

آلاء عبد الأمير السعدي



**الاتصال الفضائي**  
**في**  
**شعر ناصر مؤنس**  
[دراسة سيميائية]



اسم الكتاب : الاشتغال الفضائي في شعر ناصر مؤنس ( دراسة سيميائية )  
اسم المؤلف : آاء عبد الأمير السعدي .

تصميم الغلاف



الطبعة الأولى : 2015  
الناشر : دار مخطوطات



**Makhtootat press and publishing house**

Mauvelaan 67  
2282 SW Rijswijk  
The Netherlands

All rights reserved. No parts of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or other wise, without the prior permission, in writing, of the publisher.

الاستغال الفضائي  
في  
شعر ناصر هونس  
[دراسة سيميائية]



الإهداء

إلى

...

...

...

...

...

آلاء



## شكر و امتنان



شكري و عظيم امتناني لـ.....

أساتذتي الأفاضل في قسم اللغة العربية ممن واكبوا مسيرتي في مرحلتي  
البكالوريوس والماجستير، وأخص منهم: الدكتور ياسر الخالدي والدكتورة  
ناهضة ستار والدكتور سلام كاظم والدكتور شاكر التميمي والدكتور محمد  
جعفر والدكتور حسين عبيد والدكتور باسم الأسم ، وكل من أعانني منهم  
بكلمة أو مشورة أو خصني بسؤال .

غاية شكري وأجل احترامي للأساتذة والأكاديميين في الجامعات العراقية  
والمصرية والسعودية ممن أنفقوا من وقتهم وجهدهم لتقويم آرائي ومحاورتي  
الدكتور فهد محسن فرحان والدكتور لؤي حمزة عباس والدكتور فليح الركابي  
و الدكتور خالد سهر والدكتور كاظم الخفاجي والدكتور عبد العظيم رهيف  
السلطاني والدكتور حسن غانم فضالة والدكتور جاسم محمد جاسم والدكتور  
أحمد جار الله ياسين ، والدكتور خالد الانشاصي ، والدكتور محمد الصفراني  
و الدكتور سعد الزهري .

كما أشكر الشاعر العراقي المتميز والفنان الملهم ناصر مؤنس على ما رفدني  
به من مقالات ومصادر وعلى وقته الذي بذله لسد رمقي في معرفة تفاصيل  
أمر تتعلق بفنه وشعره، ومثله الشاعر عمر الجفال صاحب المواقف التي تنبئ  
بكرم خلق وإيثار عاليين كما أشكر الشاعر نصيف الناصري، والدكتور ماهر  
الناصرى والدكتور جواد الزيدي والدكتور علي شناوة آل وادي والدكتور كريم  
شغيدل والدكتور صدام فهد الأسدي والدكتور عواد الغزي ، والناقد عبد الكريم  
كاظم والزميل مثنى محمد الحسيني .

وواجب علي أن أقدم مزيد الشكر لعائلتي التي أرهقتها برحلاتي ومشاغلي  
وفوضى دراستي (أبي وأمي وأخواتي وإخوتي) ، وكذلك زملاء الدرس جميعاً  
وكل من كان لي عنده شأن أو تذكرني بظهر الغيب فحدثته نفسه عني حديثاً  
طيباً .

آلاء

1435 هـ - 2014 م



## المحتويات

رقم الصفحة	الموضوع
13	مقدمة
17	تمهيد – الاشتغال الفضائي مقارنة مصطلحية
52	الفصل الأول – الشعر بين الشفاهية والكتابية
54	المبحث الأول – سيمياء التشكيل الفضائي (سحر الكتابة)
83	المبحث الثاني – الحدائث الشعرية وتجربة الفضاء في الشعر العراقي
113	الفصل الثاني – الفضاء النصي المكونات والدلالة
115	مدخل
119	المبحث الأول – وصف المعطى الموجه للقراءة
121	1- البنية الخطية (الخط)
150	2- حركة الأسطر الشعرية
170	3- البياض والسواد
181	4- النبر البصري
189	5- علامات الترقيم
225	المبحث الثاني – دلالة المعطيات النصية وتأويلها
283	الفصل الثالث – النسق اللساني بوصفه موجهاً للقراءة
285	المبحث الأول – الوحدات المعجمية والبنى التركيبية
293	المبحث الثاني – الفضاء المكاني
309	المبحث الثالث – الأعلام والشخصيات

321	المبحث الرابع – الوحدات اللونية
335	المبحث الخامس – الوحدات الإيقاعية
351	المبحث السادس – بنية التناص
373	الفصل الرابع – الفضاء الصوري المكونات والدلالة
375	مدخل
381	المبحث الأول – وصف المعطى الموجه للقراءة والنظر
431	المبحث الثاني – دلالة المعطيات النصية وتأويلها
457	الخاتمة
463	ملحق
509	المصادر والمراجع



أفاد الشاعر قديماً من الممكنات الشعرية التي يتلمسها في بيئته وعصره، مما أصبح اليوم غير ملبٍ لطموح المتلقي وحاجته في وقتنا الحالي، لذا لجأ الشاعر إلى ملكات جمالية تشكيلية بصرية؛ علماً تكون قادرة ومساهمة في جذب قراء ومتلقين جدد، فأدخل في نصه الشعري ممارسات كتابية تشكيلية، مستثمراً في ذلك الفضاء الورقي، فشكل هذا الانزياح صراعاً بين ثقافة الكلمة وبلاغتها الشفهية، وثقافة الصورة في مجال الإشهار والإعلام والسينما، مجسداً إياها في اشتغالاته الكتابية على ذلك الفضاء الورقي.

فالتنبه إلى ذلك الفضاء (الورقي، والطباعي) وجعله عنصراً آخر يضاف إلى العناصر التأويلية والأبعاد الدلالية للغة، دعا المتلقي إلى القراءة والتمعن في النص الشعري أكثر، بدءاً من العتبات والمظاهر الأولى المكونة لذلك الفضاء المتحول من كونه مكانياً بيئياً شفاهياً سمعياً، إلى كونه ورقياً طباعياً بصرياً، مروراً بشكل كتابة القصيدة وعلامات ترقيمها والصور المرافقة وانتهاءً بلغتها وأنساقها اللسانية.

إن هذا التحول سعى لردم الهوة الحاصلة بين الباث والمبثوث إليه ، ولاسيما بعدما تم قطع الوسائط بينهما ، وغياب الوظيفة الالقاءية البارزة للقيم الجمالية وسمات الأداء الشفهي للباث ، فجاء الاشتغال الفضائي الطباعي مؤكداً على أن الكتابة الشعرية لم تعد متمركزة ومتوقعة في اللغة ذاتها ومعناها المسبق ، بل تعداها لجعل ذلك الفضاء مساعداً على إنتاج دلالات شعرية وتأويلات عدة حاملة أبعاداً بصرية صادمة للمتلقي وجاذبة لانتباهه .

وانطلاقاً مما تقدم أصبح الاشتغال الفضائي مخاطباً للعين وليس للأذن ، وعلى أساس من ذلك أخذت الصفحة الشعرية اهتماماً من لدن الشعراء وأصبحت جزءاً أساساً من بنية النص الشعري ، يتجلى ذلك واضحاً من خلال التنافذ والتداخل الأجناسي بين الأدب والرسم والموسيقى والسينما ... الخ ، وتشكيل السطر الشعري وبنية البياض والسواد وما إلى ذلك من علامات وأشكال حركية أيقونية ومجردة . نلمح فيها استحضاراً واستخداماً للصورة وعودة موفقة إلى بدايات المرحلة الشفهية المسجلة للحظات الإبداع .

وللاشتغال الفضائي والاهتمام بالمكانية بدايات ، يمكن عدّها عتبات تفضي بنا إلى تجارب أكثر نضجاً من سابقتها ، ليصل بنا الأمر إلى تجارب ذات ملكات شعرية ودلالات قصدية عالية ، عملت على الاشتغال النصي البصري ، على محورين فاعلين في الكشف عن الاشتغال ، هما: الفضاء النصي والفضاء الصوري ، فالأول يتشكل من علامات تعد معطى موجهاً للقراءة فقط ، ومن هذه العلامات (الخط ، والأسطر الشعرية ، وعلامات الترقيم ... الخ).

والآخر يتشكل من عناصر أو علامات تعد معطى موجهاً للقراءة والبصر معاً . ومن هذه العناصر (الأشكال الأيقونية ، والجاهزة ، والمجردة) فهذا التضافر من جهتي التشكيل اللغوي والمكاني ألبس القصيدة ثوباً آخر غير تكوينها الإيقاعي إلى التكوين الفضائي الورقي (المكاني) ، القادر على التأثير والاستجابة ، والداعي إلى التأمل والقراءات المتعمقة التي تضيء دلالات متعددة .

هذه الأمور مجتمعة هي التي دعنتني إلى الخوض في دراسة تلك الظاهرة وتقصي أبعادها السيميائية ، ففي بداية الأمر كان العنوان (الاشتغال الفضائي في الشعر العراقي المعاصر (2000 – 2010) ، دراسة سيميائية) ، بيد أن الباحثة أجرت استقراء أمتد إلى مدة أبعد من ذلك ، فتبين أن من اهتموا بالكتابة على هذا النمط

ما زالوا على شفير الشعر يتعاطونه ويجددون في كتابته ، ومن بين هؤلاء (قحطان المدفعي وسعدي يوسف) بيد أن الطابع الذي غلب على هذه المجاميع الشعرية ، أن انهمام الشعراء كان منصباً فيها على المحور الأول (الفضاء النصي) دون الآخر ، ولا يخفى أن هناك تجارباً في المحور الثاني إلا أنها عملت على جانب واحد من عناصره (الأشكال المجردة) كما أنها سايرت الموضة ثم غابت ولم تواصل العمل ، ومن هؤلاء (عمران القيسي ، ومحمد سعيد الصكار وشاكر لعبيبي ، ورعد عبد القادر) ، لذا وقع الاختيار على الشاعر العراقي ناصر مؤنس ، الذي وصل عمله وتفرد بهمداعبة الصفحة الشعرية وتسخيرها بكل تفاصيلها المكانية لملء الدلالة وبت الإرسالية بأعلى قدر من الفنية ، وكان عمله على محوريه (النصي والصوري) ويعد نتاجه أرضية خصبة لحصد ثمار الدراسة ، فتحوّلت الدراسة بعد مدة إلى (الاشتغال الفضائي في شعر ناصر مؤنس دراسة سيميائية) ، فتمّ رصد محاور الاشتغال و العلامات البصرية المتحققة على ذلك الفضاء المكاني ، بالعمل على النظرية السيميائية .

قامت الدراسة على أربعة فصول تقدمها تمهيد توقعنا فيه على مصطلح (الاشتغال الفضائي) والعناصر المكونة له والمصطلحات المرادفة ، أما الفصول فقد جاء كل منها على مبحثين باستثناء الفصل الثالث الذي احتوى خمسة مباحث. جاء الفصل الأول تحت عنوان (الشعر بين الشفاهية والكتابية) مشتملاً على مبحثين الأول تعرضنا فيه إلى (سيمياء التشكل الفضائي سحر الكتابة) ، و جاء الآخر بعنوان (الحدائث الشعرية وتجربة الفضاء في الشعر العراقي) ، أما الفصل الثاني فقد قمننا فيه بوصف العلامات البصرية المكونة للمعطى الموجه للقراءة فجاء تحت عنوان (الفضاء النصي المكونات والدلالة)) وقسم على مبحثين الأول (وصف المعطى الموجه للقراءة) والآخر (دلالة المعطيات النصية) وتأويلها) نحو (البنية الخطية ، وحركات الأسطر الشعرية ، والنبر البصري ، وعلامات الترقيم ، وبنية البياض والسواد) ، أما الفصل الثالث فقد قمننا فيه برصد العلامات اللسانية المكونة للفضاء النصي بوصفها موجهة للقراءة وكان بعنوان (النسق اللساني بوصفه موجهاً للقراءة) : وتم التعرض فيه للبنى أو الوحدات المكانية والتركيبية والألوان بوصفها دالاً والتناص والوحدات الإيقاعية .

أما الفصل الرابع الأخير فقد قمنا فيه برصد ودراسة العلامات البصرية الأيقونية فجاء تحت عنوان (الفضاء الصوري المكونات والدلالة) وتحت مبحثان الأول (وصف المعطى الموجه للنظر) والمكون من (الأشكال الأيقونية المركبة والجاهزة والمجردة والخطاب التشكيلي (اللوحات)).

والمبحث الثاني : دلالة المعطيات الصورية وتأويلها . ثم ختمنا الدراسة بنتائج عامة وتوصيات , وأردفنا ذلك بقائمة المصادر والمراجع .

وختاماً لا يسعني إلا أن أزجي شكري وامتناني الفائق للدكتورة هيام عبد زيد , التي رافقتني بعلم ونصيحة وقيضت لي فسحة من الحرية , مكنتني من العمل بمسؤولية وثقة عاليتين , كما تفضلت عليّ بالقراءة الجادة والنصيحة المخلصة , جزاها الله عني خير الجزاء وأحسنه . وأحسب أنني لم أك في رحلتي هذه سوى محبة للبحث وراغبة في المعرفة، وفي ذلك عزاء لي مما قد شاب الدراسة من هنات وتبعات ألقبها بين يدي القارئ الكريم الذي احلم أن يشاركني التأليف ويرمم مواضع الخلل، وأمل في أن تصل بفضلته إلى خير ما أرجو.



# تطوير المستقبل الفضائي مقارنة بمصطلحية





ورد في لسان العرب ((الشَّغْلُ والشَّغْلُ والشَّغْلُ كله واحد، والجمعُ أَشْغَالٌ وشُغُولٌ ويقال شغلت عنك بكذا... واشتغلت ورجلٌ شغِلٌ مِن الشَّغْلِ و مُشْتَغِلٌ ومَشْغُولٌ))<sup>(1)</sup>، وعند الأصفهاني (ت502 هـ) الشغل العارض الذي يذهل الإنسان قال تعالى چ پ پ چ پ پ<sup>(2)</sup>.

ويرى الفيروز آبادي ت (817هـ) أن الشغل ضد الفراغ<sup>(3)</sup>، وفي المعجم الوسيط: ((شغل الدار أي سكنها، وشغل فلان عن الشيء ولهاً وصرفه، الشغل ضد الفراغ والعارض يُذهل الإنسان، ويقال في شغل شاغل للمبالغة، ويطلق على العمل فيقال: شَغَلْتُ شاق وعلى ما يعمل فيقال شَغَلْتُ جيداً))<sup>(4)</sup>. فالشغل دال على العمل والعناية والاستمرارية والديمومة، وهو مفهوم مركب ومعقد الدلالات بحسب الحقل الذي يتناوله، فهو طريقة منظومة يمتاز بها عن غيره من الأعمال الأخرى.

والفضاء في اللغة هو المكان الواسع من الأرض أو المكان الفارغ أو هو مشترك بين الحدث والمكان أو الانتهاء أو الاستواء، أي ما استوى من الأرض أو اتسع

---

(1) لسان العرب، ابن منظور ت (711 هـ) مادة (شغل): 26 / 2286.

(2) سورة يس: 55.

