(وقوع) المتناثرة من الأعلى للأسفل، وتشير إلى يدي الإنسان ولنقف عند اليدين، في اليد اليمنى: "**في الحبّ**

(*) لاحظ العبارات القرآنية الواردة:(قاصرة الطرف، ما يحول بين المرء وقلبه، يمنع النفس عن الهوى، تراود فتاها، بلقيس وسليمان، من يعصمني، أسفي على يوسف، على رفرف خضر، لترسو على الجودي).

(1) (لا متناهيات الجدار النّاريّ) قصيدة رقميّة للشّاعر الدّكتور مشتاق عبّاس معن، على الرّابط التالي: dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/index.html .

عينان مغمضتان العالم تختصره قبلة صعود مع الطّائر جناح من ريش[1]" تتخيل الشّاعرة أنَّها حين تحصل على قبلة من حبيبها، وكأنَّها تطير في السّماء بجناح من ريش، لكن في اليد اليسرى: "**في الحرب عين مغمضة خلف البندقية العالم تختصره طلقة صعود مع الطّائرة جناح من حديد**[2]"، حرب في هذه اليد والطّيران بوساطة جناح حديديّ، وما يمنع من لقياي بك أيها الحبيب الحرب والنّار، النّار هي مكان الحوض في الإنسان الّذي يتفرع منه قدماه وذيله، ففي قدمه اليمنى صخرة من وجع، وفي ذيله ضم موسيقى ليعزفها على أوتار وجعه، ولا يجد بعد هذه اللّيالي سوى القمر يضيء له دربه وفي رجله اليسرى ضمادة من ضجيج الأحجار الّتي يدوسها فتعيد فتح جراحه، وفي كلّ عمليّة حسابية (1+1=1)، يدخل ألم ويضاف إلى وجع أو نار تضاف إلى وجع ليخرج النّاتج نفسه، هذا الجسم الّذي يمثل كلّ عراقيّ اكتملت فيه نصاب الأوجاع، فبدايته وقوع ونهايته وجع، وما بينهما حلم بالطّيران بأمان بين أحضان الحبيب، الحرب الّتي عصفت بالعراق جعلت من شعرائه مغتربين، يكادون يحنون إلى بلد تطوفه الحرب في كلّ عام.

"**في الحبّ**

عينان مغمضتان

العالم تختصره قبلة

صعود مع الطّائر

(1) اللّيالي العراقيّة: 97.

(2) م.ن: 97.

جناح من ريش [1]"

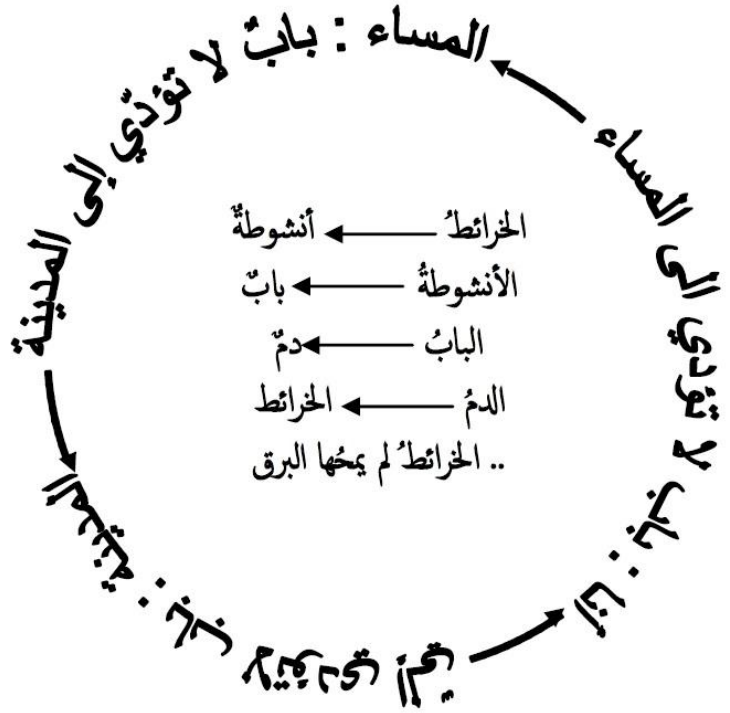
ويمكـن أن نعـدّ هـذا المخطـط اعتباطيًّـا ولا يرمـز إلـى هيئـة الإنسـان، بـل هـو خارطـة العـراق الّتـي تبـدأ مـن الشّـمال إلـى الجنـوب ليتفـرع كـلّ هـذه التفرعـات، مـن الحـبّ وضـده الحـرب، والضّـم الّـذي ضـده الضّـمادة، والطّـائر وضـده الطّـائرة، والقبلـة وضـدها الطّلقـة والموسـيقى وضـدها الضّـجيج، والفـوانيس وضـدها الأحجـار، فنجـد فـي الصّـورة خطـوط الضّـد أطـول مـن خطـوط السّـعادة، وكيـف لا والعـراق معتـاد علـى صـوت الحـروب، فيـد الخيـر أو خطـوط الخيـر الانسـيابيّة وصـفت بالقصـر لقصـرها عـن احتضـان أبنائهـا لحـين أن تتوفـاهم الملائكـة، بـل تقـتلهم الحـروب قبـل أحـابينهم. المرجعيـات الثّقافيّـة للـنصّ المصـوَّر، تتعلـق تـارة بمقـدرة الشّـاعر علـى رسـم الصّـورة التجريديّـة الّتـي يكثـر تأويلهـا؛ لأنهـا لـم تكتـفِ بـالحرف فقـط ليعبـر عنهـا، وتـارة تتعلـق بـالجو الّـذي يعيشـه الشّـاعر فالوضـع العراقـيّ مـادة دسـمة لأي شـاعر يريـد التعبيـر عمّـا يـروم بداخلـه، ولأنَّ الـنّص أصـبح يقتـرب مـن الصّـورة الفيديويـة (المتحركـة)، لـم يكـن بمقـدور الشّـاعر إلاّ أن يـأت بالجديـد الّـذي يتفاعل معه القارئ سمعا وبصرا.

وفـي نـصّ آخـر للشّـاعر أحمـد الشّـيخ علـيّ مـن مجموعـة (أحـدهم كسـر غصـن المـاء) يبـرز العامـل الطبـاعي فـي توجيـه دلالات الـنّص، مـا بـين شـكل طبـاعي جـاهز وبياض مفصول عن السواد، وبين أشكال جاهزة كالأسهم والنقاط.

(1) اللّيالي العراقيّة، دنيا ميخائيل: 97.

فـي هـذا الـنص تبـرز ثـلاث مـداليل تفـتح مبهماتـه (المنفـى، الخـرائط، المدينـة) وبـين الشـاعر الـذي يتحـدث تـارة عـن نفسـه، وأخـرى يتحـدث عمّـا يـراه مـن نقطـة الخارطـة فالشاعر في المنفى يبحث عمن يذكره بالبلاد، والخارطة هي شكل البلاد بكل تضاريسها.

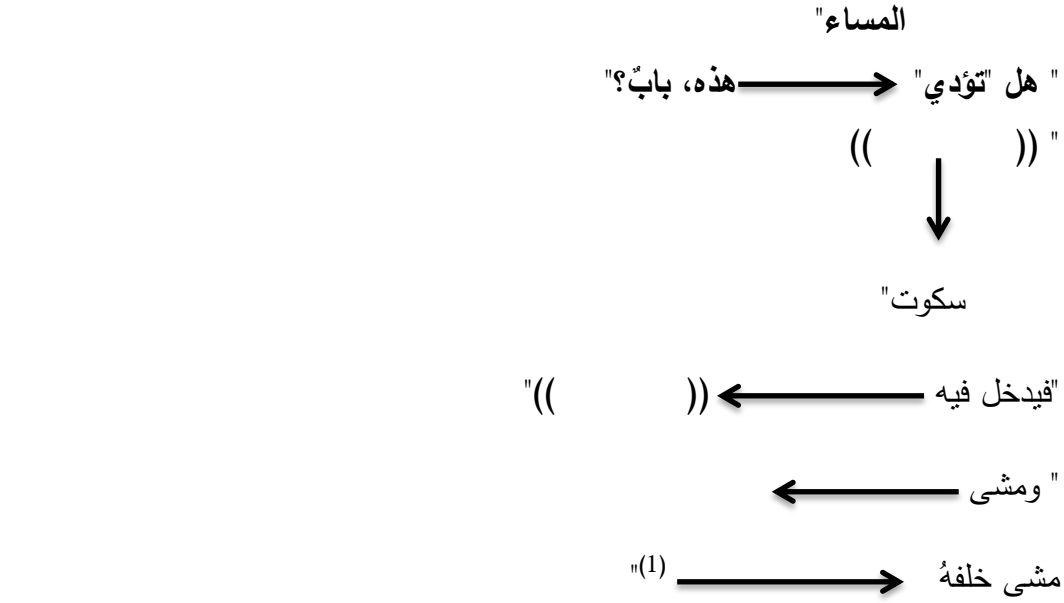
يتميـز شـكل الـنص بطولـه الـذي يبلـغ 21 صـفحة، البيـاض طـاغ علـى أغلـب مفاصـل الـنص، أمـا السـواد فشـمل الكتابـة مـع بعـض الأشـكال الطباعيـة الجـاهزة فيـه. البدايـة من أهم شكل فيه وهو الشكل الذي سمه الشاعر تعبيرا عن المدينة:



شكل (3) قصيدة الخرائط ربّما الرّماد (تمسكني) أصابعه فأشتعل

فضلا عن الأشكال الأخرى التي تصحب النصوص:

"كل باب (تؤدي)
ولا تؤدي – بابه
↓



فهذه المدينة المدورة المرسومة بالكلمات بشكل دائري (شكل 3) فيها باب لا يؤدي للمساء، ومساء لا يؤدي إلى أنا والمدينة، فضلا عن الأشكال الأخرى أعلاه (السكوت، الفراغ، الدخول، المشي) والأسهم الدالة عليها فتارة متجهة لليمين، وأخرى متجهة لليسار ومتجهة للأسفل، وهي إشارة بصرية للتيه والغربة على الرغم من وجود خارطة.

هذه المدينة هل هي مدينة في خيال الشاعر(يوتوبيا[*]) أو (ديستوبيا[**]) أو مدينة حقيقية ألبسها الشاعر قناع مدينة خيالية؟! فإذا كانت خيالية فما ذكر فيها من أحداث تبرهن ذلك:

(1) أحدهم كسر غصن الماء، أحمد الشّيخ عليّ، مكتب المدى للطباعة والنّشر_ بغداد، ط1_ 2003م: 12، 13 14، 16، 17، 25.

(*) نزعة مؤسسة على الكمال المثالي أو الخيالي، والتعبير مأخوذ من كلمة يونانية (لا مكان) الذي يصف نوعا من الأدب يصور المجتمع مثاليا كجمهورية افلاطون، ويشير معنى اليوتوبيا في الثقافة الدينية إلى الحياة السعيدة في الجنة تبعا للتقارب اللغوي بينها وبين لفظة طوبى، ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة

"[ربّما الخرائط...]

أدس ملائكة يسيلون في مهبي

بين عشرين جثة

وقلم رصاص يرسم الملائكة [1]"

يبدأ هذه المدينة _التي وجدها في خارطة الخيال_ من الملائكة التي هي رمز للقداسة ونزولها أما للخير أو لقبض الأرواح، وها هي بين عشرين جثة، التي تدل على الموت أو المكان الحقير، الذي يتحدث فيه عن الموت وعن شخص ميت يريد أن يرثيه مع نزول المطر، فدخل إلى منطقة الحلم:

"الخرائط ⟵ أنشوطة

الأنشوطة ⟵ باب

الباب ⟵ دم

الدّم ⟵ الخرائط

..الخرائط لم يمحها البرق[2]"

العربية للناشرين المتحدين والتعاضدية العمالية للطباعة والنشر، ط1_ 1986م، صفاقس_ تونس: 415، 416 وكذلك: يوتوبيا المفهوم ودلالاته في الحضارات الإنسانية، شريف الدين بن دوبه:14، 15.

(**) الديستوبيا هو أدب المدينة الفاسدة أو أدب النهايات ويقع كذلك في منطقة الخيال أو هو فرع من أدب الخيال العلمي الذي يقترب من الواقعية، وهذا المصطلح أيضا بالعكس من مصطلح يوتوبيا، ينظر الرابط: https://alarab.co.uk/en/node/158753.

(1) أحدهم كسر غصن الماء: 11.

(2) م.ن: 13.

هـذه الخارطــة التــي رسـمها وبـداخلها أنشـوطة(*)، ودمّ، وبـاب، التــي بـداخلها (الرثـاء بالإشـارة) و(نهـار بكـى) و(يمحـو المسـاء) و(جـدران المدينـة الميتـة)، أو أنَّ هـذه الأنشـوطة التـي عبـارة عـن خارطـة لشـنق الـوطن، وإبعـاد مثقفيـه عـن سـاحته، بمثـل مـا أرادهـا أعـداؤه، وهنـاك نصـوص تميـزت بتحديـدها بـين قوسـين مـربعين، وأخـرى بـين قوسـين مزخـرفين، لتكـون هـذه النصــوص بمثابــة البــؤرة(*) فــي الــنص، فــالتبئير مــن صــفات الحداثــة فــي القصــيدة الجديـدة، ويمكـن عـدّ مـا حصـل فـي هـذا الـنص (تبئيـر بصـري) لهـذه النصـوص تمييـزًا لهـا عن بقية القصيدة:

"**[كل أرض منفى**

أي أرض أنت أيها.. الموت؟!] [1]"

بـدأت شـفرات القصـيدة بالتفكـك، والحـديث هنـا عـن أرض المـوت والمنفـى، وهـي الـبلاد التـي فسـرها بــ (حصـان يجـر عربـة)، والبلاغـة فيهـا بـلادة، أرضـها قاحلـة ونهرهـا جـف عـن حمـل أسـماكه، وصـباحه مشـابه لمسـائه، " **[كــل ذاكــرة ← منفــى..!]**/" وأيضــا "**[كــل صــباح قــديم]**[2]" فضــلا عــن فضــيحة انتصــارات بــلاده، وســارية العلــم المهلهلــة، وغيرهــا

(*) في المعجم معنى الأنشوطة: عقد أو حل الحبل، وحين يعقد الحبل بشكل أنشوطة يصبح على شكل دائرة للربط الحيوان، واستعملها الشاعر لمداليل أخرى، ينظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (المتوفى: 393هـ)، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت، الرابعة 1407 هـ – 1987 م، عدد الأجزاء: 6، ج3: 1164.

(*) راجع صفحة 70 من الرسالة فيها توضيح لمصطلح التبئير.

(1) أحدهم كسر غصن الماء، أحمد الشّيخ عليّ: 18.

(2) م.ن: 23.

كثيـر، إذ يبـث هـذا الـنص حشـدا كبيـرا مـن الـدلالات، إذ لا نجـد مقطعـا منـه إلا ويزخـر بدلالة عميقة، وتحتاج إلى تنقيب عميق، وفحص ثقافي لبعض ما جاء فيه.

فـإذا كـان الشـاعر يخـاف مـن مدينـة أحلامـه، وحـين يـدخلها يجـدها مليئـة بطعـم الـدماء، فمـاذا لـو دخـل إلـى الواقـع؟! ولـو قيـل أنَّهـا مدينـة متخيلـة بكـل أحـداثها، فلمـاذا كانـت أحداثها دايستوبية؟!؛ وهذا ما يدل على تأثير الواقع الذي يعيشه في حلمه.

أمـا إذا كانـت هـذه المدينـة بغـداد؛ لأنّهـا بنيـت بالشـكل الـدائري القـديم أيـام الخلفيـة أبـي جعفـر المنصـور [1]، وكانـت إحـدى تسـمياتها (المدينـة المـدورة)، فـإنَّ الخريطـة التـي رسـمها فـي الـنص دالـة عليهـا، وذلـك لوجـود أقـدم خريطـة لبغـداد بشـكلها الـدائري القـديم وتأثره فيها، ولكن الشاعر يحول الخارطة إلى أحداث تتصارع لا مجرد خطوط مرقومة.

مرَّت علـى العـراق حـروب جعلـت جـدران تـتلطخ بـدماء أبنائـه، " **قوافـل الـدم مغروسـة علـى الجـدران**" و "**الـدم يـركض فـي الشـوارع**" و "**الـدم علـى زجـاج النوافـذ**" و "**الـدم علـى الأحذية**[2]" وهذا ما يذكرنا بالبيت المشهور:

فلسنا على الأعقاب تدمى كلومنا ولكن على أقدامنا تقطر الدما [3]

وكذلك بعض الكلمات القرآنية في النص:

(1) ينظر: مدينة بغداد المدورة إبداع التصميم الهندسي زمن الخلافة العباسية على الرابط:

.abunawaf.com/29716

(2) أحدهم كسر غصن الماء: 14، 25، 26.

(3) ديوان الحصين بن الحمام المري، تح: د. شريف علاونة، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1_2002م، عمان_ الأردن: 136.

"**يا لسطوة البرق يخطف قلبي** [1]" من الآية الكريمة ﴿ يَكَادُ ٱلۡبَرۡقُ يَخۡطَفُ أَبۡصَٰرَهُمۡۖ ٢٠ [2] ﴾ وكذلك "**على جانب الطور**[3]" من الآية ﴿ وَنَٰدَيۡنَٰهُ مِن جَانِبِ ٱلطُّورِ ٱلۡأَيۡمَنِ وَقَرَّبۡنَٰهُ نَجِيّٗا ٥٢ [4] ﴾ وهناك إشارات أخرى أكتفي بذكر هذين الموضعين، الذين حملا الرعب والخوف، على الرغم من دلالة الآية الثانية على السكينة، على عكس آية رفع الطور فوق بني اسرائيل، وهنا التعامل مع التناص لا بوصفه اقتراض كلمة، أو جملة، أو معنى، بل هو تأثير ثقافي في مجتمع الشاعر مكنه من الاستفادة من النص القرآني في توجيه معانيه.

وفي هذا النص هناك أحداث تنامت، بدأت كحدث بسيط ثم تطور؛ وهذا التنامي ناشئ من إدخال خاصية من خواص السرد، فالحدث في الشعر يختلف عن الحدث في السرد، إذ يمثل الحدث في السرد حركة الشخصيات في زمان ومكان منطلق من الواقع وليس طبقا له، بينما يكون في الشعر مخلقا بوساطة اللغة، والأسطورة ممتزجا عن الواقع ومفصولا عنه في وقت واحد، مع سمة التنامي التي تجعل الحدث الشعري غير جامد، ويسهم في تطوير التفاعل مع القصيدة[5] وقد بدا ذلك في هذه القصيدة، منذ الحدث الأول "**أدس ملائكة يسيلون في مهبّي**" ثم يكمل في صفحة لاحقة الحدث" **وقف عند الحصان الميت خلف السوق وحكى.. عن ملائكة يجيئون من جهة**

(1) أحدهم كسر غصن الماء، أحمد الشّيخ عليّ: 13.

(2) البقرة: 20.

(3)أحدهم كسر غصن الماء: 15.

(4) مريم: 52.

(5) ينظر: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، ط1_ 2006م، القاهرة_ مصر: 116. وكذلك ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1_ 2002م، بيروت_ لبنان: 74.

المهب" ثم بعده "**يساوي ملائكة يسيلون في المهب**[1]" وحين ينتقل إلى النص الثاني من المجموعة(الخرائط ربما أحدهم كسر غصن الماء) "**بماذا ألزه حصان رأسي.. وأواري سوءته– العرش؟ هل أعيد الحكاية ثانية وألصق ما تشقق من وجوه الملائكة؟ [الملائكة: ورق في المهب..]**[2]" إذ تتطور هذه الأحداث في النص شيئا فشيئا، لتدخل معها أحداث أخرى تكمل النص وهذه المفردات(الملائكة، الحصان، المهب) الملائكة غيم يدر المطر، والحصان يتقمص تارة الميت وتارة شخص المتكلم، والمهب[3] الجهة التي منها تهب الريح، وكل هذه الرموز التي أحاطت بخارطة القصيدة، وجمعت بين القداسة والخوف و الوطن والخيانة، ودماء الوطن، واشتعال الوطن بالحروب.. وهكذا، فضلا عن المقاطع البصرية التي ميزت بعض الجمل داخل النص بشكل عام وتداخلت لتكون هذا النص، الذي يشتعل في نهايته ويحرق ذكراه، وهذا التداخل الذي حصل نتيجة توفير الحاسوب إمكانيات بصرية جديدة، زادت من مبنى ومعنى النص، بل يمكن عدها نصا يُتفاعل معه بالبصر، لا بالكلمات فحسب في بعض مفاصله، وساعد في ذلك اتاحة الحاسوب استعمال مدخلات بصرية إلى جانب الكلمة.

يدخل نص (بي آر سي) كأحد الأشكال المهمة في التجربة العراقية، ومرة أخرى مع (ولاء الصّواف)، وقبل الولوج في متاهات هذا النّص، لا بدَّ من الإشارة إلى معنى(P.R.C)، و فيه

(1) أحدهم كسر غصن الماء، أحمد الشّيخ عليّ: 11، 20، 22.

(2) م.ن: 35.

(3) ينظر: الطراز الأول والكناز لما عليه من لغة العرب المعول، السيد علي بن أحمد بن محمد معصوم الحسيني المعروف بـ ابن معصوم المدني (ت 1120 هـ ق) ج3: 149.

معنيان: شعبيّ، ووضعيّ. فالمعنى الّذي وضع له هو (جمهوريّة الصّين الشّعبيّة)، والمعنى الشّعبيّ(السّياج الفاصل المصنوع من أسلاك رفيعة صلدة تتشكل على شكل مربعات، أو معينات)، وله استعمالات عديدة، منها في السّجون، إذ يوصل بالكهرباء لمنع المسجونين من الهرب، وكذلك يوضع في الحقول لمنع الحيوانات من الهرب، وهذا ما يحيلنا لاستعماله الشّعريّ كناية عن السّجن فالسّجن غير محبب للطبع البشري، والحرية يسعى إليها أغلب النّاس، ولذا نجد الشّاعر يرمز للسجن من بعيد خلسة؛ لدواع سياسيّة وأمنيّة، والسّؤال ما هو الربط بين البُرسيّ والـ P.R.C؟ والجواب: هو جناس ناقص وجد بالصّدفة بين اسم الشّاعر والـ بي آر سي، البُرس مكان مرتفع في بابل [1] ينسب إليه أحد الشُّعراء، وهو الحافظ البُرسيّ[2] الّذي همشه علماء عصره[3] واتهم بالغلو في حبّ أهل البيت(ع)، استعمل الشّاعر البُرسيّ كقناع للإشارة إلى مدينة الحلة، وسجن الشّاعر هو السّجن الرّوحيّ الّذي عاشه فصوره، بشكل السّياج الّذي يحيط بالمساجين، بداية النّص:

"**بدءًا سقط فمي في الجب!** [4]"، وهي تمثلا للخوف الّذي عاشه الشّاعر، فجلب خوف النّبي يوسف(ع)، كإشارة صريحة للخوف، وما يتبع المقدّمة هو تفسير لما ورد في النّص من بوح وخوف وداخل المربعات الّتي رسمها الشّاعر ستة نصوص وامضة كالآتي[5]:

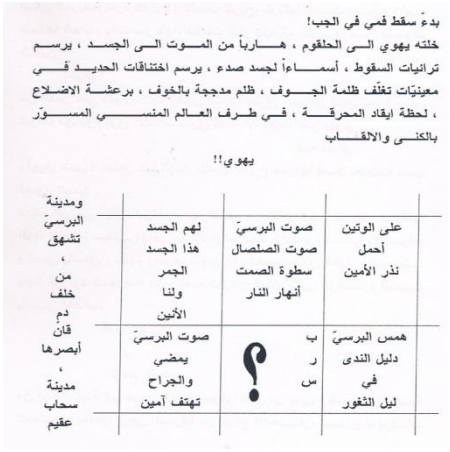
(1) معجم البلدان، ياقوت الحمويّ، ج1: 456.

(2) كاميكاز، ولاء الصّواف: 15.

(3) ديوان الحافظ رجب البُرسيّ الحليّ، رجب البُرسيّ الحليّ، العتبة الحسينيّة المقدسة_ مجمع الإمام الحسين(ع) العلميّ للتحقيق في تراث أهل البيت(ع)، ط1_1436هـ_2015م.:28.

(4) كاميكاز، ولاء الصّواف: 15.

(5) م.ن: 15.


بدءٌ سقط فمي في الجب!
خلته يهوي الى الحلقوم ، هاوياً من الموت الى الجسد ، يرسم ترائيات السقوط ، أسماءاً لجسد صدع ، يرسم اختناقات الحديد في معينيّات تغلّف ظلمة الجوف ، ظلم مدججة بالخوف ، برعشة الاضلاع ، لحظة ايقاد المحرقة ، في طرف العالم المنسي المسوّر بالكنى والالقاب

يهوي!!

على الوتين أحمل نذر الأمين	صوت البرسيّ صوت الصلصال سطوة الصمت أنهار النار	لهم الجسد هذا الجسد الجمر ولنا الأنين	ومدينة البرسيّ تشهق ، من خلف دم قانٍ أبصرها ، مدينة سحاب عقيم
همس البرسيّ دليل الندى في ليل الثغور	ب ر س ؟	صوت البرسيّ يمضي والجراح تهتف آمين	

شكل (4) قصيدة بي آر سي

"**على الوتين أحمل نذر الأمين**"

"**صوت البُرسيّ صوت الصّلصال سطوة الصمت أنهار النّار**"

"**لهم الجسد هذا الجسد الجمر ولنا الأنين**"

"**همس البُرسيّ دليل النّدى في ليل الثّغور**"

"**بُرس؟**"

" **صوت البُرسيّ يمضي والجراح تهتف آمين** [1]"

ما بين ليل السّجن ونهاره يتلوى الشّاعر_ وقد يكون السجن معنويا_ واضعا البُرسيّ قناعا له لبوح مجامره، فهذا الجسد القابع خلف الـ بي آر سي يحمل شهيق المدينة بدماء الحزن مدينة الحلة الّتي أنجبت فطاحل علماء الشيعة وشعراءهم، فحين يختنق الشّاعر بالـ (بي آر سي) لا يجد متنفسا غير استذكار ذلك الحافظ المغمور، في مدينة سحاب عقيم لا يمطر الشِّعر فيها. هذا النّص زاخر بالعلامات القرآنيّة، وهذا أمر اعتدنا

(1) كاميكاز: 15.

أن نجده في شعر الصّواف، مشطور جسد المدينة إلى نجدين: (الخير، والشّر [1])، ففي الخير العلم والشِّعر الّذي تزخر به المدينة، والشّر كلّ من يعادي شعراءها؛ ولذلك في الصّفحة الثّانية من القصيدة لم يرسم السّياج واكتفى بالإشارة إليه، وكذلك عاد الشّاعر ليقول كما بدأ:

"**فمي يهوي فمه يهوي**" و"**فمي يهوي والأزهار قطاف** [2]"، إذا رجعنا إلى عتبة القصيدة ومن خلال الإهداء، سنجد أنَّ الشّاعر أهدى القصيدة إلى (عبّاس عبد جاسم[*]) أحد النّقاد العراقيّين المعاصرين للشّاعر_ الّذين كممت أفواههم ووضعت في جعبة المحتسب [3]_ ولذا قال سرقوا فمي من يدي، فما خطته يمين الشّاعر وما قاله عن فم تحيط به النّار من كلّ جانب. في الصّفحة الثّالثة يرسم المشبك الثّاني وفي الحقيقة يريد الشّاعر رسم كلّ القصيدة في الـ(بي آر سي)، لكن للضرورة أحكامها فالكلام الّذي خارج الـ (بي آر سي)، فيه حرية بعض الشّيء و يكوّن نصف الورقة، بينما الكلام خلف القضبان مخنوق؛ لشدة عتمة السّجن، وعادة السّجين لا يستطيع أن يفعل ما يشاء داخل سجنه، فهو محكوم أن يعيش بين أربعة جدران ولذلك قال[4]:

---

(1) ينظر: الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزّمخشريّ جار الله (المتوفى: 538هـ) دار الكتاب العربيّ – بيروت، ط3 – 1407 هـ، عدد الأجزاء: 4، ج4: 755.

(2) كاميكاز: 16.

(*) كاتب وناقد عراقي من مواليد(1953م) مدينة الحلة، عضو الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق، ورئيس تحرير جريدة الأديب الثقافية، له مؤلفات نقدية وروائية منها: سرد ما بعد الحداثة / نقد، أجنحة البركواز/ رواية وقدى أهدى الشاعر ولاء الصواف القصيدة له كقناع ثان مع الحافظ رجب البرسي، من ملف أرسله لي عبر موقع الفيسبوك يحوي سيرته الذاتية.

(3) ينظر: كاميكاز: 16.

(4) م.ن: 17.

"**الصّوت سوط واللذع صدى**"

"**النّار أنسجها رداءً**"

"**النّار أقتلها بزهرة**"

"**..... أنا**

..... هو

..... نحن

فضاءات لون متسربلة على الجراح [1]"

نلحظ وجود فراغات في الـ(بي آر سي)، عكس ما وجد في الرّسم الأوّل، فالرّسم الأوّل بداية دخوله السّجن، وفي العادة يصرخ المسجون أنا بريء أخرجوني ويكون كلامه كثيرًا عن براءته من التهم الموجهة إليه، وبعد يأسه من تلبية مطالبه يقل كلامه، ولذا وضع الفراغ بين القضبان، ليرمز إلى قلة الكلام الّذي سيخرج من السّجين، ورضاه بقسمه من الحياة حتّى يأتيه أمر الإفراج عنه. وكذلك هناك كلام أسفل الرّسم إشارة إلى العوالم الّتي خلف هذه السّجون تشير إلى إحاطة السّجن بالحرية من كلّ جانب. يرجع ليتذكر البُرسيّ الّذي تحيط به موجة نديّة من القيود، ويمضي سارحا في خياله بين القضبان كزنبقة تهاجر بين الشّطآن. في المشهد الثّالث والرّابع من القصيدة يعيد الشّاعر تكرار الخوف، و لم يُعد رسم السّياج الحديدي؛ وأعاد جملة "**النّار أقتلها بزهرة** [2]" لنضع الصّفحة الثّالثة كلّها في مربع السّياج الّذي فيه هذه العبارة، وحين أضنى التعب والّتيه

(1) كاميكاز، ولاء الصّواف: 17، 19.

(2) م.ن: 19.

البُرسيّ أشار بسبابته إلى نفسه وقال: "**هو الذبيح يستبق الذبيحة**[1]" وكأنَّه ينعى نفسه إذ كيف يشير الشخص إلى نفسه أو يتحاور معها **!!؟** وقد شارف على النّهاية الّتي يقول فيها: "يقطر فمي صمتا" ويقول "عتمة القيظ" وكل هذه العبارات كتبت بصورة واضحة فجملة يقطر فمي كتبت بصورة مختلفة لتصور حالة التقطير وبخطّ مميز، وفراغ يميز هذه الجملة عن غيرها، الفم الّذي يقطر صمتا لا يستطيع ردع عتمة القيظ. يصعّد الصّواف من حدة الخطاب، ليشير إلى حكم النّاس بالحديد والنّار، وكذلك ضيق الأفق الّذي تنظر منه النّاس، بعد تجويع الشّعب في الحصار، لم يكتفِوا حتّى أسبغوا وضوءهم من دماء الشّعب، فأمامك ثلاثة خيارات:

"**باء: الابتداء**

راء: رحيل

سين: دمه يسقى من رعشة السّكين [2]"

فأما أن تنصاع إلى أوامر السّاسة وتخضع لهم كدمية أو ترحل، أيّ تجد لك بلدا يعطيك حرية الكلام، أو تذبح بسكين السّلطة، ويعيد كلمة النّار أقتلها بزهرة متساقطة إلى الجانب الأيسر من القصيدة من الأعلى للأسفل بصورة جانبية، وكذلك الجملة الختامية" قتلوا المائة التاسعة للهجرة"، وهي كناية عن سقوط الأندلس عام 898هـ، وهو يرى بلاده كحال الأندلس حين رجعت بيد الإسبان، بعد طرد المسلمين منها، وهذه

(1) كاميكاز: 18.

(2) م.ن: 19.

الحادثة يستذكرها مقرونة بحروف(برس)، التي قسمها على جمل ثلاث، بين الرحيل_ الهجرة عن مدينة بابل_ أو ان تذبح كما ذبح المسلمين في الأندلس.