(3) ينظر: القاموس المحيط، الفيروز آبادي، تح: مادة شغل: 137.

(4) المعجم الوسيط، مجموعة مؤلفين، مادة (شغل): 486.

للوصل إلى شيء<sup>(5)</sup> . يضاف له معنى آخر هو المكان ، فالمكان فضا ، وفلان خرج إلى الفضاء وصل ، وفضا الأمر به إلى كذا انتهى وفضا إلى المرأة إذا خلا بها ، قال تعالى (وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُ وَقَدْ أَفْضَى بَعْضُكُمْ إِلَى بَعْضٍ وَأَخَذْنُ مِنْكُمْ مِيثَاقًا غَلِيظًا)<sup>(6)</sup> .

ويعد مصطلح الفضاء (space) جزءاً من المنظومات الاصطلاحية التي دخلت عالم الدراسات والبحوث الحديثة من حقول معرفية علمية بحتة، واستطاع أن يفرض نفسه بقوة ، بعد أن شهد إهمالاً من لدن الباحثين والدارسين ، بسبب توجيههم نحو عناصر أخرى تتمثل في الزمن والحدث والشخصيات ... الخ ، وفي حقيقة الأمر هو عنصر مهم من عناصر الفضاء الروائي ، أجريت حوله دراسات وبحوث معمقة ، أسهمت إلى درجة كبيرة في تعيين الأسس الجمالية التي يقوم عليها المصطلح ؛ بوصفه مفهوماً يغني النقد فيما يتعلق منه بالأعمال السردية، فقد ورد عند جورج بولي في كتابه (espaceprousten) الصادر

في العام 1963، كما تنبه له كل من (جليردوران ورولان بورنوف)، أما (باشلار) فقد اعتنى به عناية خاصة في كتابه (جماليات المكان) .

ولم يختلف هذا المصطلح عن المصطلحات الأخرى التي شهدت خلافاً في ترجمتها عند نقادنا العرب، سواء أكان من الناحية الشكلية أم المضمونية ، فقد ترجمه غالب هلسا بالمكان حينما نقله عن كتاب غاستون باشلار المذكور، أما (عبد الملك مرتاض) فقد أثار مصطلح (الحيز) ، بينما جمع عبد الحميد بورايو بين لفظتي (مكان وحيز) في دراسته المعنونة بـ (المكان والزمان في الرواية الجزائرية) ، وعلى الأغلب فإن كتب المصطلحات تميل إلى ترجمته بـ (الفضاء) كونه أكثر شيوعاً<sup>(7)</sup> .

إن من أدخل هذا المصطلح الغربي إلى المعجم العربي الحديث هو الناقد والمترجم (سعيد علوش) إذ ما ينفك يراه موضوعاً تاماً مشتملاً على عناصر غير

(5) لسان العرب ، مادة (فضا) : 38 / 3430 – 3431 .

(6) سورة النساء : 21 .

(7) ينظر : معجم السيميائيات ، فيصل الأحمر : 124 .

مستمرة ، انطلاقاً من انتشارها ؛ لذا جاء موضوع (الفضاء) على وفق معالجة من وجهات هي الجغرافية ، و السيكوفيزيولوجية ، و السوسيو ثقافية ، فالفضاء يفترض عدّ كل الحواس ، في سيميائية الاهتمام بالفاعل ، منتجاً ومستهلكاً في آن معاً(8). على أن هناك مصطلحات أخرى ظلت كلها مستعملة في السيميائية السردية والخطابية مثل (الفضائية) و (التحديد الفضائي) و (الفضاء الإدراكي) ، فقد عدت الفضائية ((نظاماً سيمياً في لغة ما ، إلا أنه يأخذ في اعتباره الفضاء ، ويندرج تحتها – عند كريماس - البحوث ، العلمية ، العمودية ، الأفقية ، المنظورية ، الجانبية ، ويمكن إدراك الفضاء كإدراك للمكونات الخطابية، عبر وحدات جزئية)) (9)

لقد أفادت سيميائية السرد من التطور الحاصل في الدراسات السردية ، ومن التطور الذي لحق بمصطلح (الفضاء) ، فأخذت دلالاته تتسع لتحتوي أشياء متعددة ومتباينة لا حصر لها ، انطلاقاً من الساحة الورقية التي يتحقق عبر بياضها جسد الكتابة ، أو ما يسمى بالفضاء النصي(10) . ومروراً بالزمكانية الدائرة عليها الأحداث السردية ، لتنتهي بوصفها إشارات تدللية سيميائية ذات دلالات كثيفة ، وبذا تصبح موضوعاً سيميائياً(11) .

ومصطلح الفضاء واسع جداً ، تناوله كثير من النقاد والباحثين بالتنظير ووضعته فيه مصنفات عدة ، تبدو متقاربة حيناً ومتباينة في أقل الأحيان ، لكنها لم تخرج عن مفهوم موحد يلم شعثها ، ولم تتنازل عن اشتراك مفهومي يبدو في خلاصة المصطلحات المشتقة وأهمها : الفضاء الروائي ، والفضاء النصي الطباعي ، والفضاء الدلالي ، والفضاء بوصفه منظورا ، وأخيراً الفضاء الجغرافي . وما يعيننا في هذا المقام هو الفضاء النصي / الطباعي ، الذي نعني به ((المكان الذي تشغله الكتابة بوصفها أحرفاً طباعية على المساحات الورقية ، ويشتمل ذلك

(8) معجم المصطلحات الأدبية ، سعيد علوش : 164 .

(9) معجم المصطلحات الأدبية : 164 – 165 .

(10) ينظر : بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي ، د . حميد لحداني : 55 .

(11) ينظر : الفضاء الروائي في (الغربة) الإطار الدلالي ، د . منيب محمد البوريمي : 21 ، و: العلامة الروائية في ثلاثية أرض السواد : 81 – 82 .

تصميم الغلاف ووضع المقدمة ، وتنظيم الفصول ، وتشكيل العناوين وتغييرات حروف الطباعة<sup>(12)</sup> . ويرى حميد الحمداني أن للفضاء النصي عدة مظاهر أهمها تتمثل في ما يلي :

- 1 – الكتابة الأفقية : وهي الكتابة بالطريقة المألوفة في كتاباتنا ، من أقصى اليمين إلى أقصى الشمال ، لتعطي انطباعاً لمتلقيها بنزاح الأفكار والأحداث .
- 2 – الكتابة العمودية : هي استغلال الفضاء الورقي للكتابة من أعلى اليمين و اليسار ، وهي أسطر متفاوتة الطول.
- 3 – التأطير : الذي اسماه (ميشال بوتور) بـ (الصفحة داخل الصفحة) ، ويأتي عادة وسط الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء . وقد يأتي داخل إطار من الكتابة متنوع فيأتي به الكاتب من أجل لفت الانتباه إلى قضية محددة في الزمان أو المكان أو لشيء آخر .
- 4 – البياض : هو إعلان أو إشهار عن حالة فصل أو انقطاع أو انتقال ، سواء من زمان إلى آخر أو مكان أو فصل أو حوار ... الخ ، إذن هو حد فاصل بين حديثين مختلفين .
- 5 – ألواح الكتابة : وهي كلمات أو فقرات ، تقم داخل النص الأصلي ، وتكون في الحوار غالباً .
- 6 – التشكيل : وهذا ما يتضح في الغلاف الأمامي أو الخارجي للنص الشعري أو الروائي ، كما تحمل دلالات جمالية أو فنية ، نحو عناوين الكتب التي تعد مفاتيح إلى متلقيها وعوالم النص، فالعلاقة بين العنوان والنص تكون ((إمارة تشير إلى أن النص يكون أشبه بالهوية))<sup>(13)</sup> .

نخلص من هذا إلى أن عنصر الفضاء تفرع إلى فرعين أوردهما الماكري :

---

(12) شعرية الخطاب السردي ، محمد عزام : 72 .

(13) المكان والمنظور الفني في روايات (عبد الرحمن منيف) ، أحمد مرشد : 11 .

الأول : الموقع ((بجميع أبعاده الفيزيائية والمكانية ، والتي يتم التأشير عليها بواسطة مؤشرات الجبهية والمكانية والزمان ، وهي معبر عنها باللغة وليست مرئية))<sup>(14)</sup> . والثاني : فضاء الكتابة أو الجانب البصري ، ((الذي يدخل في علاقة تفاعلية مع العنصر السالف ، فأهمية الفضاء في أبعاده الجبهية والزمانية والبصرية ، فموقعها يؤثر في مستوى تأويل الفضاء ، بل إن المستوى الفكري والثقافي والاجتماعي يؤثر في مستويات التفاعل وفي مستويات التلقي))<sup>(15)</sup> . وبذا أصبح الفضاء محوراً من محاور النص الأدبي ((وليس مجرد مسرح تقع عليه الأحداث ، أو ديكور يملأ الفراغ ، أو معادلاً موضوعياً للمكان الفزيقي الذي نحيا فيه))<sup>(16)</sup> ؛ لذا عد عنصراً بنائياً للتشكيل النصي الذي يشكل لحمة النص الأدبي وعماده بنائياً ودلالياً .

وبعدما أخذت القصيدة فضاء قاراً محافظاً على صنميته وصرامته لمدة طويلة من الزمن ؛ وبفعل التطورات العلمية والتقدم المعرفي استطاع الشاعر المعاصر أن يخلخل هذه الصنمية والصرامة المعهودتين ، ولم يعد الفضاء محافظاً عليهما بوصفه ((مجرد وعاء محايد للدال اللغوي ، بل أصبح شاهداً وسندا في الآن نفسه لمغامرة القول الشعري))<sup>(17)</sup> . ويفضل هذا التجاوز استطاع أن يستقدم رؤية مغايرة للفضاء القديم ، تمثل في اقتراب الشاعر من وجوده الحسي ، منطلقاً من خروجه من قول البلاغة إلى بلاغة القول التي تحطم الحدود المسطورة بإزاء تجربته الحديثة<sup>(18)</sup> .

وهكذا بدأ الخطاب اللغوي القارّ الحضور في وجود القصيدة ((يقبل الآخر البصري في سياق سوسيو ثقافي ، بدأت فيه بوادر استقدام البصري تظهر

---

(14) الشكل والخطاب ، محمد الماكري: 136

(15) نفسه : 136 .

(16) إشكالية مقارنة النص الموازي ، وتعدد قراءته ، د . محمد التونسي جكيب : 551 .

(17) الفضاء في الشعر ، نزار شقرون ، مجلة الكلمة ، ع 27 ، مارس 2009 : 1 .

(18) ينظر : نفسه : 1 .

باحثشام))<sup>(19)</sup>، مما جعل القصيدة قادرة أن تطور وتغيّر مسار علاقاتها وصلتها بفضاء الورقة (الفضاء الكتابي) .  
وفي ضوء ما تقدم يجد الدارس لمفهوم الفضاء نفسه أمام معان عدة وذلك للمجالات الداخلة فيه ، إلا أن شارل ساندرس بورس (1839 – 1913) هو أول من وقف على حدّه بدقة من خلال المرتبة الأيقونية لعلامة العلم التواصلي غير اللغوي ، ومن خلال هذا المنطلق تعددت مجالات اشتغال السيميوطيقا في الحقل البصري ذاته ، بحيث تتراوح بين دراسة المعطيات البصرية الثابتة ، وبخاصة ذات السمة الأيقونية الخالصة ، ودراسة المعطيات البصرية المتحركة (صورة ، وسينما ، وتلفزيون) ودراسة المعطيات البصرية اللغوية (الخطوط و التنظيم الطباعي للصفحة) وكذلك أنظمة التعبير الاتفاقية الأخرى (نظام المرور و التمثيل البياني للمعطيات)<sup>(20)</sup> .

أما كورتيس وكريماس (1917 – 1992) (Greimase & Gortes) فقد نظروا لمفهوم الفضاء بأنه ذو خصائص مرئية ؛ كونه داخل في مجال الهندسة المعمارية ، بيد أن في تحليل الخطاب تراعى الجوانب النفسية والفيزيولوجية والثقافية والاجتماعية<sup>(21)</sup> .

ويعد الماكري من الذين وقفوا على التاريخ الطويل للمصطلح وأعطاه تعريفاً ملائماً ، فقد وجد أنه تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية للنص ، وتبعية في ذلك نزار شقرون<sup>(22)</sup> فالأحرف الطباعية التي تحتل الورقة ، أو ذلك الفضاء الورقي الذي يضعنا أمام شكل كتابي مرسوم بفعل السواد على المساحة

---

(19) ينظر : الفضاء في الشعر: 1.

(20) ينظر : الشكل والخطاب : 39 – 42 .

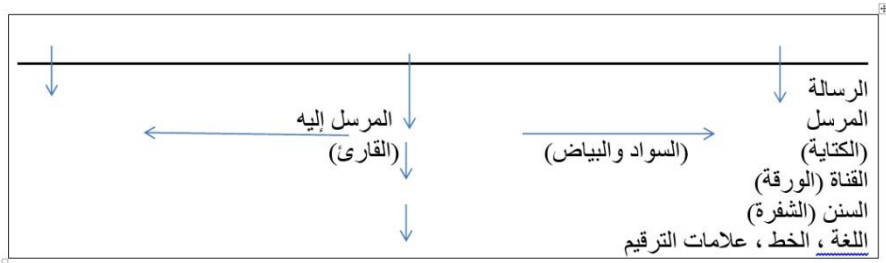
(21) ينظر : سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) ، للشاعر عبد الله العشي ، شادية شقروش : 199 ، و : إنشائية الفضاء في الفينومينولوجيا ، محمد حسن الزراعي ،

مجلة علامات ، ع 23 : 8 – 12

(22) الشكل والخطاب : 5 .

البيضاء ، بقصد من الشاعر ، ليعمل في صورته الكلية المعنى الكلي للخطاب التي يطلق عليها ب (الكالغرافية)<sup>(4)</sup> .

وإذا طبقنا خطاطة ياكبسون في الوظائف الست سنجد أن الفضاء يتعالى على هذه الوظائف ، فالرسالة التي يتحكم فيها السواد والبياض والقناة التواصلية هي (الورقة) ، سواء أكانت ورقة كتاب أم ورقة الملصقات الحائطية ، أما الشفرة فهي اللغة ويبقى الخط وعلامات الترقيم يمثلان محور الرسالة في الكتابة، أما المخاطب والمخاطب فهما المتفق على تصدرهما على مجموع العوامل المكونة لإدارة التواصل في أي خطاب<sup>(23)</sup> .  
والترسيمة التالية توضح ما تقدم :



إذن تكمن شعرية الفضاء هنا في إعادة التشفير ؛ لكون الوظائف الست الياكبسونية لم تبق على حالها مع القصيدة ذات الاشتغال الفضائي الجديد ، فتم إعادة توزيع للوظائف بهيأة جديدة ملائمة لمحتوى الرسالة . وقد قسمت إلى :

1 – الوظيفة المرجعية : المتمثلة في المستوى (الكالغرافي) الخطى ويختص بها المرسل فهو المعنى بإعادة التشفير .