ينفتح هكذا نصّ على تأويلات عديدة، والّذي ذكرته في تلك السّطور ما هو إلاّ أحد تأويلات النّص، وإلاّ ما الّذي جعل الشّاعر ينجو من محرقة البعثيين؟!! الحلة مدينة عراقيّة فيها تل البُرس، التي حملت قناع مدينة بابل، فالقصيدة ما بين العلامات التي ذكرت الحبيبة، وأخرى ذكرت المدينة، فالتي ذكرت الأحوال السياسية والاجتماعية ويبقى من يفهم في دهاليز العلامات ويحفر في رمالها يعرف المعنى ويعرف ثقافة الشّاعر ليخلص للمعنى المراد. الشّاعر الصّواف شاعر من الحلة استعان بقناع الحافظ البُرسيّ للتعبير عن الثّورة الشّعبية ضد النّظام والمعارضة الخفيّة له، والبعد الثّقافيّ الّذي يجمع بينهما هو الظّلم والاضطهاد الّذي عاشه البُرسيّ من عصره، وامتد ليصل إلى الصّواف. وثقافته القرآنيّة الّتي قولبت النّص بأقنعة وجمل قرآنيّة أثثت النّص وأغنته علاميًّا، فالإشارة إلى (جُبِّ يوسف، وهداية النّجدين، بانت سوءتها، طفقت النّار تخصف) وغيرها من العبارات القرآنيّة الّتي أضافت للنصّ مرجعية ثقافية دينية افيد منها في النّص، فضلا عن مرجعية مدينة الحلة وتل البُرس، والشّاعر البُرسيّ، واستعمال السّياج الـ (بي آر سي)، والتقلبات البَصَريّة لبعض الومضات، فقد كتبت بُرس بحروف مقطعة مع علامة استفهام كبيرة وشُرّحت كلّ قطعة في النّص الأخير من القصيدة، إنَّ التلاعب بدلالات الكلمة وتصغير حجمها وتكبيره ، ثورة حاسوبية في النّص الورقيّ الّذي ترجم هذه النّصوص وأخرجها بهذه المخرجات الجيدة. الخلاصة أنَّ النّصوص العراقيّة الّتي رسمت بوساطة تقنيّة الحاسوب تعددت أغراضها وفحواها، لكنَّها صبت بشكل عام في محيط الشّاعر السّياسيّ والثّقافيّ فهي واصفة تارة لحال المواطن، وأخرى لحال المؤلف عبر أقنعة يذيبها في قوالب النّص ولا أريد أن أجترح مصطلحات

جديدة أثير بها حفيظة القارئ بل أشير إلى إمكانية حصول قناع بَصَريّ غير القناع الحرفيّ المستعمل في الرّمز الشّعريّ، وتتسم طبيعة هذا القناع برسم مخطط أو شكل تجريديّ ينقل بوساطته حال الشّاعر بكلّ حيثياتها، فالسّاعة الواحدة بعد منتصف الحياة الّتي أشرنا إلى إمكانية إشارة الشّاعر إلى نفسه، والشّجرة هي من تنوب عنه، وكذلك رسم الشّاعرة دنيا ميخائيل لجسم يمكن أن نحسبه يشير إليها وما تشعر به، ورسم المدينة المدورة في خارطة أحمد الشّيخ عليّ، وصولا إلى السّياج المحيط بولاء الصّواف، فلا يخرج الشّاعر من محيط بدنه أو منطقته، ليصبح الكون الجامع لهؤلاء الشُّعراء، السّاعة الشّجرة، خارطة المدن، الجسم، السّياج... إلخ وغيرها من العلامات الّتي وضعت في النّص مشيرة إلى ثقافة الشُّعراء، ويكاد الشُّعراء أن يلتقوا بالموضوعات نفسها لولا الرّسومات الّتي نقلت نصوصهم من النّمط الشّعريّ التقليديّ إلى التّصوير البَصَريّ الّذي فتح تأويل هذه النّصوص على آفاق متعدّدة..

التطوّر الّذي شهده النّص العراقيّ، والّذي نقل معركته من الوزن والنّثر، إلى التّصوير البَصَريّ؛ ليعطي هذا النّص تأويلات أخرى كسرت نمط الجمود والتكرار في النّصوص الّتي سبقتها، وقد وفّقَ الشُّعراء بتمثيل هذه النّصوص في مجموعاتهم خير تمثيل، ليكون بذلك شكلا آخر للشّعر أعلن عن نفسه بنفسه، فهو ليس من شكل الموزون ولا المنثور، بل هو شكل مصور ساعد التطوّر البشريّ في تمكينه، وقد عرض هذا المبحث هذه المجموعة من النّصوص، وطريقة تداخلها.

الفصل الثّاني

المبحث الثّالث

تداخل الأشكال الأخرى

يحمل النّص العراقيّ في طياته كثير من الأشكال الشّعريّة المتداخلة، والّتي تمثل ظاهرة خاصّة أو ظاهرة انفرد بها نزر يسير من الشُّعراء، فالشّاعر العراقيّ متطوّر بطبعه، منفلت من قيود التقليد، ومنذ أن هدم السّياب بيت الشِّعر، ليبني حائط السّطر تعددت بعد السّياب تلك المحاولات الّتي غيرت من شكل القصيدة وبثت فيها أرواح عدّة كلّ شيء أصبح شعريًّا، إذ لم يقف الشِّعر عند حافة القافية، أو العجز والصّدر، أو السّطر الشِّعريّ(التفعيلة، أو النّثر)، بل تعدّاه ليجعل من خطّ اليد ظاهرة شعريّة جديدة وكذلك الشِّعر المرسوم بالأشكال الجاهزة الّذي تناولناه في المباحث السّابقة، والأشكال المرسومة بتقنيّة الحاسوب، ليرفع لواءه بالشِّعر الرّقميّ التفاعليّ في عام (2007)، كأول قصيدة رقميّة في الوطن العربيّ، بل هي أول عمل رقميّ حقق الرّقميّة بالشّكل الّذي يجب أن تكون عليه. إنَّ تأثر النّص الشّعريّ بالتقنيات المسرحية نقل الشكل الشعري من تصنيف الوزن والقافية إلى تشكيلات أخرى وفقا لعض النص الجديد، فمثلا النص المكتوب بشكل (السّيناريو) الّذي يمثل نصاً ذا طابع وظيفي يحتوي على تفاصيل تقنية تتعلق بطريقة التصوير الّتي يعدّها كاتبه للمخرج مستلها من قصة أو رواية، أو مسرحي؛ لأجل تمثيلها على أرض المسرح وتصويرها[1]، فاقتراض الشُّعراء هذه الثّقافة وتحويل شكل النّص إلى سيناريو، أو حوار مسرحي، من الأشكال الجديدة في الشِّعر وأستطيع القول إنَّها نصّ متداخل بين المسرح والشِّعر، أو هو النّص عابر للشّكل والجنس، أما الشّكل المطلسم، فقد رسم بعض الشُّعراء طلاسمَ و أوفاقًا في شعرهم، وهي الّتي تستعمل في الثّقافة الشّعبيّة على أنَّها تعويذة من الفقر، والحسد والمرض...إلخ. وأراد

(1) ينظر: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، د. ماري إلياس و د. حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون، ط1_1997م، بيروت_ لبنان: 264.

الشُّعراء إدخال هذه الرّموز؛ لتحريك هذه النّصوص من الجمود التفاعليّ؛ فالمتلقي أصبح مريدًا لأشكال جديدة تسرّ نظره، وتخرج حسّاسيّته من الملل وكذلك أراد الشُّعراء لنصوصهم أن تبقى حيّة في ورشات النّقد.

يعـرف السّـيناريو بأنــه نــص ذو طــابع وظيفــي يحتــوي علــى تفاصــيل تقنيــة تتعلــق بطريقــة التصــوير الّتــي يعــدّها كاتبــه للمخــرج مســتلها مــن قصــة أو روايــة، وهــي تمثــل فــي العصـر الحـديث المرحلـة التـي يسـتند عليهـا المخـرج فـي انتـاج عمـل درامـي مـا، وفـي المسـرح القـديم يقتصـر السـيناريو علـى المشـاهد الارتجاليـة فـي المسـرحية الكوميديـة، أمـا فـي المسـرح الحـديث الـذي يعتمـد علـى العـرض ومكوناتـه، ويقلـص مـن الحـوار ودور الكلمـة، فقـد عـاد السـيناريو كبـديل للـنص الأدبـي[1] وحينمـا يقتـرض أو بعبـارة أصـح يتفاعـل _الـنّص الشّـعريّ_ مــع الــنص الــدرامي، ينــتج الشّــكل الشــعري الجديــد المتــداخل، الــذي اســتثمر هــذه التقنيــات لعـرض محتـواه . يرجـع أول نـص عراقـي اسـتعمل التقنيـات الدراميـة (حـوار عبـر الأبعـاد الثلاثـة[2]) لبلنـد الحيـدري، وإن كـان هـذا الـنص أخـذ ملمحـاً شـكليا بسـيطا مـن المسـرح القـديم، وإلا فهـو متنـاص مـع نشـيد الإنشـاد التـوراتي[*]. أمـا نـص الـدكتور مشـتاق عبـاس معـن، فلـه نصّــان: (فــي فجــر مــا... ســتموت الــولادة) و(حكايــة)، اللّــذان كتبــا بأســلوب المســرحيّة، والـنص الأول كـان بـين أربعـة أشـخاص (الميّـت، الـذّئب، الفجـر، الرّاهـب)، واختلفـت هـذه المحــاورة بطريقــة بنائهــا مــن ناحيــة الموســيقى والشّــكل، فالشــكل الخــارجي العــام للقصــيدة يشـابه الـنص المسـرحي، فـالنص المسـرحي يكتـب ليمثـل علـى خشـبة المسـرح، فهـو يعطـي

(1) ينظر: المعجم المسرحي: 264، 265.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر بلند الحيدري: 473.

(*) تعد مفردة الجوقة الرجالية، والجوقة النسائية التي استعملها في نص حوار الأبعاد تقترب من التناص مع نشيد الإنشاد، فالجوقة مجموعة من المنشدين يمكن أن يؤدوا بعض الرقص مع الإنشاد، وقد لعبت دورا هامّا في ابراز المسرح قديما في طقوس عبادة ديونيزوس، إذ يرتدي بعض الكهنة أقنعة الحيوانات، ويؤدون نشيد الديتيرامب، ينظر: المعجم المسرحي: 163، وكذلك: الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر بلند الحيدري: 473، والكتاب المقدس: نشيد الإنشاد: 840.

منحيين: مقروء ومؤدى، ويجب التفريق بين هذين المفهومين، ويوزع على شخصيات المسرحية بشكل يعطي فرصا متكافئة للكل[1]، أما ما يعرف بالمسرح الشعري، أو الشعر الدرامي، أو القصيدة الدرامية، فهو المسرحية التي تكتب شعرا بلغة نثرية لها طابع شعري[2]، أما الشعر الذي يكتب بأسلوب المسرحية فغايته الإلحاح على الشكل مع التمسك بتكثيف المعنى، واللغة العالية المميزة[3]، وما يميز نص (في فجر ما) جنوحه إلى لغة رامزة تنفتح على تأويلات عديدة، فمن خلال شخصيات القصيدة، (الذئب، الميت، الراهب)، وإذا أردنا الخوض في غمار التأويلات، فيمكن عد (الذئب) رمزا للشر، والميت رمزا لشخص ما صديق أو قريب، وهو ما وقع عليه ظلم الذئب، أما الراهب فهو رمز التطهير الذي يطهر به الميت نفسه أو مكانه، وليس شرطا أن يرمز الميت للموت المعروف بين الناس، بل يرمز إلى القيد، أو الغربة، أو العيش بلا هدف، أو السجن، والنهاية المفتوحة للنص جعلته بهذا الشكل:

" **الميّت:**

زر مرقدي في غد!

وانشر سناك النّدي

لعلَّني في سماك

(1) ينظر: معجم المسرح، باترس بافي، تر: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربيّة للترجمة، ط1 2015م، بيروت_ لبنان: 529، 530.

(2) ينظر: المعجم المسرحي: 281.

(3)

أنزع ما في يدي[1]"

القصيدة ابتدأت بالميت وانتهت به، فما بينه وبين _الذئب والراهب_ الفجر الذي سيفضحه بطلعته الميت ويتمكن الميت من نزع الظلام، والفجر إذ يطلب من الميت:

" **الفجر:**

اخفض نداك ولا تبح

والجم رؤاك...

فإنَّ في الصّبح الرّؤى قد...

اخفض نداك ولا تبح ...

اخفض نداك... [2]"

فالفجر يخاف على الميت من الذئب الذي يتربص بالميت، وكذلك يصرخ بالذئب والراهب، فلا يريد من الراهب فضح أمر الميت، ولا يريد من الذئب التربص به.

وللمقطع الأول تداخل آخر يضاف إلى التداخل الشكلي بين النص المسرحي، والشعر، فيمكن عدّه من بحر المجتث الّذي يجيء مجزوءا وجوبا، وتفعيلاته: (مستفعلن فاعلاتن) فلو دخلت علة الحذف على التفعيلة الأخيرة، لتصبح (فاعلا) وتحول إلى (فاعلن)، أو هو من مشطور البسيط، فالبسيط التام(مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) وعمليّة إسقاط تفعيلتين تعطي النّتائج نفسها، وهناك وزن مشابه له يدعى (الكان

(1) الأعمال الشّعريّة الورقيّة غير الكاملة، مشتاق عبّاس معن، دار الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع، بغداد_ العراق ط1_ 2010م :41.

(2) م.ن: 42.

وكـان[*])، الّـذي اسـتعمله البغـداديّون فـي نظـم الحكايـات والخرافـات وهـو علـى وزن(مسـتفعلن فـاعلاتن: مسـتفعلن فعـلان[1])، فالحكايـة التـي يرويهـا القصاصـون أو الوعـاظ، أو الحكواتيـون سـابقا تمثـل الـدراما الّتـي يسـردوها للمسـتمعين. وأعـلاه كـان الحـديث عـن الـوزن المتـداخل فـي العـروض لهـذه المقطوعـة الّتـي بنيـت بالشّـكل العروضـيّ الـدّاخليّ والخـارجيّ وزنًا وقافية والبيت المقابل للبيت، وقد تكرر هذا البناء في المقطع الأخير، مع زيادة:

"**وافتح له كل باب يا واهب الفتح**

من يدي

وفي يدي

زر مرقدي...! [2]"

أمـا إذا كـان الميـت هـو الـوطن، الـذي مـات فـي قلـب الشـاعر؛ بسـبب الهجـرة والـذئب يمثـل السـلطة الظالمـة، وجمـع ذئـب (ذؤبـان) فهـي ذات معنـى الصـعلكة والغـدر [3]، وقـد يـراد مـن لفـظ الـذئب هـذا المعنـى، والفجـر هـو الأمـل الـذي يريـد أن يحيـا بـه الميـت، والراهـب الشخص الذي يمثل سيرورة الفجر، أو سيرورة الأمل في الحياة.

(*) مـن الفنـون الشّـعريّة المسـتحدثة فـي العصـر العبّاسـيّ علـى وزن (مسـتفعلن فـاعلاتن) للشـطر الأوّل والثّاني(مستفعلن فعلان).

ينظر: ديوان الكان والكان في الشّعر الشّعبيّ القديم، د. كامل مصطفى الشّيبيّ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة ط1_11987م، العراق_ بغداد: 22.

(1) ينظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، الدّكتور محمود مصطفى (المتوفى: 1360هـ) مكتبة المعارف للنّشر والتّوزيع، ط الأولى، 1423هـ - 2002م : 113، 114.

(2) الأعمال الشّعريّة الورقيّة غير الكاملة: 47.

(3) لسان العرب: ج5، 15.

" **الرّاهب:**

ألق ...

هي الرّؤيا...

ألق هي الرّؤيا، وما في هذه ألق...؟! [1]"

وقد تنوعت التشكيلات الإيقاعية في هذه القصيدة، فهي وإن اختارت الشكل المسرحي، لم تستغن عن مكونات الشعر التي عرفت به، فالإيقاع في مقاطعها جاء من البحر الكامل بكل زحافاته، إذ توزعت التفعيلات على المقاطع بزحافات متباينة؛ لكسر النمط العروضي للكامل، وكذلك توجيه المتلقي إلى تداخل داخلي آخر، إلى جانب التداخل مع الشكل المسرحي الخارجي، وانماز مقطع الميت الأول والأخير بالإيقاع الموزون المقفى؛ للغرض الذي ذكرته آنفا، مع قصدية ابعاد التجنيس العروضي لهذا النص.

وهكذا يمكن أن تغير العلامات وفقا لمقتضى حال النّص وإن كان الشّاعر أقرب لهذه الرّموز. وحين نركن إلى نصّ آخر يتسلل إلينا شعور مختلف مع بقاء التقنيّة نفسها وهذا النّص المسمى(حكاية) تقع مشاهده بين (الرّاوي، والأبطال، والقارئ، المشهد)، إذ جعل النص يعمل عمل الإخراج السينمائي في عرض الأحداث، التي بدأها بالرّاوي الّذي قال:

"**منذ أن هدهد آشور على أكتافهم...**

وصحا التأريخ ناموا... [1]"

(1) الأعمال الشّعريّة الورقيّة غير الكاملة: 44.

الابتداء يشير إلى استدعاء التاريخ القديم، المتمثل بالحضارة الآشورية، وقد تكون الإشارة إلى الملك الآشوري آشور بانيبال الذي حكم هذه البلاد خلفا لأبيه أسرحدون، والذي امتدت امبراطوريته من بلاد الأناضول إلى أرمينية وبحر قزوين فالخليج العربي، وقد انهارت هذه الامبراطورية بسبب الإغراق في الحروب؛ من أجل سياسة الغزو و احتلال المناطق التي ليس تحت نفوذها[2]، وهذا ما عشناه في الحقبة البعثية التي أرادت احتلال الكويت، واسترداد بعض من أراضي إيران؛ لأغراض بسط نفوذها وتوسع أراضيها[3]، ويمكن أن نعد ذكر أشور هو تعريض بالرئيس الذي زج شعبه بحروب لا داعي لها، أما المشهد الذي يعرض حالة الشعب:

"**وغدت أهدابهم للنوم قوتا** [4]"

كما ويذكر النوم كرمز للتراخي عن النظام السابق من الشعب، وإعلان استسلامهم الكامل لطغيانه:

"**إني أراهم فتية قد آمنوا بالنوم** [5]"

فما بين هذه المعطيات ثمة أمل بثه في (الأبطال) الذين قد يصحون من نومهم، ويبدأوا بفسحة أمل تعيدهم إلى ماضي أجدادهم، لكن بصورة أجمل:

---

(1) الأعمال الشّعريّة الورقيّة غير الكاملة، مشتاق عبّاس معن :53.

(2) ينظر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، طه باقر، دار الوراق للنشر المحدودة، ط1_ 2009م، بغداد_ العراق: 577، 581.

(3) ينظر: انهيار جدار عرب المشرق، ابراهيم عبد الطالب، دار المنهل للطباعة والنشر، ط1_ 2010م، عمان_ الأردن: 349، 352.

(4) الأعمال الشّعريّة الورقيّة غير الكاملة: 54.

(5) م.ن: 55.

"**لعل الأحرف الأولى لعل سلالة الأجداد ... تؤوينا!** [1]"

فما إن وصل إلى فسحة الأمل هذه:

"**بعد أن عشعش آشور على أكتافهم**

وغفا التأريخ

ناموا...؟! [2]"

مختتم هذه القصيدة كمبتدئه، مع تغيير بالمعاني(هدهد) في الأولى و(عشعش) في الثانية، فهدهد الأولى تدل على الحركة الهادئة كتحريك مهد الصبي [3] فكل نظام في بدايته يهدهد على الأكتاف، وما إن يثبت سطوته حتى يتعشعش على نظام الحكم، أي يتراكب بعضه فوق بعض [4]، أو أنه يدل على الاستسلام لهذا النظام الظالم بقرينة النوم، فالنوم حاصل بعد صحوا التاريخ وغفوه. والحاصل إن هذا النص عرض مسرحية العراق عبر حضاراته السابقة، وجمهوريته الحالية لتخرج نفس النتائج، وهذا الشكل غير المألوف في الشعر، الذي أخذ الشكل الدرامي الخارجي من النص المسرحي ثم ألبس شخصيات المسرحية وأحداثها أقنعة، ورموزا شعرية، وإيقاعات شعرية، فالمقطع الأول والثاني للراوي والمشهد، اتزن على بحر الرمل(فاعلاتن)، وللقارئ والراوي للمقطع الثالث والرابع بحر الرجز واستعمال تفعيلة (مستفعلن)، أما في مقطع الأبطال فقد تميز

(1) الأعمال الشّعريّة الورقيّة غير الكاملة: 58.

(2) م.ن: 58.

(3) ينظر: لسان العرب: ج15، 51.

(4) ينظر: م.ن: ج9: 222.

بتفعيلة الهزج(مفاعيلن)، والخاتمة بالراوي مع بقاء الوزن نفسه، وهذا التداخل العروضي في النص، له أسبابه التي ذكرناها في تحليل النص الأسبق.

في الشّطر الثّاني من البحث، أود الإشارة إلى أشكال شعريّة اتسمت بسمة أخرى، وهي الاقتراض من الثّقافات الشّعبية، إذ يدخل مفهوم الطّلاسم والأوفاق وهي أشكال ترسم بحروف وأرقام وتكتب على ورق أو باب؛ غياتها تحقيق حاجة ما، كدفع الحسد، أو المرض، أو الشر، أو طلب الزّواج، وتستعمل في السّحر لحاجات غير أخلاقيّة شيطانيّة، والطّلسم له ثلاثة معان منها [1]:

1- الطلّ بمعنى الأثر، ومعناه أثر الاسم.

2- لفظ يونانيّ بمعنى عقدة لا تحل.

3- مقلوب عن اسمه أي (مسلّط).

ولم يختلف أيّ عالم بشأن تسمية الطّلاسم، ولكن استعمالاتها في الخير والشّر هي من تلقي ظلالها على خطورتها، فالشّيخ محمّد الرّضيّ الرّضويّ[*] يعد هذه الممارسات من الأدعية المجربة والمؤمن بها سوف تؤثر فيه إيجابا [2]، وهكذا سائر

(1) مدينة الطّلاسم والأشكال المكرمة، السّيّد محمّد حسن صادق آل طعمة، دار المفيد للطباعة والنّشر ط1_2005م، بيروت_ لبنان :6.

(*) هو عالم من علماء الشيعة الإماميّة، صاحبّ كتاب التحفة الرّضويّة في مجربات الإماميّة.

(2) ينظر: التحفة الرّضويّة في مجربات الإماميّة، محمّد الرّضيّ الرّضويّ، مؤسسة الأعلميّ للمطبوعات ط1_2000م، بيروت_ لبنان: 5.

العلماء كالغزاليّ [1] وغيره، وإن عمليّة جلب هذه الأشكال إلى الشِّعر ظاهرة جديدة أراد منها الشُّعراء زيادة معان جديدة وتوجيه المتلقي لقراءة أشكال أخرى.

عالم السّحر عالم مجهول له باب دخول لا خروج منه، والسّحر هو عمل يقوم به شخص ما من أجل تحقيق فعل ما بوقت قياسي مع خرق لقوانين الطّبيعة، وعادة يرتبط عالم السّحر ببعض الحيوانات منها(الهدهد، الغراب، القط، البوم)، وما يهمنا هو إدراج صورة طائر البوم في إحدى القصائد، فالبوم في العرف الشّعبيّ طائر يجلب الشؤم والحزن، والسّبب أنَّه حيوان يعيش بعيدًا عن الإنسان في الأماكن المهجورة، ويظهر ليلاً مطلقًا صوتًا مخيفًا[2]، وتستعمل في السّحر لتأثير عيونها الّتي لا تتحرك وتكون كبيرة ومخيفة[3]، في مجموعة (تعاويذ للأرواح الخربة) نصوص كتبت بخطّ اليد ورسمت مع كلّ قصيدة أعلى الصّفحة صورة البوم، ففي إحدى نصوص(تعويذة الرّميم[4])، يكتب الشّاعر العتبة على شكل دائرة، مرددا عبارة (شكلي ملآن تكويرا) والتكوير في اللّغة معناه اللَّف والاضمحلال[5]، وتحتها جملة (على تعويذة الرّميم يتكئ انسكابي)، لتكون هذه العبارة عتبة لنصّه، و إلى جانب الصّفحة العليا يسارا توجد رسمة البوم كرمز للشؤم والتطير من الحياة، فالرّميم في اللّغة العظام البالية [6] وهي تشير إلى الحياة الّتي

(1) ينظر: الأوفاق ، الإمام الغزاليّ، تح: الشّيخ محمود العالم الفلكيّ، دار إحياء الكتب العربيّة مطبعة البابيّ الحلبيّ، ط1_1998م، القاهرة_ مصر، بشكل عام.

(2) ينظر مقالة رمزيّة طائر البوم على الرّابط: www.alawan.org/2014/04/16/ .

(3) ينظر الجن المعيان (البومة_ الهامة) الرّابط : depaj.wordpress.com/2013/04/0/.

(4) تعاويذ للأرواح الخربة، ناصر مؤنس، دار مخطوطات هولندا،ط1_1996م: 24.

(5) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، ج12: 185.

(6) ينظر: لسان العرب: ج5: 324.

يعيشها الشّاعر بكلّ تفاصيلها المؤلمة، فهو يريد وضع تعويذة تحيي العظام، فماذا لو كانت العظام قد بليت وأصبحت رميماً؟!، كلّ شيء في هذا النّص له حسابه، فمن نوعيّة الخطّ وكذلك بعثرة الخطّ وتراكب حروفه وجملها وقلب بعض الحروف؛ كلّ له دلالته حينما نشاهد بعض التقارير عن المقابر التراثيّة، نرى كمية العظام كيف تبعثرت بأشكال مختلفة، وكذلك عظام الحيوانات القديمة، فسرتها المقابر التي خلفتها الحروب الّتي طالت البلاد مع الجارين إيران والكويت، والبومة الّتي رسمت جانب الصّفحة ليست للسّحر؛ بل هي تعبير عن الشّؤم والبلاء الّذي ضرب البلاد.

شكل(1) رسم البوم في قصيدة تعويذة الرّميم

في الكون الثّقافيّ الدّينيّ نقرأ في سورة يس: ﴿ وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُۥ ۖ قَالَ مَن يُحْيِ ٱلْعِظَٰمَ وَهِيَ رَمِيمٌ ﴿٧٨﴾ [1]﴾ وفكرة إيجاد تعويذة لرميم الوطن مستحيلة جدا، ولذا عاش الشّاعر هذا الشّعور بكلّ متبنياته، "**من هنا رأيت الموت المغنج الموت المخضوضر نحو الطّفولة**[2]" بهذه الجملة ابتدأ القصيدة، ولم يترك فراغا للسطر الّذي بعده، فالكتابة باليد بتقنية الجرافيك[*] تحرر الحرف من قيد الطّباعة، فنرى الحروف تصغر وتكبر داخل الكلمة، تبعا لشعوره بنبرات أصواتها،

(1) يس: 78.

(2) تعاويذ للأرواح الخربة، ناصر مؤنس: 24.

(*) راجع صفحة 82 من الرسالة.

وتارة تكبر بعض العبارات أو تصغر إذ لا تكون الجمل عبارة عن كلام يخرج كالكلام العادي، بل هي شعور نافذ من القلب إلى الورقة. "**للطلسم السّريّ أقترب كي تتباعد**[1]" وما نلحظه كتابة كلمة للطلسم السّريّ بخطّ كبير وسميك؛ للإشارة إليها ولفت النّظر، كما أنّ بعض الكلمات تكون نصف مميزة بالسّمك مثل(جوقات)، وكذلك يرجع ليكبر الكلمات بصورة أكبر عمّا سبق، "**أيُّها الوجل ... أيّها التناقض الصمت مصيدة الكلام لم أعد أدخر غير التّجلي المؤلم والعجز عن إخفاء ما لا يمكن نسيانه**[2]" يتميّز الخطّ المؤنسي بثبات الهمز على الألف الموصولة والمقطوعة، مع بقاء الهمزة بأعلى الألف وإن كسرت يرسم كسرة أسفلها؛ لتمييز خطه عن سائر الخطوط، وقد يعد هذا الأمر متقاطعا مع قواعد الإملاء العربيّة، إلا أنَّ الشّاعر له سطوة على الحروف كما له سطوة على اختراق اللّغة والمعنى. توضع التعاويذ بورقة أو تقرأ على المريض والمحسود أو غيرها من الحاجات كالعقم و تسهيل الزّواج وغيرها[3]، فماهي الغاية من وضع تعويذة على الرّميم؟!!، لعلّ الشّاعر أراد بصيصا من الأمل يورق في تلك العظام، تحييها وهي رميم لتعبر عن ظلمها أو ترجع لتعيش حياة غير الّتي عاشتها؛ لذا نراه يقول "(**هذه الأرض المتجعدة المغبار كالعجوز الفاجرة، لأحبلنها ماء فأملأن بطنها، فأخرجن حياة)...** [4]" وهكذا عالم الشُّعراء يبحث في أرض المقابر عن حياة. "**الموت، له رائحة المرح وميض القهقهة**[5]" وبقي بهذا النّفس يحاول رسم تعويذة لعظام أطفال

(1) تعاويذ للأرواح الخربة، ناصر مؤنس :25.

(2) م.ن : 25.

(3) ينظر: الأوفاق، الإمام الغزاليّ:36.

(4) تعاويذ للأرواح الخربة: 26.

(5) تعاويذ للأرواح الخربة: 29.

بلاده، ولكن لاجدوى "**فالعويل وليمتنا أنا المعول أبارك هذا الخراب**[1]"، وأيّ بركة في خراب ابتدأ منذ حكم البعث إلى يومنا هذا؟!! فعلى مدار خمس وأربعين سنة والعراق أرضه قبور لساكنيه.

في نصّ (ميتافيزك) للشّاعر شاكر لعيبي، الّذي يتمّتع بلغة عالية وخطاب صعب القراءة، لكنه استعمل بعض الطّلاسم والأوفاق فيه، والشّاعر في هذا النّص دخل إلى العوالم الأخرى وكأنَّه يصف حلمًا. هذا النّص لايمكن قراءته مجتزءًا، بل يقرأ كنصّ واحد وإن فصلت بينه الطّلاسم والأرقام. البداية من الإهداء الّذي رسمه على شكل مثلث متجه رأسه إلى اليسار وقاعدته إلى اليمين، والإهداء إلى الحروف العربيّة الّتي وصفها "**الّذين طالما كانوا إلى جانبي في طبائع الشِّعر الغربيّة !!!! هناك !** [2]". إذ ترتبط الحروف بعلم الطّلاسم والأوفاق بالعالم العلويّ وتمتد إلى العالم السفليّ من العرش فالكرسي، فزحل، فالمشتري، فالمريخ، فالشّمس...حتّى تكمل الدّورة إلى زحل[3]، وهي تمد العوالم بالأسرار المرتبطة بالحروف، فلكل كوكب حرف مرتبط به وله عدد من الأوفاق، فالعرش له حرف الألف والكرسي حرف الباء وزحل الجيم وهكذا سائر المنازل تتكرر إلى حين انتهاء دورة الحروف ، وحين قسم العلماء الحروف إلى الشّمسيّة الّتي تدغم معها حرف (ال) التعريف، والقمرية الّتي يلفظ معها، فلم يكن التعريف على وفق لفظ الشّمس ولفظ القمر، بل هي وفقا لمنازل القمر في الشّهر، ولكل حرف أثر في النّفس قبل وجوده في الشّكل وهذه الحروف مرتبطة بأعداد تعطيها قوة روحانيّة من الأفعال[4].

(1) م.ن: 33.

(2) ميتافيزيك، شاكر لعيبي، دار الفارزة، ط1_1995-1996م، جنيف_ سويسرا: 1.

(3) ينظر: شمس المعارف الكبرى، أبو العبّاس أحمد بن عليّ البونيّ، مخطوط: 5.

(4) ينظر: شمس المعارف الكبرى: 5، 6.

ومـن هـذه المنطلقـات وضـع شـاكر لعيبـي قصـيدته بالعـالم السّـحريّ المتخيـل، فسـمى المجموعـة(ميتـافيزك) ليتحـد العنـوان مـع الـنّص. كتـب هـذا الـنّص برمزيّـة عاليـة، وهـو يـدخل بهـذه الحـروف إلـى عـالم خـاص، لـه لغـة خاصّـة اقتـدر الشّـاعر علـى التحـدث بهـا. ابتـدأ بالضّـوء الّـذي انفجـر مـن ضـوء الخـاتم الّـذي يحتـوي علـى فـص فيـروز، فمـن خـلال الخـاتم صـنع الشّـاعر عالمـه الملـيء بالغرابـة فهـو يتخيـل عـالم ملـيء بالسّـحر مـن بدايـة الضّـوء الفيـروزيّ وينظـر بداخلـه العـالم الآخـر. وفـي تلـك العـوالم الّتـي خرجـت مـن حيـز الفيزيـاء بـدأت الأشـياء تتكـون بصـورة عجائبيّـة وهكـذا أكمـل رحلـة الـنّص الّـذي يصـف فيـه هـذا العـالم بتضاريسـه و حيواناتـه ونباتاتـه حتّـى ينتهـي الـنّص بالغبطـة الّتـي يتمّناهـا وهـو محـتس لنبيـذ ذلـك العـالم. بعـدها يسـتعير أشـكالا بَصَـريّة مـن عـدة كتـب أهمهـا كتـاب الأوفـاق للإمـام الغزالـيّ، و مـن كتـاب الطّواسـين للحـلاج، ومـن كتـاب الفتوحـات المكيّـة لابـن عربـي، وفـي الصّـورة أدنـاه (وفـقٌ) مـن كتـاب الإمـام الغزالـيّ بأشـكال مختلفـة فهـو عبـارة عـن ثلاثـة خطـوط مجتمعـة فـي رأس تشـبه (الفالـة)، و حـرف القـاف متصـل بحـرف الهـاء وفـي أعلاهمـا حـرف الميم.

شكل(2) كتاب الأوفاق الإمام الغزاليّ[1]

والقصـد مـن هـذا الشّـكل، هـو أن يجعـل عالمـه بـلا تلـوث، ولـيس المقصـد إباحيًّـا فـالمرأة الجالسـة فـي هـذا المكـان، يصـفها بأوصـاف خاصّـة، فهـي جالسـة تخـيط علـى بركـة

(1) الأوفاق، الإمام الغزاليّ: 36.

مـاء، والمـاء يلمـع بوجههـا، ويسـطع ليخـتلط بلمعـان الإبـرة الّتـي تخـيط بهـا. ليسـت _كـل الأشـياء الواقعيّـة الجميلـة الّتـي يصـادفها الشّـاعر فـي حياتـه_ يترجمهـا شـعرا، بـل هنـاك شـيء اسـمه الخيـال، ويجـد فيـه الشّـاعر مسـاحة كونيّـة واسـعة للإبـداع، والـدّخول فـي عـوالم جديـدة القصـد منهـا، توجيـه المتلقـي إلـى قـراءة الـنّص مـرات عـدّة للوصـول إلـى المعنـى، أو الانفتاح مع المعنى بمداراته الواسعة.

وفـي هـذا الـنّص تحـدث عمّـا يوافـق هـذا الوفـق وهـو المـرأة الجالسـة فـي ذلـك العـالم السّـحريّ، فـي مـدارج خيـال الشّـاعر وفـي هـذا الـنّص تحديـدا تبـرز الشّـخوص فيـه وهـم (الشّـاب، والبـاب، المـرأة، الغريـب) فالشـاب الّـذي دخـل فـي البئـر السّـحريّ وفـتح بـاب العـوالم الأخـرى أول مـا رآه تلـك المـرأة بعـد البـاب، وجعـل هـذه الرُّقيـة لهـا لأنّهـا علـى حدٍّ وصـفه فائقـة الجمال:

"لا تعكر خلوتها الكروية المجيدة

لا تخدع ثديها العاجي الملتمع في الحجرة نصف الملتمعة

لا تمس قائمتها المائيّة المنبسطة باستقامة شباكها الرّيفيّ المتقوس[1]"

فهـو يصـف بياضـها وشـدة لمعـان جلـدها لأنَّهـا كانـت تسـبح فـي بركـة معتمـة يـدخل إليهـا بصـيص مـن الضّـوء مـن شـباكها الرّيفـيّ، كمـا أنَّهـا بدينـة الجسـم إذ يعجـز الـدّرج عـن حملهـا، هـذه أوصـاف المـرأة الّتـي كـان يحلـم بهـا وكتـب هـذه القطعـة حتّـى يستخلصـها لنفسـه فعلـى الـرّغم مـن دخـول الشّـاعر فـي عـالم آخـر لـم يسـتغن عـن هـذا العـالم وأخـذ معـه تلـك القطعـة الّتـي تقيهـا مـن غيـره، إنَّ اسـتعمال الطّلاسـم والأوفـاق فـي النّصـوص هـو ظـاهرة

(1) ميتافيزيك، شاكر لعيبي: 10.

نـادرة، ولـولا هـذا الوفـق لمـا اكتمـل فهـم الـنّص، فـالرّجوع إلـى الكتـاب الأم فسّـر هـذه الرّمـوز الغامضـة، وقـد لا تكـون بغيـة الشّـاعر جنسـيّة أثنـاء كتابـة هـذا الوفـق؛ لأن العـوالم الأخـرى لا تحتـوي علـى الجسـم البشـري الّـذي فيـه خصوصـيات للحركـة والتنقـل والعمـل وغيرهـا مـن الحركـات الّتـي يتقنهـا الإنسـان؛ لطبيعـة جسـمه الفيزيائيّـة، أمّـا فـي عـالم الخيـال أو العـوالم الأخـرى فالإنسـان يسـتطيع أن يفعـل أيَّ شـيء لا يسـتطيعه فـي العـالم الحقيقـيّ كـالطّيران والاختفـاء، والسـير بسـرعة...إلخ، إذن لكـلّ نـصّ وفـقٌ أو طلسـم يشـابه حالتـه مـن ناحيـة القـوة والعـزة والهيبـة وغيرهـا مـن فوائـد هـذه الأوفـاق، وقـد تناولـت إحـدى الحـالات للتـداخل بـين الـنّص الشّـعريّ والطّلاسـم والأوفـاق بشـكل مختصـر، وكيـف الـنّص الشّـعريّ أدخـل تلـك الأشـكال البَصَـريّة الغريبـة؛ معطيـاً الـنّص الشّـعريّ شـكلا آخـر، ومزيـدا المعنـى، ويتفاعـل القـارئ معـه حـين يـذهب إلـى كتـب الأوفـاق المسـتعملة، ولمـن تسـتعمل ثـم يرجـع للـنصّ و يرى ماذا أضافت هذه الأوفاق من علامات وآثار أرادها الشّاعر في نصوصه.

الفصل الثّالث

تداخل الأشكال التفاعليّة

- **المبحث الأوّل: تداخل الشّكل التقنيّ مع الورقيّ.**
- **المبحث الثاني: تداخل الشكل التقني مع التقني.**
- **المبحث الثالث: التداخل المتعدد الأشكال.**

إنَّ دخول التقنية في الحياة اليومية، أسهمت في تغيير حياة الإنسان، من تقنيات نقل الصورة التلفاز، الاتصال بالهاتف المحمول، الطباعة باعداد كبيرة وبسرعات قصوى، وغسل الملابس، وغيرها، وهذه التقنيات جلعت الفرد، يقين بأنَّ ثقافة العصر ثقافة (انفوميديّة[*]) وأصبحت من متطلبات العصر، ومن لم يعرف استعمال الحاسوب يعدّ أميًّا وإن كان يعرف القراءة والكتابة. "فلو تصفحنا ما حولنا في عالمنا الضيق(الغرفة) سنجد أنفسنا أننا دخلنا عالم (الإنفوميديا) حقا. وأننا بظل ممارسات رقميّة وتكنلوجية وتفاعلية متنوعة، من (الموبايل)، والبثّ الفضائيّ (والجات) على النّت والبريد الإلكترونيّ(الإيميل)، وأزرار الرّيمونت كونترول، والكاميرات الدّيجتال... [1]"، وهذا ما يعضد الكلام أعلاه إذ إنَّ الثّقافة الإلكترونيّة هي ثقافة سائدة في العصر وليست مجرد نزوة أدبيّة أرادها الشعراء.

مرة أخرى مع العراق _الّذي جدد في الشّكل الشّعريّ، إذ نقله من الشّكل العموديّ ليصل به إلى الشّكل الجديد على يد شاعريه نازك والسّياب مطلع أربعينيات القرن المنصرم_ ها هو يجدد الشّكل الشّعريّ لينقله من سلطة الورق الّتي لا تقل عن قيود العمود المرزوقيّ، فعلى يد الشّاعر العراقيّ الدّكتور مشتاق عبّاس معن، قص شريط رحلة الشّعر العربيّ، معلنا بدء العصر الشّعريّ التفاعليّ وتحديدًا عام(2007م)، ليأخذ العراق كلّ الرّيادات الشّعريّة بنثرها[2] وتفعيلتها ورقميّتها وباقي أشكالها. (تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق[3]) هي القصيدة الأولى في الوطن العربيّ الّتي فتحت

(*) معناه (تقنيّة المعلومات) أي الأعمال الّتي يمارسها الإنسان بوساطة الحواسيب والهواتف النّقالة وغيرها من التقنيّات المتاحة ينظر المقال التّالي(ثورة الإنفوميديا) الرّابط: annabaa.org/arabic/studies/7445.

(1) ما لا يؤدّيه الحرف نحو مشروع تفاعليّ للأدب، د. مشتاق عبّاس معن:32، 33.

(2) ينظر: رواد قصيدة النّثر في العراق، شاكر لعيبي، دار ميزوبوتاميا، بشكل عام.

(3) يمكن مراجعة موقع اتحاد كتاب العرب الإنترنت على الرّابط:
www.arab-ewriters.com/index.php.

المجال أمام سائر الشُّعراء والرّوائيين لكتابة نصوصهم. نشرت هذه القصيدة بداية في موقع النّخلة والجيران الأدبيّ، والرّابط كان ينشر في المقالات الّتي تحدثت عن القصيدة، وقام الشّاعر بحذف القصيدة من الموقع ليكون تناولها عبر الأقراص المدمجة، وهذه الخطوة فعلها الشّاعر من أجل الدّفاع عن حقه في الرّيادة التفاعليّة للأدب على مستوى الوطن العربيّ. بعد مشتاق عبّاس معن تعددت المحاولات التفاعليّة في الوطن العربيّ، والّتي نشرت في موقع اتحاد الكتاب العرب على الإنترنت ومنها قصائد الشّاعر منعم الأزرق والدّكتورة لبيبة خمار وغيرهم من الرّوائيين العرب. أمّا الكتب الّتي ألفت في النّقد الأدبيّ التفاعليّ، فهي كثيرة وكذلك الرّسائل الجامعيّة(*).

التفاعل لغة : التفاعل مصدر للفعل (تفاعل[1]) المزيد الّذي يدلّ على المشاركة بين اثنين أو أكثر، أمّا اصطلاحا فهو الأدب الّذي يجعل للمتلقي حظا أوفر من ناحية النّقد والاطلاع وغيرها فالشّاعر حين يكتب نصّه يطبعه ورقيًّا في إحدى دور النّشر ليذهب المتلقي لشرائه ثم قراءته وبعد كلّ هذه الخطوات يحصل التفاعل بين النّص والمتلقي، أمّا النّص الإلكترونيّ فهو نصّ يمر بهذه المراحل لكن المتلقي يتلقى النّص تلقيا شبه مجاني، إذ من الممكن أن يتصفح النّص عبر الشّبكة العنكبوتيّة(الإنترنت)، إذن لا يفرق النّص التفاعليّ في الورق أو في الحاسوب إلاّ في عامل زمن التلقي وسرعة الرّد على النّص عبر وسيلة الرد، فإذا كان التفاعل ورقيًّا يستلزم من النّاقد تأليف كتاب أو مبحث للرد على النّص والتفاعل معه، بينما يختصر النّص التفاعليّ الزّمن عبر الضّغط

(*) كتابا سعيد يقطين من النص إلى النص المترابط، والنص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، كتابا لبيبة خمار النص المترابط فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي، وشعرية النص التفاعلي، وكتابا فاطمة البريكي مدخل إلى الأدب التفاعلي، والكتابة والتكنلوجيا، والبنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي فطيمة ميحي رسالة ماجستير جامعة الحاج لخضر الجزائر، والادب التفاعلي دراسة ثقافية سلام عبد عون الجمل أطروحة دكتوراه جامعة بابل العراق، وغيرها من الدراسات وذكرنا هذه على سبيل المثال لا الحصر.

(1) ينظر: الكتاب، سيبويه، ج4 :81.

على أيقونة في القصيدة يمكن من خلالها الرّد أو تتمة القصيدة وغيرها. غاية الأدب التفاعليّ هي اختصار الزّمن والوقت والجهد وكذلك مجاراة التّقدم التقنيّ للعصر فالشّعوب تتقدم إلكترونيّا كلّ يوم عبر وسائل تنمية تقيمها، وورش عمل من أجل تطوير ما بنته فأول حاسوب كان بحجم غرفة كاملة ويحتاج إلى ساعات من أجل إجراء عمليّة قد تكون بسيطة، أمّا اليوم فالحاسوب يحمل كالكتاب لخفة وزنه ويجري عمليات معقدة بصورة سريعة وما وصل إليه من تقنيّة معالجة أفلام وألعاب (4k[1]) أي بدقة عالية جدًا، والآن لا تجد شخصًا يمشي في الشّارع وليس في جيبه جهاز إلكترونيّ، وأي مقهى تدخل إليه يمكنك الدّخول إلى عالم الإنترنت_ الّذي بلغت سرعته أضعافًا بعد دخول تقنيّة(WIFI[2]) وكذلك تقنيّة(5G[3]) الّتي تعني سرعة الإنترنت بقدر (800كيكا بايت) وهذه سرعة (عالية) للإنترنت إذ نحن الآن نعمل على سرعة(800كيلو بايت) وقد تصل للواحد ميكا، ما يشير إلى تقدم هذه الخدمة في العالم. والأدب ممارسة ثقافيّة لا تقل شأنا عن سائر الممارسات كالتعليم والصّناعة والطّب وغيرها فحينما كان يكتب الأدباء على جلد الرَّق، انتقلوا إلى الكتابة على الورق، وأصبح الورق هو الوسيط الحامل للنص، بل هناك من يفضله على الرَّق كالنّاقد الّذي ذكر هذه الحادثة ألا وهو الجاحظ حين فضل استعمال الورق؛ لخفة وزنه ووضوح ما يكتب عليه ورخص ثمنه[4] والآن يستعمل الشّاعر الحاسوب لأنّه ينجز أعمالا شاقة بوقت أقل

(1) تعرف على تقنيّة وضوح الشّاشة (4K) وأبرز ميزاتها على الرّابط:
www.annahar.com/article/668316.

(2) تقنيّة الواي فاي على الرّابط: www.qariya.info/comu/wifi.htm.

(3) شبكة الجيل الخامس(5G) كيف ستغير حياتنا؟ على الرّابط:
www.arrajol.com/content/28616 .

(4) رسائل الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكنانيّ بالولاء، اللّيثيّ، أبو عثمان، الشّهير بالجاحظ (المتوفى: 255هـ)، تح: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجيّ، القاهرة، 1384 هـ - 1964 م، ج1 :252.

وبسرعة فائقة، ومن يعيب استعمال الأديب أو النّاقد للتقنيّة فأحرى به أن يعتبر من حادثة تفضيل الجاحظ للورق على الرق. وكذلك أضاف النّص التفاعليّ أشياء _يصعب على النّص الورقيّ توفيرها لقصر إمكانيته التقنيّة_ ألا وهي الموسيقى والحركة والصّورة المتحركة(الفيديو)، في حين يشترك النّص الورقيّ والتفاعليّ بكثير من الأمور منها الحرف وطبيعة رسمه، وكذلك الفضاء النّصيّ للحروف وتقنيّة الفراغ واللّون وغيرها. في هذا الفصل سيكون الحديث عن الشّكل التفاعليّ للشّعر، وكيف تداخل مع الشّكل الورقيّ، وكذلك تداخل الشّكل التقنيّ مع التقنيّ، وما حققه النّص التفاعليّ _استنادا إلى فرضية الخيال الكامل [1]_ من تداخل متكامل للنصوص. وسيكون اختيارنا لنصوص الآتية وهي (تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق) و (لا متناهيات الجدار النّاريّ) وهاتان القصيدتان للشّاعر الدّكتور مشتاق عبّاس معن، و (تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق– نسخة هيثم نوح).

التّداخل مع الورقيّ:

لم يكن الشّكل التفاعليّ مارقا عن سلطة الحرف الّتي فرضت وستقبى في الشِّعر، إذ لا شعر بلا حروف تتشكل لتعط معاني؛ لكن ما أضافه النّص التفاعليّ من أشياء_ وفرها الحاسوب_ جعلت من هذا النّص يكتسب حللا جديدة منها(الصّوت، الحركة، التقنيّة) والّتي تعطي معاني جديدة أخرى للنص، إذ لا يمكن للنصّ التفاعليّ أن يقرأ مفصولا عن تلك المعطيات ويكتفِي بالنّص الحرفيّ فقط، فضلا عن حضور المتلقي في النّص للمساهمة في بنائه وإنتاج

(1) ينظر: ما لا يؤدّيه الحرف نحو مشروع تفاعليّ للأدب:46.

معانيه بمدة زمنيّة أقل[1]، وهنا يقف عامل الزّمن عنصراً يضاف للتلقي الشّعريّ، وهو يشبه البعد الرّابع الّذي أضيف للطول والعرض والسّمك في النّظريّة النسبية لأينشتاين. والسّؤال المطروح ماهي الخواص الّتي يتداخل بها الشّكل التقنيّ والورقيّ؟ في البداية لا بدَّ من الإشارة للشّكل الشّعريّ الورقيّ وتمييزه عن الإلكترونيّ مع حساب نقاط التقاطع بينهما. عادة ما تكتب القصيدة بمختلف أشكالها على صفحة الورقة، وتسمى بعنوان مميز لها، ويجمع الشّاعر مجموعة القصائد ببنائها وعنواناتها ليطبعها في كتاب يسمى(الدّيوان) أو (المجموعة)، في حين تجمع القصيدة التفاعليّة أكثر من نصّ وعنوان في القصيدة ذاتها، إذ لا يمكن أن تُنشأ القصيدة التفاعليّة بنصوص قليلة؛ وذلك لأن النّص يتحمل طاقات كثيرة من الصّور والنّصوص. أهم ميزة يمكن معرفتها في الشّكل التفاعليّ هو (الأيقونة) الّتي تحمل النّصوص وتحمل بداخلها كثيراً من الأيقونات. في علم العلامات السّيميوطيقا وتحديدا في الثّنائيات الّتي اعتمدها بورس في نظريته المنطقية على الثّنائيّات، وتحديدا في العلاقة التي سماها(الثّانيانيّة) والّتي يتحد فيها _المشبه والمشبه به، أو الدّال والمدلول، أو الماثول والموضوع_ بعلاقة المشابهة فلا بد من وجود شبه بينهما حينئذ يكون علامة الأيقون [2] (أي صورة صغيرة مشابهة للصورة الحقيقيّة). أما في الحاسوب فالأيقونة مأخوذة من هذه التسمية وهي عبارة عن صورة صغيرة، موجودة على سطح المكتب يمكن من خلالها الدّخول إلى البرامج والتّعامل مع الحواسيب، فبعد أن كان الرّسم الأيقونيّ على الرّقم الطّينيّة، إذ كان يحلم الإنسان

(1) مدخل إلى الأدب التفاعليّ ، فاطمة البريكيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1_ 2006م، الدّار البيضاء_ المغرب: 55.

(2) ينظر: السّيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيّات ش.س. بورس، سعيد بنكراد، المركز الثّقافيّ العربيّ ط1_2005م، الدّار البيضاء_ المغرب:116.

القديم أن يفعّل هذه الأيقونات، لكنه لم يجد غير الوسيط الطّينيّ حاملا لها[1] بينما وجد الإنسان الحديث الحاسوب ليحمل على عاتقه هذا الحمل الكبير، بل يصبح هو العامل الكبير في حياة الإنسان، إذ نرى اليوم في الدّوائر الحكوميّة بمختلف صنوفها تعتمد على الحاسوب والشّبكة العنكبوتيّة(الإنترنت)، بل حتّى في القانون استحدث قانون الجريمة الإلكترونيّة[2]، إذ أصبح عالم التقنيّة مؤثرا في حياة المجتمع ما أدى إلى استحداث هكذا قوانين للحدّ من الجريمة النّاتجة من استعمال الحاسوب، أو غيره من الأجهزة في شبكات التواصل الاجتماعي بشكل سيء.

يتميّز الشّكل التفاعليّ بقدرة لا يمتلكها الورقيّ منها: (الحركة، التّشعب، الصّوت) ولذلك نجد أنَّ الشّكل التفاعليّ لا يمكن أن يكون بصورة تقنيّة متميزة عن الورقيّة، بل يأخذ من الورقيّ بعض السّمات؛ ليكون غير ممل، وذو فاعليّة كبيرة. في نصّ (تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق) والّذي سأتعرض لشكله الّذي ميزه عن الورق، فقبل أن نعرف التّداخل بين الورق، والإلكترون ينبغي الوقوف على أهم مميزات الشّكل التفاعليّ ، الّذي استثمر الوسيط المتطوّر(الحاسوب).

واجهة القصيدة التفاعليّة تميز شكلّها الشّعريّ الّذي انزاحت به عن القصيدة الورقيّة، والواجهة الأماميّة للقصيدة عرضت لنا مميزات سنقف عليها، فحينما ننقر على أيقونة الشّاشة الرّئيسة للقصيدة ستظهر لنا واجهة القصيدة الّتي تحتوي على:

1- واجهة زرقاء اللّون.

2- صورة في وسط الصّفحة (صورة تمثال).

(1) ينظر: عصر الوسيط أبجديّة الأيقونة دراسة في الأدب التفاعليّ _ الرّقميّ، د. عادل نذير بيري: 5.

(2) ينظر: الجرائم وعقوبتها في قانون جرائم تقنيّة المعلومات الرّابط:

.www.moi.gov.kw/portal/varabic/ecccd.aspx

3- أيقونات (أيقنت أنَّ الحنظل موت يتخمر) وأيقونات الدّخول للقصائد الأخرى (ضلوع البوح).

4- شريط متحرك يحمل اسم القصيدة (تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق).

5- صوت موسيقى مسموع مصاحبّ لكلّ ما عُرض.

6- ألوان عدّة (لون الخلفيّة، لون الصّورة، لون الأيقونات، لون الحرف).

هذه أبرز مميزات شكل القصيدة التفاعليّة، وهناك مميزات داخلية تتميز بها وهي مميزات بنائية، منها:

1- التّرابط (التّشعب): وهي عمليّة ارتباط مجموعة نصوص بنصّ واحد، كأنَّها أصبحت جزءا منه، وهذه الخاصية لا تقتصر على النّص التفاعليّ، بل توجد في النّص الورقيّ كذلك لكن طبيعة ترابط النّصوص في النّص التفاعليّ تعطي إمكانيات متقدمة للنصّ وتكون طبيعة هذه التّرابطات غير متراتبة، وتتصل في ما بينها ببنيات ينشئها المنتج للنص ويستعملها القارئ للتنقل والعرض[1].

2- الحركة: يمكن وصف الحركة في أبسط هيأتها، السّير في قراءة النّص، وهذه الحركة تتميز بالبساطة في النّص الورقيّ، فالتنقل بين النّصوص يحصل بتقليب الورق، بينما نجدها في النّص التفاعليّ اتخذت منهجا آخر، فأصبح الرّابط هو باب التنقل بين النّصوص وأضيفت حركة أخرى للنص، وهي حركة الاختفاء والظّهور في الشّريط المتحرك

(1) ينظر: من النّص إلى النّص المترابط، سعيد يقطين، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1_2005م، الدّار البيضاء_ المغرب: 128.

والأيقونات الّتي تحمل الومضات الشّعريّة الّتي تميز بها هذا النّص[1]، فضلا عن امكانيته لعرض مقاطع الفيديو، وهذه التقنيّة صعب أن تستعمل في النّصوص الأولى لوجود معوقات كثيرة، ولا ننسى أن الشِّعر التفاعليّ يمرّ بالمرحلة الّتي مرّ بها الشِّعر قديما، كالّتي حصلت في البيت الشّعريّ وبذاك خبَّرنا الغداف الأسود[*]، وهذا أمر طبيعيّ يمر به كلّ تجديد، فهو ليس قرآن ينزل محكمًا، بل يماشي تطوّر عصره إلى أن يستقر على النّموذج المتطوّر السّائد.

3- الصّوت: وهي ظاهرة مميزة في النّص التفاعليّ، إذ لا يقتصر النّص على توليد صوت موسيقيّ واحد، بل أتاح النّص التفاعليّ دمج الموسيقى، وبتعددية مع النّص المكتوب حتّى أصبح الصّوت جزءا من النّص، مشتركا معه في تأويل معانيه، إذ بإمكان المبدع أن يبني نصّه من ناحية المعنى، ويضع جزءا من تفاصيله في الموسيقى.

وهذه أبسط المميزات الّتي يتمّيز بها النّص التفاعليّ ولا يستطيع الورق إنجازها؛ لأسباب معروفة.

وفي قصيدة تباريح (نسخة الدّكتور مشتاق عبّاس) انمازت _باختلاف لون شريط العنوان المتحرك الّذي يحمل (تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق)_

(1) القصيدة التفاعلية في الشّعريّة العربيّة تنظير وإجراء، د. رحمن غركان، دار الينابيع للنّشر والتّوزيع ستوكهولم_ السّويد، ط1_2010م :87.

(*) البيت للشاعر النابغة الذبياني، إذ كان الإقواء في بداية مراحل الشِّعر أمرا إما أن يكون اعتياديا، أو أنَّ الشِّعر لم يتطور إلى المراحل الّتي تتوحد فيها القافية بالحركة، فحينما فطن غير حدثنا إلى تنعاب فأصبحت القافية مستقيمة ينظر: الشِّعر والشُّعراء، ابن قتيبة الدّينوري، ج1: 156.

شكل رقم (1) واجهة قصيدة تباريح رقميّة

عن لون الخلفيّة، فقد تلون الشّريط بلون (أصفر) ولون الحرف (الأحمر) وهي الّتي ضمنت الأيقونات الآتية (أيقنت أنَّ الحنظل موت يتخمر)، فكلّ واحدة منها تعطي نصًّا مخفيًّا يظهر عند التأشير عليه بوساطة المؤشر، النّص الأوّل "**أيقنت/حين قرأت(كتاب الدّنيا)/أنَّ النّاس توابيت/وأحلام برأس الموتى/ك (طراز القبر/المنقوش بأحلى مرمر/والعطر المنثور على أبواب اللّحد/وبخور الأعواد الثكلى/تنزف عنبر/... ... أيقنت/أنَّ المولودين ضحايا/ونعيش/ لكن .....كي نقبر**[1]". فهي تحمل أول كلمة من هذه الومضة وكذلك تشكل الومضة الخارجيّة، يمكن وصف الأيقونات المتكونة على شكل الومضة، والّتي يمكن كتابتها بالشّكل الورقيّ، فإذا كانت الكلمات المكونة لجملة _ أيقنت أنَّ الحنظل موت يتخمر_ شكلا ورقيًّا من الخارج، فإنَّ النّصوص الّتي تحتويها هي النّصوص التقنيّة، فعند التأشير (بالمؤشر) على إحدى أيقونات الحاسوب في سطح المكتب أو أيّ ملف داخل الحاسوب، ستظهر لنا رسالة على شكل مربع فيها معلومات عن

(1) تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق، قصيدة رقميّة للشّاعر الدّكتور مشتاق عبّاس معن، يمكن تحميلها من الرّابط التالي: https://archive.org/details/moh_465.

الملف أمّا مكان خزنه أو وقت خزنه و حجمه الّذي يشغله داخل الحاسوب، وقد استثمر الشّاعر هذه الخاصية؛ ليعطي للنصّ خاصية تختلف عن الورق وإلاّ كيف يميز الورقيّ عن الإلكترونيّ؟!!. والتناص التقنيّ _مع تقنيّة الحاسوب_ ذا فائدة أبرزت شكل النص. هذا الكلام كلّه قبل التحري عن المعنى الحرفيّ الّذي أفرزته الومضات داخل الأيقونات، اليقين ومن مادة (يقن) في لسان العرب" اليقين العلم وإزاحة الشّك وتحقيق الأمر وقد أيقن يوقن إيقانا فهو موقن ويقن ييقن يقنا فهو يقن واليقين نقيض الشّك، والعلم نقيض الجهل تقول علمته يقينا وفي التنزيل العزيز ﴿ وَإِنَّهُۥ لَحَقُّ ٱلۡيَقِينِ ۝٥١ [1]﴾ أضاف الحقّ إلى اليقين وليس هو من إضافة الشّيء إلى نفسه لأنَّ الحقّ غير اليقين إنَّما هو خالصه وأصحّه فجرى مجرى إضافة البعض إلى الكلّ وقوله تعالى ﴿ وَٱعۡبُدۡ رَبَّكَ حَتَّىٰ يَأۡتِيَكَ ٱلۡيَقِينُ ۝٩٩ [2]﴾ أي حتّى يأتيك الموت[3]" ومما سبق أن في النص الشعري عبارة (أيقنت) الدالة على رفع الشك، فضلا عن كلمة (الموت) التي تعد كلمة اليقين إحدى مرادفاتها، وهذه الكلمات تشكل بدورها الأيقونات التي تحمل بداخلها النص الشعري المخفي، الذي يظهر بعد التأشير عليه، محققا جناسا بين الأيقونة واليقين، وذكر الموت في أيقونات (أيقنت أن الحنظل موت يتخمر) يقاربه، قول أمير المؤمنين (ع):

"**الموت ل والدا يبقي و لا ولدا هذا السّبيل إلى أن لا ترى أحدا**

للموت فينا سهام غير خاطئة من فاته اليوم سهم لم يفته غدا[4]"

(1) الحاقّة: 51.

(2) الحجر: 90.

(3) لسان العرب، ابن منظور، ج15: 454.

(4) ديوان الإمام عليّ(ع)، مؤسسة الأعلميّ للمطبوعات، تح: حسين الأعلميّ، ط1_ 1999م بيروت_لبنان:50.

لوصفه الموت بالعدّاء، وكذلك رؤية الناس كتوابيت تمشي إلى القبور، فهي مقاربة لقول الإمام (ع) الذي وصف الموت بالسهم الذي لا يخطئ من يضرب به، ولو تعداه اليوم سيصاب به بعد حين.

شكل (2) الأيقونات الّتي تحمل النّصوص المختفية

فهو لم يذكر الموت لكن ذكر لوازمه القبر والتوابيت، وجعل هذه الومضة تختف بسرعة حتّى تعيد قراءتها من جديد، فالحياة كلمح بالبصر تظهر فجأة ثم تختفي من شاشة العين؛ كي يقن الإنسان بَصَريًّا وكأنَّ الحياة لمح بالبصر. وهذا النّص لم يكتمل حتّى نؤشر على الأيقونة التالية(إنَّ) الّتي حملت بداخلها النّص"**إنَّ الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها/وأرضي تنث ملوكا/كان**

آخر من أورق فيها.... ملك الموت[1]"، ملك الموت الّذي يطارد الإنسان لسلب حياته المادية هو حاكم البلاد فهو الذي يحيي من يشاء من شعبه، ويقتل من لا يصفق له.

شكل (3) أيقونة (أن)

وكأن من حكم العراق، كملك الموت لم يختلف عن الملوك البشريين، وهذه إشارة إلى الظّلم الّذي نما في العراق، فهو بطعم الحنظل الّذي " **أدمن شرب هموم المنصاعين لبوح الحزن.... فتحنظل**[2]" فلا يوجد في الحياة أمر من الحنظل الّذي شرب من هموم النّاس فهانت عليه مرارته، فالآهات والهموم الّتي عاشها الشّعب بقسوتها شربها الحنظل فشعر بالمرارة. بعد أن

(1) تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق، د. مشتاق عبّاس معن.

(2) م.ن.