<sup>(23)</sup> ينظر : التواصل اللساني والشعرية ، مقارنة تحليلية لنظرية لرومان ياكبسون ، الطاهر بومزبر : 21 ، وسيميائية الخطاب الشعري : 20 ، و : عن أساسيات الخطاب العلمي والخطاب اللساني المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية ، عبد القادر الفاسي الفهري : 43 .

2 – الوظيفة الأيقونية : مرتكزة على المرسل إليه والسنن ، وفيها يقوم المرسل إليه بفك شفرات الرسالة أي العلامات النوعية في النص بمستويها النصي والصوري ، وهنا يحوّل الوظيفة الأيقونية إلى تعبيرية ، للكشف عما قام به المرسل من مظاهر فيزيولوجية ونبرات للصوت وإيحاءات ، ومعنى ذلك أن يحل المرسل إليه محل المرسل ؛ فتصبح الوظيفة التعبيرية مرتكزة على المرسل إليه ، تلك التي قدمت ضمن الوظائف المستعارة اعتماداً على (كوكولا وبيروتيت) في كتابهما دلالة الصورة<sup>(24)</sup> .

3 – الوظيفة التأثيرية : القائمة على المرسل إليه من خلال تأثير المرسل بأدواته التعبيرية المستعملة ، كالنداء والرجاء والأمر ، ومن أجل إقناعه ويكون استعمالها أساساً في الملصقات والإعلانات<sup>(25)</sup> .

4 – الوظيفة اللغوية : القائمة على القناة الورقة التي تهتم بدورها بالتنوع الطباعي وكيفية الإخراج وتنظيم الصفحة .

5 – الوظيفة الجمالية : التي تبرز بدورها في ذاتية التشكيل الفضائي (الفضاء الصوري) ، وهي تقوم على الرسالة وكيفية كتابة النص على تشكيلات وتنوعات متعددة سواء أكانت مثلثة أو مربعة ... الخ ، وتؤدي هذه الوظيفة بدورها مهمتها الإشهارية<sup>(26)</sup> .

ويتشكل الفضاء بدوره من فضاءين الأول : الفضاء النصي ( Space

textual) والآخر الفضاء التصويري أو الصوري (Space figural) .

ويتكون الأول بدوره من فضاء مقروء والآخر موجه للقراءة<sup>(27)</sup> ، ويندرج تحت الفضاء المقروء فضاء ان مكاني وآخر دلالي ، ويدخل تحت الفضاء الموجه

(24) ينظر : التواصل اللساني والشعرية : 35 – 36 .

(25) ينظر : سيميائية الخطاب : 39 – 23 ، والشكل والخطاب : 92 .

(26) ينظر : الشكل والخطاب : 43 . و : سيميائية الخطاب الشعري : 201 – 202 .

(27) ينظر : الشكل والخطاب : 266 .



للقراءة كل من علامات الترقيم والسواد والبياض ... الخ التي تعد من تقنيات النص الحديث .

وقد ميزَ الماكري بين نوعين من الاشتغال الفضائي (28) :

1 - اشتغال فضائي ثابت موحد كباقي المكونات الأخرى (صوت وإيقاع وتركيب) ، واستعادة وجوده تتم في استقلاله عن أيّ وعي قبلي بأهميته لدى الشعراء ، بل يعاد به إلى الزمات إيقاعية وتركيبية ، ومقتضيات النسخ والطباعة وهذا ، الاشتغال يهم الفضاء النصي أساساً .

2 - اشتغال يعتمد البعد البصري عن وعي وسبق وإصرار ، وهو الذي يقوم بموجبه النص ، ومكوناته اللغوية في (فضاء صوري) ، ويتم من خلال إدخال علامات سيميوطيقية غير لغوية إلى بنية النص . وبالاقتراب منه نجد مستويين

أ - عام : انطلاقاً من المفهوم السيميوطيقي للفضاء .

ب - خاص : انطلاقاً من المجال الشعري فقط .

أما أهم مسارات الاشتغال الفضائي :

1 - الأول : مسار يُعد اللغة جسماً حياً ، حاملاً لطاقة ترصيعية ، وهذا التوجه أفرز نزعة غنائية ذات منحى صوتي أحياناً .

2 - الثاني : مسار يُعد اللغة ميكانزماً محدداً ، عقلانياً يتحمل كل جهد تجريبي وهذا الجهد يتقاسمه شعراء ألمان ، وتشيكويون ، وبرتغاليون مع بعض الاختلاف الذي يُعاد به إلى كل قومية على حده . فالأول برز في أعمال الشعراء الانجليز والفرنسيين والطلّيان والهولنديين (29) .

إذن يمكن القول ان مصطلح (الاشتغال الفضائي) وعلى الرغم من قلة استعماله كدال على مفهومات متواشجة ومتأصره فإنه يعد الأنسب والأقرب إلى تلك المفهومات في أبعادها المختلفة . وقد أخذ المصطلح عما قريب بعداً مؤثراً عند

(28) ينظر : الشكل والخطاب:177-178.

(29) ينظر : ينظر نفسه.

غير واحد من الدارسين والباحثين ممن يعملون على فضاء النص الشعري ، فقد استعمله الدكتور كريم شغيدل في كتابه (تداخل الفنون) ، والدكتور مناف جلال الموسوي في كتابه (غواية التجريب) ، و د . حسن غانم فضالة في أطروحته للدكتوراه (المكان في شعر محمود درويش) وفي أبحاث لاحقة عن البعد الثالث للكتابة، وكذلك الدكتورة خاوة نادية في بحث عنوانه (الاشتغال السيميولوجي للألوان) .

### المصطلحات المجاورة :

لا يتفق الدارسون على صيغة مصطلحية للاشتغالات التي يقيمها الشعراء على قصائدهم وصفحات دواوينهم ، وعلى الرغم من أنها لا تخرج عن البعد البصري والنصي ، مما جمعناه في مصطلح الاشتغال إلا أنهم تشظوا في إطلاق تسميات يرون أنها تناسب القيم التي تستدعيهم في القصيدة المعاصرة . من أجل ذلك كان لهذا المصطلح مرادفات كثر ، تتفق معه في زاوية من زوايا النظر أو عدة زوايا بيد أنها تفتقد عنصراً من عناصر التركيز التي استدعتنا فاعتمدنا المصطلح الأول (الاشتغال الفضائي) ، فقد أطلق بعضهم مصطلح : القصيدة المجسمة والمشهدية والمتعددة الأبعاد والقصيدة الدلالية والصوتية (30) ، وبتنا نسمع بالقصيدة المرئية والبصرية والكاليفرافية والكونكريتية والميكانيكية ، و الشعر الحرفي ، والشعر الفضائي وقصائد سينمائية وجرافية وفيزيولوجية و(pop) دارجة ، ودارجة فوق العادة ، وما بعد الدارجة وقصائد الحدث (Event) ، وقصائد الرسم أو قصائد تشكيلية أو الملموسة أو المحسوسة أو الهندسية أو اللوحة الحروفية أو المستقبلية أو الكرافيكية او المكانية الأيقونية أو السيميائية أو قصيدة الصورة – الطبوغرافية أو البلاستيكية أو الطباعية أو العينية ، وتلك المصطلحات قال بها سامي مهدي

(30) ينظر : الشكل والخطاب : 185 .

وجميل حمداوي وطراد الكبيسي و د. ثائر زين الدين وآخرون<sup>(31)</sup> ، وقد عنونها بعضهم بـ الكتابة أو النص أو اللا شكل الشعري<sup>(32)</sup> ، ويسميتها خزعل الماجدي بـ (نص المخطوطة)<sup>(33)</sup> .

هذه التسميات كلها متداولة ، ويشترك ويتداخل بعضها مع بعضه الآخر ، أو مشتق منه أو يتكرر بصيغة مجاورة ، بيد أن سبب هذا التشابك والتداخل ناتج من اجتهاد الدارسين والمترجمين والباحثين والنقاد ، أو الرغبة في التمييز بتسمية مختلفة عن التسميات الأخرى . وتقوم كلها تقريباً على قاعدة واحدة هي : تخلي الشعر عن الكلمة أو عدم اقتصاره عليها واللجوء والاستعانة بالفنون الأخرى أو الرسائل التعبيرية . وقد ذهب علي الشوك مذهب (غارنيه) حينما جعلها كلها تحت مسمى واحد هو الشعر (الكونكريتي)<sup>(34)</sup> ، ومثله فعل جميل حمداوي حين مال إلى ذلك<sup>(35)</sup> ، كما اقترح أحد الباحثين مصطلحات أخرى ارتبطت بتلك التجربة العربية ، وعلى المتلقي تقبلها بدائل للمصطلحات الغربية مثل (المرايا البصرية للنص) و (نص الصورة المتداخلة) و (الأفق المصاحب) و (الخلفية

---

(31) ينظر : الدادائية بين الأمس واليوم ، علي الشوك : 180 ، و : الإفراط في التجريب ، سامي مهدي (انترنت) . و : القصيدة البصرية في القرن العشرين ، د. ثائر زين الدين (انترنت) .

(32) أشارت جوليا كرستيفا إلى هذا النوع ووضعت ضمن ما أسمته فضاء نصياً متداخلاً ، ينظر : علم النص ، جوليا كرستيفا ، تر : فريد الزاهي : 78 . والشعر العراقي الحديث ، د . علي متعب جاسم : 409 .

(33) الشعر العراقي الحديث : 149 .

(34) الدادائية بين الأمس واليوم : 185 .

(35) ينظر : القصيدة الكونكريتية في الشعر العربي المعاصر ، جميل حمداوي : (انترنت) .

المشهدية)<sup>(36)</sup> وكذلك القصيدة المجسمة او الشعر المجسم ( poesies )  
(concrete) .

وقد وجد إنتاج هذا النوع من القصائد أو الشعر تطوراً حاسماً للأشكال ((باعتبار أن الدورة التاريخية للبيت كوحدة تشكيلية وإيقاعية هي دورة منغلقة ، ووعي الشعر المجسم مفهوم (الفضاء الخطي) كعامل بان))<sup>(37)</sup> .  
إنَّ الاهتمام بالفضاء الخطي (الكاليفرافي) جعلهم ينتبهون ويعون مسألة تحديد ذلك الفضاء بوصفه البنية (الزمان – الفضائية) التي تُعدُّ من مكونات الخطابية ، كما أن الزمان يقوم على إنتاج أثر المعنى ، فعوض التطور الخطي الزماني ، ومن هنا كان الاهتمام بمفهوم الفكرة الصورة في :

أ – معناها العام بوصفها تركيباً فضائياً أو بصرياً .  
ب – معناها الخاص بوصفها طريقة تنظيمية تعتمد على التقريب بين العناصر المماثلة ، وليس في معناها الخطابي والمنطقي .  
فالفكرة الصورة متكونة من بنى تركيبية وحمولة دلالية وصوت وشكل بصري وهي حاملة العلامات غير اللغوية (أيقونية تواصلية) ومادتها ليست الكلمة فقط وإنما أيضاً علامات غير لسانية<sup>(38)</sup> .

ومن التسميات الأخرى هذا النوع الشعر المشهدي والقصيدة المشهدية ونعني بها ((تحويل الشكل الأصلي ، فهي تعادل السير التحولي ، كما فعل الشريط السينمائي والآلة ، كما تعادل الدوران والانجذاب وتحول الأجسام))<sup>(39)</sup> ، وقيل عنها مشهدية متى ما كانت في الوقت ذاته متحركة ومتشكلة ومتحولة ، أي يتغير

---

<sup>(36)</sup> ينظر : بصرية المكتوب وجدلية التلقي ، مقارنة حوارية نقدية في الشعر المجسم ، د . عماد حسيب (انترنت) .

<sup>(37)</sup> الشكل والخطاب : 188 .

<sup>(38)</sup> ينظر : نفسه: 188 .و:معجم المصطلحات الأدبية: 108.

<sup>(39)</sup> الشكل والخطاب : 188 .

شكلها الأول ، لتتشكل من جديد على مرأى من أعيننا منتقلة بالقول والفعل(40) ، ويمكن أن نطلق عليه أدباً إلكترونياً أو أدباً رقمياً ، بما أنه يعتمد اللغة أساساً للتعبير الجمالي ويعتمد أيضاً على علامات أخرى غير لغوية صوتية أو صوتية أو حركية تتواشج مع بعضها، فهو يعتمد ((الترابط عنصراً جوهرياً لوصل وربط مختلف العلامات والمكونات التي يتشكل منها هذا (النصي والرقمي) ربطاً يقوم على الانسجام والتفاعل)) (41).

ويمكن أن تستثمر هذه الإمكانيات المتاحة من التطور المعلوماتي والبرامجي من وسائط متعددة ، فهي علامات لفظية وغير لفظية ، والمكونات الصوتية والصوتية التي ترافق النص الشعري ، وفق مقتضيات إبداعية وفنية تضمن انسجام النص الرقمي وتكامل مكوناته ، من صوت وصورة ولون ومؤثر إلكتروني(42).

فهذه الصيغة المشهدة للنصوص الشعرية المستثمرة لهذه الإمكانيات والتقنيات مثلت نزاعاً فضائياً نحو فرض أن تصبح لغة العالم – الحركة بدلاً من سكونيتها وانطلاقاً من هنا عدتْ مشهدة ، كما أنها تختار عناصر أساسية ، لتضعها إما في حركة محتملة تبرزها العلاقات التي تقوم بين العناصر ، أو في حركة واقعية انطلاقاً من ميكانيزم معين .. وهكذا ، ويمكن إن تعرض هنا حالتان : أ – الحالة التعاقبية المتضاعفة ، وهي قابلة لأن تحدد إلى ما لانهاية ، أي هي شكل منفتح باستمرار .

ب – الميكانيزم المتغير حول مركز واحد أو أكثر ، فقد انفتحت على مرحلة علمية و تكنولوجية متطورة معرفياً ، مقصية بذلك الرومانسية و معولة على المعرفة الموضوعية باللغة(43).

---

(40) ينظر : نفسه : 188 – 189 .

(41) النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية ، سعيد يقطين : 190 .

(42) ينظر : الأدبية الإلكترونية ماض بصيغة العصر دراسة نقد - ثقافية ، د . ناهضة ستار :

16 .

(43) ينظر : الشكل والخطاب : 188 – 139 ، 83 .

ومن تسمياتها الأخرى القصيدة متعددة الأبعاد ، إذ يرى الماكري في تعدد أبعادها نزعتها الفضائية التي حاولت أن تدمج الجسد في إنتاج الشعر ، بحيث تتعاون كلها في ذلك ، فمثلاً القلب و الرئة و البصر و اليد في إنتاجها تقوم مقام الآلة من أجل وضع الأشياء وتنظيم عرضها في الفضاء ، أما في القصيدة فإن الطول والقدرة الرافعة ، ومجموع حركاتها أو فضائها وجدّ من أجل تركيبها ، وبهذا تبدو القصيدة مندمجة في فضاء ثلاثي الأبعاد (44) ، هذا من جانب ومن جانب آخر فإن هذه العلاقة التعالقية والترائبية للحروف التي أنتجت الكلمات تجعل للقصيدة كتلة أو حجم ثم تعنى بحركة التلقي حول هذا الحجم (45) . أما علاقتها بالمسند أو الفضاء الذي يقوم عليه جسد القصيدة أو معمارها من خلال اشتغاله على بعض من خصائص القصيدة الكلاسيكية مثل (القافية والإيقاع) فإنها تشير إليه عن طريق التشبيت المحسوب ، ومقاييس المسند في ارتفاعه ، ومساحته وسُمكِهِ ، فتكون هذه المعمارية أو الهيئة ذات علاقة مباشرة مع الكلمات ، فالمسند متغير بتغير الرغبة ولا يكون محايداً للكلمات .