أيقن بالموت ومرارته ومسببه عاد ليسأل نفسه " **موت يعدو....ماذا يبغي هذا العداء المسكين ... ؟!** [1]"، يعدو الموت خلف أرواح النّاس، فماذا يبغي أكثر من الّذي حصل؟!، إذ لم يَعُد الموت مخيفا في تلك البلاد، بل إنَّ التعايش معه أمر طبيعيّ؛ ولذلك نعته بالمسكين الّذي يعدو على الأرواح ولا يعلم بأنَّ الأرواح تستهين بقدومه. يعود الشّاعر ليخاطب نفسه "**يتخمر ظلي في الغرفة...وأنا عار في طرقات الرّوح/أتلمسني/لعلّ الغربال المتلفع جلدي/ يوقظ ظلي/الموغل في التوحيد بدوني/كي يشرك بي** [2]"، يصف الشّاعر حاله في غرفته الّتي بقي ظله فيها متخمرًا، إذ لم يغادر هذه الغرفة خوفًا من الموت الّذي يحيط بخارجها، يتلمس جلده الّذي أتعبه الجلوس لكنَّه لا يحس به، فقد أصبح كالغربال ينفذ منه الحزن ويعود إليه، يريد أن يوقظ ظله على ضوء غير ضوء الغرفة الخافت، ويشرك بهذه الجلسة اللّعينة، لكن لا جدوى. لقد حقق النّص التفاعليّ المعنى الحقيقي(للإيماض[*])؛ فإيماض النّص _واختفائه بهذه الطّريقة كلقطة الفلاش_ والحركة التي قدمها، جعلنا نفرّق بين الومضة الورقيّة والتفاعليّة. بعد إكمال قراءة هذا النّص، والاستماع إلى الموسيقى ذات الصّخب الحزين، أمامنا خيارات أخرى هي ضلوع البوح الّتي سنضغط عليها لندخل في قصائد أخرى.

ما يهمنا هو الشّكل الورقيّ الّذي عرفه الورق، ودخوله إلى الحاسوب لكن ليس بالطّريقة العاديّة، فالشّكل الورقيّ حروف ترتب على أديم الورقة هدفها؛ ترتيب النّص ليقرأه المتلقي فالسّطر

(1) تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق، د. مشتاق عبّاس معن.

(2) م.ن.

(*) تعرف الومضة هي ما(يسطع) من (ضوء)(مركّز) على مشهد محدد بمسحاة محددة، على مساحة جغرافية تسمح لها الرؤية، ومن هذا المفهوم انطلق مفهوم قصيدة الومضة الذي يعني ضغط دلالات شعرية كثير بكلمات أقل، وقد مكنت تقنية الحاسوب من ظهور هذا النص بشكل الخفاء والظهور الوامض، كما في نصوص تباريح رقمية، ولا متناهيات الجدار الناري، ينظر: مهوى التفاحة: 50، 51 بتصرف.

الّذي يقابل السّطر أو الصّدر والعجز، يعبر عن القصيدة العموديّة الّتي تنتهي أبياتها بالوزن نفسه والقافية:

" ولقد مشيت وما علمت بأنّني

أمشي ودربي يقتفي آثاري

أمشي ولكن لا أرى لي خطوة

أمشي يميناً وهو محض يسار

قدماي لا أدري تسير أم الّتي

تخطو يداي وتهتدي بمساري

ضاع الطّريق أم الّتي ضاعت خطاي ولفّها مشواري[1]"

بلا شك وجود هذه القصيدة في مجموعة (ما تبقى من أنين الولوج) على الورق وظهورها في القصيدة سيبين الفرق بين القصيدتين_ من ناحية الورقيّ والتفاعليّ_ فهي جزء من سيرة الشّاعر، وبحثه عن الدّرب الّذي يسير فيه ويرجعه لذات الطّريق، وكأنّه في متاهة ليضع صورة خلف القصيدة وهي عبارة عن دوائر لونيّة كدوامة الإعصار وفي نهايتها فسحة قد تكون المتنفس للخروج، وبلا شك هي دوامة الحياة، الموسيقى المستعملة هي للموسيقار الياباني(Kitaro) والّتي تحمل عنوان(Cravansary)، وهذه الموسيقى تنسجم مع النص، لأنها تبدأ بالعزف بصورة صاخبة، ثم تهدأ ويكون العزف بصوت الناي مميزا هادئاً، ثم تبدأ وتيرة العزف بالتصاعد شيئا فشيئا إلى أن تصل إلى حالة صخب أخرى مع صوت الناي، و طبيعة انسجامها مع النص؛ بسبب

(1) الأعمال الشّعريّة الورقيّة غير الكاملة، د. مشتاق عبّاس معن: 89. وقد حوّلها إلى قصيدة رقميّة ضمن التباريخ في الحاشية الأولى لضلوع البوح.

إن هذه الموسيقى تمثل حياة الإنسان منذ مخاض ولادته، الذي رافقته موسيقى صاخبة، حتى يصل إلى أيام حياته الأولى فشبابه، وعند هذا الحد تهدأ الموسيقى ثم ترتفع شيئا فشيئا، حتى يصل إلى الشيخوخة لتبدأ الموسيقى بصخب أعلى مع عزف صوت الناي، إلى أن يصل للموت فيهدأ صوت الموسيقى، لاقتراب نهاية الحياة، فالنص الذي يحمل في معانيه المشي في هذه الحياة، والماشي لا يعلم أي درب يسير فيه، فقدماه تعبت من المسير، واستعان بيديه حتى ضاع طريقه، ولكي تكون القراءة واضحة لا بدَّ من قراءة النّص ككل(حرف ولون، وحركة)، كتب هذا النّص باللّون البنفسجيّ الغامق، الّذي له دلالات كثيرة في عالم الألوان فهو وليد لأب أحمر وأم زرقاء[1]، فهو لون الاعتدال؛ لتشكله من لون حار هو الأحمر وآخر يتصف بالبرودة نوعا ما وهو الأزرق، ويرمز هذا اللّون للوضوح ونفاذ البصيرة، والعمل العاقل والتوازن بين الأرض والسّماء، والحواس والرّوح، والشّغف والذّكاء، والحبّ، والحكمة[2]؛ ولذلك اختار موسيقى تتسم بالاعتدال؛ إذ لا يمكن أن يقال عنها موسيقى حزن أو فرح بل هي موسيقى لشعور آخر، وقد قام باقتطاع جزء من الموسيقى، إذ يبلغ طول المقطع الكامل(5:25) خمس دقائق وخمس وعشرون ثانية، بينما المقطع الّذي في القصيدة يبلغ(1:04) دقيقة واحدة وأربع ثوان، ما يدلّ أنَّ ثقافة القطع[3] لم تكن فقط في اللّوحات المدرجة بالقصائد، كلوحة الزّمن لسلفادور دالي، الدالة على تداخل صوري تشكيلي، بل تعدّاه للموسيقى؛ ليكون مقدار الانفعال مع القصيدة موسيقيًّا على قدر الأبيات.

(1) ينظر: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالاتها) ، كلود عبيد، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنّشر، ط1 2013م :116.

(2) ينظر: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالاتها) ، كلود عبيد: 119.

(3) ينظر: موقع الدّارة الزّرقاء على الرّابط: http://www.imzran.org/digital/qirakitabat/moshtaq1-2.htm.

شكل (4) قصيدة الحاشية

ولكي يكتمل المشهد هناك نصّ متحرك يشابه شريط الأخبار، وهو كالآتي: "**عاجل قليلاً**: ... ... **ستذبح خطوتي كلّ لقيط ينزُّ بدربي ،،، فأرضي تدرُّ الزّناة ... فهي موبوءة بالمغول.!!!** "

على الرغم من التيه الذي يعيشه في حياته، وما ذكره في النص الأساس المتمثل بهذه الومضة، (ولقد مشيت، أمشي ودربي، أمشي ولكن، أمشي يمينا، تخطو يداي، ضاعت خطاي) فكلها ترتبط بالخطو الذي يذكر بنص التايتل، ستذبح خطوتي كل من تسبب بمتيهي، وقد وصف الذي بغو عليه بوصف قبيح (الزناة) و(اللقطاء) و(المغول)، وهي تدل على المحتلين الذين احتلوا العراق، وحكامه الفاسدون، أو أنها دلت على شخص الشاعر، ومن تسبب في أذيته.

أما نصّ تباريح لهيثم نوح، فلم تحصل به تلك التغييرات الطّفيفة الّتي يمكن أن نقول غيرت النّص؛ وذلك لأنَّ النّص الّذي بناه لم يفكر في تغييره بل غير بعض سماته التفاعليّة؛ لغرض في نفس الشّاعر.

إنَّ تغيير الصّور والصّوت واللّون يغير من شكل القصائد، لكن الحرف يمثل القاعدة الّتي يستند عليها النّص، فلا نصّ بلا حرف، وكل تأويل ينتجه النّص بشكل عام، يرجع إلى مدلول لغويّ قبل أن ينفتح على المداليل الأخرى اللّونية والصّوتيّة والصّوريّة.

في عتبة النّص لم يغير الأستاذ هيثم في الواجهة بشكل ملحوظ، من ناحية التوليف، فقد غير تمثال البرونز ليجعله من الرّخام، كما أنَّ التمثال الّذي وضعه الدّكتور مشتاق مكمم الأفواه، وهذا فاتح فاه عليه بعض التشققات، ولونه متدرج بين الرّصاصيّ والأسود، بينما رأينا لون التمثال البرونزيّ في تباريح مشتاق.

شكل (5) واجهة قصيدة تباريح لهيثم نوح

فتح هيثم نوح تأويلا جديدا لواجهة تباريحه، إذ طغى اللّون الأزرق على المشهد، مصحوبًا باللّون الأبيض للحروف، وهنا يعطي قراءة لوجهة النّص تختلف عن النّص الأم للتباريح، فاللّون الأبيض المصحوب باللّون الأزرق؛ ليدلّ على الضّوء المنبعث من الشّمس، والّذي تترجمه الحروف، الدّالة على الظّهور والغياب بين القمر والشّمس، أو بين وجه الشّاعر و الوجه

المقدس[1]، فالوجه الّذي وضعه في الواجهة وما به من تشققات ودلالاتها على الآلام الّتي أحيطت به، فقد يسلط الضّوء على هذا الوجه المقدس في سماء النّص (الزّرقاء). أما ضلوع البوح الأوّل والثّاني فهي خارج مساحة التأويل، لأنَّها تعدّ بوابات للدخول إلى قصائد أخرى.

في نصّ الحاشية الّذي اخترته ليكون نصّ التّداخل بين الورقيّ والتفاعليّ، تغير عرض هذا النّص في الشّاشة، ليتوسطها، وكذلك تغير لونه من البنفسجيّ إلى الأصفر، وصورة الخلفيّة كذلك.

شكل (6) نصّ الحاشية هيثم نوح

حينما اختار الشّاعر اللّون الأصفر بديلا عن البنفسجيّ؛ لأشياء تتعلق بطبيعة النّص فالنّص الحرفيّ بمعناه الغزير استوعب اللّون الّذي أضيف إليه، ويرمز الأصفر إلى رموز كثيرة وهو من الألوان الحارة، فقد وصف بأنَّه "قويّ، عنيف، حادّ إلى درجة تمكنه أن يكون ثاقبا[2]" فعند تداخله مع اللّون الأزرق، يعطي رمزيّة الذّكوريّة، والنّور، والحياة، فعلى الرّغم من صعوبة الحياة

(1) ينظر: الألوان، كلود عبيد: 54.

(2) م.ن: 107.

ودروبها، يمشي بها قويًّا كمسير الضّوء في السّماء، وصورة دوامة الإعصار الّتي تحمل في دورانها أوراق الأشجار، وهي ترمز لسنوات الحياة، فالعمر كالإعصار يحمل هذه السّنين، ويلقي روحه بها من غير إنذار، لكن يبقى بصيص أمل في منتهى دوامة الإعصار، وهو ضوء أبيض يدلّ على أمل قادم، فالعلاقة بين الأصفر والأبيض، وسيلة نقل فكر الشّباب للقوة الأبديّة المستمدة من القوة الإلهيّة[1]، وقد جعل النّص المتحرك باللّون الأبيض لتدعيم هذه القوة الّتي سيستمدها بعد أن تغربله أعاصير العمر، فكلّ تجربة يدخلها الإنسان تعلمه وتزيده قوة أكثر.

لم يكن النّص الورقيّ قادرا على حمل أكثر من الحرف، وكلّ هذه القراءات أعطتها المدخلات الأخرى للنص (الصّورة، اللّون، الحركة، الموسيقى) فقد تداخل النّص الورقيّ مع التفاعليّ بالحرف، وكذلك طبيعة رسم النّص، فيمكن للنصّ الورقيّ أن يكتب بمنتصف الورقة ويُترك باقي الصّفحة أبيض؛ لإضفاء مساحة تأويلية للنص، وهي ما اصطلح عليه (البياض والسّواد) أو الفراغ، وهي مساحة يتركها الشّاعر في النّص بيضاء بلا كتابة كي يعطي زخما تأويليا آخر للنصّ بعيدا عن طاقة الحرف. والنّص التفاعليّ لا أقول إنَّه غير محتاج لهكذا تقنيّات، لكنه يستطيع التعبير بتقنيّات أبلغ من هذه، مع إمكانيته للتعبير بها في النّصوص، فقد تركت مساحة فارغة يمين النّص كما شاهدنا في شكل (6)؛ من أجل أن يقع بعض من الكلمات في مساحة الصّورة، لتكون الصّورة جزءاً من النّص، وكذلك الفراغ الأزرق الّذي ترك خلف النّص.

في قصيدة ثانية للدكتور مشتاق عبّاس معن، الّتي اختلفت إمكانية تلقيها من الأقراص اللّيزريّة أو التحميل عبر مواقع الإنترنت، لتكون القصيدة _متاحة عبر الشّبكة العنكبوتيّة(الإنترنت)_ أربعا وعشرين ساعة، ويمكن مطالعتها بالبحث عن اسمها في محرك البحث

(1) الألوان، كلود عبيد: 108.

(لا متناهيات الجدار النّاريّ)، شكل القصيدة هذه المرة اختلف عن التباريح، وقد بنيت القصيدة على شكل ساعة أرقمها بالحروف اللاتينيّة، وخلف السّاعة كرة كأنّها الكرة الأرضيّة تشير السّاعة إلى (11:45)بينما يتحرك ميل الثّواني عكس حركته المعهودة ويدور للخلف، لون برواز السّاعة الدّائريّ (الذّهبيّ المشع)، وخلفية السّاعة والكرة سوداء اللّون لضمان توهج اللّون الذّهبيّ، وهناك بعض الخطوط على الكرة وكأنّها تضاريس الأرض. الموسيقى كذلك حاضرة في هذا النّص وتتميز هذه الموسيقى بصخبيتها واستثارتها للمتلقي، مع وجود لصوت ميل السّاعة كإيقاع موسيقيّ يضاف للآلات المستعملة في الموسيقى. أوقات السّاعة هي الأيقونات الّتي تدخلنا إلى عوالم اللامتناهيات، إذ يمكن البداية من أيّ وقت يعجب المتلقي، ولو بدأنا من وقت السّاعة الثّانية عشر المسمى(المقاومة) وعند الضّغط على الرّقم(XII) يظهر الاسم في شريط العنوان في هذا الرّابط قصائد عدّة منها قصيدة(مازال وجه أمي)، الّتي وردت في المجموعة الورقيّة غير الكاملة للشّاعر لكن على الورق الأبيض كتبت باللّون الأسود، وعبرت عن معانيها بالحرف، أما في هذا النّص فقد تنوعت الأرضيّة الّتي كتبت عليها وكذلك الحرف فقد ظهرت باللّون الأصفر الفاتح مع أرضية سوداء مائلة للرصاصي، وعند الضّغط على أيقونة(لوّن بوحك) يمين الشّاشة، تتحول الحروف للون الأزرق والأرضيّة للون الأصفر الفاتح ليبرز النّص الصّورة الّتي خلف النّص (صورة الخبز) المنقوش عليه بأحد الخطوط القديمة ولونه الغريب وشكله التجريديّ، مع وجود موسيقى حزينة تضع المتلقي في جو النّص. إذ أصبحت الأشياء الّتي مع النّص كاللّون والموسيقى دلالات فاعلة في النّص، ولا أتصور أنّها وضعت اعتباطيًّا فاللّون الأسود هو اللّون المتسيد في القصيدة ويخالطه اللّون الّذي يلون الأيقونات (آفاق القصيدة)، إذ تحتوي كلّ قصيدة على ستة آفاق تكرر في كلّ رابط يُدخل عليه وهي(عين الذّئب، الأفق الكامل، لوّن أفقك، لوّن بوحك، عيونك الأفق

كمم بوحك) وكلّها تعمل العمل نفسه في أيّ نافذة يمكن الدّخول إليها، تتلون هذه الأفاق مع كلّ وقت بلون يميزها عن الوقت الآخر، وتتلون في هذه النّصوص باللّون الأخضر الفاتح، أصبح لدينا ألوان عدّة منها لون الأفق الّذي له دلالته، ولون النّص الّذي يتلون بلون مختلف، فإذا كان الأزرق الفاتح(السّمائيّ) لون الفضاء فإنَّ الأخضر لون الأرض، إذ لا يمكن أن نراها بلا ثوبها الجميل الأخضر هو ناتج مزج اللّون الأزرق ذي الطّبيعة الباردة، والأصفر ذي الطّبيعة الحارة، ويرمز للأمل والقوة وطول العمر وهو لون الخلود الّذي تعبر عنه الأغصان[1]، وبداية القصيدة عن الأم الّتي ما زال وجهها مبللا بفقد ابنها، فللأم هنا رّموز متعددة، أمّا أن تكون الأم الّتي أنجبت الشّاعر أو الأرض الّتي تربى عليها الشّاعر، لقد أجاد الشّاعر لعبة الأقنعة في النّص؛ ولذلك خاطبها:

"**وجه أمي**

ما زال حضناً من الذّكريات الطّريّة

يبلّله النّدى

على الرّغم من كلّ هذا اليباس!! . . . [2]"

فهو طري بالذّكريات الحزينة والفرحة، على الرّغم من يباس أديم وجهها، وكذلك أرض العراق الّتي رحل عنها إلى اليمن في أيام النّظام السّابق، فحياة الغربة جعلت أمه الأرض بوجه مبلل بالفقد. حين يصل إلى السّطر: " **ويدثّر عشّاً من المواويل الوحيدة**[3]" وحين يتمّ التأشير

(1) ينظر: الألوان، كلود عبيد: 91، 93.

(2) لا متناهيات الجدار النّاريّ على الرّابط: dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/index/Num-12/Num-12-.html.

(3) م.ن.

على كلمة المواويل _عبر تقنيّة جديدة انفرد بها هذا النّص ألا وهي الاستكشاف[1]_ يظهر لنا نصّ آخر جانبي، يختفي حين يتمّ ابعاد المؤشر عن كلمة (المواويل) فيه هذا النّص: " **المواويل تعرفني فهي سرّ التراب وهي ملح الرّغيف الوحيد بقريتنا**[2]" ومن هنا عرفنا سر الصّورة الخلفيّة الّتي أشرنا لها في بداية الكلام عن هذه القصيدة، فكومة الخبز وما عليه من رموز قديمة(بالخطّ المسماريّ[3]) يدلّ على أزليّة الخبز منذ تلك العصور القديمة وهيمنته على الواقع الاجتماعي للشّاعر[*]. إذاً يمر النّص بمرحلة ورقية وهي القصائد الّتي رسمت على أديم الورقة واخترت هذا النّص النّثريّ بعد أن اخترت نصا عموديًّا في ما سبق؛ من أجل توسيع دائرة التأويل والتنويع بعينات التحليل، وكذلك بيان أهمّيّة النّص التفاعليّ وقابليته على استقبال أيّ جنس شعريّ ورفده بإمكانيات أخرى. نعود للون النّص الأصفر وتحوله للون الأزرق، وعمليّة المزاوجة بين اللّونين تنتج لنا (الأخضر)، فحين تقرأ النّص بلونه الأصليّ(الأصفر) الّذي يرمز للأبديّة، وفي حال بروزه مع الأزرق يرمز للنور والحياة، وكما يعد هذا اللّون _الّذي ينتج منه اللّون الذّهبيّ_ جلد الأرض الجديد[4]، وهذا ما يريده النّص الحرفيّ الّذي تحدث عن وطن الفراشات الحزينة:

(1) ينظر: الاكتشاف بوصفه تفاعلاً قراءة في (لا متناهيات الجدار النّاريّ) مقال منشور في مجلة الكلمة الإلكترونيّة على الرّابط: www.alkalimah.net/Articles/Read/19841.

(2) لا متناهيات الجدار النّاريّ على الرّابط: dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/index/Num-12/Num-12-.html.

(3) ينظر: الكتابة المسماريّة، عامر سليمان، دار الكتب للطباعة والنّشر، 2000م، الموصل_ العراق: 65.

(*) يذكر الخبز في نصوصه الشعرية دلالة على الفقر، والجوع وغيره من معاناة مجتمعه:

القمح متهم خؤون والخبز أعدى ما يكون، وطن بطعم الجرح: 47.

(4) ينظر: الألوان، كلود عبيد: 107، 108.

"ما زال وجهُ أمي

وطناً للفراشات الحزينة

وغصناً لكلّ الورود الّتي عضها الخريف[1]"

فالأرض أم للفراشات وغصنا للورود الّتي تعيش عليها الفراشات. وحين يظهر الأصفر مع الأسود، الذي "يعني التأني والحكمة و الصّبر على الحزن والمحن[2]" ومن عادة كلّ شاعر يصبر نفسه على فراق وطنه وأمه، إذ يرتدي هذين اللّونين مخففا شدة دكنة الأسود، فالأصفر يلمع في كلّ تدرجاته، في حين يمتص الأسود الأصفر، لتكون درجة الإصفرار معبرة عن الحالات المذكورة. أما لون النّص الثانوي (الأزرق ذو الخلفيّة الصّفراء)، فالأزرق لوحده يرمز للفراغ و النقاء فهو لون بارد يوحي بفكرة الخلود الهادئ والسّاميّ فوق الإنساني [3]، فالخلود الهادئ والسامي يصاحبه لون الأصفر لتأبيد هذا الخلود. في العرف العربيّ يلبس اللّون الأسود تعبيرا عن الحزن، بينما يلبس الهنود الأبيض، كما يوضع الصّبغ الأسود على الوجنات أسفل العيون للتعبير عن الاستعداد للحرب في الثّقافات الأخرى، وتلبس العروس اللّون الأبيض (بدلة العرس) للدلالة على يوم زفافها وهكذا الحياة من ناحية الفرح والحزن. النّص الشّعريّ يتأثر بالثّقافات العامّة، واللّون يدخل في كلّ الثّقافات من ناحية ارتداء الملابس وكذلك القوانين، أمّا في الشّعر فالعمليّة لا تختلف عن الممارسة اليوميّة، والوسيط الرّقميّ أتاح استعمال اللّون بسهولة في النّص؛ ما أعطى تأويلا آخر للنصّ لقدرة اللّون على إعطاء رموز أخرى إلى جنب الحروف والصّور. إنَّ استعمال اللّون على الورق يكلف

1) لا متناهيات الجدار النّاريّ على الرّابط: dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/index/Num-12/Num-12-.html .

(2) الألوان، كلود عبيد: 66.

(3) ينظر: م.ن: 81، 82.

الشّاعر ماديًّا فيضطر إلى كتابة نصّه بالنّمط الاعتيادي، لاعتبارات اقتصاديّة، وإلاّ فالورق أقدم من النّص الرّقميّ التفاعلي؛ لكن استعمال اللّون في الرّقميّ أوضح وأتم، وهناك محاولات لاستعمال اللّون في الشّعر على النّمط الورقيّ[1]، لكنها انحصرت في تجربة شكل خطّ اليد وكتبت القصائد على (جلد الشاماواه[*])، وتكفلت النسخة الإلكترونيّة بنقل المجموعة، إذ لا يمكن شراء هذه النسخة الباهظة الثمن من المتلقي العادي لارتفاع سعر (الشاماواه) قياسا بالورق؛ ولذلك قلة المجوعات الشّعريّة الّتي استعملت اللّون لأسباب تتعلق بالتكلفة، وكذلك دخول العلامة البَصَريّة للشّعر العربيّ بصورة متأخرة، فيلجأ معظم الشُّعراء لرسم تجريديّ بلا ألوان وإرفاقه مع القصيدة، أما قضية انشاد الشّعر مع المؤثرات الموسيقيّة[2] والألوان من أجل وضع المتلقي في النّص بسمعه وبصره، لكن حين ينتهي الشّاعر من الإلقاء، تذهب هذه المؤثرات ويبقى النّص حبيس الورق، بينما تبقى المؤثرات ملاصقة للنصّ في الأدب التفاعليّ ، إذ لا يمكن فصل النّص عن المؤثر الصّوتيّ، ولا عن الصّورة ولا اللّون، إلاّ بوساطة الأداة التقنيّة الّتي تتيح للشّاعر التّفنن بالنّص كيفما يشاء.

(1) ينظر: التعاويذي، ناصر مؤنس، دار مخطوطات.

(*) معلومة مدني بها الشّاعر من موقعه على الفيسبوك عبر المراسلة على الخاص.

(2) ينظر: ما لا يؤدّيه الحرف نحو مشروع تفاعليّ للأدب، د. مشتاق عبّاس معن: 10.

الفصل الثّالث

المبحث الثّاني

تداخل الشّكل التقنيّ مع التقنيّ

تتعدد التسميات للنصّ الشّعريّ المقروء عبر الحاسوب، فمنها (التفاعليّ، الإليكترونيّ الرّقميّ، المترابط، المتشعب)، ويحتمل أن تكون تسميات أخرى لهذا النّص، إلاّ أنَّ المفهوم واحد وهو النّص المقروء على الحاسوب، ويستعمل ما تتيحه التقنيّة من امكانيات لعرضه أمام المتلقين. أطلقت الدّكتورة (فاطمة البحرانيّ) ثلاث تسميات للنصّ التفاعليّ وهي على التوالي:

"أولا– القصيدة التفاعليّة: ومقابلها الغربيّ (Interactive Poem) أو (Hyperpoem). ثانيا– القصيدة الرّقميّة: ومقابلها الغربيّ (Poem Digital). ثالثا– القصيدة الإلكترونيّة: ومقابلها الغربيّ (Electronic Poem) [1]" وحددت فروق دقيقة بينها، لعلّ أهمها: "أنَّ الشّاعر إذا تجاوز الصّيغة الخطّيّة، المباشرة، والتقليديّة في تقديم النّص إلى المتلقي، واعتمد بنحو كلّي على تفاعل المتلقي مع النّص، مستفيداً من الخصائص الّتي تتيحها التقنيّات الحديثة، تصبح القصيدة الّتي يقدمها "تفاعلية." وتعتمد درجة تفاعليتها على مقدار الحيز الّذي يتركه المبدع للمتلقي، والحرية الّتي يمنحها إيّاه للتحرك في فضاء النّص، دون قيود أو إجبار بأي شيء، أو توجيه له نحو معنى واحد ووحيد. [2]" وهذا ما يريده مولفو[*] النّص التفاعليّ، وهذا شرط لا يستغنى عنه من شروط الأدب الجديد.

(1) الأدب والتكنلوجيا القصيدة التفاعلية مشتاق عبّاس معن أنموذجا، د. فاطمة البحرانيّ، مجلة عود النّد الإلكترونيّة، على الرّابط: www.oudnad.net/spip.php?article2456.

(2) م.ن: الرّابط نفسه.

(*) التوليف هو عملية الربط بين المتن اللساني والعناصر الأخرى المكملة للمشهد التفاعلي، والتي يوفرها الوسيط الحاسوبي، الصورة، الحركة، اللون، الصوت، ينظر: البنية الدلالية للشعر التفاعلي، فطيمة ميحي: 106، وكذلك: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي: 100.

أمّا التسميات الأخرى وأعني: "(النّص الرّقميّ) و (النّص الإلكترونيّ) فلا يختلفان عن بعضهما في دلالتهما العامّة فمصطلح (النّص الرّقميّ) يشير إلى نصّ مقدّم من خلال شاشة الحاسوب، دون أيّة شروط أخرى في الوقت الّذي يمكن أن يقدّم ورقيًّا كذلك، وكذلك (النّص الإلكترونيّ)[1]" وهذا يحدد بشكل واضح الفروق بين هذه المصطلحات؛ لكي لا تعدّ بمفهوم واحد. وقد عرّفت فاطمة البريكيّ النّص المتداول عبر الحاسوب:

النّص التفاعليّ: هو النّص الّذي "يوظف معطيات التكنلوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبيّ جديد، يجمع بين الأدبيّة والإلكترونيّة، ولا يمكن أن يتأتى إلا عبر الوسيط الإلكترونيّ... ولا يكون هذا الأدب تفاعليًّا إلاّ إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل، أو تزيد عن مساحة المبدع الأصليّ[2]".

ويصنف سعيد يقطين النّص التفاعليّ بعدة تصانيف، ويرجح منها النّص المتشعّب على التفاعليّ [3]، في حين يناقض نفسه، ويرجح سمة التفاعليّة في النّص، ويعدّها أكثر شموليّة لمختلف العلاقات النّصيّة الممكنة[4]، وبين هذا وذاك لا أظن أنَّ جدل المصطلحات سيحل المشكلة؛ لأنَّ التفاعل سمة في أيّ نصّ سواء كان ورقيًّا أو إلكترونيّا، وكذلك التّرابط أو التفرع، لكن هناك ميزة يفصح عنها النّص التفاعليّ وهي حضور المتلقي بحيز كبير في النّص، وغيرها يكون النّص فارغا من تلك التسميات. وحلاً لمشكلة تكدس المصطلحات، وحرب النّقاد على صحة مصطلحاتهم دون الأخرى، يكون مصطلح (الأدب التفاعليّ الرّقميّ)، الّذي يميز النّص عن

(1)الأدب والتكنلوجيا القصيدة التفاعلية مشتاق عبّاس معن أنموذجا، د. فاطمة البحرانيّ، مجلة عود النّد الإلكترونيّة، على الرّابط:www.oudnad.net/spip.php?article2456. بتصرف.

(2) م.ن: 49.

(3) ينظر: النّص المترابط ومستقبل الثّقافة العربيّة، سعيد يقطين: 28.

(4) ينظر: من النّص إلى النّص المترابط، سعيد يقطين: 100.

الورقيّ، وكذلك يعطيه صفات أشمل، فليس النّص المتداول عبر شبكة الإنترنت يحقق التفاعليّة [1]، وكذلك النّص الّذي يحتوي على روابط، أو النّص التّشعبيّ، أو غيرها من الصّفات الفرديّة الّتي يمكن أن ترد في النّص الورقيّ، بل هناك تظافر لمجموعة من المميزات الّتي تجعل النّص تفاعليًّا بامتياز ومنها:

1- أن يكون النّص متداولا عبر الحاسوب؛ لأنَّ الورق لا يمكنه أن يحقق النّسبة العالية لحضور المتلقي.

2- يمكن للمتلقي الدّخول للنصّ في أيّ وقت يشاء، مع إمكانيات أخرى، كالتّعديل، والحذف والإضافة.

3- أن يحمل النّص مميزات تقنيّة لا يستطيع الورق أن يتيحها.

4- يعرض النّص ويتداول عبر شبكة الإنترنت، أو غيرها من الوسائل.

5- تتحد عدة أشياء في صنع النّص وهي الّتي ذكرت في النّقاط أعلاه ولا يمكن الاستغناء عن أيّ نقطة.

وقد ميزنا الشّكل التقنيّ بوصفه شكلا شعريّا، لارتباطه بتقنيّة الحاسوب الّتي وفرته للمتلقي، ويعدّ هذا الشّكل جزءا من النّص التفاعليّ، ولا يمثل الشّكل التفاعليّ بهيئته الكاملة؛ لأنَّ النّص التفاعليّ مجموع لتقنيّات متعددة لها ميزاتها المعروضة، والتّداخل الحاصل بين الشّكل التقنيّ، وشكل تقنيّ آخر بنفس النّص ميزة مهمة وفرها الحاسوب، إذ يمكن بناء النّص التفاعليّ

(1) ينظر: الأدب والتكنلوجيا القصيدة التفاعلية مشتاق عبّاس معن أنموذجا، د. فاطمة البحرانيّ، مجلة عود النّد الإلكترونيّة، على الرّابط: www.oudnad.net/spip.php?article2456.

بأشكال لا حصر لها؛ لتعدد الإمكانيات التقنيّة في الحاسوب وسيتناول هذا المبحث التّداخل الحاصل بين تلك النّصوص.

التّداخل التقنيّ التقنيّ:

في نصّ البوح الثّاني[1]، وتحديدا في النّص الختامي _نصّ الزّيتون_ تبرز علامات النّص التقنيّ بكلّ معانيها، إذ يشابه هذا النّص الواجهة الرّئيسة للقصيدة، لكنها اختلفت من ناحية الألوان والنّصوص، فواجهة النّص الرّئيسة احتوت على أيقونات الدّخول للقصائد(ضلوع البوح) إلى جانب النّص(أيقنت أنّ الحنظل موت يتخمر)، بينما في هذا النّص يبرز النّص الومضة:

"**أشجار الزّيتون قطّعت**

أوراقها

لأنَّ

الرّبيع رحل[2]"

وخلف هذا النّص تبرز الصّورة الّتي تعبر عن دلالات كثيرة سيأتي ذكرها، كلّ شيء في هذا النّص له دلالة، من صوت، وحركة، وصورة، وكذلك الروابط الإيقونيّة (إيّاك أن تقترف الأمل) الّتي تعطي عند الإشارة بالمؤشر(المؤشر) نصوصا أخرى، كنصّ (أيقنت) في الصّفحة الرّئيسة، لم يتمّ نشر هذا النّص ورقيًّا من قبل؛ ولهذا يعدُّ هذا النّص تقنيّا بمعنى الكلمة. لنبدأ من الروابط وكيفية الدّخول لهذه القصيدة، فعند الضّغط على ضلوع البوح الثّاني، يفتح الرّابط قصيدة أخرى وتحتها رابط الحاشية، وعند الدّخول على الحاشية، ستظهر أربعة روابط نختار منها (هامش) عندها سندخل إلى آخر نصّ في هذه القصيدة، لتتضح خاتمة التّباريح.

(1) تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق.

(2) م.ن.

شكل (1) قصيدة الهامش

أول ما يثير المتلقي في هذا النّص _اللّون_ إذ يطغى اللّون الأصفر البرتقاليّ بكلّ تدرجاته على الشّاشة، و يمثل هذا اللّون دلالات كثيرة، فدلالته كلون تختلف عن دلالته داخل النّص، لأن النّص يريد هذه الدّلالة مع زيادة، أو يريدها من أجل إيهام المتلقي، فالبرتقاليّ لون ممزوج من لونين معروفين بحرارتهما في ترتيب الألوان، والبرتقاليّ لون التوهج، والاشتعال والاحترام، ويرمز إلى نقطة التوازن بين الشّبق والرّوح، ولأنّه يشبه لون الشّمس عند الغروب؛ فله تأثير سيكلوجيّ يعبر عن التّأجج والاحتدام المشتعل[1]، وهنا يرمز إلى فاتحة أمل جديد، بعد انتكاسات ألمّت بالشّاعر وكما أسلفنا لا يمكن قراءة هكذا نصّ بصورة معزولة عمّا يحيط به من صورة وموسيقى، الصّورة تجريديّة الشّكل عبارة عن جذع شجرة، تبرز منه شرايين وأوردة، وعينان كبيرتان تتوسطان في أعلى الجذع، فشكل الجذع من لوازم أشجار الزّيتون والعيون من لوازم البشر، أمّا الأوردة والشّرايين و غيرها _الّتي تشبه أنابيب توصيل المياه في الشّجرة_ فهي تدل على تقمص الشّاعر لحال الشّجرة الّتي قطعت أوراقها؛ بسبب رحيل الرّبيع، فشجرة الزيتون برمزيتها الدالة على المقاومة والصمود، فضلا عن استعمالها كرمز للسلام[2]، لكن في هذه القصيدة

(1) ينظر: فلسفة الألوان، د. محمّد إياد الصّقر، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، ط1_2010م، عمان_ الأردن: 76. وكذلك: الألوان، كلود عبيد، مرجع سابق :129.

(2) ينظر: شجرة الزيتون ثقافة الحياة والسلام: www.albayan.ae/paths/art/2012-12-02-1.1777208.

استعملت بدلالة أخرى، لم يكن أحد يفهم هذه العبارة بحسب ما أراد الشّاعر وتعددت التأويلات لهذا النّص، والظّاهر أنَّ الشّاعر يشير، إلى ظاهرة عدم الارتباع الّتي تحصل في الزّيتون، أو إنه يشير إلى سقوط الأوراق جاء في فصل جني الثّمار توصيفا لحالته الّتي مرّ بها فهو في مرحلة جني ثماره العلميّة، وأعوام تعب ودراسة، سقطت كلمح بالبصر وأصبح يقلب كفيه، عائدا بخفي ضياع(*). ويمكن أن تقرأ قراءة أخرى، فالأوراق يعني بها الصّورة البارزة للثمر، فحين يعود فصل الرّبيع، ترجع الأوراق لتنبت على الأغصان، بعد فصل شتائيّ سلخها عن أغصانها، فالورق الأخضر باكورة خير لإنتاج الثّمر، وحين لا يوجد فصل ربيع في وطن الشّاعر لسبب ما، أو لغيره؛ لا تنتج أغصان الزّيتون الأوراق ثُمّ لا توجد الأثمار، وقد تداخل هذا النّص مع النّص الوامض(إيّاك أن تقترف الأمل)، عند التأشير على كلمات الومضة ستظهر جملة شعريّة تعريفيّة، مكملة للومضة الأساسيّة، وهي" **إيّاك أن تبتكر سنبلة... فالأرض صلعاء... وفحيح القحط يغني... الخلود لي!!!!** [1]"

(*) مقتبسة من لا متناهيات الجدار النّاريّ، على الرّابط: dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/index/Num-10/Num-10-.html.

(1) تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق.

شكل (2) النّص الوامض إيّاك

ففي الوقت الّذي يذهب فيه الرّبيع، ولا يستطيع الزّيتون أن يحمل ثماره، على الرّغم من قدرة الزّيتون على تحمل الظّروف القاسية[1]، يحذر الشّاعر نفسه من ابتكار سنبلة، والسّنبلة كناية عن فعل، أو فكرة تخطر في ذهنه؛ لأنَّ النّاس التوابيت فضلوا العيش في القحط، واستطربوا غناءه لهم، الخلود لي. وهنا لا يستطيع الشّاعر أن (يحيي أملا موصدا)، ويقرأ هذا النّص قراءتين: الأولى "أن تحيا!!" مفصولة عن "أمل موصد"، ثُمّ: تصبح الجمل أن تحيا، وتقف، لتقول ذلك أمل موصد وكيف لا وليس هناك ربيع يفتح له الأمل.

(1) ينظر: شجرة الزّيتون، تقنيّات زراعتها وتصنيع ثمارها، منعم عبد درويش: 5.

شكل (3) النّص الوامض (أن)

وبعد أن بحث عن الأمل ووجد طريقه موصداً، قرر اقتراف البوح "**تقترف البوح!!!...**"

وكيف تبوح والكلام يرتجف على شفتيك " **والكلام مرتجف على شفتيك؟؟؟...**"

شكل (4) النّص الوامض تقترف

ففي هذا النّص (المونولوج) يحاور الشّاعر نفسه مرة أخرى، فهو حين سأل نفسه (أتقترف البوح وأنت مرتبك؟) ليأتيه الجواب: "**إذن سينمو عليك الصّخر في وضح الانتظار**"، فها هي نتيجة رحيل الأمل مع رحيل الرّبيع، سينمو الصّخر ليحجز بينك وبين من تريد؛ ليفصل بينكم. ويبقى الأمل موصدا مثل ظل كسيح، فحين ينام الظّل وقت الغروب، ينام معه الأمل، لأنَّ أشعة الشّمس غير قادرة على الإشعاع بتوهج مثل الظّهيرة، فينتج عنها ظلٌّ يوازي ظلَّ الأجسام.

شكل (5) النّص الوامض الأمل

ويأتي النّص المتحرك كنصّ تقنيّ ثالث، يكمل مرحلة اقتراف الأمل، فحين يقول فيه:

" **لا داعي للعجلة : ... ... قامتي مقبرة ... تستميت على أهلها الميّتين ... تشاطر تابوتها**

الظّل ، مخملـه ؛ ... لتجعل كلّ الصّباحات ... فـيءَ مسـاء ... [1]" حينما شبه نفسه بالزيتون وشجرته العظيمة التي تصمد طويلا ودائمة الخضرة، فالشاعر على الرغم من ضياع أمله، في النص الوامض، فتح فسحة من أمل، منادياً(قامتي مقبرة تستميت على الميتين) فالشجرة تموت واقفة، وهكذا الإنسان الذي يصمد بوجه عواصف المحن، فالنص الوامض تداخل مع النص المتحرك، مع النص الأساس _نص الزيتون_ وقد تكون هذه الشجرة، دالة على خارطة الوطن ومن يريد أن يعيش فيه بسلام، تحاصره الخيبات، والحقيقة أنَّ القراءة لهذا النّص ستختلف عن نصّ التباريح الأصليّ، نعم وإن بقيت النّصوص نفسها، لكن تغير الألوان وبعض الروابط. الواجهة هذه المرة عبرت عن التباريح باللّون والنّص، فالتباريح القديمة استعملت اللّون البرتقاليّ لعرض العنوان، والشّريط ذي اللّون الأصفر، ولون خلفية النّص، إذ يبرز نصّ هيثم نوح بطغيان النّص الأزرق على الواجهة وكتابة النّص باللّون الأبيض، وقد تغير رأس التمثال من الجانب الأمامي ذي الثلاث أفواه إلى جانب واحد، فالتمثال الأوّل ذو لون مائل للبني، بينما التمثال الثّاني باللّون الرّماديّ والخلفيّة السّوداء، وفمه مفتوح للصراخ[2]، وقد غير روابط الدّخول للقصيدة من (اضغط فوق ضلوع البوح) إلى (ضلوع البوح الأوّل والثّاني)، وبما أنا أخذنا نصّ الزّيتون في المشهد الختاميّ، فهذا النّص ندخل عليه من أيقونة البوح الثّاني، ومن خلال الحاشية فالهامش. في هذا النّص يطغى اللّون الأسود، مع وجود صورة لشعاع أستطيع أن أعده شعاع القمر، يتخلل اللّون الأسود اللّون الأحمر الدّاكن، ويقطع الشّجرة الشّريط النّصيّ الّذي يحمل العبارة نفسها" لا داعي للعجلة...إلخ" اختلفت ألوان الشّريط النّصيّ من نصّ لآخر؛ ولا أظن هذه القضية عمليّة بذخ لونيّ

(1) تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق، مشتاق عبّاس معن.

(2) تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق، نسخة هيثم نوح، على الرابط: archive.org/details/moh_465.

زائد عن الحاجة، وإنَّما كلّ لون يعمل على شاكلته. لون هذا الشّريط هو البرتقاليّ الدّاكن للخلفية والأسود للون النّص. للون الأسود دلالات كثيرة أغلبها يرتبط بالقوة، والحرب، والحزن، والموت لكن ارتباط اللّون الأسود بالأحمر يعطي دلالة أخرى، وهي رمز قوة الحياة[1]، وهو ما معروف عند شجرة الزّيتون الّتي تتحمل الأوضاع البيئية الصّعبة، واختيار هيثم نوح لشجرة منزوعة الورق مع تلوين النّص باللّون الأبيض، يدلّ على زراعة الزّيتون في مناطق قريبة من الرّطوبة، ما يعرض الزّيتون للإصابة بالأمراض، مع قلة انتاج ثمره[2]، فلون العفن أو الأمراض الّتي تصيب النباتات عادة تكون بلون أبيض، وقد أحاط هذا اللون بجذع الشجرة؛ فقد يرمز _اللون الأبيض للعفن_ إلى الخطر المحدق بالشجرة؛ لتشابهه بلون العفن، وحينما ننظر إلى _الشّجرة الّتي في القصيدة_ نظرة متفحصة، نجدها تشبه جسم الإنسان وأحد أغصانها يشبه يده، تكوّن بعض الأغصان بصورة خفيّة منطقة الرّأس والشّعر، بينما اليد الثّانية شبه مختفية، وكأنَّ الشّجرة في حالة مشي كما يمشي الإنسان، وكذلك الجذور الّتي تشكل أرجل الشّجرة، إذ يوجد جذر منفصل عن الأرض يحاول المشي وجذع آخر في الأرض، فالعفن خطر يهدد النبات، الذي تقنع بقناع الإنسان، وكما ذكرنا آنفا عن شكل الشجرة، بينما كانت العيون في الصّورة المدرجة في القصيدة الأصليّة(تباريح رقمية للدكتور مشتاق عباس)، كتعبير عن تزاوج بين حالّتي الزّيتون والإنسان. واللّون الأصفر هو الأمل الّذي يبحث عنه الشّاعر بينما الأمل في هذا النّص هو الضّوء السّاقط على الشّجرة.

(1) ينظر: الألوان، كلود عبيد: 65.

(2) ينظر: شجرة الزّيتون، تقنيّات زراعتها وتصنيع ثمارها، منعم عبد درويش :47.

شكل (6) قصيدة الهامش هيثم نوح

لا يمكن ترجيح نصّ على نصّ، فلم يغير هيثم نوح سوى الألوان والشّريط النّصيّ المتحرك ولو غير هيثم نوح في النّص بإضافة عبارة، أو شيء آخر، لأضاف تأويلاً جديدًا غير اختياره للألوان. إنَّ التّجربة الأولى للقصيدة الرّقميّة لا يمكنها أن تكون بملامح معقدة ومتطوّرة؛ لأنَّ الهدف منها هو توجيه القارئ إلى النّص الرّقميّ، كما أنَّ الوضع التقنيّ آنذاك لا يسمح للمبدع ببذل كلّ طاقاته من أجل الخروج بنصّ أكثر تطورا؛ لتراجع المتلقي التقنيّ الّذي يمتلك أدوات تلقٍّ بسيطة وكذلك ضعف شبكة الإنترنت، في ما لو كانت هناك شبكة أنترنت موجودة في العراق عام 2007 ومنتشرة بشكل أوسع كما في الوقت الحالي.

أمّا في نصّ اللامتناهيات، فيتجلى التّداخل التقنيّ بالنّصوص البكر، الّتي لم تنشر سابقا في مجموعات الدّكتور مشتاق، أو على أيّة وسيلة أخرى، كذلك لهذه النّصوص خواص أخرى منها:

تحديدا في السّاعة الثّالثة وهذه القصائد المعنونة بـ(الخضوع)، وتبرز نصوص حديثة متداخلة بطريقة تقنيّة منها:

"أما آن أن تشتهيك الفصول؟

يا باقةً من رماد الأضاحي اليبيسة! . . .

يا بؤبؤاً يشتهيه الظّلام

ويغفو على حاجبيه الغبار

هز مرة:

غيمَ أوجاعنا كي يسيل الأنين ؟!

هز مرة:

نعشَ أولادك المتعبين ؟!

هزني مرة:

. . . . . .

لا تكن

كالّتي

أحصنت

فرجها

بالبغاء [1] ! . . ."

في هذا النص الذي يمكن عده تأنيبا للضمير، أو بعبارة أصح مونولج الرّوح، حين يدبّ في الجسم الأنين، لا يستطيع الإنسان أن يفرق بين البرد، والحر، والدّفء، والانجماد، فأصبح

(1) لا متناهيات الجدار النّاريّ، قصيدة رقميّة، د. مشتاق عبّاس معن، على الرّابط: dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/index/Num-3/Num-3-.html.

كرماد الأضاحي اليابسة، لا يشتهيه شيء ولا يشتهي شيء، فإذا كانت عيونه غير قادرة على الإبصار فلا داعي لاشتهاء الظّلام، وكأنَّه ببيت المتنبيّ:

"وما انتفاع أخي الدّنيا بناظره إذا استوت عنّده الأنوار والظّلم[1]"

شكل (7) قصيدة الضّياع (لا متناهيات الجدار النّاريّ)

وكذلك لا تعرف عيونه متى يأتي عليها الغبار، يناجيها " هز مرة" ثلاث مرات، طالبا من عينه أن تتحسس الغيوم علها تمطر، لكنها تتحسس قافلة الموت الّتي تسري ببدنه. بل هي كالّتي تحصن فرجها بالبغاء، أي تصد الأوجاع بالأوجاع. الصّورة الّتي خلف القصيدة، هي صورة لسفح جليديّ، وخرير مياه متجمد مع اللّون الرّماديّ الّذي يخضب القصيدة. فللرماديّ رموز عديدة[2] أهمها(قيامة الموتى، الهم العميق، الشّعور بالحزن والانزعاج والضّجر)، وبما أن إحدى رموز اللّون الأسود الخضوع[3]، وحاصل مزج اللّونين الأبيض و الأسود ينتج الرّماديّ، فدلالة الخضوع موجودة

(1) ديوان المتنبيّ بزياداته، أبو الطّيّب المتنبيّ: 353.

(2) ينظر: الألوان، كلود عبيد، مرجع سابق: 115، 116.

(3) ينظر: م.ن: 66.

لا تنفصل عن سائر الدّلالات؛ لأنَّ سائر الدّلالات المذكورة تحصل بالخضوع فالهم و قيامة الموتى وغيرها هي دلالات خضوع. إنَّ حاصل مزج إيّ لونين مزجا متكاملا سينتج اللّون الرّماديّ ولذلك يجب أن تمزج الألوان بطريقة غير متكاملة، وكذلك كميات اللّون غير متساوية للحصول على اللّون المطلوب [1]. فاللّون الأبيض والأسود يعدّان أبوا الألوان، وعنهما ينتج جميع الألوان ونتيجة مزجهما ينتج الرّماديّ وكأنَّه نقطة الهيولي للألوان. أمّا الموسيقى الّتي تسمع من النّص فهي موسيقى هادئة حزينة، مكونة من آلة كمان وبيانو، ليكتمل المشهد بتفاعل حاسة السّمع مع البصر وكذلك حركة النّص بالكامل بين طرفي الشّاشة. والنّص التقنيّ المتداخل مع النّص الأصليّ، وهو العائم الّذي يظهر عند اكتشاف أحد الكلمات الّتي تحتوي على رابط النّص.

شكل (8) النّص الوامض أوجاعنا

(1) ينظر: سيكولوجية أدراك اللّون والشّكل، قاسم حسين صالح، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام_ الجمهوريّة العراقيّة، سلسلة دراسات (305) ، 1982م: 62 ،63.

وفي هذا النّص تظهر كلمة(أوجاعنا) نصا آخر عن الإشارة عليها بالمؤشر، وهو "أوجاعنا مخضبة بهزيع بكر" والهزيع في اللّغة صدر اللّيل[1]، واختار هذه الكلمة المشتقة من الهزع الّتي بمعنى الانكسار[2]، فالأوجاع اللّيلة_ أو الأوجاع الّتي تأتينا بصدر اللّيل_ بكر لم تمر على غيرنا. وظاهرة ميلان النّصوص الثّانويّة لتأدية حالة الانكسار المتحصلة في الحالة الشّعوريّة الّتي ينقلها الشّاعر عبر النّص. وفي نصّ الضّياع يختلف لون والنّص المتداخل المتفرِّع من النّص، إذ يظهر بشكل اعتيادي ويمكن أن يظهر من اليمين، أو من اليسار، وقد قمت بإحصاء النّصوص الثّانويّة الّتي ظهرت بالشّكل الاعتيادي، والّتي ظهرت بشكل مائل طغت على النّصوص بأجمعها، ما خلا أحد عشر نصا؛ وترجع إلى أسباب تقنيّة يفرضها عادة المبرمج أو البرنامج الّذي ولفت فيه القصيدة. واللّون الطّاغي في قصيدة الضّياع هو اللّون الأسود المشوب باللّون الأبيض، وحين يبرز النّص الرّئيس " **حين خرجت عَجِلاً نسيت ملامحي في المرآة ولأني لم أعد بعد...سينسى الآخرون ملامحهم أيضًا**" لا تكتمل قراءة هذا النّص حرفيًّا ما لم ننظر إلى الصّورة الّتي خلف النّص، فهي تمثل جزءا من النّص وتوضح ما خفي منه. فصورة وجه خفي الملامح تظهر فقط ملامح كفه و أنفه وشيء من جبهته، وهو يحاول أن يشق طريقه بين الشّبكة الّتي تصده عن مراده. وحين ننتظر النّص التقنيّ العائم المتداخل المختفي سنبحث عنه في هذه الومضة، لنجده يختفي تحت كلمة (سينسى)، وهو نصّ ليس كبقيّة النّصوص الّتي نشعر أنَّها أقحمت من أجل ترتيب النّصوص، بل هو نصّ يستحقّ الظّهور في الواجهة؛ لحمولته المعنوية الرّاقيّة " **سينسى الطّريق ملامحي لكن أرصفة مدينتي موشاة بملامح الفقراء على الرّغم من فخامة رخامها**

(1) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، ج15: 87.

(2) م.ن، ج15: 87.

المستورد" بالرّجوع للنصّ الأساس الّذي يحكي قصة خروجه من وطنه، وعادة أيّ شخص ينفى بسبب آرائه أو قصيدة يقولها، ليفسرها بعض المتلقين على أهوائهم، مما اضطره لمغادرة وطنه، فقط بقيت الذّكريات الّتي تركها في صورته المعلقة على حائط غرفته، وبعض ملامح الشّباب الّتي نسيها حين ينظر للمرآة، ولم يكن وحده بل هناك آخرون تجرعوا مرارة الهجرة بسبب الظّلم الحاصل في البلاد. اللّون الأسود هو لون الضّياع لون الحزن الأبديّ، والأبيض هو لون وضع للنصّ للدلالة على لون الكفن، أو طعم الكفن الّذي يستشعره كلّما حن إلى موطنه. في النّص العائم يعود ليحدث نفسه وما أكثر المونولوج في هذه القصائد، اسمع يا هذا ستتغير ملامح مدينتك ولم تعدّ تعرفها كما كنت من قبل؛ لتغير حالها، وبناء بعض مبانيها بالرّخام الرّاقي، لكنك قد تجد فيها ما يدلك على الطّريق وهي رائحة النّاس البسطاء الّذي كانوا يعاصروه. الموسيقى النابعة من القصيدة الّتي تعزف من البيانو والكمان، وهي هادئة وحزينة جدا، تتمم المشهد الّذي عبرت عنه الكلمات والصّورة، واللّون، ليكمل الصّوت سائر النّص، والصّراحة صوت الموسيقى ينقل الإحساس بالألم إلى النّفس؛ لأنَّ حاسة السّمع تشترك مع البصر في تثوير الأحاسيس داخل النّفس، فالسّمع يتأثر بالمدخلات إن كانت موسيقيّة أو أصوات أخرى، وكذلك البصر الّذي يرى تكدر الصّورة وإبهامها، ليتحقق الإحساس الكامل بالنّص. يتداخل هذا النّص مع نصّ المرآة الّذي يكمل النّص الرّئيس، ونصّ المرآة هو الأخر نصّ مهم في مدار الضّياع، إذ بقي اللّون الأسود طاغيًّا على المشهد، وأخذ هذا النّص الهم اليوميّ لينقله للمتلقي. النّص الحرفيّ هو تكملة لـ" **نسيت وجهي في المرآة**" فعاد ليصف حال المرآة:

"مرآتي الباردة

لا تحفظ غير ملامح ميتة

تصفّف جدائل أمتعتي الفائتة

تتجاوز وجهي الأوحد

تلامس كفّي المويوء بالكلس

. . . . .

. . .

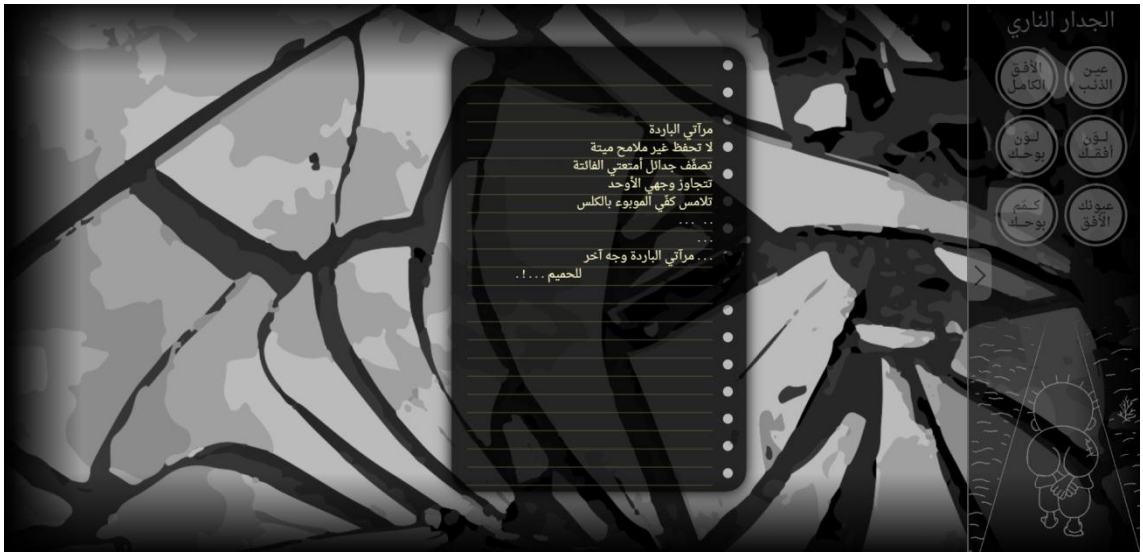
. . .مرآتي الباردة وجه آخر

للحميم . ! . . . "[1]

وصف المرآة بالبرود، لكن الصّورة الّتي خلف النّص عبارة عن زجاج متكسر، فالزّجاج الّذي يضع وجهه أمامه لا يظهر ملامحه، أو حين يريد إظهار ملامحه تبددها انكسارات الزّجاج. برودة الزّجاج هي عزوفه عن نقل الوجه الحقيقي للباصر بها، يحاول أن يعدل من انكسارات الزّجاج لكن يده تخاف أن تلمس بقايا الزّجاج فيتمّ التهشيم الكامل؛ ولذلك بقي عاجزا عن إظهار صورته الحقيقية في المرآة، ويعجز عن إصلاحها؛ لأنَّ الزّجاج إذا انكسر لا بدَّ أن يمرّ بالنّار من أجل أن يعاد لهيئته الصّافية، ومن هنا بصر لأبعد من هشيمه وهو الحميم الّذي يستشعره من برودته.

(1) لا متناهيات الجدار النّاريّ على الرّابط:

.dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/index/Num-8/Num-8-.html



شكل (9) نصّ المرآة

حين نؤشر على كلمة لا، وكأنَّه يفز من سهوه في المرآة المكسرة، ويضع لنفسه نصيحة:

" **لا تحتضن البيوت بصوتك**

فالذّؤبان

عين لا تهاب الصّحو

تسترعي ضياع السّر

لتشرب من عبير الحرف

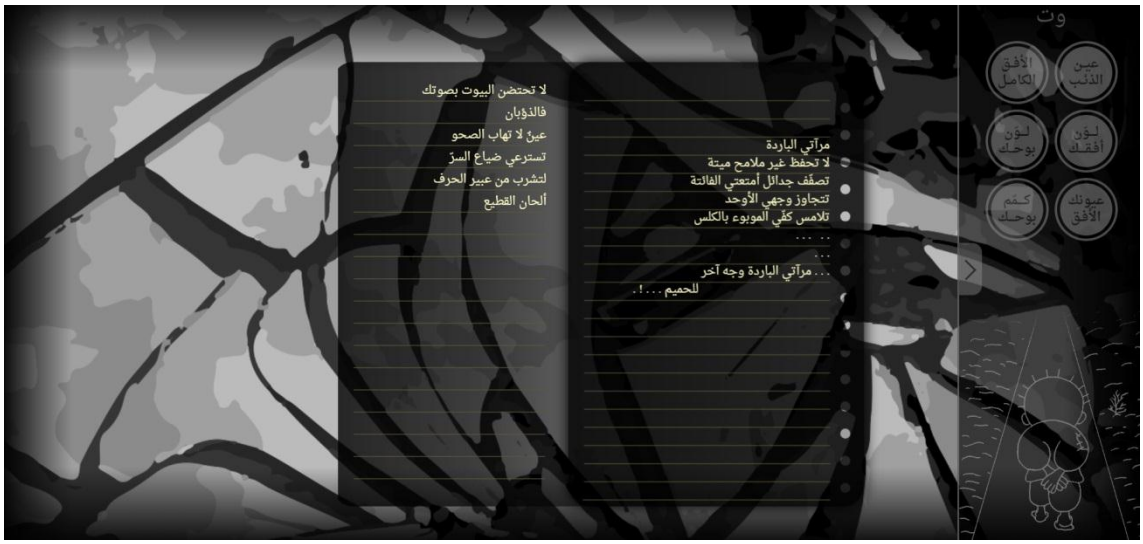
ألحان القطيع[1]"

حين يفر المرء من وطنه، يصبح مسؤولاً عن كلّ كلام يقوله، وهو في حالة ترقب حاله في المرآة يخاف من وشاية الجواسيس، فينصح نفسه بالصّمت والتخفي لئلا يغدر به أزلام النّظام

(1) لا متناهيات الجدار النّاريّ على الرّابط:

.dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/index/Num-8/Num-8-.html

السّابق، والذّؤبان صعاليك العرب واللّصوص المتصفين بصفة الغدر[1]، فهم كقطيع الأغنام حين يسمعون أصوات من يعاديهم، يكمنون له ليغدروا به، الموسيقى التزمت بهدوئها وحزنها، وبقي الكمان والبيانو يعزفان مع الحرف نشيد الضّياع بين المرآة والطّريق.



شكل (10) نصّ الوامض (لا)

وحين يقترب الحميم:

" أفتش عنّي بمسبحة ضاع شاهدها

في انحناءة خيط شفيف

يلملم أيامنا دُمية من حريق وقشّ[2]"

بدأ التّسبيح يشغل حاله المرتبك، كما أنَّ تسبيحه بمسبحة لا شاهد فيها قد يضيع عليه نهاية تسبيحاته، وحين يشير المؤشر إلى الحرف(في) يظهر نصّ الشّمعدان الّذي يكمل المشهد:

" في زمن الشّمعدان الكسول

(1) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، ج5: 15.

(2) لا متناهيات الجدار النّاريّ على الرّابط:

. dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/index/Num-8/Num-8-.html

تفز الشموع

ليبصق كلّ ظلامٍ زهيد:

سواداً

ذبولا

وشيئاً من الأمسيات الطّوال.!.. [1]"

شكل (11) نصّ المسبحة والشّمعدان

يرمز الشمعدان[*] للضياء، وما يقابله الظلام، فوصفه بالكسول للدلالة على ضعف ناره، كما أن هذه النار لو اقتربت من شيء قابل للاشتعال ستضرمها، فكيف إذا اقتربت من الأيام التي شبهها بالفزاعة، وكل شيء بها، من ثوب، وقش إما أن يبتعد أو يشتعل، والنص الظاهر بظلام

(1) لا متناهيات الجدار النّاريّ على الرّابط:

.dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/index/Num-8/Num-8-.html

(*) لفظ فارسي مركب معناه وعاء الشمع، وفي العربية بمعنى الفانوس المعدني الذي يحمل الشموع، فقد استعمله الخلفاء في العصر الأيوبي والمملوكي لإنارة قصورهم، واشتهر في بلاد الشام ومصر، ينظر: معجم المصطلحات والألقاب التاريخية، مصطفى عبد الكريم الخطيب: 276.