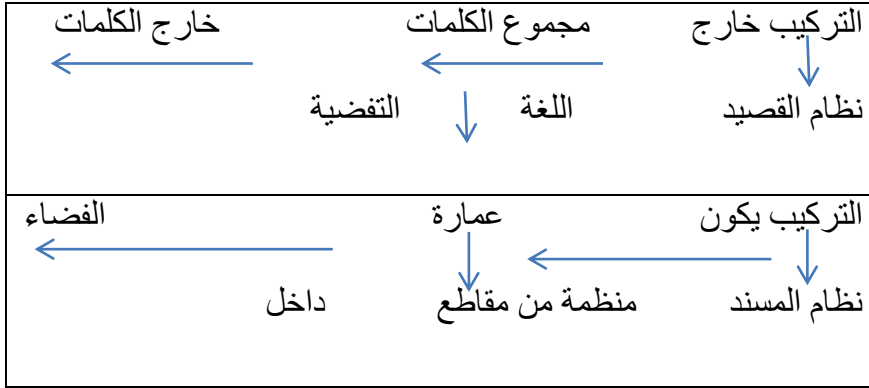
وللماكري حديث عن القافية والوقفات ولحظات الانفصال والانتقال عن الكلمة على المسند ، قائلاً بإمكانية انفصالها ، من خلال استعمال متواليات من المساند ، وحدودها المرئية والموقعة وقابلية الامتلاك ، وبذا تحققت - الكلمة المعنى - فجأة تجاوزاً لأدائها الفضائي ، إذ وراء القصيدة ينمو فضاءها(46) .

---

(44) ينظر : الشكل والخطاب :192.

(45) ينظر : نفسه:192.

(46) ينظر : نفسه:192.



وأخيراً يأتي الزمان الذي هو موقع مندمج في النص الشعري ، ويبقى تلقي النص موكول إلى الاستكشاف الفضائي ؛ لأنه لا يمكن فصل الموضع اللساني عن تلقي الرسالة من قبل المتلقي ، وبذا تصبح اللغة الشعرية للقصيدة متعددة الأبعاد لغة بانية ، في الوقت الذي تصير فيه القراءة بدورها حجية معمارية<sup>(47)</sup> .  
ومن لطيف ما أطلق على تلك القصائد ما ترجمه فاضل العزاوي وهو يبحث في جيل الستينات الشعري إذ أطلق عليها الشعر الميكانيكي أو القصيدة الميكانيكية : وهي عنده مجموعة من العناصر ((المنفصل بعضها عن بعض ، بكيفية يكون معها كل فعل يمارس على أحدها قابلاً لأن ينتقل إلى آخر ، في مقابل سكونية القصيدة))<sup>(48)</sup> .

فالنظرية النسبية العامة ((تصف بناء الكون كله وتتحدث عن أبعاد تقاس برقم أمامه 24 صفراً من الكليو مترات ، وهو الجانب الذي نستطيع مراقبته من الكون أما ميكانيكا الكم فتتصف بالعكس من ذلك))<sup>(49)</sup> ، وعلى الرغم من أن العلم ظل

(47) ينظر : الشكل والخطاب:192-194.

(48) ينظر: نفسه:194 .

(49) الروح الحية جيل الستينات في العراق ، فاضل العزاوي : 226 .

عاجزاً حتى الآن عن اكتشاف القانون الذي يوحد بين النظريتين، فإن مثل هذه الوحدة ((كانت قائمة في الذهن على مستوى الرؤيا الشعرية ... إلا أن هذه التجربة الشعرية لا تقف على حساب لا نهاية الكون ، وإنما لاكتشاف العلاقات الباردة الخالية من أي عاطفة ، وذلك من خلال إدماجها بالحياة الإنسانية وأسئلتها ولكن بنبره حيادية عن مثل القوانين الكونية ذاتها . إنَّ ثمة لعباً فكاهياً وسخرية ومرارة إزاء حقيقة الكون ، بل إزاء الشعر نفسه ، حتى يدخل الإيهام في اللغة ذاتها))<sup>(50)</sup> ، وقد حدد فاضل العزاوي موقفه من تلك القصائد بـ ((مدى فهمنا للعب الذي يضمه الفن إزاء لا نهائية المعنى في الكون ، ولكن أيضاً بوظيفة الشعر : هل نطلب من القصيدة أن تكون وسيلة لإثارة العواطف السهلة التي سرعان ما تتطفئ أم أن تقذف بنا في لانهائية المعنى التي تُعطي على التعبير المادي عنها ، ضمن مخيلة تبتكر العالم على هواها))<sup>(51)</sup> .

ومما جاء من تسمياتها أيضاً (القصيدة الصوتية أو الشعر الصوتي) وينبع هذا النوع من القصائد من خلال ((تبين العلاقة الوطيدة بين اللغات والموسيقى ، لهذا تم النظر إلى الجمل والكلمات لا بوصفها عناصر بسيطة بل في صورتها التركيبية التي مكنت من استنتاج وجود المكونات التالية : الدلالة التي تعتبر روح الكلمة أو الجملة و القيمة العلامية و النغم و الإيقاع و المادة و العلو و الكثافة أو السرعة و القول أو التلفظ الذي يعد قشرة خارجية أو جلدًا ؛ فجاء الشعر الصوتي في مجموعه استثماراً شعرياً لكل هذه المكونات المتضمنة في الكلمة الواحدة أو في الجملة))<sup>(52)</sup> .

في حين أطلق عليها بعضهم بـ (القصيدة الكونكريتية) التي تعد قصيدة ((المكان والتبئير الفضائي الطباعي وتجسيم جسد القصيدة الشعرية وإشباعها بالحبر الناطق فوق رقعة السواد ، كما إنها قصيدة تخاطب العين والبصر وتحاور الحواس الإدراكية المجسدة ، ومن أهم وظائفها الجمالية الوظيفية الأيقونية ذات

(50) نفسه : 226 .

(51) الروح الحية جبل الستينات في العراق : 227 .

(52) الشكل والخطاب : 197 .



الأبعاد السيميائية))<sup>(53)</sup> ، كما تتضافر العلامات اللسانية \_ اللفظية وغير اللفظية \_ التي تعد مؤشراً أيقونياً دالاً في القصيدة الكونكريتية ، بالإضافة إلى التقنيات الداخلة في النص الحديث ، وتعد طاقة بصرية تعبيرية للفضاء الورقي ، لاسيما المد النقطي وبنية البياض والسواد على المساحة الورقية ، زد على ذلك علامات الترقيم التي يطبع عليها النص الأدبي ، فيمكن استغلال هذه التقانات كونها تمتاز بتنوع وتعدد دلالي لا يمكن حصره في إطار نظري معين<sup>(54)</sup> . ويرجع تحديد الدلالة إلى طريقة تلقي العين الباصرة لهما ولتقانات الحذف والصمت وتقطيع الكلمات وتجسيم النص الشعري بصرياً أي تشكيله طباعياً على هيئة شكل معين<sup>(55)</sup> . ومن هنا فالقصيدة الكونكريتية هي ((قصيدة المكان والكتابة التي تتناقض مع قصيدة الكلام والبال الشفوي . وبالتالي قصيدة حسية ملموسة تتعامل مع الخط والكرافيك\* والوحدات الخطية والتبئير الطباعي ، كما تركز على التشكيل والتلوين وتوظيف الأشكال البصرية والتلاعب السافر والمفارق بالعلامات الترقيمية التي ترد في أشكال طباعية سيميائية دالة))<sup>(56)</sup> .

إذن هذه القصيدة استطاعت أن تتجاوز الشكل السابق للقصيدة ، القائم على التلقي السماعي ، وتنزاح عنها تشكياً وتبئيراً وتفضية وتدلالاً إلى تلقٍ بصري ، فالقصيدة الكونكريتية تضعنا في عالمين متقابلين :

<sup>(53)</sup> ينظر : إشكالية التلقي والتأويل ، دراسة في الشعر العربي الحديث ، د . سامح الرواشدة . 93 – 109 .

<sup>(54)</sup> ينظر: القصيدة الكونكريتية (انترنت) .

<sup>(55)</sup> ينظر : المنزلات ، منزلة الحدائة ، طراد الكبيسي : 3 / 111 وما بعدها . و : الأدبية الالكترونية : 45 .

\* فن الكرافيك بمعناه العام هو فن القطع أو فن الطباعة والحفر ومعالجة الألواح الخشبية أو المعدنية أو أي مادة أخرى بهدف تحقيق سطحاً طباعياً ، والحصول على تأثيرات فنية تشكيلية مختلفة عن طريق طباعتها ، ينظر : الرسم المعاصر في العراق ، عادل كامل : 200 .

<sup>(56)</sup> القصيدة الكونكريتية : 2 – 3 .

1 - عالم اللغة : في السابق ذو طابع غنائي إنشادي إيقاع .

2 - عالم خطي كالبيغرافي : قائم على الحروف وهيئاته والأشكال البصرية والتقنيات البصرية الأخرى الحديثة<sup>(57)</sup> ، وبهذا استطاعت أن تجمع بين العناصر الأدبية والبصرية والصوتية حيث دخلت الرموز والأشكال والأصوات عالم القصيدة إلى جانب الكلمات أيضاً .

وقد أطلق عليها د . مازن عرفة وتابعه د . كاظم فاخر في تلك التسمية بـ القصيدة المرئية أو البصرية ، وتعود نسبة تسميتها بهذا الاسم إلى ((بروز الجانب البصري فيها على السمعي ، حيث يتم التفاعل والتواصل معها أساساً من خلال طريق تلقي الصورة باعتبارها رسماً تشكلياً محدداً واضح المعالم . فالنص الشعري هنا لوحة تنتظمها الكلمات كعناصر تكوينية وفي إطار فني جمالي))<sup>(58)</sup> .  
تدلنا القصيدة البصرية على التحول من بلاغة الألفاظ والأصوات إلى بلاغة الأيقونة ، أي ((إغناء بنية النص الأدبي وتعقيد هيئته ، ومن ثم دعت ضرورة التلقي لمنجزها النصي إلى إدراك حقلين متباعدين ، هما حقل العلامة اللغوية وحقل الأيقونة ، وأيضاً ضرورة فهم التفاعل بين علامة لسانية وعلامة أيقونية))<sup>(59)</sup> ، وبمجرد أن يتصل النص الشعري مع بعض ((الخطوط والأشكال الهندسية والمعمارية أو التجريدية المزينة أحياناً بالألوان . ينفتح المجال أمام إيماءات محددة وترسم هذه اللوحة التشكيلية على فضاء الصفحة المفتوح ليستوعب داخله ليس شكل كل القصيدة فقط بل ومعانيها المفتوحة أيضاً))<sup>(60)</sup> .

---

(57) ينظر : نفسه : 3 .

(58) سحر الكتاب وفنية الصورة من الثقافة النصية إلى سلطة اللامرئي ، د . مازن عرفة : 438 .

(59) جماليات الفراغ والقصيدة الحديثة (ديوان حفيد امرئ القيس) اختياراً ، د . كاظم فاخر ،

مجلة آداب ذي قار ، 1ع ، 2010 : 38 .

(60) سحر الكتاب وفنية الصورة : 438 .

تحاول القصيدة البصرية أن ((تستعيز بالتعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية))<sup>(61)</sup>، وعلى أساس ذلك تقتضي قراءة هذه القصيدة الاشتغال بأكثر من آلية لاقتناص دلالاته ، مما يحدده الدكتور محمد صابر عبيد ب(62) :

- 1 - العين : بوصفها آلية تختص بقراءة التظاهرات الأيقونية في النص .
  - 2 - الذاكرة : بوصفها آلية تبصر جوانبي قابل للاحتمال ومختص بقراءات التظاهرات العلامية العاكسة لتجربة حرة انتقالية لا تلتزم سياقاً تاريخياً محدداً .
  - 3 - الحلم : بوصفه آلية تبصر علوي احتمالي صرف مختصة بقراءة التظاهرات الميتالغوية ، وهي مشغلة في الطبقة الخلفية لظلال النص .
- فتأتي القراءة البصرية للنصوص المتنوعة والمتداخلة مع الفنون الأخرى في صالح النص ، (( خصوصاً النصوص الداخلة فيها الأشكال والرسوم والخطوط والمخطوطات ، التي تشكل حركية بالدلالات والتأويلات التي تثري النص الشعري بمعانٍ سواء أكانت مقصودة أم لا، ظاهرة أم خافية . إذن لا تستدعي تأويلاً ذهنياً يبني عليه لإنتاج الدلالات))<sup>(63)</sup> .

وقد ذهب عبد الله راجح الذي شارك محمد بنيس نظرتة الى القول : ((إنَّ الأمر محاولة لعقد زواج شرعي بين النص الشعري والفنون التشكيلية ، مما سيرفع المحنة عن حاسة السمع التي لا تستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النص الشعري وأبعاده ، ويحوّل القصيدة من دلالتها الزمنية لتصبح زماناً ومكاناً في الوقت نفسه ، سواء اعتبرنا المكان بياضاً صامتاً يتحدد بما يتاخمه من سواد

(61) كتاب المنزلات ، منزلة القراءة : 1 / 110 .

(62) صوت الشاعر المنفرد ، شعرية الشكل ورهانات التلقي ، د . محمد صابر عبيد ، مجلة الأديب ، ع 80 : .

(63) الشعر العراقي الحديث : 410 .

مُتَكَلِّمٌ أو اعتبرناه فراغاً له هندسته المميزة وجغرافيته الخاصة التي قد يكون بديلاً من السواد أو امتداداً أو سواد يبتلع الصفحة بأكملها ناقلاً البياض إلى غياهب الذات القارئة والمدركة<sup>(64)</sup> فتحويل هذه الكتابة الشعرية إلى تشكيل بصري يضع المتلقي أمام خيارين : ((إما أن يتعامل بصرياً مع كتلة البياض والسواد المنداحة أمامه . أو أن يتسلح بمزيد من الجهد والصبر يقرأ النص قراءة هيروغليفية . وفي كلتا الحالتين يغدو الشعر مطروداً من عقر بيته ، والمعنى مغترباً عن لفظه ، ويصبح النص متاهماً من الأشكال والدلالات))<sup>(65)</sup> .  
القصيدة البصرية إذن ((نص أدبي بمعنى دلالي ، وشعر يقرأ لتستمتع الأذن بإلقائه ، وصورة تسر العين بمشاهدتها ، إلا أن إحياءاتها لا تتعود إلا بتكامل الرسم والصورة والصوت معاً))<sup>(66)</sup> . كما أنها مجموعة من العناصر اللسانية المنفصلة بعضها عن بعض ، بكيفية يكون معها كل فعل يمارس على أحدها قابلاً لأن ينتقل إلى الآخر ، بحيث يتم إلغاء كل بعد دلالي معتاد بإلغاء الشبه الكلي للصوامت والاكْتفاء بالحروف اللينة فقط<sup>(67)</sup> .

ويمكننا ملاحظة هذا النوع من التشكيلات الخطية البصرية (ابولينير) الذي كان يطمح إلى أن يتحرر من النطاق اللغوي للشعر ، فوجد في الرسم وسيلة للتعبير بعينه في عملية الشعر ، فراح ينضد حروفاً كثيرة من قصائده على هيئة أشكال موحية ، فقصيدة (تمطر) كتبها على شكل مطر يتساقط وقصيدة (التابوت والسرير) ينضدها على شكل تابوت وسرير ...<sup>(68)</sup> ، وليست تلك القصائد حديثة الظهور إنما لها تاريخ وأسباب ؛ فقد جاءت هذه القصائد أوائل القرن العشرين لدى السريالين والدادائيين ، فظهرت حركة دادا (1916 – 1922) صرخة

(64) الجنون المعقلن ، عبد الله راجح ، مجلة الثقافة الجديدة ، ع19 ، 1981 : 58 .

(65) المنزلات ، منزلة الحدائة : 1 / 129 .

(66) سحر الكتاب وفنية الصورة : 439 .

(67) ينظر : الدادائية بين الأمس واليوم : 15 .

(68) ينظر : نفسه : 15 .

جزع ضد الحضارة التي من حصيلتها أن يموت الفنان التعبيري برصاص التكعيبي ، وبالعكس، ويقتل الكادحون بعضهم بعضاً لصالح حفنه من أصحاب رؤوس الأموال واحتجاجاً على مجزرة 1914 العالمية<sup>(69)</sup> .

كان مفاد لقاء الشعراء والفنانين في زيورنخ تكريس أنفسهم للفن تاركين واقعهم المأساوي وراءهم ، والمجيء بفن بقي العصر من جنونه ، ووجدوا في الشعر طريقة تنظيم جديدة فأخذوا ينظموا بكل طاقاتهم<sup>(70)</sup> .

وتعد هذه القصائد في عملية الانتقال من لغة الكتابة إلى لغة الصورة شكلاً مميزاً من الرسوم ، التي تعتمد عناصرها على مقاطع تسجيلية لغوية ذات معنى دلالي أدبي ، إلا أن هذا الشكل من الشعر بقي محدود الانتشار تاريخياً ، وتقتصر معرفته على أوساط ودوائر أدبية ضيقة ، وينظر إليه بعين الشك كشكل من الفانتازيا غير المعقولة خارج إطار تقاليد الأعمال الأدبية<sup>(71)</sup> .

أما مصطلح نص المخطوطة أو الكتابة أو النص أو اللاشكل الشعري فيدل على القصائد التي تستعير شكل المخطوط ؛ لتنبئ بإيجاد شعرية حديثة تلغي ضمن قاموسها العام مفردات اللغة . بوصفها توافقا نظميا يبعد عن ملامحه العامة أسلوبيات البلاغة المعروفة إلى ما بعد البلاغة كما يسميها أحد الباحثين<sup>(72)</sup> ، فالحدود التي بين الفنون والأجناس تزال عن الدور الجديد لـ (الدلالة) التي تتحقق من خلال العناصر الداخلة في بنية النص الشعري ، وهي ليست شعرية . ومن جهة أخرى تتيح له شكل المخطوطة مواصفات خاصة في بنية النص ، منها على

---

<sup>(69)</sup> ينظر : السريالية ، آيف دوبلين : 15 ، والإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، عبد الله الخطيب : 111 .

<sup>(70)</sup> ينظر : الدادائية بين الأمس واليوم : 10 – 16 .

<sup>(71)</sup> ينظر : عصر الصورة : السلبيات والإيجابيات ، شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 2005 ، ع 311 : 175 – 176 .

<sup>(72)</sup> ينظر : تعري النصوص وحجاب اللغة ، ناظم عودة ، الأديب ، ع 1 ، 29 ، 2004 .

سبيل المثال استعمال لغة السحر والمنجمين والطلاسم وأصحاب الفلك ، التي تدخل في تشكيل الفضاء السوري الذي تتسع به كتاباتهم<sup>(73)</sup> .  
فيأتي نص المخطوطة وفقاً للسياق ((الشكلي والهندسي للمخطوطات القديمة ، بحيث يتجلى ذلك ، إما في طريقة الترتيب أو في النوع الكاليفرافي للكتابة ، أو بإضافة الصور والرموز ، والتخطيطات المكثفة داخل النص لتبدو جزءاً من النص))<sup>(74)</sup> .

قدم الشاعر العراقي رعد عبد القادر لقصيدته (ورقة من شجرة الأنساب الشعرية) التي تعد من قصائد المخطوطات تعريفاً لهذا النوع من القصائد من خلال مقال نشره عام 1993 م بأنها ((استعارة كبرى حركة متعددة الاتجاهات وهو منجز قبل أن يتخذ مظهره الأخير في صياغته فنياً ، واحسب أن اختياره كطريقة للكتابة يفرضه مزاج خاص تكون بالمران ، والخبرة ، والبحث والقلق الجمالي المتفاعل))<sup>(75)</sup> ، إنه على وفق رؤيته نص استكشافي مجهول ، فكأن الشاعر أراد أن يبين ((دور المبدع فيه ، الذي ينحصر من خلال التشكيل الفني الجديد ، أو دور المتمثل للخلف بطريقة جديدة ، الأسطورة والحكاية والخرافة والسحر ، والدين إلى غير ذلك ولكن بمنطلق شعري منفتح على كل هذه المعارف))<sup>(76)</sup> .

إن عملية الخلق تتمثل لدى الشاعر من خلال تواشج ما هو أسطوري ويومي وواقعي ، وحينما تقف الخرافة إلى جانب الحلم يصبح للنص السحري حضور مهم وفاعل في الحياة وبهذا يتحقق نص هو غير مكوناته وهي غيره<sup>(77)</sup> .

---

(73) العقل الشعري ، خزعل الماجدي : 2 / 215 .

(1) ينظر : نفسه : 2 / 215 .

(75) ورقة من شجرة الأنساب الشعرية (النص والمخطوطة) ، رعد عبد القادر ، جريدة بابل

، ع 738 ، 26 / 10 / 1993 .

(76) الشعر العراقي الحديث : 153 .

(77) ينظر نفسه : 153 .

ويرى د. فهد محسن في نص المخطوطة ((شأنه شأن أية مخطوطة تبقى الحاجة قائمة إلى تحقيقها وفك شفراتها . وهذا يعني اعتماد المثال (Loon) أو الإيقونة التي تقوم على التشابه ، فالرسم شبه المرسوم والتمثال شبه المنحوت ، ومن هنا نفهم لماذا حرص الشاعر على اعتماد كتابة مجموعته باليد وعلى طريقة المخطوطات القديمة ثم قام بعد ذلك بتصويرها مستغنياً بذلك عن الطباعة الآلية))<sup>(78)</sup>.

## المنهجية السيميائية:

أثارَ المنهج السيميائي جدلاً واسعاً بين النقاد والباحثين والدارسين، وهناك العشرات بل المئات من الدراسات التي درست وما زالت تتبع جذور المنهج وأعلامه ومبادئه وأسسه ، سواء في الدرس النقدي الغربي أم العربي .

وعلى الرغم من شمولية واتساع المصطلح فإنه قد سبب إرباكاً في تبنيه واعتماد مفاصله ، الأمر الذي أدى إلى تباين النقاد في اعتماد مدرسة معينة دون غيرها، خاصة وأن النقاد الغرب أنفسهم قد تباينوا في ذلك ، فبعضهم يفضلون استخدام جون لوك لمصطلح "Semiotic" أي السيموطيقيا وكانت تعني لهم مذهب العلامات ، وتختص بدراسة طبيعة العلامة المستخدمة في الذهن للوصول إلى فهم الأشياء أو توصيل المعرفة إلى الآخر<sup>(79)</sup> .

---

<sup>(78)</sup> جواهر الفاعلية للحادثة الشعرية في العراق ، الدكتور فهد محسن فرحان ، احتفال المربد الشعري السابع عشر ، 2001 : 168 – 169 .

<sup>(79)</sup> ينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة ، محمد عنائي : 103 – 154 .

فقد تبنى تشارلز ساندرز بيريس مصطلح Semiology السيميولوجيا<sup>(80)</sup>. والفرق بين المصطلحين واضح فالسيميولوجيا : هي ((علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بما فيه من إشارات ورموز فهو نظام ذو دلالة ، فهي إذن العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلاقتها في هذا الكون وبالتالي توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية))<sup>(81)</sup>، أو هو علم العلامات أو علم دراسة أنساق الإشارات، أو الأنساق الإشارية غير اللغوية<sup>(82)</sup>، أو هي علم يعني بدراسة ((نظام محدد من أنظمة التوصيل من خلال علاماته وإشاراته ودراسة الدلالات والمعاني أينما وجدت على الخصوص في النظام اللغوي))<sup>(83)</sup>، إذن السيميولوجيا نظام يدرس العلامات اللغوية أو غير اللغوية أو الإشارات وأنساقها وما تخلفه من حركية في الدلالة والمعنى .

بينما السيموطيقا تهتم ((بدراسة الاتصال والدلالة عبر أنظمة العلامات في علوم مختلفة ، وفي تطبيقاتها وممارستها الخيالية ، فهي تخصص في الاتصال الآلي والاتصال الحيواني ، وتصل إلى أكثر أنظمة الاتصال الإنساني تعقيداً وتركيباً ؛ لغة الأساطير ، واللغة الشعرية مثلاً ، مستعملة في هذه المجالات المختلفة علوم اللغويات والانثروبولوجيا ، والمنطق والفلسفة والألسنية))<sup>(84)</sup> . وأياً ما يكن الخلاف فقد اتخذت الجمعية العالمية للسيميوطيقا في مجلسها الذي أُنعقد في فبراير 1969 في مؤتمر باريس رجّح المصطلح الانجليزي ومشروعية استخدامه هو "السيميوطيقا"<sup>(85)</sup>.

(80) السيميائية في الدرس النقدي المعاصر ، د. مراد مبروك ، مجلة المسرة الثقافية ، ع 1 :

2 .

(81) علم الإشارة السيميولوجيا ، بير جيرو ، تر : منذر عياشي : 9 .

(82) ينظر: ما هي السيميولوجيا ، برنار توسان ، تر : محمد نظيف : 9 . و : علم الإشارة : 23 . و :

النقد الثقافي ، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ، آرثر أيزنجر ، تر : وفاء إبراهيم ، رمضان

بسطاويبي : 122 .

(83) النقد والدلالة ، محمد عزّام : 9 .

(84) النقد والدلالة : 9 .

(85) ينظر: السيمياء العامة و سيمياء الأدب ، عبد الواحد المرابط : 18 .



أما السيميائية فهي على حد قول أمبرتو ايكو ((تُعنى بكل ما يمكن اعتباره إشارات ولكن أيضاً عن ما ينوب عن شيء آخر من منظور سيميائي ، تأخذ الإشارات شكل الكلمات وصور وأصوات وإيماءات وأشياء))<sup>(86)</sup> .

فاستخدام مصطلح السيميائية يقابل كلاً من السيميولوجيا السيميوطيقيا ولا يراد من هذه المقابلة طمسا للفروق الفيلولوجية أو الإبستمولوجية ، فمصطلح السيميائية يعني العلم ((العام للعلاقات، أما فروع هذا العلم ومجالاته – يشار إليها – بالإضافة أو بالنسبة فيقال مثلاً "سيميائية الأدب" أو "السيميائية الأدبية" أو "السيميائية التواصلية" ، أو "سيميائية بارط" ، أو "السيميائية البارطية"))<sup>(87)</sup> .

وهناك من يسميها "سيميائية" نحو محمد مفتاح ، وسامي سويدان ، وعبد الملك مرتاض، وعبد العالي بو طيب، و رضوان ظاظا وعادل فاخوري ، وحنون مبارك وأنطوان أبو زيد وغيرهم<sup>(88)</sup> .

وهناك من يعمد إلى مصطلح "علم العلامات" أو العلامية أو الدلائلية، ومنهم مجدي وهبه ، زكريا إبراهيم ، عبد السلام المسدي وغيرهم<sup>(89)</sup> .

(86) أسس السيميائية ، دانيال تشاندلر، تر : د. طلال وهبه : 28 .

(87) السيميائية العامة و سيميائية الأدب : 19 .

(88) ينظر: مقارنة سيميائية قصصية، اللص والكلاب لنجيب محفوظ، سامي سويدان : 216 – 226 . و: التحليل للخطاب الشعري ، د. عبد الملك مرتاض ، علامات النادي الأدبي الثاني بجدة، مج 2 ، 1992 : 143 / 2 . و : جريماس والسيميائيات السرديّة ، عبد العالي بو طيب، علامات ، مج 6 ، 1996 : 22 / 91 . و : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي لمجموعة مؤلفين ، د. رضوان ظاظا في ترجمته للكتاب ، عالم المعرفة ، ع 221 ، 1997 : 219 . حول إشكالية السيميولوجيا (السيميائية)، عادل فاخوري، عالم الفكر ، ع 3 ، مج 24 ، مارس : 179 . و : درس في السيميائيات ، حنون مبارك . و : عن السيميائية ، بير جيرو ، تر : أنطوان أبو زيد ، في ترجمته للكتاب .

(89) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبه ، كامل المهندس : 42 ، 257 . و: الأسلوب والأسلوبية ، عبد السلام المسدي ، و : البنينة، زكريا إبراهيم : 49 .

وآخرون يذهبون إلى مصطلح "السيمولوجيا" ومنهم، صلاح فضل و حميد لحداني، سعيد حسن بحيري<sup>(90)</sup>. والفريق الآخر الذي يستخدم مصطلح "السيموطيقيا"، محمد عناني، وعبد المنعم تليمة ومحمد الماكري<sup>(91)</sup>. والفريق الأخير يستخدم المصطلحات الثلاثة في آن واحد من دون تحفظ ومنهم: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد<sup>(92)</sup>، بالإضافة إلى من يستخدم بالنيابة عنها مصطلحات : علم الإشارة أو علم الأدلة أو علم الدلائل<sup>(93)</sup>، وجميع هذه التسميات لها ما يسوغها من الناحيتين الفنية والموضوعية ، وعليه فإن اختيار البحث مصطلح (سيمائية) انطلاقاً من الاستخدام الشائع له في الدراسات النقدية العربية المعاصرة .

والسيمائيات بوصفها منهجاً للتحليل تفرعت إلى مدارس واتجاهات ، مما جعل النقاد العرب يتبعون ويشيرون لكل اتجاه على حدة ومن هذه الاتجاهات :

**الاتجاه الروسي :** الذي يتمثل في الشكلانية الروسية ومدرسة (تارتو) **Tarto** **الاتجاه الفرنسي :** الذي يتفرع بدوره إلى مدارس انطلاقاً من الجذور السوسيرية فبارت أهتم بالأدب وتميز أهتم بالسينما وكل من موان وبريطيو وبوينس اعتمدوا الجانب التواصلية أي التركيز على الدلائل القائمة على القصيدة التواصلية ، ويلتق كل من ميشيل ارفي وكلود شابرول وجان كلود كوكي

---

(90) ينظر: النظرية البنائية في النقد ، د. صلاح فضل : 413 ، 445 . و : الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة ، مارسيلو اسكال، حميد لحداني في الترجمة للكتاب و : علم لغة النص ، د. سعيد حسن بحيري : 16 .