خلفه الشموع، تظهر بعض بصيص الأمل الّذي يفتش عنه. أمّا الموسيقى فارتفعت قليلا لتعطي إحساسا مختلفا بين الحزن والحذر. أستطيع أن أنهي النّص من هذا الرّابط، إذ لا يحمل الرّابط الّذي بعده سوى تكملة للحزن الّذي سبق، فعادة الكلمة الّتي يحملها رابط العبور تكون مكملة لما سبقها لكن الشّاعر أحبّ المغايرة والدّخول في شعور جديد، إذ لا يمكن استيعاب موضوع واحد في اثني عشر رابطا، والشّاعر متميز بنصوصه المتفاوتة الطّول، ويميل إلى النّص الومضة كثيرا في كتاباته الورقيّة. لم نحتاج في هذا النّص إلى السّحب بوساطة المؤشر على الشّاشة لإكمال النّص بل وظف الشّاعر جميع نصوصه بخطّ واحد، ولون يطغى على كلّ النّصوص وهو الأصفر لتساهم الصّورة الّتي خلف النّص والروابط الّتي جانب النّص بتغيير لون المدار. لم يكن الكون الشّعريّ التفاعليّ مليئا بالنّصوص سوى نصيّ مشتاق عبّاس معن، مع نصّ هيثم نوح الّذي غير الصّور والألوان ونصّ آخر قام بترجمة(*) التباريح إلى اللّغة الإنجليزية، لكن هذه النّصوص تستحقّ الدراسة؛ لأنّها نصوص غنيّة بما تحملها من مادة للدراسة والتفتيش عنها، لا سيما أنَّ نصّ اللامتناهيات يحمل (288) نصا مقسما على اثني عشر رابطا، في كلّ رابط اثنا عشر رابطًا، مع رابط في كلّ نصّ للنصّ المختفي. واستطاعت هذه النّصوص تغطية هذه المباحث الّتي حاورت الشّكل الشّعريّ التفاعليّ، بألوانه، وموسيقاه، وصوره ليخرج الشّكل التفاعليّ مميزا عن الورقيّ بهيئة جديدة، فلم يعد اللّون الأسود للحرف، واللّون الأبيض لخلفية الورق يسد حاجة النّص، بل ترك النّص مساحة تأويليّة تؤديها الصّورة، والموسيقى، واللّون ليكتمل ما يسمى الانفعال الخياليّ الكامل مع النّص. رائحة الورق لم تستطع حمل الإلكترونات الّتي حملتها آلة الحاسوب، وسارت بالنص إلى تشكيل شعري جديد.

(*) نصّ تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق باللّغة الإنجليزيّة، ترجمة الأستاذ محمّد رضا الموسويّ على الرّابط: archive.org/details/moh_465.

الفصل الثّالث

المبحث الثّالث

التّداخل متعدد الأشكال

لم يحدث في تأريخ الشِّعر العربيّ، قديما، وحديثا، أن يظهر نصّ بهذا الشّكل، نصّ يجمع بين أشكال عدّة، من ناحية مبناها الدّاخليّ(الموسيقى) والمبنى الخارجيّ(الفضاء) وغيرها من الأشياء الّتي أضيفت للنص، كالصورة، والحركة، والترابط؛ ليلعب الوسيط دورا هاما في تلقي النص الورق الإلكترونيّ الّذي يريد أن يحدث ثورة جديدة في التكنلوجيا، عبر استيعابه لخصائص عدّة، أبرزها سعة الذّاكرة الّتي يمكن التحميل عليها، وخفة الوزن، وإنجاز أعمال كبيرة بجهود بسيطة. ونحن في كلّ يوم بِشأن تقنيّة جديدة تريد التّجديد وتطوير الكتاب الورقيّ، وإن كان الوسط الثقافي لا يستغني عن الكتاب الورقيّ، ومن لم يشم رائحة الورق لا يستطيع القراءة. وجهة نظر صحيحة بعض الشّيء؛ لأسباب تتعلق بالقراءة الإلكترونيّة منها: صعوبة حمل الأجهزة القديمة الّتي تتكون هيئتها التصنيعية كبيرة الوزن الإشعاعات الّتي تتولد من الشّاشة الإلكترونيّة تسبب ضعف البصر أشياء أخرى تتعلق بشحن الجهاز بالّتيار الكهربائي وكفاءة برامجه. ويمكن من طريق زر البحث أن تجد الموضوع الّذي تريده بلحظات بسيطة وكذلك يمكن عمل نسخ ولصق لما تريده بسهولة، وهذا ما وفرته المكتبة الشّاملة الّتي ضمت ما يقارب عشرة آلاف كتاب، أو أكثر يمكنك أن تشير إلى الكتاب الّذي أخذت المعلومة منه؛ لوجود عبارة الكتاب موافق للمطبوع. والشِّعر لا يقل أهمّيّة عن غيره من العلوم، فأصبح متداولا في مواقع التواصل الاجتماعيّ، ويمكن للشّاعر وضع صورة ومعها النّص ليجذب المتلقي، وكذلك الألوان الّتي يتيحها البرنامج. النّظريّة القديمة للأجناس الأدبيّة لم تكن على علم ببعثرة بنودها الأربعة [1] وجعل الوسيط النّاقل للأدب أحد متطلبات معرفة الجنس فيمكن تقسيم الجنس الأدبيّ إلى:

(1) النّقد الأدبيّ الحديث محاضرات في النّظريّة والمنهج، د. مشتاق عبّاس معن: 83، 84.

أولا: تقسيم بحسب الوسيط[1] النّاقل:

1- الجنس الورقيّ: ويشمل

الشّعر، السّرد، الدّراما، قصيدة النّثر.

2- الجنس التفاعليّ الرّقميّ:

ويشمل الشّعر، السّرد، الدّراما .

ثانيا: تقسيم بحسب المحتوى:

1- الشّعر: بشقيه الرّقميّ والورقيّ.

2- السّرد: الورقيّ والرّقميّ.

3- الدّراما: كلّ ما يشمله هذا المصطلح من فيلم ومسرح وسيناريو وغيرها. وكذلك بالشّطر الرّقميّ والدرامي.

وإذا كان النّص التفاعليّ غير المجرى الأجناسي الأدبيّ، فما هو جنس الشّعر التفاعليّ؟ هناك بعض التجارب الّتي كتبت في الوطن العربيّ، لكنها اقتصرت على الأسلوب النّثريّ، وتعددت روابطها لكنها لم تكن تحتوي على موسيقى. ولم تكن القصائد متنوعة ومميزة كما في نصوص الدّكتور مشتاق عبّاس معن. فحين يحتوي الشّعر الرّقميّ على العمود الشّعريّ، والعمود المنثور والعمود الومضة، والعمود التقنيّ، وقصيدة النّثر، وقصيدة النّثر الومضة، والقصيدة القصيرة، مع اللّون والتّشكيل(الصّورة)، والصّوت، والحركة، من الظّلم ألّا نطلق على النّص التفاعليّ الرّقميّ(النّص المتكامل)، والتّداخل الّذي يحصل فيه هو تداخل بين النّصوص المنظومة ورقيًّا وتقنيّا. فرضية الخيال الكامل الّتي طرحها الدّكتور مشتاق في كتاب ما لا يؤدّيه الحرف، وضحت

(1) ينظر: عصر الوسيط أبجديّة الأيقونة، د. عادل نذير بيري: 8.

إمكانيات النّص التفاعليّ، إذ يعتمد النّص على تثوير المدركات الحسيّة في النّص كلّها فالخيال طاقة يستمدها الإنسان عبر حواسه الخمس، وأكبر هذه الأدوات هي البصر، وتأتي في المرتبة الثّانية حاسة السّمع، بل قد تتساوى مع البصر بالقوى نفسها، بينما تبقى الحواس الأخرى ممكنة الحصول لكنَّها ضعيفة. وعمليّة تلقي الشِّعر إمّا مسموعا عبر الإلقاء، أو مقروءا عبر الكتاب، لكن حينما يضع الشُّعراء الموسيقى مع الإلقاء؛ يكون الهدف التلقي التام للنصّ دون شرود الذّهن[1] والنّص التفاعليّ يهدف لأن يكون التلقي بعمليّة الخيال نفسها ، فالمدخلات السّمعيّة والبَصَريّة في خيال الشّاعر ستخرج كما هي في النّص من دون نقص؛ لوجود وسيط ناقل يمكنه عمل هذه النّصوص وإخراجها بزمن واحد من دون نقص أو تذبذب، لتتحقق عمليّة الخيال الكامل، و لأنَّ النّص التفاعليّ استجلب النّصوص بتعدد أشكالها، يمكن أن نطلق على التّداخل الموجود في النّصوص التفاعليّة(التّداخل الكامل) متعدد الأشكال.

(1) ينظر: ما لا يؤدّيه الحرف نحو مشروع تفاعليّ للأدب ، د. مشتاق عبّاس معن: 57.

التّداخل متعدد الأشكال:

حين نفتح أول قصيدة تفاعليّة، لا نجدها التزمت بشكل معين، من ناحية البناء والفضاء ففي النّص الأوّل من ضلوع البوح الأولى، وفي نصّ المدار العتيق، نجد بناء النّص عروضيًّا على بحر المتدارك الأحاديّ التفعيلة(فاعلن)، وبالأسلوب الحديث(التفعيلة) والتّفعيلات جاءت في القصيدة سالمة من زحافات وعلل هذه التفعيلة، فهي غالبا ما تأتي (مخبونة)، أو (مشعثة)، وهذا صراحة شيء عجيب وقدرة غير مسبوقة للشّاعر، إذ يصعب النّظم على هذا الوزن لأسباب صوتيّة وجماليّة وموسيقيّة، فالبحر عبارة عن أصوات متفقة الوزن وأيّ خلل يسبب اضطرابا في الوزن؛ ما يسبب نفور السّامع، والزّحافات والعلل هدفها توجيه الكلمات ووزنها داخل البيت الشّعريّ؛ ليتمّ الوزن العروضي للبحر، لقد اجترح العروضيّون وزنا تاما فيه بعض التكلف لأجل تتمة هذا الوزن من دون زحافات وعلل والبيت هو:

"**جاءنا عامر صالحا سالما بعدما كان ما كان من عامر**[1]"

وهذا النّمط هو في الشّعر العموديّ، لكن شعر التفعيلة لا يقل أهمّيّة عن العموديّ، فهو ملتزم بالوزن العروضيّ لكنه تنازل عن الكم المتساوي في الشّطرين، وأصبح السّطر [2] بديلا عن البيت ويمكن أن نقول عن هذا النّص الّذي بني على نظام التفعيلة (فاعلن السّالمة)، في شكلها الورقيّ كتبت بأربع صفحات [3]، وبعض أسطر القصيدة زاحفة لليمين، وهناك مساحات للفراغ في القصيدة

(1) المدخل إلى علم العروض، د. محسن عليّ عريبي، برنامج رقميّ يتضمن مادة العروض. وكذلك ورد في كتاب الكافي في العروض والقوافي، يحيى ابن عليّ الملقب بابن الخطّيب التبريزي، تح: الحساني حسن عبد الله مكتبة الخانجيّ، القاهرة_ مصر، ط3_ 1994م: 138.

(2) ينظر: قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة: 206.

(3) ينظر: الأعمال الشّعريّة الورقيّة غير الكاملة، مشتاق عبّاس معن: 103.

للتأمل البَصَريّ، بينما كتبت في النّص الرّقميّ بصورة مرصوفة وبصفحة واحدة. في النّص الأصليّ طغى اللّون الأصفر على المشهد، بينما طغى اللّون الأزرق الغامق على نص(هيثم نوح)، لون النّص كتب بالأسود في النّص الأصليّ، بينما كتب نصّ هيثم نوح باللّون الأصفر، التايتل(النّص المتحرك) في النّص الأصليّ كتب باللّون الأحمر والخلفيّة الصّفراء، بينما كتب في نصّ هيثم نوح باللّون الأبيض والخلفيّة بقيت بخلفية النّص نفسها، النّص الأساس في جهة اليمين لكنه يبدو مرصوفا؛ والسّبب اختيار الشّاعر عبر ايعاز توسيط النّص، أما نصّ هيثم نوح يبدو مرصوفا بجهة اليمين؛ والسّبب كذلك إيعاز مُحاذاة النّص نحو اليمين. الصّورة الّتي تمثل نصف القصيدة أصبحت بجهة اليسار من القصيدة، وامتدت على طول النّص. الموسيقى اختلفت فكلّ شاعر له ذوقه في اختيار الموسيقى والألوان. يمكن تمييز شكل النّص التفاعليّ

إنَّه نصّ يحتوي على الكلمة (المادة الخام لكلّ قصيدة)، ونصوص ثانويّة تكمل المعنى، منها نصوص متحركة تشبه التايتل الإخباري، وأخرى وامضة تظهر عبر أيقونات خاصّة تظهر وتختفي. ويضم الشّكل التفاعليّ _ إلى جانب النّص الأساس_ نصوصا أخرى ترتبط به، فلا يمكن أن ندخل للنصّ الأخير من أيقونة لوحده، بل بالدّخول عبر أيقونة ضلوع البوح الأولى، وكذلك ضلوع البوح الثّانية الّتي تتميز نصوصها عن الأولى. عند النّقر على زر الحاشية سيظهر النّص (رباعية التيه) الّذي بقي محتفظا بأسلوبه الورقيّ العجز يقابل الصّدر. يحتوي نصّ رباعية التيه، أو الحاشية على روابط لقصائد أخرى، وهما نصّ المكابرة، ونصّ الهامش فضلا عن النّصوص الثّانويّة الأخرى المحيطة بهما، فكلّ نصّ يحتوي على نصّ متحرك يكمل معنى النّص. في نصّ المكابرة تظهر قصيدة يمكن تصنيفها بالقصيدة الومضة لأنَّها أحاديّة التّبئير[1] فهي تكونت من ثلاثة مشاهد:

(1) ينظر: في التّجنيس البينيّ، أ.د عبّاس رشيد الدّده: 149، 150.

مشهد الشّظايا، وفتح التأريخ، والدّوس على الشّظايا وهذه المشاهد الثّلاثة، تصب في بؤرة المكابرة الوزن العروضيّ لهذه القصيدة وكما عودنا الشاعر مشتاق، يبني عروضه الشّعريّ الخاص، فهو يعشق الاختلاف، بل لو كنا نريد تمييز أسلوبه لقلنا الاختلاف. تحولت هذه القصيدة من تفعيلة (مفاعلتن) (بحر الوافر)، لتنتقل إلى تفعيلة(فاعلاتن) (بحر الرّمل)، وهذا ما أطلق عليه الأستاذ الدّكتور (عبدالله الفيفيّ) (شعر التفعيلات)، " ونعني بشعر التفعيلات تلك القصيدة الّتي يمكن لها بحقّ أن تتخذ اسم (الشِّعر الحر)؛ لأنَّ الشِّعر الحرّ فيها لا يتقيد بالتفعيلة الواحدة، ولكنه ينداح في موسيقى الشِّعر العربيّ؛ ليبتدع أشكالا تمليها التّجربة المتجددة من نصّ إلى آخر[1]" و يتجلى الانتقال بالموسيقى في المشهد الأخير من القصيدة:

"ولكني على ما بي

أُداس و ...

أظلُّ أدوس على كل

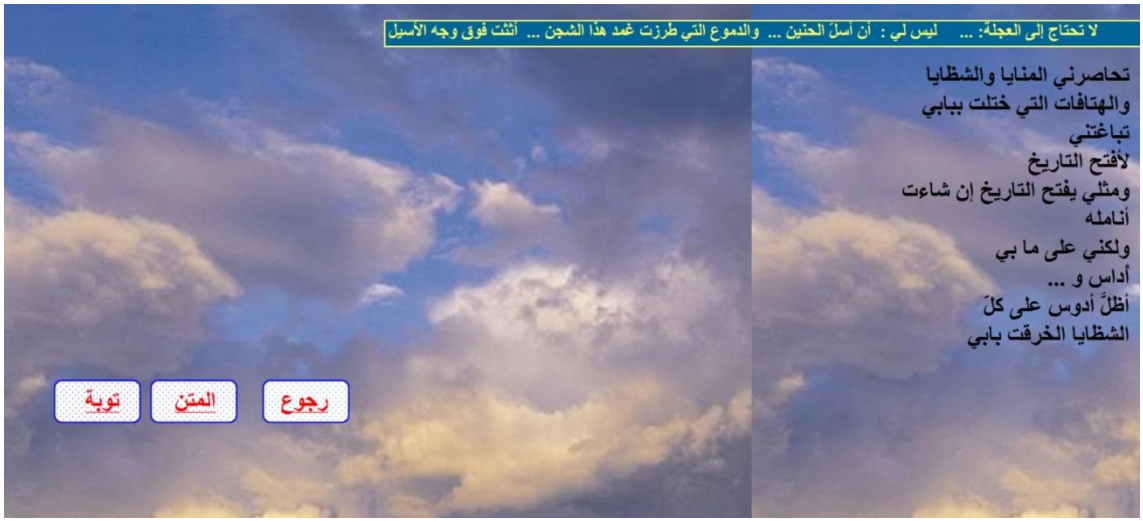
الشّظايا الخرقت بابي[2]"

فالانتقالة تحصل من (ولكني على ما بي أداس و... وأظل أدو) الّتي وزنت على الوافر وما بعدها من (سُ على كلّ الشّظايا الخرقت بابي)، انزاحت عن الوزن المعتاد، وكان وزنها من بحر الرّمل(متفاعلن)، فهي قصيدة ومضة عديدّة التفعيلات، ملونة بألوان زرقاء وبيضاء، ومسموعة من النّص موسيقى تضيف للنصّ تأويلا آخر، وكذلك سهولة دمج أيّ صورة أو مقطع فيديو للتأكيد على الامكانات الّتي يحملها النّص التفاعلي. أمّا في نصّ الهامش المتفرّع من نصّ الحاشية وهو

(1) شعر التفعيلات وقضايا أخرى، أ.د عبدالله أحمد الفيفيّ: 83.

(2) تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق، د. مشتاق عبّاس معن.

النّص الأخير في هذا الضّلع، فيمكن أن نجنسه من القصيدة القصيرة، لأنّه أحاديّ المشهد فقد اقتطع مشهد الثّمار بثلاث حالات: الثّمار الناضجة، والضّالّة، والقابعة في الأغصان فضلا عن وجود ساكن بلا أسنان، نعم فيها تأويلات عديدة، لو نظرنا إلى ما وراء الثّمر، فهذه اللّفظة لم يرد بها الثّمر النّباتيّ، بل الثّمر النّوعيّ من علم، وتطوير، وحضارة، وثقافة، وغيرها من الأشياء الّتي يحملها كلّ مجتمع متطوّر، لكنَّ ساكنها لا يستفيد من ثمرها، ويمكن أن تؤول بالخير الّذي يكثر في باطن أرض العراق، لكن شعبه يلوك الحرمان بأسنانه.



شكل (1) المكابرة (د. مشتاق عبّاس)

يبدو هذا النّص قصيدة نثر، لاختلاف الإيقاعات الواردة فيه، لكنه في الحقيقة موزون بتفعيلتي(مستفعلن)و(فاعلاتن)، ليمكننا عده من بحر المجتث، أما لو قرئ على أنه قصيدة نثر فيمكن ذلك لاضطراب القافية الّتي تمثل عمق الفارق بين الشّعر والنّثر، فالتخلي عن القافية وإثبات الوزن يمكن أن يؤدّي إلى ضبابية النّص، أو أنَّ الشّاعر أراد المغايرة والتّجديد في نصّه، كذلك الصّورة المدرجة مع النّص هي صورة إلكترونيّة جعلها الشّاعر تملأ الشّاشة، فهي عبارة عن خطوط بيضاء وزرقاء عريضة ورفيعة ملأت الشّاشة، ولون النّص باللّون الأسود التقليديّ، أما في

نصّ هيثم نوح فاستعمل اللّون الأخضر(الزّيتونيّ)، وصورة شجرة ميتة بلا أغصان، وأوراق، ولون الصّورة أسود، فحينما تفتح القصيدة يظهر فقط الجزء العلويّ من النّص، وهو الصّورة واسفلها النّص المتحرك، بينما يقبع النّص في آخر الشّاشة وباللّون الأبيض. والحصيلة أنَّ النّص التفاعليّ يمكنه أن يحمل عددا لا محدودا من النّصوص معه. وقبل الدّخول على ضلوع البوح الثّانية، يمكن أن نقدم قراءة كليّة لهذا الشّكل، فالنّص الأوّل الّذي يمثل المدار الّذي بداخله الشّاعر، وهذا المدار مشى به في النّص الثّاني (نصّ الحاشية)، لكنه تاه وسط هذا الطّريق فبحث عن (مكابرة)، فدخل إلى المكابرة، فوجد طريقه محاصراً بالشّظايا والمنايا فتاب ورجع للمدار، وبحث عن مدار هامشيّ في قريته، فوجد ثمارها البشريّة والمعنويّة_ وغيرها من الخيرات_ منهوبة وساكنها أدرد لا يستطيع أن يستفيد منها. وبذلك يحتاج أن يدخل إلى ضلوع بوح أخرى علّه يجد مناه. أما الألوان فهي لزيادة المعنى وترميم بعض أجزاء القصيدة المخفي بين رموزها، والتمايز بين _قصيدة الدّكتور مشتاق والأستاذ هيثم نوح_ بالألوان والموسيقى والصّور.

شكل (2) نصّ المكابرة هيثم نوح

ويمكن أن يزيد المعنى بزيادة الصّورة، لكنه لا يخرج عن البعد الثّقافيّ الّذي أراده النّص الحرفيّ. في الوسط الثقافي الشّعريّ التفاعليّ، لا يمكن أن نسلم بأنَّ الشّكل الشّعريّ واحد، بل متعدد الأشكال من نصّ التفعيلة، ونصّ عمود، ونصّ تحت عنوان (شعر التفعيلات) ونصّ النّثر (قصيدة النّثر)

وكذلك يتمّيز النّص التفاعليّ باستيعابه للنصوص بالقصر والطّول، فالنّص الأوّل (المدار العتيق) يمكن عدّه من النّصوص الطّويلة، ونصّ الحاشية _الموزون المقفّى_ يمكن عدّه (عمود الومضة) ونصّ المكابرة من النّصوص القصيرة، وكذلك نصّ الهامش نصّ قصير. وهذه النّصوص مجتمعة مرتبطة بضلوع البوح الأولى.

في رابط ضلوع البوح الثّاني، برزت أشكال أخرى متميزة، فالنّص الأوّل(يعقوب) يمثل واجهة الضّلع، ومكملاً للمدار الأوّل العتيق، نصّ يعقوب هو الآخر نصّ عجيب، حمل في أحرفه تفعيلات البحر الكامل ما خلا "وأشرب من كؤوس لفها الوحل العجاف" الّتي انزاحت إلى الوافر(مفاعلتن)، لكن هذه الجملة الشّعريّة لم تنشز القصيدة عروضيا، بل انسابت مع سائر الأسطر وكأنَّها من البحر نفسه. فإذا كان التّداخل الحاصل في هذا النّص بين مختلف النّصوص بشكلّها الخارجيّ، فإنَّ هناك تداخلاً بينيًّا(داخليًّا) حصل بين البحور، فقد تداخل بحر الوافر _الّذي يمثل الوزن الطّاغي_ في قصيدة المكابرة مع بحر الرّمل، بينما تداخل بحر الكامل المهيمن على نص(يعقوب) مع الوافر. هناك بعض الأشياء الّتي أحبّ أن أشير إليها، إذ لم نجد مثيلها في نصوص البوح الأوّل، وهي ظاهرة اختفاء كلمات النّص مع الصّورة المدرجة، بشكل جزئي أو كلي تختفي بعض الكلمات مثل "**الّذي خاطته لي كف النخيل**" و(العجاف)، وكذلك نصف كلمة (الرّحيل)، وهناك حروف أواخر الكلمات زحفت للصورة وهي: (قميصي، الغمام فيه، شمسنا) وفي هذا قصد من الشّاعر ليقوم المتلقي بعمليّة تظليل النّص بوساطة المؤشر ليتغير لون الحرف فيظهر.

شكل (3) نصّ يعقوب

وحين الدّخول على نصّ الحاشية، سيظهر النّص العموديّ مرسوما بالشّكل المعتاد في الموروث الورقيّ، لكن حروفه بقيت باللّون الأسود، وخلفية النّص الّتي تلونت بلون رصاصيّ وبعض الأسود وبذلك يصعب قراءة النّص ما لم يقم المتلقي بتظليل النّص بالكامل؛ ليكسر حاجز تقارب الألوان ويتمّكن من قراءته جيدا. يجنس هذا النّص من القصيدة العموديّة، فقد بني على بحر الوافر بقافية الفاء المضمومة، ولا ننسى أنَّ هذا النّص مكمل لنصّ يعقوب، وأنَّ ارتباطه بالنّص الأوّل، في عبارة "**وأشرب من كؤوس لفها الوحل العجاف**" الّتي أشرنا إليها آنفا، وهي موزونة ببحر الوافر الّذي سيطل من جديد على نصّ الحاشية، فالنص الموزون المقفى، وما يربطه بالنص الأول (يعقوب) فحينما يقول (يعقوب يا وطني المحاصر بالعمى) فهذا الوطن كالبحر الذي يعطي مياهه للسواقي والجروف، ومع ذلك هي لا تشرب هذا الماء كما تفعل الصحراء، فهذا الوطن يعطي خيره كما يعطي النهر للسواقي التي لا تشربه، والشاعر في النص المتحرك(التايتل) "**عاجل قليلاً** : ...

... ... قامتي آيلة للذبول ... تلوك عصافيرَ أوراقِها ؛ ... لئلا تظلُ بخيط العوانس ... ترقِّع أوصالها ... [1]" وهنا يقف الشاعر بقامة ذابلة إلى النهر، ينتظر منه ماءا يروي عطشه، كشجرة تقطعت أوراقها، وهذا النهر محاصر بالعمى كالوطن، والشاعر كالصحراء يعرف قيمة الماء، وهي خيرات الوطن، وينظر كيف السواقي تشرب من هذا الخير ولا تشكره فيتحسر.

شكل (4) نصّ البحر الأعف

فما بين الشكل للقصيدة الأولى(التفعيلة)، إلى الشكل العمودي، فالشكل التقني الذي اجتمع؛ ليوحد معنى النص، بين نص الوطن الذي شبهه بيعقوب النبي(ع)، ونص البحر الذي شبهه بالعفة والعطاء، وهو جزء من رمزية الوطن، بينما اكتفى بالحسرة كيوسف النبي، مناجيا وطنه وبحره.

وعند الضّغط على أيقونة نصيحة يظهر نصّ قصير:

"قريتي

جففي نهرك

فنهرك صاف

(1) تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق.

(والنّهر الصّافي

يفضح أسماكه) ... [1]"

حينما تكون خيرات قرية ما عرضة للسرقة من أية جهة ما، فالإجراء هو قطع المنابع لها، فمع مرارة هذا الإجراء إلا أنه سيحفظ هذه الخيرات من النهب، كما حصل في الحادثة التاريخيّة لقصة [2] موسى مع الخضر عليهما السّلام وقضية خرقه للسفينة، وسؤال موسى(ع) أخرقتها لتغرق أهلها؟! فكان جواب الخضر(ع) كان وراءهم ملك يأخذ كلّ سفينة غصبا، ما جعل الإجراء الاحترازيّ يضر بالسفينة، كما يضر القرية التي تجفف نهرها لئلا يسرق ما فيه من أسماك لكن أهل القرية سيتمّكنون من إعادة سفينتهم للعمل بعد زوال المانع، كما سيتمكن أهل القرية من إعادة الاستفادة من نهرهم.

شكل (5) النّصيحة (د. مشتاق)

(1) تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق، د. مشتاق عبّاس معن.

(2) ينظر: الكهف: 71.

شكل (6) النّصيحة هيثم نوح

ونصّ قريتي نصّ أحاديّ المشهد، يمكن تصنيفه من القصائد القصيرة المنثورة، فهو قصيدة نثر بامتياز؛ لغياب الوزن الكميّ للحروف، وكذلك اختزال لقصيدة كاملة، في كلمات محدودة، وتُرك الباقي للصورة الّتي تقع خلف النّص، فلها حيز آخر من القصيدة، فصورة آثار الأقدام الّتي تشبه الأسماك، وكذلك الماء الّذي شربته الرّمال وبقي أثر رطوبته، أعطت ما تحدثنا عنه آنفا من معان فأثر نعل الإنسان في الصّحراء، كأثر السّمك الّذي يخرج من الماء فتنتهي حياته. فكما يخرج السّمك من الماء حين صيده، ليذوق طعم الموت بلا ماء، كذلك الإنسان حين ينفى عن وطنه ويبقى ساكنا الصّحارى الّتي لا حياة بها. حين ننظر إلى باقي النّص لا سيما الأيقونات الّتي تنقلنا عبر النّصوص، أحس الشّاعر إنَّ نصيحة واحدة لا تكفي لأنَّ الخطر اقترب، والنّصيحة الثّانية كانت بادرة أمل علَّ الأمل يجيء، ففي هذا النّص يؤمل الشّاعر نفسه بـ:

"**رذاذ من النّور**

يزحف في هامة اللّيل

يمدّ هشيم انكسار الصّباحات

فهي منذ فجر الولادة

ما انفكّ يأكلّها الغيم

قضمةً

قضمةً

وهي باذخة في السّكون

لا تحرّك أنملة من ضياء[1]"

وهذا الأمل يبدأ من رذاذ نور في ليل غائم، فالأيام التي عاشها الوطن، أو التي عاشها الشاعر ظلماء، والأمل فيها ضئيل كرذاذ نور، والتايتل المتحرك أعلى النص: "**بلا عجلة قطعاً: ... عندما ينزف الصبح أضواءه ... يستفيق الغروب**" هي حالة فيزيائية لها بعدها المتداخل المتمم للنص، فالنور الذي لا يستطيع قمع الظلام، يطغى عليه، فالنور هو ثورة المستضعف ضد الطغيان، والظلام سيطغى عليه لو نزف كل قواه، "**الليل الأسود: يكره أحداق النجوم؛ لأنها: ... خطوات صبح آتٍ**" فحين يطغى الليل يبقى هذا الأمل بضوء النجوم، لأن اليل كل جهد الظلام، ولا يعلم الليل أنه سيولد فجرا من ظلمائه، " **الفجر ... وليد ... الليل**" أما السماء التي تحمل النور والظلام معا فهي تمطر لأبنائها الأمل، لكن مع الأسف الأرض تموت "**السماء تمطر دوما ... لكن الأرض تموت**" وختام هذا الأمل الضعيف أن يبحث عن تابوت يحمله ليوارى في تراب وطنه؛ لأن كثير من أهل هذه الأرض ماتوا خارج الوطن.

(1) تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق، د. مشتاق عبّاس معن.

شكل (7) نصّ النّصيحة الأخرى

اللون الأخضر هو لون الأمل، فالأرض التي يطرأ عليها تناوب الليل والنهار، فضلا عن الفصول، وهذا اللون يمثل كذلك استفاقة الحياة، وطول العمر، والقوة [1]، كما إنَّ الصورة التي تعرض الحالة المهشّمة للروح، كهذه القوارير، والعيون التي ترى خلف هذه القوارير، هي التي تأمل بتصليح هذه الانكسارات.

ما بعد النّصيحتين يُنتظر لما سيحدث، فلم يبق سوى الهامش الّذي ارتبط بنصّ الحاشية، فلو ارتبط بالنّصيحة لما كان للنصّ من معنى، بل إنَّ ارتباطه المباشر بنصّ البحر مفضل عندي؛ لأسباب تتعلق بالمعنى، فلا يمكن بعد النّصيحة أن يذهب مباشرة للختام، بل لا بدَّ من تريث حتّى يرى ما يحصل فيقرر، والرّجوع إلى البحر من النّصيحة بحثا عن أمل، وها هو حين يدخل لفصل آخر يصطدم بوجع آخر، فينصح نفسه بـ "**إيّاك أن تقترف الأمل**[2]" لأنَّ أشجار الزّيتون قطعت أوراقها بعد رحيل ربيعها، فلا بحر يروي عطشها، ولا رذاذ من نور يحن على أوراقها، وهكذا حال الشّاعر حين يفقد الأمل يظلّ مثل شجرة رحل عنها الرّبيع، ستفقد أعزَّ ما لديها

(1) ينظر: الألوان، كلود عبيد: 92، 93.

(2) تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق، د. مشتاق عبّاس معن.

وهي أوراقها الّتي تساهم في حياتها، فالورق مسؤول عن عمليّة التنفس في النّبات والإنسان الّذي يفقد الأمل يصبح بلا تنفس. العيون الّتي في جذع الشّجرة هي نفسها العيون الّتي في صورة النّصيحة الثّانية، تلك العيون تبحث عن ضوء في ليل غائم، وهذه تبحث عن أمل في جسد متهالك. بينما تتميز صور هيثم نوح باستغلالها عامل الشّجرة اليابسة، ففي ضلوع البوح الأوّل وتحديدا في نصّ الهامش(في قريتي) أدرج الشّاعر صورة جذع ميت، وفي ضلوع البوح الثّاني وفي القصيدة الأولى يدرج الشّاعر صورة تشكيليّة، مكونة من جذع نخلة بطرفه الأسفل وكف في أعلاه، لترتبط هذه القصيدة بضلوع البوح الأوّل في نصّ المكابرة، إذ أدرج الشّاعر صورة وجه ويدين رمليتين، والكفوف تغطي العيون والفم مفتوح؛ لأسباب تتعلق بالشّعور المتولد من الشّظايا.