(91) ينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة ، محمد عناني : 153 . و : حول الآلية السيموطيقية للثقافة ، ليوري وبريس اوسبكي، تر: عبد المنعم تليمة ، في ترجمته للدراسة . و : الشكل والخطاب : 53 .

(92) ينظر: السيموطيقيا حول بعض المفاهيم والأبعاد ، د. سيزا قاسم : 17 . و : العلامات في التراث ، دراسة استكشافية ، د. نصر حامد أبو زيد : 73 .

(93) ينظر: سيميائية النص الأدبي ، د. أنور المرتجى . و : السيميائية العامة وسيميائية الأدب : 19 .

وكريماس حول مدرسة باريس السيميوطيقية التي اتكأت على أبحاث سوسير وهيلمسليف وبيرس وفلاديمير بروب .

**الاتجاه الأمريكي :** الذي يتزعمه بيرس .  
**الاتجاه الإيطالي :** الذي يتزعمه أمبرتو إيكو ورسوسي لانديسي<sup>(94)</sup> .

و بمجرد الولوج في شعر ناصر مؤنس نجد كثيراً من المعطيات البصرية أو الأشكال ، التي تأخذ بعداً سيميائياً وإيحائياً ودلالياً ، فهذه الأشكال أو المعطيات تستفز القارئ أو المؤول ، وهي تمثل الشاعر ؛ فهي لغته والشكل الخطي الكالغرافي صنعته ، وطريق توزيعه وإخراجه للنصوص تشكل أفق انتظار يحفز القارئ على قراءته قراءة بصرية .

فعند وقوفنا على ملامح الاشتغال البصري على فضاء الصفحة الشعرية بوصفها مكاناً أو فضاء بصرياً ، فإن ذلك يتطلب منا وعياً نظرياً ونقدياً يستوعب العلامة بأقسامها داخل النص ، الأمر الذي توفره النظرية السيميوطيقية في رصد العلامات وتصنيفها والاعتماد عليها آلية لعملنا هذا .

إن العلامة عند بيرس شيء يقوم مقام شيء آخر بالنسبة لشخص مُعَيَّن على وفق علاقة أو صفة معينة ، فهي تحدث في الذهن ، أي في ذهن ذلك الشخص علاقة متكافئة ، أو قد تكون أكثر تطوراً<sup>(95)</sup> ، وبعبارة أخرى هي ((كل شيء يحدد شيئاً ثانياً للإحالة إلى شيء ثابت يحيل عليه الشيء الأول ذاته وبنفس الطريقة))<sup>(96)</sup> أو تعني الإشارة و((الإشارة ... باعتبارها مُمَثِّلاً شيئاً إلى شخص ما، أي تولد في فكرة معادلاً لها أو ربما إشارة أكثر تطوراً أطلق عليها الإشارة التي تتولى تسمية تأويل الإشارة الأولى ، تنوب الإشارة عن شيء ما عن موجودة لا تنوب

(94) سيمياء الخطاب الشعري : 1 - 2 .

(95) وينظر: السيمياء العامة وسيمياء الأدب : 81 . Ibid , 138 .

(96) Ecritssutsig ine , Charlessenders peiree : 126 .

عن الموجودة بجميع نواحيها ، إنما تُرجع إلى فكرة ما أُطلق عليها أحياناً تسمية أرضية (المُمْتَلِّ) (97) .

اتصفت السيميائية البيرونية بالطابع الشمولي وهو الذي جعلها ((تقدم نفسها بصفقتها منطقاً عاماً يستوعب كل الظواهر ويسعى إلى صياغة قواعد مجردة وقيم شاملة للتمييز بين الصحيح والخاطئ)) (98)، خصوصاً وأنها قائمة على نظرية المقولات الثلاث ، وهي عبارة ظاهرانية خاصة ذات مفاهيم ومصطلحات مخصوصة ومبتكرة تدرس العناصر البارزة (Phanarons) على مستوى الفكر ؛ لكي تميز طبقاتها وتصنيفها ضمن مقولات عامة (99)، وعلى أساس هذا الإطار الظاهراتي مايز بيرس بين ثلاث مقولات أساس تعبر عن ثلاثة أنماط من كينونة العناصر البارزة وهي :-

**الأولانية (First ness) :** هي مقولة نوعية ، تنماز بكونها تمتلك عمومية المُمكِن، أي أنها تمثل كصفات الإحساس والمظاهر المحضة ، دون النسبة إلى أي شيء خارجي – أي أنها الوجود المحض في ذاته .

**الثانانية (Second ness) :** وهي مقولة الوجود الفعلي، الواقعي، المُتَحَقِّق بحد ذاته في المكان والزمان (الهُنَا / الآن) دون النَّظَر لما سواه – وهي بهذا تمثل الآخر المطلق الذي لا يوجد بدون أوّل – أي محدد بالأول ويمتلك هوية خاصة.

---

(97) أسس السيميائية : 69 – 70 .

(98) السيميائية العامة وسيميائية الأدب : 79 .

(99) ينظر: السيميائية العامة وسيميائية الادب : 80 .

**الثالثانية (Thirdness) :** وهي الشرط الضروري لإنتاج القانون الذي يحكم العلاقة بين الأولانية والثانيانية ، وإذا كانت الأولانية فاعلاً والثانيانية مُنفعلاً فإنّ الثالثانية هي المعنى الذهني الذي يسمح بوصف وقائع التجربة وتغطيتها<sup>(100)</sup> . فكانت انطلاقة بيرس في تحديد العلامة انطلاقة تجريبية من خلال وصف عملية إدراك الواقع إذ (( لا يرى بيرس مانعاً من إمكانية انتزاع المقولة من التجربة ذاتها))<sup>(101)</sup> بمعنى أنه لم يصنف الأحكام بحسب الكم والكيف والحمل والجهة كما فعل كانت ، لأنه على الرغم من اختلاف كل الأحكام بيد أنها مشتركة في تركيبها الثلاثي (موضوع – رابطة – محمول)<sup>(102)</sup> .

على أثر ما تقدم توصل إلى ((مؤول العلامة الأولى : هذه هي التي تقوم مقام شيء معين ، ويطلق عليها بيرس الموضوع **object** ، وإنّ إحلال المؤول محل الشيء لا يتم إلا وفق الإشارة (الإحالة) إلى فكرة معينة ، وهي عند بيرس أساس الماثول (تمثّل) فتستعمل للإشارة إلى شيء ملموس واقعي أو قابل للتخيل أو غير قابل له))<sup>(103)</sup> . وهكذا قسم بيرس العلامة إلى أقسام :-  
الماثول (تمثّل) **Representation** أي الدال .

الموضوع **object** ، أي الأمر الخارجي .

المؤول **Interpreting** ، أي علاقة أخرى تصور عن المؤول (بكسر الواو)

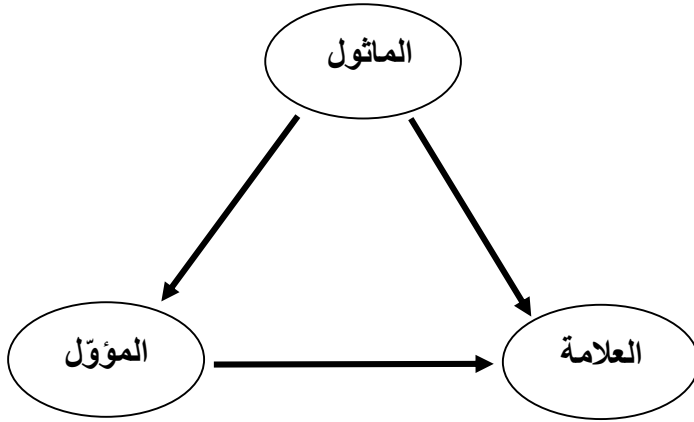
**Interpreter** .

---

<sup>(100)</sup> ينظر: السيمياء والتأويل ، مدخل لسيمياتيات بورس ، سعيد بنكراد : 50 – 52 . و : السيمياء العامة و سيمياء الأدب : 80 . و: السيمياتيات العامة أسسها ومفاهيمها ، عبد القادر فهيم شيباني : 96 – 100 .  
<sup>(101)</sup> السيمياء عند بيرس ، عادل فاخوري، دراسات عربية ، ع 6 ، 1986 : 115 .  
<sup>(102)</sup> ينظر: نفسه : 115 .  
<sup>(103)</sup> نظرية العلامات عند جماعة فينيا : 145 .

وهذا يعني أن للعلامة ثلاثة معطيات ، حسب بيرس (104) .

علامة : ماثول + موضوع + مؤول



إنّ العلامة عبارة ((عن "ممثلة" مرتبطة بموضوعاتها من جهة وبـ"مؤولتها" من جهة أخرى، وذلك بطريقة تجعل علاقة هذه الموضوعات بتلك المؤولة مشابهة لعلاقة الممثلة بالموضوعة))<sup>(105)</sup>، فالأمر هنا يبدو أشبه بالدوامة لكن العلائق غير متشابهة انطلاقاً من اختلاف طبيعة كل من المؤولة والممثلة تماماً ، كما أن

---

(104) ينظر : علم الدلالة عند العرب دراسة مقارنة مع السيميائية الحديثة ، عادل فاخوري : 140 . و : السيميائية العامة وسيميائية الأدب : 81 . و : العلاقة بين اللسانيات والسيميائية ، د. يوسف الأطرش ، الملتقى الدولي الخامس للسيميائية والنص الأدبي : 10 .  
(105) بيرس : 53 .

الأولانية غير الثالثة<sup>(106)</sup>، و يرى بيرس إمكانية تقسيم العلامات على ثلاث حالات يتفرع عن كل حالة منها ثلاثة اعتبارات ، فيكون مجموع تلك الاعترافات تسعة ، ويمكن إيجاز تلك الحالات واعتبارها بما يلي :-

الموضوع بدوره يتفرع إلى ثلاث تفرعات أساسية هي :

(1) مؤشر Indic (2) إيقونة Icon (3) رمز Symbol

ويتفرع الماثول إلى : - علامة كيفية Quail – sign

- علامة عينية Sin – Sign

- علامة قانونية Lei – Sign

أما بالنسبة للمؤول فتكون العلامة فيه : إما تصديقا "Dicent" أو حجة "Argument"<sup>(107)</sup>، وأن علاقة السيميوطيقيا علاقة ثلاثية (الماثول الموضوع المؤول)<sup>(108)</sup>، وأن الماثول مرتبط بثلاثة أشياء هي الأساس Lefondement ، الموضوع object ، المؤول Interpramnt<sup>(109)</sup>، وقد ميز بيرس في مستويات وأبعاد المكونات الثلاثة للعلامة المتمثلة اذ تتضمن مستويين : حامل العلامة والعماد (الموضوعة) ، التي تنقسم بدورها إلى موضوعين :-

أ- موضوعة مباشرة "immediate" : وهي التي تحيل عليها العلامة في ذاتها.

(106) ينظر: السيمياء العامة و سيمياء الأدب : 81 .

(107) ينظر: نظرية العلامات عند جماعة قينا : 146 . و: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه أمبرتو إيكو ، تر : سعيد بنكراد ، مراجعة : سعيد الغانمي : 109 .

(108) Ibid : 228 .

(109) نظرية العلامات : 147 .

ب- موضوعة غير مباشرة "mediat" أو دينامية "dynamique" : وهي الموضوعة الواقعية التي لا تشير إليها العلامة إلا بالتلميح وتترك للمؤول (أي الشخص المشارح) مهمة تحديدها<sup>(110)</sup>.

أما المؤولة فهي بدورها تنقسم إلى ثلاثة أنواع<sup>(111)</sup>:  
مؤولة مباشرة ترتبط فقط بين الممثلة والموضوعة المباشرة .  
مؤولة غير مباشرة تأخذ في الحسبان الموضوعة غير المباشرة (الدينامية) .  
ثم مؤولة نهائية (final) تتميز بالقدرة الكاملة على التنقل بين ما هو مباشر وغير مباشر ، بمعنى :-

أن المؤول المباشر هو المؤول المُمَثَّل والمدلول عليه في العلامة المُمَثَّل، أما المؤول الدينامي فهو الذي يقدم كل المعلومات الضرورية لتأويل العلامة ، بمعنى الفعل الذي تمارسه العلامة على الفكر أي حسبما دخل (المُمَثَّل) في سيرورة التندليل (السيمبوزيس) الذي نعني به تأثير فعل العلامة .  
أما المؤول النهائي : يسميه بيرس (المؤول العادي)<sup>(112)</sup>، يمثل النقطة التي تولدها العلامة بعد تطور كافٍ للفكر (الإدراك) وعندما يتم توقيف (حركة التأويل – السيمبوزيس) بوصف تلك النقطة أفقاً نهائياً لا تتجاوزه العلامة<sup>(113)</sup>، وهذا المؤول النهائي ينقسم إلى<sup>(114)</sup> :

---

(110) السيمياء العامة وسيمياء الأدب : 81 .  
(111) ينظر: نفسه : 82 . و : البعد الثالث في الكتابة : 271 .  
(112) ينظر: الشكل والخطاب : 55 . والمكان : 202 – 203 . و : بورس وتطبيقات العلامة البصرية ، عبد القادر فهم ، علامات ، ع 25 ، 2008 : 105 .  
(113) ينظر : جمالية العلامة الروائية – الرواية العربية نموذجاً ، جاسم حميد جودة، أطروحة دكتوراه : 14 .  
(114) ينظر : المكان في شعر محمود درويش : 204 .



المؤول الافتراضي : وهو الخروج بتكهن عام عن الموضوع ويستدعي معرفة سابقة على المعرفة الحالية ويحتمل أن يكون هذا الافتراضي صحيحاً أو مخطوفا.

المؤول الاستقرائي : هو توصيل الافتراض في المؤول الأول إلى درجة الواقعية والتحقق من الحكم الافتراضي بشكل تجريبي أي الوصول إليه عبر حالات جزئية تصدمه .

المؤول الاستنباطي : هو توصيل الاستقراء عن طريق العملية البرهانية إلى قاعدة عامة صادقة.

# الفصل الأول



## الشعر بين الشفاهية والكتابية



## المبحث الأول

# سيمياء التشكل الفضائي

بات سائداً في جميع الثقافات الإنسانية أن الشعر جاء مرتبطاً بصيغتي الإنشاد والإيقاع ، فعملية تلقيه تتجلى لنا من خلال نمطين مكرسين للإنتاج والاستهلاك هما التلقي السماعي والانجاز الشفوي ، وقد تنبه الباحثون إلى أن أداءه اللغوي الذي يمتاز بإيقاعه وموسيقيته يمنحه جمالية إنشادية ونفساً غنائياً، وقد ظلّ هكذا لحقبة طويلة، فجميع النصوص الشعرية القديمة ((لدى كل الحضارات تؤسس علاقة حميمية بين الموسيقى واللغة الشعرية، والمؤكد أن الوعي بإمكانيات استثمار المكامن الشعرية للغة تم على المستوى الشفوي ، تلك الإمكانيات التي تظهر مزدوجة ، إذ بالإمكان اعتبار المادة اللغوية قابلة لأن تعرف تنظيماً موسيقياً خاصاً ، أو باعتبارها قابلة لأن تواكب عزف آلة موسيقية معينة يعمل الشاعر على تكيفها معها))<sup>(115)</sup> .

---

(115) الشكل والخطاب : 123 .

فإذا أخذنا بعين النظر أولية الصورة (الفعل البصري) على الكتابة التصويرية (الفعل السمعي) نجد أن هذه الأولوية غريزية وتاريخية : الرسومات البدائية في الكهوف واللغات الإشارية للأقوام البدائية ، وأولية الخامات التصويرية كذلك هي متشكلة تلقائياً أو مصادفة لتنتج لنا (تخيُّلية – صورية) وأولية الإشارة على اللغة، لتنتهي إلى أن تصويرية الشعر هي محاكاة لسانية لتقنيّات المتخيّل التشكيلي ، وهي محاكاة ضاربة في القدم، فهذا التوازي بين فني الشعر والرسم حقيقة قائمة عبر كم هائل من التراث الشعري في التاريخ الإنساني<sup>(116)</sup>، وقد مرّ التحول من تمثيلات الصورة إلى تمثيلات الرموز التجريدية في تسجيل الكلمات بعدة مراحل انتقالية، كان الأصل فيها بداية تمثيل الموجودات في العالم بصورها، فالذاكرة البصرية هي الأقوى عند الإنسان البدائي وهكذا ظهرت الأشكال الأولى للصورة<sup>(117)</sup> .

وقد أطلق على تلك الإشارات البيكتوغرام (Pictogram) الذي يقصد منه تمثيل الإنسان والحيوان والنباتات والأشياء برسوم تشخيصية ، يؤدي تتابعها إلى تشكيل خطي يحمل معنى وصفيّاً<sup>(118)</sup>، ومن ثمّ تطوّر (البيكتوغرام) إلى شكل جديد سمي (الأيديوغرام Ideogram) ويقصد منه جعل الرموز التمثيلية ((رموزاً ذات معنى أو فكرة ، نحو صورة الشمس في البيكتوغرام تشير إلى الشمس نفسها والأيديوغرام تشير إلى النور كرمز مرتبط بمعنى تمثيل الفكرة من خلال التصوير، وفيما بعد أضيف إليها ألفاظ محددة لأسماء الأشخاص فكانت هذه أولى إسقاطات الإشارات الصورية))<sup>(119)</sup> ، التي تحوّل الصوت إلى رسومات تعكس المعاني المستقرة في الذهن أو الفكر، كما أنها

---

(116) ينظر : مقدمة في نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمة : 90 . وسحر الكتاب وفنية

الصورة : 431 .

(117) ينظر: نفسه : 432 .

(118) ينظر: سحر الكتاب وفنية الصورة : 432 .

(119) نفسه: 432 .

صور قائمة على عنايات وألغاز تصويرية تقتضي تفسيراً وتأويلاً<sup>(120)</sup>، وما أن تبسطت ((الرسوم التمثيلية – حتى بدأت تتحول إلى رموز تجريدية فأصبح هناك تحول بالأيديوغرام التشخيصي إلى أيديوغرام لا تشخيصي رمزي تجريدي))<sup>(121)</sup>.

إذن الطريقة الشفاهية هي ((الأداة الرئيسية للاتصال الاجتماعي، أما الرموز والرسوم التي تركها الإنسان البدائي على جدران الكهوف فإنها تقوم بوظائف سحرية وأدوار طبيعية... لكنها حملت أشكالاً أولية أو الأشكال الأولى لأدوات الاتصال المعرفي بين المجتمعات الإنسانية البدائية))<sup>(122)</sup>، فكان تلقي الشعر آنذاك تلقياً شفاهياً مرتبطاً بصيغة الإنشاد، الذي عماده الصوت، فطبيعة الصوت في شدته أو علوه مثيرة للانتباه بالإضافة إلى تأثيره الجمالي على كل الشعر الذي هو بالتحديد تنظيم لنسق من أصوات اللغة، ويمكن الوقوف على ذلك من خلال اللغة الشعرية والتأمل بسمتها الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية<sup>(123)</sup>.

هذه المسحة الموسيقية، ستجعل من ((الأداء الشفوي للنص الشعري يأخذ إشكالاً أخرى، تتعدى مجرد الإنشاد إلى الأداء الغنائي الصرف، حيث تقف على أوضح صور التلازم بين الشعر والموسيقى والغناء، وهذا الشكل الأدائي المتطور والمركب نجده على سبيل المثال لدى بعض الطرق الصوفية، حيث الاحتفاء بالشعر الموقع في حلقات الشعائر والأذكار... وهذا الشكل المركب لأداء الشعر يعتبر عودة بالإنسان واللغة الشعرية إلى منابعها الأولى))<sup>(124)</sup>.

(120) ينظر : قضايا نقدية ما بعد بنويوية ، ميجان الرويلي : 47 . والشعرية والثقافة ، حسن

البنّا عز الدين : 82.

(121) لغة الفن التشكيلي ، عز الدين شموط : 124 – 126 .

(122) سحر الكتاب وفنية الصورة : 161 – 162 .

(123) ينظر : الأصوات اللغوية : إبراهيم أنيس : 9 – 10 .

(124) الشكل والخطاب : 135 .

يتضح إنَّ النص الشفاهي ((هو النص الذي يبيث / يمثل شفهيّاً عبر (الصوت) الذي يتردد في (الزمان)، ويتلقى بواسطة الأذن))<sup>(125)</sup> وتتحقق شفهيّة النص الشعري ويتداول من خلال نمطين شفهيّين رئيسيين :-

1- **الإلقاء :** الذي نعني به ((ايضاح المعاني بالنطق والصوت ؛ لكي تتوثق حلقة الاتصال بين المتكلم والمخاطب دون أن يشوبها اضطراب أو لبس حتى تأتي الصورة السمعية دقيقة في تفاصيلها))<sup>(126)</sup> . ويجد متلقي الشعر في هذا الفن حركات مصاحبة للقول، تحاول إخفاء دلالتها عليه من خلال الحركة الجسمية والتعبير التي ترسم على القسامات، ولذلك النبر الصوتي من خفض ورفع وتشديد وتفخيم ... الخ ، الذي يعطي للقصيدة بعداً وحقلاً تمثليّاً يبتعد بها عن سكونية الكتابة<sup>(127)</sup> . هذا من جانب ، ومن جانب آخر نجد الإنشاد ((لهُ من الحواس ما يجس النبض في الجمهور وما يتلمس مواقع الكلمات في نفسه، وما يجبره على التوقف، والتنصت إلى لهات الجمهور وراء ضجيج اللغة))<sup>(128)</sup> . إنَّ درجات التجانس التي تصل إليها القصيدة بين تواتراتها الخاصة والتوترات الناشئة في المتلقين، ونابعة من تجدد وتنوع الانشاد الذي ألبسها ثوب الموقف، ليستبعد بها أن تكون واحد أبداً<sup>(129)</sup> .

2- **الهُد :** يشق الهذ من الفعل هَذَّ ((والهذ والهذذ : سرعة القطع وسرعة القراءة، وهذا القرآن يُهذّه هَذَا . يقال يَهذُّ القرآن هَذَا ، وَيَهذُّ الحديث

---

(125) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004م) : د. محمد الصفراني : 15 .

(126) فن الإلقاء ، طه عبد الفتاح مقلّد : 18 .

(127) ينظر : والأصوات اللغوية : 158 ، 162 . والتشكيل البصري (1950 – 2004م) : 15 – 16 . وتواترات الإبداع الشعري ، د. حبيب مؤنسي : 61 .

(128) تواترات الإبداع : 61 .

(129) ينظر: نفسه: 61 .

هَذَا ؛ أي سرده))<sup>(130)</sup>. فقراءة الهذ قراءة خامدة من الجذوة الإبداعية ومقدمة بعيداً عن الإحساس وعن الشحنات الانفعالية المصاحبة للإلقاء<sup>(131)</sup>، لاسيما إذا علمنا أن المظهر الإنشادي للشعر قد تم اقتصاره على ((المظاهر القابلة لأن ترصد كجشطات (إشكال) تبرز كلما تعلق الأمر بالأداء الشفوي للنص ... على اعتبار أن فعالية القراءة كانت مرادفة للأداء الصوتي بصوت مرتفع))<sup>(132)</sup>.

إذن الشفاهية التي تعتمد على حاسة السمع هي حالة أولى وتقبل حاصل دار في فلك الأذن لا يتعداه بحال من الأحوال، الأمر الذي أدى إلى أن تتشكل في الوعي الذوقي العربي ((مستويات سماعية لتلقي الشعر، رأت أن فهم الشعر يمر عبر منظومة صارمة من التوقعات والحركات، بما يسمى (العروض) ومن ذلك أصبح التشكيل الشعري يتلقى سماعياً، وبقي هذا المعيار الذوقي والانطباعي هو الميزان النهائي لقراءة الشعر))<sup>(133)</sup>.

إن طاقة الشعر الاندماجية مع الفنون الأخرى هي التي تفتح له احتمالات وجودية أوسع مما توفرها اللغة حسب، وفي هذه المسألة فرادة انماز الشعر بها؛ كونه يستطيع إخضاع نفسه لظروف الكينونة الفنية والتحويلات الثقافية. لقد كان المجتمع العربي القديم وأخصّ الجاهلي منه غير مستأنس بالكتابة، وهي لديه حدث نادر الوقوع، كانت ((حدثاً استثنائياً لا تحظى به إلا النصوص المميزة، والتي بلغت مستوى خارقاً من الإبداع ... كما حدث في (المعلقات))<sup>(134)</sup>.

إن التبنين الزماني الممنوح للنص من خلال انسحاب سواد الكتابة على بياض السند رقعة أو قماشاً أو جداراً ... الخ، هذه الهيئة الفضائية للنص، تقدم للقارئ

(130) لسان العرب، مادة (هذ) : 3 / 517 .

(131) ينظر : التشكيل البصري في الشعر العربي (1950 – 2004م) : 17 .

(132) الشكل والخطاب : 136 .

(133) جماليات الفراغ والقصيدة الحديثة (ديوان امرئ القيس) : 34 .

(134) القصيدة العمودية والتشكيل البصري الخادع، المصطفى السهيلي : (1) انترنت .



مقاييس تلقيه في إطار الجنس الخطابي الذي هو الشعر المنماز عن النصوص النثرية في تقديمها، فهذه المقاييس ستصير اتفاقيه مع انتشار الكتابة بوصفها تقليداً ثقافياً<sup>(135)</sup> إلا أنه في ((سياق تطور الكتابة تم التحضير لظهور الإيديوغرام الصوتي المعتمد على المقاطع الأبجدية وربط الصورة بالكلام، وهو ما عنى ربط الرموز بمقابل صوتي . وقد مهدّ هذا لدخول الكتابة في مرحلة نوعية خاصة في تطورها من خلال اعتماد الحروف الصوتية الأبجدية))<sup>(136)</sup> ، وتحولت بدلاً من جذورها التي تعكس الذاكرة البصرية للواقع المعيش آنذاك إلى إشارات مُجمَع عليها، متقابلة مع ألفاظ صوتية لسانية .

هذه العملية التي اخترعها الإنسان كان الغرض منها أن يستنفد كل ما يتألفظ بواسطة الصوت، منعاً لتلاشي وضياح الكثير من النصوص، أي أنها لم تك مقصورة فقط لحفظ النص وضمان استمراره، وإنما كانت اكتشافاً وممارسة لصناعة<sup>(137)</sup> .

وقوام هذه الصناعة أداة الكتابة وفضاؤها ، التي تطورت على مر الزمان ؛ والهدف من ذلك هو ((تحسين أداء الأدوات المتوفرة آنذاك والبحث عن الفضاءات المثلى التي كان يستعملها للكتابة ، ... فكان استعمال الورق ثورة كبرى في مجال صناعة الكتابة لأنه عوّض عن كل الفضاءات الممدودة التي كانت تُستعمل لتقييد الكلام وتسجيله، وصار بديلاً عما خلاه من الفضاءات القديمة))<sup>(138)</sup> .

لقد ظهرت الكتابة بوصفها (( لغة بصرية انطلقت من الوصف البصري للأشياء ، وهكذا فأنها تحويل بصري لرمز وتسجيل خطي له))<sup>(139)</sup> . وهكذا

(135) ينظر : الشكل والخطاب : 136 .

(136) سحر الكتاب وفنية الصورة : 432 – 433 .

(137) ينظر : النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: 111 .

(138) نفسه : 111 .

(139) سحر الكتاب وفنية الصورة : 433 .

أيضا بدأت تظهر ملامح النص الكتاني الذي (( ينشر/ يتمثل كتابياً عبر الكتابة التي تتموضع في الفضاء (المكان)، ويتلقى بواسطة العين))<sup>(140)</sup> .

إن كتابية النص الشعري يمكن أن تتحقق وتُداول من خلال نمطين كتابيين رئيسيين هما :

## 1- التشكيل :

يشير في اللغة إلى تكوين الشيء ليأخذ صورة معينة، وبناء عليه يكون التشكيل البصري هو كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر ← العين المجردة ، أم البصيرة ← عين الخيال .

## 2- التجريد :

معناه في اللغة يشير إلى سلب الشيء كل المكونات التي تجعل له صورة ذات أبعاد دلالية فنية، وبناء عليه يكون معناه : كتابة النص خالياً من سمات الأداء الشفهي، كذلك مجرداً من التشكيل البصري، فتقديمه يكون أشبه بقطعة نثرية جامدة، فالمجرد يكتب دون اعتبار للمحتوى .

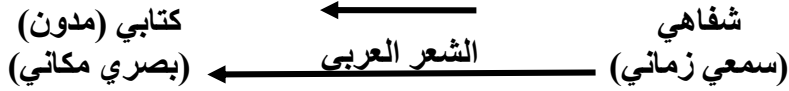
إن التشكيل والتجريد يلتقيان في وسيلة النثر (الكتابة) المتموضعة في المكان، وحاسة التلقي (البصر – العين) ، إلا إنهما يفترقان في حضور التشكيل البصري في التشكيل وغيابه في التجريد<sup>(141)</sup> .

وعليه يكون النص الشعري يمر عبر إحدى القناتين : الأولى شفوية والثانية كتابية، ولأن التقبل الأول كان حاصلاً بحاسة السمع ومن ثم فإن ظرف القصيدة

(140) التشكيل البصري في الشعر العربي (1950 – 2004م) : 17 .

(141) ينظر : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004م) : 17 – 20 .