شكل (8) نصّ الهامش هيثم نوح

ويرجع الجذع مرة أخرى في النّص الأخير من النّص، ليكون الجسم الكامل الّذي تعرض لكلّ هذا الحزن والألم، ويرتبط هذا النّص بالصّورة في نصّ ضلوع البوح الأوّل (المدار العتيق)، إذ لاح قدم في الصّورة يحاول أن يمزق الشّبكة الّتي تحيط به، وفي نصّ أوراق الزّيتون ترفع الشّجرة نصف

جذرها مثل عمليّة حركة المشي في الإنسان؛ ليكتمل المشهد في النّص. والحصيلة من وضع هذه الصّور؛ للتقريب بين النّصوص، وإكمال مسيرها عبر القصيدة وإن ابتعدت روابطها. فهي تصب في معنى واحد، وهو تباريح لسيرة زرقاء مليئة بالسّواد. والإشارة إلى النّصوص التقنيّة الّتي لا يمكن تسطيرها على الورق؛ لحركتها المستمرة، نعم يمكن أن نكتبها على الورق، لكن لا يمكن إظهارها بهيأتها التقنيّة على الورق، وقد صاحبّ _كلّ النّصوص_ نصّ تقنيّ وفره البرنامج الّذي صنعت فيه القصيدة، ليعطي تكملة للنصّ الأم، ويعدّ هذا النّص جزءا من القصيدة، ولكنه بحال مختلف، عناوين النّصوص كالآتي: (عاجل، عاجل قليلا، لا تحتاج إلى العجلة، لا داعي للعجلة) لنصوص البوح الأوّل. بينما في نصوص البوح الثّاني: (عاجل، عاجل قليلا، بلا عجلة، بلا عجلة قطعا، لا داعي للعجلة) والّتي تداخلت مع النّصوص ونقلت القصيدة الحديثة نقلة نوعيّة لم يسبق لها، فلو كانت القصيدة الرّقميّة مجرد أحرف نقلت إلى الحاسوب، لم يكن لها أيّ معنى أو أهمّيّة لكنها فرضت نفسها على النّصوص من خلال التقنيّات الّتي طرحتها. أمّا الموسيقى الّتي تولدت مع النّص، فهي شكل من أشكال التّداخل غير المسبوق، فإن كان الورقيّون يستعملون ما تتيحه الورقة من إدراج بعض الرّسوم أو استحضار روح بعض الفنون كالمسرح، والسّيناريو، فإنَّ الورق لا يستطيع حمل الصّوت ما يضطر العمل إلى توليف موسيقى خارجية لعرض النّص للمتلقي، وإن كان الشّاعر يستطيع دمج موسيقى واحدة مع نصّه، أصبح بإمكانه إدراج أكثر عدد من الموسيقى ولكل نصّ موسيقاه الخاصّة به، وتعد جزءا من النّص تتم ما لم يظهر، أو بعبارة أوضح تفك بعض شفراته. والشّاعر يعد الموسيقى جزءًا من النّص، لا يمكن فصلها عنه، إذ جعل لها مساحة في النّص، فلا نستطيع القول إنَّنا لا نحتاج إليها، أو أنَّها أقحمت بالنّص لغرض اعتباطيّ، بل لتداخلها

مع النّص الحرفيّ زادت من المعنى، و ميزت الشّكل التفاعليّ عن غيره بامتياز مع النّصوص التقنيّة لكنها كانت الحدث الأبرز.

أما في نصّ لا متناهيات الجدار النّاريّ [1]، ففي هذا النّص أشكال عدّة وفقا لبروزها الوزنيّ وغيره، وما يهم في النّص التفاعليّ هو العتبة، فعتبة نصّ التباريح كانت تحتوي على أيقونتين يمكن الدّخول للنصوص من خلالهما، بينما يحتوي نصّ اللامتناهيات على واجهة السّاعة ويمكن بالضّغط على أحد أوقاتها بالولوج إلى النّص، إذ يحمل كلّ وقت نصًّا معينًا يتفرع منه اثنا عشر نصا آخر عبر تقنيّة الاكتشاف. تبدأ النّصوص بعتبات تظهر في شريط العنوان وهي كالآتي بحسب الترتيب (المقاومة، الفقر، الإحباط، الخضوع، الوحدة والعزلة، الجمود، الجهل، التخلف الضّياع، الألم، الهجرة والمطاردة، الموت)، وهي مقسمة على السّاعات، وفي كلّ نصّ من هذه النّصوص روابط موجودة في كلمات النّص، إذ يمكن منها الوصول للنصوص الثّانويّة المختفية خلف النّص، أو العبور إلى نصوص أخرى. فيصبح مجموع النّصوص الرّئيسة اثني عشر نصا مع اثني عشر نصًّا في كلّ نص، والمجموع الكلي للنصوص مئة وأربعة وأربعون نصا، ومع احتساب النّصوص الثّانويّة يصبح المجموع الكلي مئتان وثمانية وثمانون نصا وبعبارة أدق يوجد في قصيدة اللامتناهيات اثنا عشر نصًّا رئيسا مرتبطاً بـ اثني عشر نصًّا آخر وفي كلّ نصّ نصّ ثانوي يظهر بعد التأشير بالمؤشر على إحدى الكلمات، و هذا ما يضمن أنَّ النّص التفاعليّ يمكنه حمل ما لا يمكن حمله، فالواجهة الّتي حملت تلك الأيقونات، استطاعت حمل مئتين وثمانية وثمانين نصّا في وقت واحد وزمن واحد، فضلا عن الصّور والموسيقى والحركة واللّون.

(1) قصيدة لا متناهيات الجدار النّاريّ على الرّابط التالي: dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/index.html.

موسيقى الواجهة ابتدأت بدقات عقارب السّاعة، حتّى بدأت موسيقى مميزة اللحن، يطغى فيها الكمان على الأصوات الّتي في اللحن، وأظن أنَّها بفعل (أورك). كما أنَّ هناك في كلّ نصّ موسيقى خاصّة به، ويحتاج هذا النّص إلى مائة وأربعة وأربعين مقطعا موسيقيّا للقصيدة. لكن الشّاعر اختصر هذا الكم الهائل الّذي يحتاج توليفًا عاليًا ودقيقا إلى ستة مقاطع في كلّ مدار(*) ويتمّ تكرار بعض المقاطع الموسيقيّة بين القصائد بحسب حاجة النّص. ولنمر على القصائد الّتي تمثل العتبة، فأغلب هذه القصائد من (قصيدة النّثر)، وفروعها البقية تتنوع بين قصائد عمود الومضة، والتفعيلة، والتفعيلات. كما أنَّ لكلّ مدار لونا خاصا به، ولكل نصّ صورة خاصّة به كذلك. في المدار الأوّل المقاومة قصيدة (وجه أمي) الّتي ميز الشّاعر جنسها من قصيدة النّثر في مجموعته الكاملة [1]، وهذا المدار ملون باللّون الأخضر الفاتح، الّذي يلون الأيقونات الجانبية ويمتزج مع اللّون الأسود الّذي يلون الأفق المرتبط بين القصيدة وعتباتها. فشكل القصيدة هذه المرة يحتوي على أيقونات ذات أوامر بسيطة (فأيقونة عين الذّئب) تقوم بعمليّة تغشية الصّورة الخلفيّة و(الأفق الكامل) تعرض القصيدة بشكل كامل دون إظهار شريط المهام في الحاسوب وأيقونة (لون أفقك) يوضح الصّورة الخلفيّة، إذ تكون أغلب هذه الصّور بطبيعة البورتريه(*) وأيقونة(لون بوحك) تغير لون خلفية النّص من الأسود إلى الأصفر، و(عيونك الأفق) يمكنك عرض المدرات الأخرى يسار الشّاشة والانتقال إلى أية قصيدة تشاء عبر النّقر على أيّ وقت. والأخير (كمم بوحك) يقوم

(*) معلومة من الشّاعر قالها لي عبر الاتصال به.

(1) الأعمال الشّعريّة الورقيّة غير الكاملة، د. مشتاق عبّاس معن: 299.

(*) ينظر: معجم مصطلحات الدّراسات الإنسانيّة والفنون الجميلة والتّشكيليّة، د. أحمد زكي بدوي: 290. وكذلك: فن البورتريه عند بيكاسو كمصدر لإثراء المعلقات النّسجيّة لطلاب قسم التربية الفنيّة، د.أيمن أحمد العربيّ، بحث منشور في جامعة المنوفية: ص3.

بكتم الصّوت. وأسفل هذه الأيقونات يوجد رسم الكاريكاتير(حنظلة[*]) الّذي يضع يده خلف ظهره ويمشي إلى الخلف (كعقارب ساعة اللامتناهيات).

شكل (9) الواجهة الرّئيسة للتباريح

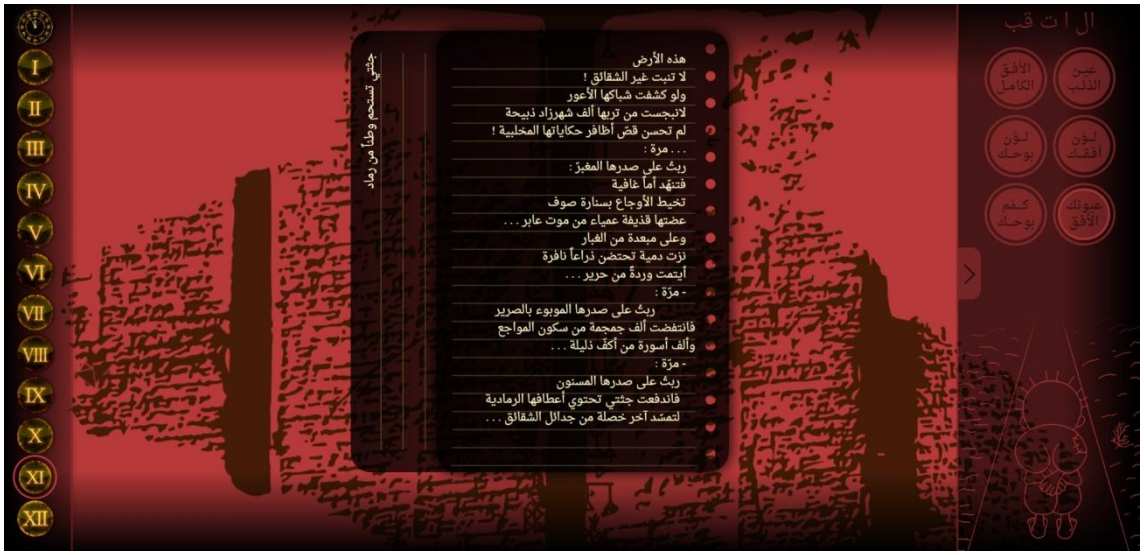
هذا هو الشّكل الخارجيّ لكلّ نص، ونستطيع أن نحدد الشّكل بـ: إطار يحمل القصيدة ويتحرك حركة من اليمين لليسار، وبالعكس، وأعلى وأسفل. إطار يحمل الأيقونات المساعدة في القصيدة على التلوين والانتقال وقطع الصّوت. وصورة خلفية عبارة عن بورتريه تقع خلف النّص وتملأ الشّاشة وتتباين في وضوحها. ورابطان يتكونان من كلمتين في كلّ قصيدة، واحد يمثل النّص العائم الّذي يختفي عند تحريك المؤشر عن الكلمة الّتي تحتوي عليه، وآخر يمثل رابطا للعبور إلى القصيدة الأخرى، وهذه القصائد ترتبط في ما بينها عبر هذه الرّوابط، إذ يمكن عبر الاكتشاف الانتقال إلى مدارات أخرى بعد انتهاء النّصوص. في ساعة الفقر وهي السّاعة الواحدة يبرز نصّ

(*) شخصية كاريكاتورية رسمها الفنان ناجي العلي، الذي ولد عام 1936 في فلسطين، وقتل عام 1987 في لندن، وكان ناجي العلي منتقدا لحال بلده التي تعيش في زمن الاحتلال، ينظر: حنظلة ناجي العلي طفل فلسطين الحاضر في الذاكرة: https://www.bbc.com/arabic/middleeast-41083135.

(الخبز العاطل) بشكل (التفعيلة) الموزون على بحر(المتدارك) الّذي يوزن بـ الوزن العروضيّ (فاعلن) الصّافية، أمّا اللّون الّذي يطغى على الأفق فهو اللّون الأصفر؛ لرمزيته للحنطة وكذلك يرمز للغبار الّذي يتصاعد مع الغيم، وكذلك لون الأوراق اليابسة، وهو لون الجدران الّتي تغشت بلون أصفر شاحب، وهذه المعاني موجودة في القصائد الّتي حملتها الرّوابط. وفي ساعة الإحباط وهي السّاعة الثّانية، وهذا الوقت يمثل وقت الإحباط، أو (حنجرة الوقت)، ويمكن أن نصنف هذا النّص من ناحية الوزن بـ(التفعيلة) إذ يوزن هذا المقطع على بحر المتدارك كذلك، لكن التفعيلات أمطرت بوابل من الزّحافات والعلل أخفتت من حركية الخبب السّريعة، فهو بحر يتمّيز بسرعة نطق أصواته، كالصّوت الّذي يظهره قدم الحصان عن السّير بسرعة؛ ولذلك سمي بالخبب. أمّا النّص الحديث فقد عرف كيف يستثمر خاصية الزّحافات والعلل ليوجد أصواتا أخرى في القصيدة، القافية في هذه القصيدة مضطربة، فتارة جاءت على وزن(فاعِلَتن) وأخرى على وزن(فعولن)، وأخرى على وزن (مفعولن)، ويمكن عدها قصيدة نثر لو وصفنا اضطراب القافية وأهملنا الوزن، وهذا ما يريده الشِّعر الحديث وهي صعوبة التّجنيس أو غرابة التّجنيس، فكيف تحبّ سمٍّ واقرأ واستشعر. في النّص الّذي بعده (الخضوع) الّذي تميز باللّون الرّصاصيّ، وهذا النّص كسابقه لكنَّه يختلف من ناحية البناء العروضيّ، فيطغى على بعض الأسطر وزن(فعولن) الّذي يمثل بحر المتقارب وبعض الأسطر اتزنت بوزن(مستفعلن) و(فاعلاتن) بشكل نصفيّ ويرجع نصف الآخر من السّطر إلى (فعولن) والقافية غير منتظمة، ويمكن لو أهملنها الوزن أن نعدها قصيدة نثر لتداخل أوزان أخرى في بنائها. وبالانتقال إلى مدار (الوحدة والعزلة)، يبتدئ هذا النّص بنصّ ورقي استحال إلى تفاعليّ وكبحة النّاي نصّ من جنس (قصيدة النّثر) ورد في المجموعة الورقيّة [1]

(1) المجموعة الورقيّة غير الكاملة، مشتاق عبّاس معن: 313.

بعنوان (بخور النّاي) لكن انتقال النّص إلى الحاسوب لم يكن بصورته الورقيّة، فقد اكتسب أشياء أخرى كالصّوت، والصّورة، والحركة، والخلفيّة المتغيرة. الصّورة الخلفيّة الّتي تحمل صورة الحنطة والناي واللّون الأزرق السّمائيّ في الصّورة طابق لون الأفق، وبعض الدّخان الّذي يشير إلى عزف النّاي للحزن. في المدار الّذي بعده (الجمود) كذلك يسير النّص بخطّى النّص الّذي قبله فقصيدة النّثر طغت على العتبات النّصيّة في القصيدة الرّقميّة، وهذا يحسب للقصيدة الّتي غلبت على هوى أكثر الشُّعراء، لون الأفق هو اللّون الرّماديّ المائل للأزرق السّمائيّ، الصّورة الّتي خلف النّص فيها أشياء غريبة، فصورة أفق كامل من طريق، وأشجار وغيوم، وفتحة للسماء يظهر منها لون السّماء الّذي يمثل الأمل للشّاعر. في السّاعة السّادسة يبقى النّص النّثريّ سائدًا وهذه المرة في مدار (الجهل)، لكن هذه المرة يتميّز النّص بقصره، وبضغط دلالاته عبر صورة الباب، الّذي لا ينقل الصّدى بسبب حمله للأتربة، كذلك لا يستطيع الشّاعر الكلام لأنَّه لا بدَّ أن يستجهل لكي يعيش. يلون هذا الأفق اللّون البني الفاتح الّذي يرمز لدلالات الجهل، فهو لون غامض اتخذ من الخشب تعبيرا عنه. والمدار الّذي بعده (التخلف) ولكن اللّون فيه بقي على اللّون البني لكن بصورة أخف. وفي نصّ الضّياع طغى اللّون الأسود في الأفق، بينما تلونت أيقونات الأفق باللّون الأبيض الباهت؛ لإبراز السّواد المهيمن على النّص. في مدار الأم تميّز باللّون الأحمر الفاتح الّذي يميل للون البرتقاليّ، وهذا اللّون هو لون الجراح؛ لارتباطها بالدّم. أمّا مدار الهجرة والمطاردة فاتخذ من اللّون البنفسجيّ الفاتح، بادرة أمل تنفتح في الأفق بعد المرور بكلّ هذه المدارات المؤلمة. المدار الأخير هو مدار الموت، وهذا المدار تزيا بزي الأحمر القاتم ليعبر عن شعور الموت بعد المرور بكلّ هذه المدارات.



شكل (10) توضيح الافاق الاثني عشرة في القصيدة

الخلاصة إنَّ العتبات النّصيّة لهذه القصيدة المتضمنة اثني عشر نصا متفاوت الطّول والقصر، وكلّها تقريبا من قصيدة النّثر ما خلا نصّ (الخبز العاطل) الّذي تميز بنصّه الموزون. وسائر نصوص الرّوابط المتفرِّعة موزعة بين النّص الموزون المقفّى العموديّ، والتفعيلة، وشعر التفعيلات، وقصيدة النّثر، وأشكال أخرى. والسّؤال ما هو الشّكل المميز للقصيدة التفاعليّة؟ وشكل القصيدة التفاعليّة لا يمكن إحرازه بوساطة العروض، أو الفضاء الخارجيّ، ما لم تتوفر سمة مميزة في القصيدة. فلم تأت النّصوص على شاكلة واحدة، بل أتت بأشكال عدّة ما جعل النّص التفاعليّ نصًا غنيًّا بكلّ معنى الكلمة، وكذلك يتكامل هذا النّص في كلّ شيء، من الحرف، واللّون والتّرابط والصّوت، والصّورة. وأنَّ قضية إطلاق النّص المتكامل على النّص التفاعليّ لم تأت من فراغ فالنّص يحتوي على عدد هائل من الصّور، والموسيقى، والنّصوص في مكان واحد، وكذلك عمليّة تداخلها بوساطة الروابط التّشعبيّة الّتي يوفرها الحاسوب، فيمكن أن يتداخل النّص القصير مع الطّويل، وكذلك الموزون مع النّثر، وهكذا سائر النّصوص. فعمليّة وجود مائة وأربعة وأربعين نصا تقنيّا متداخلا مع النّص الأصليّ، هذا شيء جبار، فنصّ التباريح يحتوي على أحد عشر نصا تقنيّا

متداخلا مع النّص الأصليّ، لكن في اللامتناهيات اختلفت الفكرة، وانمازت عمليّة الاكتشاف بوصفها نمطا جديدا يضاف للشّعر العربيّ التفاعليّ.

النّتائج

بعد اتمام المباحث السابقة توصلنا إلى أهم النتائج التي يمكن إيجازها بـ:

لم تخضع نظرية الشكل الشعري على الموسيقى والنثر فقط، بل تعدتها إلى الأشكال البصرية المرسومة بخط اليد، أو بالحاسوب، ووصولا إلى الأشكال التفاعلية التي ميزت الشكل الرقمي التفاعلي عن الشكل الورقي، وبذلك يمكن عد أهم الأشكال الشعرية المتداخلة بـ:

1- الأشكال المتداخلة بين الوزن والنثر، وكذلك بين الطول والقصر.

2- الأشكال المتداخلة بين الصورة والحرف وهي المصورة بوساطة خط اليد أو الحاسوب.

3- الأشكال المتداخلة بالوسيط الناقل كالتداخل بين الشكل الورقي والرقمي التفاعلي.

ولكي يحدد التداخل لا بد من معرفة خواص الشكل الصافي الذي يتميز بصفات بناء وعرض معينة، كالوزن الثابت، أو الأسطر المتقابلة، أو الأسطر المتراكبة، والتي تداخلت مع صفات شكل آخر، وقد يحصل التداخل بين شكلين أو أكثر، كما في القصيدة الرقمية التفاعلية.

ما يميز الأشكال الشعرية الانزياح البصري، فأغلب النصوص المختارة انمازت ببنائها البصري، وكذلك تلقيها بصريا، إذ يعد العامل البصري جامع لكل النصوص، بل هو السمة التي تغلبت على باقي السمات في النصوص.

النص الرقمي التفاعلي أحدث ثورة شكلية جديدة في الشعر، فقد جمع النص التفاعلي أغلب الأشكال الشعرية ذات السمة الورقية بنص واحد، وانفرد بأشكال تقنية وفرتها تقنيات الحاسوب متداخلة مع النصوص الأخرى.

ليست النصوص التي عرضت تمثل كل التجارب الشعرية، بل هو ما متوفر من النصوص التي كتبها الشعراء، وبالتأكيد هناك نصوص نُظمت وستُنظم تحمل تداخلات أخرى بين أشكال شعرية على وفق ما ذكرناها في التمهيد بالمخطط، وقد تحمل التجارب الشعرية أشكالا شعرية

أخرى يمكن أن تضاف إلى هذه الدراسة أو تدرس مفصولة عنها؛ واقتصرت على هذه الأشكال من أجل ترسيم حدود التداخل، وعرض أهم الأشكال التي تداخلت، وتوحيد تناولها بمنهج نقدي يوائمها.

يمكن تسمية الشكل الظاهر من التداخل بـ(الشكل المتداخل) نظيرا للشكل الصافي المتميز بنمط عرض بصري واحد، وبناء وزني واحد، والشكل المتداخل بأنماط عديدة.

تناولت هذه الدراسة الأشكال المتداخلة لا بمفهوم التناص، بل باشتراك خواص الأشكال بالتساوي دون تغلب شكل على شكل، وهو ما يحقق المفهوم اللغوي للتداخل.

يمكن دراسة هذا الموضوع دراسة أخرى، مع إضافة نصوص متداخلة في ما لو نظمت نصوص متداخلة جديدة، دراسة أسلوبية، أو سيميائية، أو ثقافية، فضلا عن غير هذه المناهج.

قائمة المصادر و المراجع

أ- القرآن الكريم.

ب-الكتاب المقدس.

ت-المجموعات الشّعريّة الورقيّة والتفاعليّة:

1- أحدهم كسر غصن الماء، أحمد الشّيخ عليّ، مكتب المدى للطباعة والنّشر_ بغداد ط1 2003م.

2- أحزان السّنة العراقيّة، خزعل الماجديّ، دار الغاوون، ط1_2011م، لبنان_ بيروت.

3- الأعمال الشّعريّة الكاملة لنازك الملائكة، دار العودة، ط5_2014م، بيروت_ لبنان.

4- الأعمال الشّعريّة الورقيّة غير الكاملة، د. مشتاق عبّاس معن، الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع، ط1_2010م، العراق بغداد.

5- الأعمال الشّعريّة عبد الأمير جرص، دار مخطوطات، ط1_2014م، هولندا.

6- الأعمال الشّعريّة، محمّد بنّيس، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، ط1_2002م لبنان.

7- التعاويذي، ناصر مؤنس، دار مخطوطات، ط1_1998، هولندا.

8- اللّيالي العراقيّة، دنيا ميخائيل، دار ميزوبوتاميا للنّشر والتّوزيع ودار أفكار ط1_2013م.

9- الملك، ناصر مؤنس، دار مخطوطات هولندا، ط1 2002م.

10- أنثى...من النّارنج، وليد حسين، الرّافدين، ط1_ 2016م، لبنان/كندا.

11- تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق، قصيدة رقميّة للشّاعر الدّكتور مشتاق عبّاس معن، مع نسخة أخرى للأستاذ هيثم نوح، وأخرى مترجمة للغة الإنجليزيّة تر: محمّد الموسوي، على الرّابط: https://archive.org/details/moh_465 .

12- تعاويذ للأرواح الخربة، ناصر مؤنس، دار مخطوطات هولندا، ط1_1996م.

13- جوائز السّنة الكبيسة، رعد عبد القادر، دار الشّؤون الثّقافيّة بغداد، ط1_ 1995م.

14- حمامة عسقلان، حسن عبد راضي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق_ سوريا، 2001م.

15- ديوان أبي نواس برواية الصّوليّ، الحسن بن هانئ، تح: بهجت عبد الغفور الحديثيّ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنيّة، ط1_2010م، أبو ظبي الإمارات العربيّة المتحدة.

16- ديوان الإمام عليّ(ع)، مؤسسة الأعلميّ للمطبوعات، تح: حسين الأعلميّ، ط1_ 1999م، بيروت_ لبنان.

17- ديوان التدبيج فتنة الإبداع وذروة الإمتاع، عبد المنعم بن عمر بن عبد الله الجلياني الغسّانيّ الأندلسيّ، تح: كمال أبو ديب، دلال بخش، دار الساقي، لبنان_ بيروت، ط1_ 2009م.

18- ديوان الجواهريّ، محمّد مهدي الجواهريّ، مطبعة الأديب البغداديّة، العراق_ بغداد 1974م.

19- ديوان الحافظ رجب البُرسيّ الحليّ، رجب البُرسيّ الحليّ، العتبة الحسينيّة المقدسة_ مجمع الإمام الحسين(ع) العلميّ للتحقيق في تراث أهل البيت(ع) ط1_1436هـ_2015م.

20- ديوان الصّاحب بن عباد، تح: إبراهيم شمس الدّين، مؤسسة الأعلميّ للمطبوعات ط1_2001م، بيروت_ لبنان.

21- ديوان المتنبيّ بزياداته، أبو الطّيّب المتنبيّ، تح: شهاب الدّين أبو عمرو، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية، ط1 _ 1433هـ _2012م، أبو ظبي _ الإمارات العربية المتحدة.

22- ديوان الوائليّ، الشّيخ الدّكتور أحمد الوائليّ(رح)، تح: سمير شيخ الأرض، مؤسسة البلاغ للطباعة والنّشر، ط1_2007م، بئر العبد_ لبنان.

23- ديوان امرؤ القيس، تح: مصطفى عبد الشّافي، دار الكتب العلميّة، ط5_2004م بيروت_ لبنان.

24- ديوان زهير بن أبي سلمى، دار الكتب العلميّة، ط1_1988م، بيروت_ لبنان.

25- عذابات الصوفي الازرق، د. حمد محمود الدّوخيّ، دار الشّؤون الثّقافيّة، سلسلة شعراء، ط1_2012م، بغداد_ العراق.

26- عين الدّم، حسن عبد راضي، دار الشّؤون الثّقافيّة، ط1 – بغداد – 2009م.

27- كاميكاز، ولاء الصّواف، مكتب الغسق للحاسبات – بابل /2000م.

28- لا متناهيات الجدار النّاريّ، مشتاق عبّاس معن قصيدة رقميّة على الرّابط: dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/.

29- لن تشفى منّي، بشرى الهلاليّ، دار ميزوبوتاميا ودار أفكار للنّشر والتّوزيع، ط1 2017م.

30- ما لم يكن ممكنا، محمّد البغداديّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب_ دمشق_2004م.

31- مخطوطة الألم، كريم شغيدل، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة_ بغداد، ط1_ 2005م.

32- مراثي الألف السّابع، سامي مهدي، دار الشّؤون الثّقافيّة، ط1_1997م، بغداد _العراق.

33- مطر أيقظته الحروب، نوفل أبو رغيف، دار الشّؤون الثّقافيّة، ط2_2010م بغداد_ العراق.

34- ميتافيزيك، شاكر لعيبي، دار الفارزة، ط1_1995-1996م، جنيف_ سويسرا.

35- نخيل على ضفة القلب، فائز الشّرع، سلسلة شعراء، دار الشّؤون الثّقافيّة بغداد ط1_ 2011م.

36- هذا هو اسمي، أدونيس، دار الآداب، ط2_ 1988م، بيروت_ لبنان.

37- هزائم، ناصر مؤنس، دار مخطوطات للنّشر والتّوزيع، ط1 1996 هولندا.

38- ورقة تسقط إلى الأعلى، زينل الصّوفي، دار تموز للطباعة والنّشر والتّوزيع ط1_2012م، دمشق_ سوريا.

39- وطن بطعم الجرح، مشتاق عبّاس معن، دار الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع ط1_2013م، بغداد_ العراق.

40- يـأتي العاشـقون اليـك، محمّـد الفيتـوريّ، دار الشّـروق، ط1، 1992م، القـاهرة_ مصر.

41- ديـوان الحصـين بـن الحمـام المـري، تـح: د. شـريف علاونـة، دار المنـاهج للنشـر والتوزيع، ط1_2002م، عمان_ الأردن.

42- يغير ألوانـه البحـر، نـازك الملائكـة، منشـورات وزارة الإعـلام _الجمهوريّـة العراقيّـة ط1_1977م.

43- الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر بلند الحيدري: بلند الحيدري، دار سعاد الصباح ط1_1992م، الصفاة_ الكويت.

ث- المصادر والمراجع (الكتب):

1- اتجاهات الشّعر العربيّ الحديث في النّصف الأوّل من القرن العشرين، منصور قيسومة دار المنهل، ط1_2014م، عمان_ الأردن.

2- اشتراطات النّص الجديد، ويليه، في حديقة النّص، عدنان الصّائغ، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، لبنان_ بيروت، ط1 _2009م.

3- الأثر المفتوح، أمبرتو إيكو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3_2013م، اللاذقية_ سوريا.

4- الأدب والتكنلوجيا وجسر النّص المفرّع، د. حسام الخطيب، وزارة الثّقافة والفنون والتّراث الدّوحة_ قطر، ط2_2011م.

5- الاشتغال الفضائيّ في شعر ناصر مؤنس، آلاء عبد الأمير السّعديّ، دار مخطوطات هولندا، ط1_2015م.

6- الأعمال النّثريّة الجزء الأوّل في الكتابة والحداثة، محمّد بنّيس، دار توبقال، ط1_ 2017م، المغرب.

7- الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالاتها)، كلود عبيد، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنّشر، ط1_2013م.

8- الانعطافات الغرائبية في تجربة حمد محمود الدّوخيّ الشّعريّة، د. أحمد عبد الفرطوسيّ دار ميزوبوتاميا، ط1_2014م، بغداد_ العراق.

9- الأوفاق، الإمام الغزاليّ، تح: الشّيخ محمود العالم الفلكيّ، دار إحياء الكتب العربيّة مطبعة البابيّ الحلبيّ، ط1_1998م، القاهرة_ مصر.

10- الإيقاع في الشِّعر العربيّ من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدّين، مطبعة النعمان النجف الاشرف، ط1_1970م.

11- التجليات العلامية في قصيدة الشِّعر العراقيّة، د.أحمد الفرطوسيّ، دار الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع، ط1_2012م، بغداد_ العراق.

12- التحفة الرّضويّة في مجربات الإماميّة، محمّد الرّضيّ الرّضويّ، مؤسسة الأعلميّ للمطبوعات، ط1_2000م، بيروت_ لبنان.

13- التّشكيل البَصَريّ في الشِّعر العربيّ الحديث، د. محمّد الصفراني، المركز الثّقافيّ العربيّ والنادي الأدبيّ بالرياض، ط1_ 2008م، الدّار البيضاء _المغرب.

14- التّشكيل الشّعريّ الصنعة والرّؤيا، د. محمّد صابر عبيد، دار نينوى ط1_2011م، دمشق_ سوريا.

15- التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1_ 2004م بغداد_ العراق.

16- الجسد والصّورة والمقدس في الاسلام، فريد الزاهي، دار افريقيا الشرق ط1_1999م، بيروت_ لبنان.

17- الرّجز نشأته وأبرز شعرائه، جمال نجم العبيديّ، مطبعة الأديب البغداديّة ط1_1969م، بغداد_ العراق.

18- السّيمياء الأصول القواعد والتأريخ، ان اينو وجان كلود كوكي وآخرون، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاويّ للنّشر والتّوزيع، ط1-2013م، عمان_ الأردن.

19- السّيمياء العامّة وسيمياء الأدب، عبد الواحد المرابط، منشورات البحث النّقديّ ونظرية الترجمة، توزيع مكتبة المناهل فاس_ المغرب، ط1_2005م.

20- السّيميائيات الثّقافيّة مفاهيمها وآليات اشتغالها، عبد الله بريميّ، دار كنوز المعرفة_ عمان الاردن، ط1_ 2018م.

21- السّيميائيات دراسة الأنساق السّيميائيّة غير اللّغويّة، بيير جيرو، تر: منذر عياشي، دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط1_2016م، دمشق_سوريا.

22- السّيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيّات ش.س. بورس، سعيد بنكراد، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1_2005م، الدّار البيضاء_ المغرب.

23- السّيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع_ سوريا، ط3_2012م.

24- السّيناريو، سيد فيلد، تر: سامي محمّد، دار المأمون للنّشر والتّوزيع، بغداد 1989م.

25- الشّعر والرّسم، فرانكلين روجرز، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنّشر ط1_1990م، بغداد_ العراق .

26- الشّعر والشُّعراء، أبو محمّد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدّينوري (المتوفى: 276هـ)، تح: احمد محمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1423 هـ عدد الأجزاء: 2.

27- الشُّعراء الصّعاليك في العصر الجاهليّ، د. يوسف خليف، دار المعارف ط4_1985م، القاهرة_ مصر.

28- الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1_ 1988م الدار البيضاء_ المغرب.

29- الشّكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمّد الماكري، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1_1991م، الدّار البيضاء_ المغرب.

30- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (المتوفى: 393هـ)، تح:أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت الرابعة 1407 هـ - 1987 م، عدد الأجزاء: 6.

31- الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2_ 2016م، بغداد_ العراق.

32- الصّوت القديم الجديد، عبد الله الغذّاميّ، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصّحفية، 1999م.

33- الطراز الأول والكناز لما عليه من لغة العرب المعول، السيد علي بن أحمد بن محمد معصوم الحسيني المعروف بـ ابن معصوم المدني ((ت 1120 هـ ق)) تح: مؤسسة آل البيت لإحياء التراث، قدم له بمقدمة ضافية: السيد علي الشهرستاني، عدد الأجزاء: 9 (مقدمة و8 أجزاء)، مؤسسة آل البيت لإحياء التراث، ط1_ 1427هـ، قم المقدسة_ إيران.

34- الطّوطم و التّابو، سيجموند فرويد، تر: بوعليّ ياسين، دار الحوار للنّشر والتّوزيع اللاذقية_ سوريا، ط1_1983م.

35- العلامة البَصَريّة في الشِّعر العراقيّ المعاصر، مثنى محمّد الحسينيّ، الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع، ط1_ 2015م، بغداد_ العراق.

36- العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، أبو على الحسن بن رشيق القيروانيّ الأزديّ (المتوفى: 463 هـ)، تح محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، الخامسة، 1401 هـ - 1981 م، عدد الأجزاء: 2.

37- الفضاء التّشكيليّ لقصيدة النّثر، محمّد صابر عبيد، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة ط1_2010م، بغداد_ العراق.

38- القراءة التفاعليّة دراسة لنصوص شعريّة حديثة، إدريس بلمليح، دار توبقال للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء_ المغرب، ط1 2000م.

39- القصيدة التفاعلية في الشّعريّة العربيّة تنظير وإجراء، د. رحمن غركان، دار الينابيع للنّشر والتّوزيع ستوكهولم_ السّويد، ط1_2010م.

40- الكافي في العروض والقوافي، يحيى بن عليّ الملقب بابن الخطيب التبريزي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجيّ، القاهرة_ مصر، ط3_ 1994م.

41- الكتاب، عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثيّ بالولاء، أبو بشر، الملقب سيبويه (المتوفى: 180هـ) تح: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجيّ القاهرة، الطّبعة: الثّالثة 1408 هـ - 1988 م.

42- الكتابة المسماريّة، عامر سليمان، دار الكتب للطباعة والنّشر، 2000م الموصل_ العراق.

43- الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزّمخشريّ جار الله (المتوفى: 538هـ)، دار الكتاب العربيّ - بيروت، ط3 - 1407 هـ عدد الأجزاء: 4.

44- المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، أبو الفتح ضياء الدّين نصرالله بن محمّد بن محمّد بن عبدالكريم الموصليّ، تح: أحمد الحوفيّ و بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر القاهرة – مصر، ط1_ 1959م، للجزء الأوّل، و1960م، للجزء الثّاني و1962 للجزء الثّالث، عدد الأجزاء 4.

45- المحكم والمحيط الأعظم، أبو الحسن عليّ بن إسماعيل بن سيده المرسيّ [ت: 458هـ]، عبد الحميد هنداويّ، دار الكتب العلميّة – بيروت، الأولى، 1421هـ – 2000م عدد الأجزاء: 11.

46- المدخل إلى علم العروض، د. محسن عليّ عريبي، برنامج رقميّ يتضمن مادة العروض، برنامج رقميّ.

47- المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، عبد الرّحمن بن أبي بكر، جلال الدّين السّيوطيّ (المتوفى: 911هـ)، فؤاد عليّ منصور، دار الكتب العلميّة – بيروت الأولى، 1418هـ 1998م.

48- المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، د. ماري إلياس و د. حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون، ط1_1997م، بيروت_ لبنان.

49- المهذب في علم التصريف، د. هاشم طه شلاش و د. صلاح مهدي الفرطوسيّ، منشورات العطار قم المقدسة _إيران، ط1 2014م.

50- المونتاج الشّعريّ في القصيدة العربيّة المعاصرة، د. حمد الدّوخيّ، سطور للنّشر والتّوزيع، ط2_2017م، بغداد_ العراق.

51- النّص المترابط ومستقبل الثّقافة العربيّة، سعيد يقطين، المركز الثّقافيّ العربيّ ط1_2008م، الدّار البيضاء_ المغرب.

52- النّظريّة الشّعريّة: جان كوين، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنّشر ط4_2000م، القاهرة_ مصر.

53- النّقد الأدبيّ الحديث محاضرات في النّظريّة والمنهج، مشتاق عبّاس معن، مركز عبادي للدراسات والنّشر، ط1_2005م، صنعاء_ اليمن.

54- النّقد الأدبيّ الحديث، محمّد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنّشر ط1_1997م، القاهرة_ مصر.

55- النّقطة والدّائرة، طرّاد الكبيسيّ، دار الشّؤون الثّقافيّة، ط1_ 1987م، بغداد العراق.

56- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية ط1_ 2006م، القاهرة_ مصر.

57- آليات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر، د. خليل الموسى، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب- دمشق سوريا 2005م.

58- انهيار جدار عرب المشرق، ابراهيم عبد الطالب، دار المنهل للطباعة والنشر ط1_ 2010م، عمان_ الأردن.

59- أهدى سبيل إلى علمي الخليل، الدّكتور محمود مصطفى (المتوفى: 1360هـ)، مكتبة المعارف للنّشر والتّوزيع، ط1_1423هـ - 2002م.

60- أين تذهب طيور المحيط؟ من الإسكندرية إلى موسكو، إبراهيم عبد المجيد، دار السويدي للنشر والتوزيع_ الامارات العربية المتحدة، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت_ لبنان، ط1_ 2003م.

61- براءة النّص مقالات في النّقد الحديث، الدّكتور هشام الشّيخ عيسى، دار الكتب العلميّة بيروت، ط1_2013م، لبنان بيروت.

62- تحولات ادونيس الشاغلة، ريسان الخزعليّ، دار ميزوبتاميا، ط1_2015م، بغداد شارع المتنبيّ_ العراق.

63- تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة دراسة في شعر ما بعد الستينات، كريم شغيدل، ط1_2007م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد_ العراق.

64- جدل النّص التسعيني، دراسة عن الجيل التسعيني في الشّعر العراقيّ وعلاقته بالأجيال الأخرى، عليّ سعدون، دار المنهل، ط1_2017م، عمان الأردن.

65- جيش التوشيح، محمّد بن عبد الله بن سعيد السلماني اللّوشيّ الأصل، الغرناطي الأندلسيّ، أبو عبد الله، الشّهير بلسان الدّين بن الخطيب (المتوفى: 776هـ)، حققه وقدم له وترجم لوشاحيه: هلال ناجي أعد أصلا من أصلية: محمّد ماضور، مطبعة المنار – تونس.

66- حداثة السّؤال، محمّد بنّيس، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط2 1988م، الدّار البيضاء المغرب.

67- حلم الفراشة، د.حاتم الصّكر، دار أزمنة للنّشر والتّوزيع، ط1_2010م، عمان _الأردن.

68- دلالة المكان في قصيدة النّثر، عبد الإله الصّائغ، دار الأهالي للطباعة والنّشر ط1_1999م، صنعاء_ اليمن.

69- ديوان الكان والكان في الشّعر الشّعبيّ القديم، د. كامل مصطفى الشّيبيّ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط1_1987م، بغداد_ العراق.

70- رسالة التّوابع والزّوابع، أبو عامر أحمد بن عبد الملك بن أحمد بن شُهيد الأشجعيّ الأندلسيّ (المتوفى: 426هـ)، تح: بطرس البستانيّ، دار صادر، ط1_1967م، بيروت لبنان.

71- رسالة الصّاهل والشّاجح، أبو العلاء المعريّ، تح عائشة عبد الرّحمن بنت الشّاطئ، دار المعارف، ط2_ 1984م، القاهرة_ مصر.

72- رسائل الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكنانيّ بالولاء، اللّيثيّ، أبو عثمان الشّهير بالجاحظ (المتوفى: 255هـ)، تح: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجيّ القاهرة، 1384 هـ - 1964 م.

73- رواد قصيدة النّثر في العراق محاولة للتأصيل، شاكر لعيبي، دار ميزوبوتاميا للنّشر والتّوزيع، بغداد شارع المتنبيّ_ العراق، ط1 _2013م.

74- سايكلوجية الشّعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة ط1_1993م، بغداد_ العراق.

75- سيكولوجية أدراك اللّون والشّكل، قاسم حسين صالح، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام_ الجمهورية العراقيّة، سلسلة دراسات (305)، 1982م.

76- سيمياء الخطّ العربيّ، إبراهيم جابر عليّ، أمواج للطباعة والنّشر والتّوزيع ط1_2015، عمان_ الأردن.

77- سيمياء الكون، يوري لوتمان، المركز الثّقافيّ العربيّ، تر: عبد المجيد نوسي ط1_2011م، الدّار البيضاء _المغرب.

78- شجرة الزّيتون، تقنيّات زراعتها وتصنيع ثمارها، منعم عبد درويش، مطبعة الفرح 2015م، وزارة الزراعة_ العراق.

79- شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن محمّد بن الحسن المرزوقيّ الأصفهانيّ (المتوفى: 421 هـ)، تح: أحمد أمين وعبد السّلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنّشر ط2، 1967م، القاهرة_ مصر.

80- شرح ديوان المتنبيّ، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله العكبريّ البغداديّ محبّ الدّين (المتوفى: 616هـ)، تح مصطفى السّقا/إبراهيم الأبياريّ/عبد الحفيظ شلبي دار المعرفة – بيروت، عدد الأجزاء: 4.

81- شرح ديوان رؤبة لعالم لغويّ قديم، تح د. ضاحي عبد الباقي محمّد ود. محمود عليّ مكيّ، مجمع اللّغة العربيّة القاهرة، ط1_2011م.

82- شعر التّفعيلات وقضايا أخرى، أ.د. عبد الله بن أحمد الفيفيّ، دار الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع، ط1، 2012م، بغداد_ العراق.

83- شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر، سورية_ دمشق، ط1_2012م.

84- شكل القصيدة العربيّة في النّقد العربيّ حتّى القرن الثّامن الهجريّ، د. جودت فخر الدّين، منشورات دار الآداب بيروت، ط1_1984م، بيروت_ لبنان.

85- شكل القصيدة في النّقد العربيّ حتّى القرن الثّامن الهجريّ، جودت فخر الدّين، دار المناهل ودار الحرف العربيّ، ط3_2004م.

86- شمس المعارف الكبرى، أبو العبّاس أحمد بن عليّ البونيّ، مخطوط.

87- صبح الأعشى في صناعة الإنشا، أحمد بن عليّ القلقشنديّ ثُمَّ القاهريّ (المتوفى: 821هـ)، تح: د.يوسف عليّ طويل، دار الفكر – دمشق، ط1_ 1987م.

88- صورة الأيقونة المعنى والمفهوم، د. سلام حميد الحليّ، دار الرّضوان للنّشر والتّوزيع، ط1_2017م، عمان_ الأردن.

89- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر_ بيروت والمركز الثقافي العربي_ الدار البيضاء، ط2_ 1985م.

90- عروض الموشحات الأندلسيّة، د. مقداد رحيم، دار الشّؤون الثّقافيّة ط1_1990م، بغداد_ العراق.

91- عصر الوسيط أبجديّة الأيقونة دراسة في الأدب التفاعليّ _الرّقميّ، د. عادل نذير بيري، كتاب ناشرون، ط1_2010م، بيروت_ لبنان.

92- علم الشعريَّات قراءة مونتاجيّة في أدبيّة الأدب، عز الدّين المناصرة، دار مجدلاويّ للنّشر والتّوزيع، ط1_2007م، عمان _الأردن.

93- علم النّص، جوليا كرستيفا، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنّشر والتّوزيع، ط2_ 1997م، الدّار البيضاء_ المغرب.

94- عيون أخبار الرّضا، الشّيخ الأقدم والمحدث الأكبر أبي جعفر الصّدوق محمّد بن عليّ بن الحسين بن بابويه القمي(ت-281هـ)، منشورات الشّريف الرّضيّ، قم_ إيران ط1_2000م، عدد الأجزاء 2.

95- غواية التّجريب، مناف جلال الموسوي، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة ط1_2012م، بغداد_ العراق.

96- فلسفة الألوان، د. محمّد إياد الصّقر، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، ط1_2010م عمان_ الأردن.

97- فن الشّعر، د. إحسان عبّاس، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، ط4_1987م، عمان_ الأردن.

98- في التّجنيس البيني الأجناس الشّعريّة القصيرة مثالا، أ.د عبّاس رشيد الدّده، دار الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع، ط1_2015م، بغداد_ العراق.

99- في الشّعر العبّاسي نحو منهج جديد، د. يوسف خليف، دار غريب للطباعة والنّشر، ط2_2000م، القاهرة_ مصر.

100- قصيدة النثر العربية، أحمد بزون، دار الفكر الجديد، ط1_ 1977م، بيروت_ لبنان.

101- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنار، تر: زهير مجيد مغامس، دار المأمون للنشر والترجمة، ط1_ 1993م، بغداد_ العراق.

102- قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط8_ 1992م بيروت_ لبنان.

103- قضايا الشّعريّة، رومان ياكوبسن، دار توبقال، ط1_1988م، الدّار البيضاء_ المغرب.

104- كتاب المنزلات، طرّاد الكبيسيّ، دار الشّؤون الثّقافيّة، ط1 1992م، بغداد_ العراق.

105- لسان العرب، محمّد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدّين ابن منظور الأنصاريّ الرّويفعيّ الأفريقيّ (المتوفى: 711هـ)، تح: أمين محمّد عبد الوهاب ومحمّد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث، لبنان_ بيروت ط3_ 1999م، عدد الأجزاء:18.

106- لغة الشِّعر الحديث في العراق، د. عدنان حسين العواديّ، منشورات وزارة الثّقافة والاعلام، سلسلة دراسات (375).

107- ما لا يؤدّيه الحرف نحو مشروع تفاعليّ للأدب، د. مشتاق عبّاس معن، دار الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع، ط1_2010م، بغداد_ العراق.

108- ماهية المعاصرة، المستشار طارق البشري، دار الشروق القاهرة_ مصر، ط1_ 1996م.

109- محاكمة الخنثى، عليّ داخل فرج، دار الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع، ط1_2011م بغداد_ العراق.

110- مدار الصفصاف، د. فائز الشرع و د. نوفل ابو رغيف، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط1_2010م، عددالأجزاء:2، بغداد_ العراق.

111- مدخل إلى الأدب التفاعليّ، فاطمة البريكيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1_ 2006م، الدّار البيضاء_ المغرب.

112- مدخل إلى السّيميوطيقا، نصر حامد وسيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنّشر ط1_2014م، بيروت_ القاهرة_ تونس.

113- مدخل الى علم النص، زتسيسلاف واوازنياك، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1_2003م، القاهرة _ مصر.

114- مدينة الطّلاسم والأشكال المكرمة، السّيّد محمّد حسن صادق آل طعمة، دار المفيد للطباعة والنّشر، ط1_2005م، بيروت_ لبنان.

115- مرايا المعنى الشّعريّ أشكال الأداء في الشّعريّة العربيّة من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعليّة، د. رحمن غركان، دار الصفاء للنّشر والتّوزيع، ط1_2012م، عمان_ الأردن.

116- مصادر الشِّعر الجاهليّ وقيمتها التأريخيّة، د. ناصر الدّين الأسد، دار المعارف ط5_1978م، القاهرة_ مصر.

117- مطالعات في الشِّعر العثماني والمملوكي، د. بكري الشّيخ أمين، دار الآفاق الجديدة، ط3_1980م، بيروت_ لبنان.

118- معجم البلدان، شهاب الدّين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرّوميّ الحمويّ (المتوفى: 626هـ)، تح: فريد عبد العزيز الجنديّ، دار الكتب العلميّة، ط2_2012م، عدد الأجزاء: 7، بيروت_ لبنان.

119- معجم المسرح، باترس بافي، تر: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربيّة للترجمة ط1 2015م، بيروت_ لبنان.

120- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين والتعاضدية العمالية للطباعة والنشر، ط1_ 1986م، صفاقس_ تونس.

121- معجم المصطلحات والألقاب التاريخية، مصطفى عبد الكريم الخطيب، مؤسسة الرسالة، ط1_ 1996م، بيروت_ لبنان.

122- معجم مصطلحات الدّراسات الإنسانيّة والفنون الجميلة والتّشكيليّة، د. أحمد زكي بدوي، دار الكتاب المصري_ اللبناني، ط1_1991م.

123- معجم مصطلحات الدّراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتّشكيليّة، د. أحمد زكي بدوي، دار الكتاب المصري_ اللبناني، ط1_1991م، مشترك ما بين مصر ولبنان.

124- معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1_ 2002م، بيروت_ لبنان.

125- مقدمة ابن خلدون، عبد الرّحمن ابن خلدون (ت-808هـ)، تحقيق عبد الله الدّرويش، دار يعرب، ط1 2004م، دمشق_ سوريا.

126- مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، د. أمجد حميد التميمي، كتاب- ناشرون ط1_2010م، بيروت _لبنان.

127- مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، طه باقر، دار الوراق للنشر المحدودة، ط1_ 2009م، بغداد_ العراق.

128- من النّص إلى النّص المترابط، سعيد يقطين، المركز الثّقافيّ العربيّ ط1_2005م، الدّار البيضاء_ المغرب.

129- مهوى التفاحة مقاربة مشروع مشتاق عبّاس معن في العمود الومضة: أ.د عبّاس رشيد الدّده، دار الفراهيديّ للنّشر والتّوزيع، ط1_2015م، بغداد_ العراق.

130- موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد بن محمّد صابر الفاروقي الحنفي التهانوي (المتوفى: بعد 1158هـ) تقديم وإشراف ومراجعة: د. رفيق العجم، تحقيق: د. علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون – بيروت، ط1 – 1996م، عدد الأجزاء، 2.

131- يوتوبيا المفهوم ودلالاته في الحضارات الإنسانية، شريف الدين بن دوبه، المركز الإسلامي للدرايسات الاستراتيجية، ط1_ 2018م، كربلاء_ العراق.

جـ - الرّسائل والأطاريح:

1- إشكالية الشّكل في الشّعر العراقيّ المعاصر، إبراهيم خليل عجميّ، أطروحة دكتوراه كلية التربية للعلوم الإنسانيّة/قسم اللّغة العربيّة_ جامعة الأنبار،2009م.

2- البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي، تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق نموذجا، مقاربة سيميودلالية، فطيمة ميحي، إشراف: د. محمد بوعمامة، جامعة الحاج لخضر باتنة_ الجزائر.

3- الخطاب الشّعري العربي المعاصر من التّشكيل السّمعي إلى التّشكيل البصري، عامر بن أمحمد، إشراف: لخضر بركة، رسالة ماجستير، جامعة الجيلاني اليابس، سيدي بالعباس، الجمهورية الجزائرية الشعبية الديمقراطية.

4- الخطاب الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، عامر بن أمحمد، إشراف لخضر بركة، جامعة الجيلاني اليابس/ سيدي بلعابس، الجزائر اطروحة دكتوراه.

5- المطولات في الشعر العراقي الحديث، أريج كنعان حمودي، رسالة ماجستير، 1999م جامعة بغداد- كلية التربية للبنات.

6- نظرية التلقي النّقديّة وإجراءاتها التطبيقية في النّقد العربيّ المعاصر، أسامة عميرات رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات_ قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الحاج لخضر، 2011م، الجزائر.

حـ - المجلات والدوريات:

. annabaa.org/arabic/studies/7445

. depaj.wordpress.com/2013/04/04/

steel-wares.com/AE/proizvodstvo-metallokonstruktsiy/gidroabrazivnaya-

./rezka

.www.alawan.org/2014/04/16 /

.www.alukah.net/literature_language/0/73254/#ixzz5YEKwU9ys

. www.arrajol.com/content/28616/

.www.ishtartv.com/viewarticle,45185.html

.www.moi.gov.kw/portal/varabic/ecccd.aspx

1- اتحاد كتاب الإنترنت العرب الرّابط: www.arab-ewriters.com/index.php.

2- أدب المدينة الفاسدة انتقال من الأدب الخيالي إلى الواقع الحقيقي الرابط:

alarab.co.uk/en/node/158753.

3- إشكالية المركز والهامش في الأدب، أ.د عبد الرّحمن تبرماسين و أ. صورية جيجخ مجلة المَخبَر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائريّ، جامعة بسكرة_ الجزائر.

4- الأدب والتكنلوجيا القصيدة التفاعليّة مشتاق عبّاس معن أنموذجا، د. فاطمة البحرانيّ مجلة عود النّد الإلكترونيّة، على الرّابط: www.oudnad.net/spip.php?article2456.

5- الاكتشاف بوصفه تفاعلاً قراءة في (لا متناهيات الجدار النّاريّ) مقال منشور في مجلة الكلمة الإلكترونيّة على الرّابط: www.alkalimah.net/Articles/Read/19841.

6- الإيقاع في قصيدة النثر شعر المباغوط أنموذجا على الرابط: ramadaneblog.wordpress.com/2016/02/0.

7- التجارب العروضيّة عند نازك الملائكة، د. عبده بدوي، مجلة الفيصل، العدد 224 المملكة العربيّة السعودية.

8- التفاعل بين النّص والقارئ، وولفانغ ايزر، مجلة دراسات سيميائيّة أدبيّة لسانية، المغرب العدد 7.

9- الجرائم وعقوبتها في قانون جرائم تقنيّة المعلومات الرّابط:

10- الجن المعيان (البومة_ الهامة) الرّابط:

11- الشّعر المعاصر بين التّجربة والتّجريب، محمود أمين العالم مجلة فصول _العدد 1، يناير 1997م.

12- القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، مجلة الآداب العدد(1) 1يناير 1955م لبنان.

13- أوتنابشتم (عليه السّلام) الرّابط:

. fuckengeneration.blogspot.com/2011/06/blog-post.html

14- بيان الكتابة، محمّد بنّيس، مجلة الثّقافة الجديدة، بغداد_ العراق العدد19 _1981م.

15- تقنيّة القص بالماء على الرّابط:

16- تقنيّة الواي فاي على الرّابط: www.qariya.info/comu/wifi.htm.

17- تقنيّة وضوح الشّاشة (4K) وأبرز ميزاتها على الرّابط: www.annahar.com/article/668316-

18- ثورة الأنفوميديا مقال منشور على الرّابط:

19- حجر الزّبرجد مقال على الرّابط: www.gemstomagre.com.

20- حليب السّباع وما أدراك ما حليب السّباع مقال لكاتب مجهول على الرّابط: www.facebook.com/adnankocharofficial/posts/1250417948348155/.

21- حنظلة ناجي العلي طفل فلسطين الحاضر في الذاكرة: www.bbc.com/arabic/middleeast-41083135.

22- رمزيّة طائر البوم على الرّابط:

23- سيميائيّة الشّكل الكتابيّ وأثره في تكوين الصّورة البَصَريّة، بحث منشور في مجلة ديالى.

سيميوطيقا الثّقافة (يوري لوتمان نموذجا)، د. جميل حمداويّ رابط الموضوع:

24- شاعر حلبي مجهول، الأب لويس شيخو، مجلة المشرق، العدد10_ 1899م.

25- شبكة الجيل الخامس 5G كيف ستغيِّر حياتنا؟ على الرّابط:

26- شعريّة الخطاب البَصَريّ (الخطّ العربيّ الحديث أنموذجا)، إبراهيم جابر عليّ مجلة فصول، العدد 97 المجلد 1 / 25 خريف 2016م.

27- فن البورتريه عند بيكاسو كمصدر لإثراء المعلقات النسجيّة لطلاب قسم التربية الفنيّة، د.أيمن أحمد العربيّ، بحث منشور في جامعة المنوفية .

28- قصيدة النّثر.. فضاء متجدد، د. مالك المطّلبي، حوار صحفي منشور على الرّابط: www.m.ahewar.org/s.asp?aid=577419&r=0 .

29- لعبة القدر الإلهيّ_ زبيدة زوجة هارون الرّشيد، الرّابط: www.arabtexts.com/?p=150.

30- لغة الشِّعر في زهرة الكيمياء: عبد الكريم حسن، مجلة فصول العدد 1-2 يناير 1989م.

31- مجلة الأقلام العدد 7-8-9 لسنة 1997م، بغداد العراق.

32- مدخل إلى الشِّعر البَصَريّ، قحطان المدفعيّ، آذار_ 1977م، المكتبة الوطنية.

33- مدينة بغداد المدورة.. إبداع التصميم الهندسي زمن الخلافة العباسية على الرابط: abunawaf.com/29716.

34- ملف عن سيرة جمال عبد جاسم.

35- ملف عن سيرة ناصر مؤنس ومقالات نقدية حول تجربته الشعرية.

36- مواسم الشرق، محمّد بنّيس، مجلة الثّقافة الجديدة، العدد12، 1يناير 1977م.

37- موقع الدّارة الزّرقاء على الرّابط: www.imzran.org/digital/qirakitabat/moshtaq1-2.htm.

38- ميشيل ديغوي: mimirbook.com/ar/fc83adfb216.

39- نيرون على الرابط: www.marefa.org/ .

خـ - المقابلات:

1- مقابلة مع الدّكتور محسن عليّ عريبي في دار الفراهيديّ.

2- مقابلة مع الدّكتور مشتاق عبّاس معن في جامعة بغداد، فضلا عن اتصالات جرت في موقعه على الفيسبوك.

3- اتصال هاتفي مع الدّكتور كريم شغيدل.

4- اتصال مع الشّاعر ناصر مؤنس في صفحته على الفيسبوك.

Abstract

Abstract

Praise be to God, who created the night and day by his power, and distinguished between them "night and day" with his ability, and to make each one of them a limited end, and long elongated, they merge each one of them in the owner, and the owner will be rewarded with appreciation of the slaves in what they feed, and it creates the subjects it. Oh God, I opened the praise with praise, and you are paid to the right with you, and I realized that you are the Most Merciful of the place of forgiveness and mercy, the most punished in the place of abuse and resentment, the greatest is forced in the place of pride and greatness, Oh God authorized me in your prayer and your issue; Hear now, Oh Hearing, praise, and answer, Oh, merciful my Supplication, And forgive oh forgiving my stumple.

There are many forms of poetry, and with it many readings that tried to catch them, and did not stop the forms at the limit of plural, but evolved and overlapped, and the form is what distinguishes each literary text by sex separated from each other, did not stop the shape to build weight, and penetration of the language, Which is the body of the lines within the text and the way they are arranged, which is what is called visual poetry. Thus the views of the critics through which they wanted to gain access to form knowledge, between the old agree on poetic section and rhyme, the good pronunciation, with good meaning, and the modern fought the old form and poured all his efforts in the violation, and the modern stop between algebra and authorization, does not want to abandon the old; to the possibility of renewal, and does not want to marginalize the modern; for the need to renew the life of the poetic, some of them walked beyond the battle of vertical poetry and publishing, up to digital interactive poetry, It puts poetry form through intermediary computer.

My study preceded this; two studies,(*) I talked about poetic form with the book (the form of the Arabic poem in modern Arabic criticism until the eighth century AH) for Dr. Jodat Fakhr Al-ddine, paved the way in front of me in order to look deeper, , and walk at a steady pace in order to supplement what they walked, I see that going into the midst of poetic form in 2009, It is very difficult, a researcher in most of the texts returned to the newspapers and magazines to take texts from them, while the time is characterized by the multiplicity of poets' experiences and richness, but the political and social situation that emerged from wars after wars, he did not allow the breath of the researcher to travel, after the occupation came out publishing and publishing houses were spread and poets were able to free themselves from the power of stamping the pens followed by the former regime. after my compromise I took this title (Overlapping forms of the poem in contemporary Iraqi poetry), and I think I am in a good position to give the subject the right, I was able to get the totals poetic that can be highlighted and the completion of the task, and no doubt and hesitation of this success, God bless him day and night.

In the first chapter of the paper, entitled "Interference of paper forms" the first topic was the overlap between vertical poetry and prose poetic, which attempted to shed light on the internal construction based on poetic section and external construction (space). In the second part, the process was unlike the first, I studied the overlap between poetic and poetic with its internal structure, and vertically-lined or in terms of space Mouashah. The third topic studied the overlap of long and short forms, this

(*) PhD thesis from the University of Anbar under the title (problematic figure in the contemporary Iraqi poetry of the pioneer generation to generation nineties) student Ibrahim Khalil Lajimi Ibrahim Alasavi, as well as the student Maytham Khalil Mohammed Harbi message (the cash position of the poetic forms in Iraq since 1948 to 1991).

was applied to a variety of building models, between the flashing column and the short poem overlapping with the long poem.

In the second chapter, the search for image forms, which was visually displaced from other forms, was defined by another form, namely the formation of letters on a picture board, such as a man's picture, an hour or other, in the second, it was the search for forms that were photographed by the computer, and formed letters to form an hour, tree, or other forms. the third topic is the end of the paper forms, he discussed the overlap of other forms borrowed poetry from other arts such as the scenario, theater.

The third chapter, which represents the conclusion of the forms, has searched for interactive forms and their overlap with the paper forms in the first section, in the second section, the technical forms overlap with the technical forms. the technical form emerged as a new form distinguished from the paper with the mentioned features. the end of the chapter deals with multiple forms of overlap, as interactive text provides the possibility of overlapping text in all its forms in a single text.

I have chosen the simi culture approach that I will apply to the research samples, Because I saw it as a suitable approach to the subject and also to give this approach some freedom to analyze.

I was the only student who did not doubt the lack of sources and samples, and my complaint from the time when the research was approved has passed the time period of three months, as well as the family problems that surrounded me, I underwent surgery for my daughter in an embarrassing time I could not postpone, It took me about a month or more I could not write any line, I have betrayed the computer viruses, so I devoured a whole article and some pages that I have modified, this human life must not despair, and goes optimistic, they asked me to do what was required of me, I do not say that I achieved success in its high proportion

every road is bound to be the pitfalls and zigzags, I only want to thank everyone who contributed to my research, Praise be to God lasting reconciliation and relief from worries and sorrows, and the best of the blessings and blessings of God on the most honorable creation messengers guide to it at dark night, The catcher of its causes with the longest rope of honor, and spotless calculus at the height of the withers, the old hard on its leaves in the first time and his good family lined up righteous and handed over a lot.

Ministry of Higher Education & Scientific Research

University of Baghdad

College of Education Ibn Rushd For Human Sciences

Overlapping forms of the poem in the contemporary Iraqi poetry

Master's thesis submitted by the student

Mohammed A. Hamad

To the Council of the Faculty of Education for Human Sciences Ibn Rushd, It is part of the requirements for a master's degree in Psychological Sciences (Master of Arabic Language Literature)

Supervised by

Assist. Prof. Dr.

Taghreed A. Hadi

2019 AD **1441 AH**