ظرف زمان، فإنّه في النوع الثاني حاصل بحاسة البصر ، ويكون عندئذ ظرف  
القصيدة ظرف مكان<sup>(142)</sup>، وكما هو بيّن في الخطاطة الآتية :



وما دنا بصدد الحديث عن الكتابة وانتشارها وازدهار التدوين وتراجع عنصر الإلقاء الذي ينتمي بدوره إلى الثقافة الشفهية التي تراجعت أمام الثقافة المكتوبة والبصرية، فإن من المحتم القول بأن ذلك التواصل الحميمي بين الشاعر وجمهوره أخذ يتلاشى شيئاً فشيئاً، بسبب من العناصر والمغريات التي ادخلتها التطورات الحاصلة في الثقافة والمجتمع<sup>(143)</sup>.

فبعدها أصبحت الكتابة واقعاً كتابياً، وتقليداً ثقافياً سائداً، وأحد الأدوات التعبيرية للإنسان، أخذ النص الشعري يتحقق كتابة وله هيئة فضائية متجسدة على وجه الصفحة أو المسند، فهذه الهيئة الفضائية تقدم للقارئ مقاييس تلقيه لتمييز ذلك عن الصيغ الأخرى التي تقدم النصوص النثرية<sup>(144)</sup>.

وإذا أردنا الحديث عن اشتغال فضائي نموذج \_ كما هو الشأن بالنسبة للشاعر العربي القديم الذي فطن إلى مسألة الفضاء خصوصاً \_ فإنّ فضاء القصيدة الكلاسيكية كان منطلقاً من بنية الفضاء المكاني العربي والبيئة الصحراوية . فجاء الشكل الهندسي للقصيدة العربية ((حاملات سمات مشابهة لنظام معيشة القبيلة وأدواتها المستعملة، وثمة رابط بين البيت الشعري الجاهلي وبيت الشعر

(142) ينظر : التشكيل البصري في الشعر العربي منذ (656 هـ) – دراسة تأويلية، عيسى محمد الصالح، اطروحة دكتوراه : 10 . وإنشاء الشعر – البعد الآخر للنص الشعري، المهدي المقود، مجلة الحياة الثقافية ، ع 59، 1990 : 11 .

(143) ينظر : القصيدة العمودية والتشكيل البصري الخادع : 1 – 2 .

(144) ينظر : الشكل والخطاب : 136 .

المعد للسكن في الصحراء))<sup>(145)</sup>، ولكثرة تشابه تفاصيل البنيتين نجد أن ((الجهاز الاصطلاحي للقوانين الشعرية القديمة مرتكزاً على مقومات هذا الفضاء المكاني العربي البيت ، الوتد، العمود، الضرب، العروض))<sup>(146)</sup> .  
وذهب إلى ذلك الفراهيدي (ت 177 هـ) وكذلك ابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ) أي وجود القصيدة المخصصة في تشابه البنيتين المعماريتين لبناء بيت الشعر والبناء أو السكن العربي القديم<sup>(147)</sup> .

كما وجد القرطاجني (ت 684 هـ) تصوراً في هذه القصيدة هو نقل البصري إلى السمعي، أي البصر الشاخص في نظام بيت السكن إلى السمعي الممكن في البيت الشعري<sup>(148)</sup>، بيد أنه ذهب بعيداً بتصوره هذا لكون النقل هنا يعد ((نقلاً ميكانيكياً فوقياً))<sup>(149)</sup>

فالهياة الفضائية للقصيدة العربية ذات هندسة واحدة ، تقوم على نموذجية الوزن والقافية المحكومة بقانون التكرار، وهذا الاشتغال النموذج يتلخص في عنصرين:-

- 1- التوازي ، العمودي للأبيات .
- 2- التقابل، الأفقي للأشطر .

---

(145) مقتضى التشكّل وإنتاج الخطاب في النص الشعري، عبد العظيم السلطاني، مجلة جامعة بابل، ع 3 ، مج 15 ، 2008 : 946 .

(146) الفضاء في الشعر : 2 .

(147) ينظر : الموشح، للمزرباني (ت 384 هـ) ، تح : علي محمد الجاوي : 15 . والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبي الحسن بن رشيق القيرواني ، تح : محمد محي الدين : 121 .

(148) ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح : محمد الحبيب بن الخوجة : 250 .

(149) مقتضى التشكّل وإنتاج الخطاب : 946 .



وهكذا فإن ((النسخ للبيت الشعري تمّ في فترة متأخرة ذهنياً عن إنتاج أغلب النصوص النموذجية، فيصبح الاشتغال الفضائي المذكور من اجتهاد الناسخين والكتابة ولهذا فهو اشتغال خالي من أية قصدية أو بعد دلالي))<sup>(150)</sup>. هذه الأشطر المتوازية والمتقابلة في فضاء الصفحة يعد السلطة المؤسسة للقصيدة، كونها عماد ونواة القصيدة ، ومن جانب آخر فإن التكرار للأشطر يعد سلطة أخرى في هذا الفضاء المحكوم ضمن هاتين السلطتين، فهما المؤسسان له ولإنتاج هذا الشكل الهندسي النموذج<sup>(151)</sup>. فالأول بدوره يمثل علامة مفردة تحتوي على علامات نوعية بانية للنص الشعري تتمثل بالأشطر والأبيات وبالبياض والسواد في فضاء الصفحة ، أما الآخر فالعلامات الأيقونية باعتبار المؤول، سواء أكانت مؤولاً مباشراً أم دينامياً<sup>(152)</sup>.

(150) الشكل والخطاب : 135 – 136 .

(151) ينظر : مقتضى التشكل وإنتاج الخطاب : 950 – 951 .

(152) ينظر : نظرية العلامات عند جماعة فينا (رودلف كارناب أنموذجاً)، د. محمد عبد

الرحمن الجابري : 147 .

إذن يكون إدراك هذه الهيئة الفضائية مرتكزاً على دلالة الجسد المادي المكتوب للنص، الذي يضع القارئ أمام علاقته بالمرئي المدرك من خلال حواسه (البصر، والسمع، واللمس) فيجد القارئ نفسه إمام هذا الشكل الهندسي المقنن والثابت مبرمجاً حتى قبل أن يؤسس أفق انتظاره وقبل التعرف على شكل النص ومقولاته الجمالية، فبمجرد ملامسة بصر المتلقي لفضاء الورقة يتشكل أفق انتظاره، وهذه برمجة خارجية، لأن القراءة هي التي تشكل المعنى – انطلاقاً من النص ذاته<sup>(153)</sup>.

ولا نغفل الإشارة إلى مساهمة تحديد الفضاء في ((استرسال فكرة الحد والحدود، جغرافياً وثقافياً، فإنه بدا الحد الفاصل بين الاجناس التعبيرية أيضاً وخاصة الشعر والنثر))<sup>(154)</sup> فالفراغ الناتج من التوازي والتقابل كان السمة الفارقة بين فني الشعر والنثر، فهذا الشكل الهندسي بقي قاراً ومحافظاً على ذلك الفضاء الثابت، على الرغم من وجود بعض المحاولات المتمردة والتحديثية في الشعر العربي، والتي إذا ما افترضنا أنها تحتمل دلالة قصدية فهي تقليد شائع لم تكن ناتجة من خصائص أسلوبية، فجاءت معبرة عن بداية تغير البيئة العربية والانتقال من البداوة إلى التحضر، لذا فإنها لم تشكل تمرداً مطلقاً على سنن الكتابة العربية، وتخصيصاً على توزيع الكتابة على فضاء الورقة، فبقي الشعر رهين ذلك الفضاء الواحد، دون أن ننفي بعض الظواهر الفنية التي تعكس الوعي بالفضاء وتقيدته، وهذا ما ينطبق على الأشكال الشعرية الأخرى (المسمط، والقواديسي، والموشح)، لكن هناك أشكالاً آخر كالقلب، والتختيم والتفصيل، التي كانت تكتفي بالبعد البصري دون الخاصية المنفعية (الإخوانية) التي لم يكتب لها الشيوخ، وما ورد منها نماذج قليلة ومتأخرة، إلا أنه يمكن

(153) ينظر : نظريات القراءة والتلقي النص الأدبي، د. حسين خمري، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منوري، ع124 ، 1999 : 180 .

(154) الفضاء في الشعر : 2 .

عدها جزءاً من التطور الشكلاني الذي أخضعته القوانين التاريخية والمتغيرات لتطور الفن وفق تطور المجتمع<sup>(155)</sup>.

هذا التحول الشفاهي (السمعي) إلى الكتابي وولوج القصيدة أو الشعر على المشدد وشيوع هذا الشكل للقصيدة الكلاسيكية يمثل نموذجاً أو صورة مبسطة للاشتغال الفضائي، بدليل وجود هذه العلامات النوعية التي من خلالها يتشكل الشكل الهندسي وهي السواد والبياض الناتجان من الحركة الأفقية والمتوازية، وكذلك الفراغ الناتج منهما، إلا أن هذه العلامات لم توظف توظيفاً دقيقاً يصب في صالح الفضائين (النصي والصورى) على ما نحن عليه اليوم؛ وسبب ذلك عائد إلى الوزن والقافية الحاكمين على الشاعر في بناء فضاء قصيدته .

لقد قطع البعد البصري في القصيدة الحديثة شوطاً كبيراً في نهاية النصف الأول من القرن العشرين، كما مهدت الظروف التي أحيط بها الشعراء تلك الطفرة النوعية في خلق الأجواء الفنية، ذات الجودة الملموسة، وبعدها شكلت الإذاعة معطى ثقافياً جديداً كونها اتصالاً ثقافياً، فنجد لهذا المعطى الأثر الواضح في بعض الأوجه الشكلية لتجارب الرواد، ومثال ذلك الشاعرة نازك الملائكة في قصيدة (الكوليرا) .

سكن الليل

أصغ إلى وَقَعِ صدى الأثأث

في عَمقِ الظلمة، تحت الصمتِ، على الأمواتِ

صرخاتِ تَعْلُو، تضطربُ

حزناً يتدفقُ يلتهبُ

يتعثرُ في صدى الآهاتِ

في كلِّ فؤادِ غليانُ

في الكوخِ الساكنِ أحزانُ

في كلِّ مكانِ روحٌ تصرخُ في الظُّلماتِ

(155) ينظر : الفضاء في الشعر : 2 . ودلالات الشكل البصري، د كريم شغيدل : 80 .

والتشكيل البصري في الشعر العربي (656 هـ) : 75 – 94 .

في كلِّ مكانٍ يبكي صوتٌ  
هَذَا ما قد مرَّ قَةُ الموت  
الموتُ، الموتُ، الموتُ  
يا حُرْنَ النِيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتُ(156)

ففي التكرار الذي بنيت عليه القصيدة تمثُّلاً واضحاً للخطاب السمعي مع تشكل البنية الإيقاعية في الخمسينات، فبحسب روايتها أنها تأثرت بسماع تزايد ضحايا مرض الكوليرا عبر الإذاعة(157).

أن الخروج عن الشكل السائد كان ((خروجاً جزئياً لا يحمل دلالة على المغايرة، بل إن فكرة الحداثة أو التجديد لم تكن حاضرة معرفياً أو ثقافياً في ذهن الشاعرة، إذ ما تزال الفكرة آنذاك طور المصادفات التجريبية)) (158).

وتجد الإشارة إلى أن النموذج الريادي الذي حمل نية الخروج على نسق شكلي مؤسس ثقافياً وأيديولوجياً هو نص أو قصيدة السياب (هل كان حباً) . وبذا أخذ الفراغ يتوسع على فضاء الصفحة من خلال التشكيل الذي ما انفك عن التحريف عن الشكل نموذج (الشطرين) بعين، بينما كانت العين الأخرى تعمل على تجاوز ذلك الشكل بتجاوز ما هو أقرب إلى التجديد منه إلى القطيعة، وتمثُّلاً ذلك بشعر التفعيلة أو الحر، وذلك من خلال التداخل الظاهري على الأقل بين الجنسين اللذين طالما حافظا على استبدادية حدودهما(159).

(156) الأعمال الشعرية الكاملة، نازك الملائكة : 1 / 498 .

(157) ينظر : القصيدة الحديثة بفضائها البصري، د. كريم شغيدل، مجلة البيت الثقافية، ع

10 ، صيف 2010 : 163

(158) خطاب الحداثة، . كريم شغيدل : 259 .

(159) ينظر : الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، د. عبد الرحمن

محمد العقود : 411 . والتشكيل البصري في الشعر العربي (656) : 113 . والفضاء

في الشعر : 2 .



ويرى أحد الباحثين أن التحديث والتجريب ((مغامرة هي في جوهرها مغامرة الكتابة شكلاً ومحتوى))<sup>(160)</sup> ومن نتائج هذه المغامرة التداخل في أنماط الخطاب والفواصل بين الأجناس الأدبية التي ((أذابت الحواجز بين أجناس القول وتسرب السرد والمسرح إلى بنيات الكتابة وضاعت الحدود بين النثر والشعر والإيقاع والوزن العامي والفصيح وتغيرت مقاييس تذوق الجمال وانعكس ذلك كله على تجربة نقد الشعر))<sup>(161)</sup>.

إن خرق الشعر للمألوف والتحرر والخروج عن السائد هو نتيجة الظروف من جهة ومن جهة أخرى وجد الشعراء في هذه التجربة الريادية الأولى هاجس المغامرة الشكلية، فحاولوا الخروج من أسار عمود الشعر والانطلاق في رحابة شكل جديد يتيح لهم حرية التعبير عن قضايا عصرهم، فهذا الأسلوب الجديد فيه مرونة وطواعية للاستيعاب السرد القصصي والدرامي والملحمي، وبدأ الخطاب السرد والدرامي عبر المسرح والسينما والرواية يشكل سياقاً جديداً لولادة نسق شكلي آخر إلى جانب الخطاب الصوري عبر انطلاق حركة الحداثة الشكلية التي تزامنت مع ما يسمى بـ ((حركة الشعر الحر))<sup>(162)</sup>، حيث ((يزوّد الشاعر بحرية غير محدودة في البناء الشعري))<sup>(163)</sup>.

ومن خلال عدد التفعيلات غير المحدودة، نستطيع أن نرصد التناقض الاجناسي بين الفنون الأدبية، الذي أصبح سمة من سمات النص الحديث، المشكل ضمن مقاصد كامنة وراء فعل الكتابة الشعرية الواعية لذلك الانفتاح النصي الشعري على الفنون الأخرى<sup>(164)</sup>.

فالشعر الحديث المتحرر من القيود السالفة، والقائم على ((فهم جديد للوزن والقافية، يكون خارجاً على الشعر القديم من حيث الاستعمالات اللغوية، فقد

---

(160) سؤال اللغة ومغامرة التحديث، خالد الغريبي، بحث المرصد 1998م : 167 .

(161) المصدر نفسه : 167 .

(162) ينظر : القصيدة الحديثة بفضائها البصري : 163 .

(163) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، د. كمال خير بك : 91 .

(164) ينظر : تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، د. كريم شغيدل : 9 .

جاء بلغة جديدة أصولها عربية ودلالاتها جديدة، وهذه الجودة يقتضيها الفهم الجديد للفن))<sup>(165)</sup> .

إن الفهم الجديد للفن نابع من تسرب مكونات ثقافية أخرى إلى الفرد / المجتمع، فصاغت رؤى جديدة تعي علاقة الفرد بالمجتمع ، فالمكون الثقافي الجديد صور الإحساس بالذات وأولويتها في المعرفة على الرؤية الجماعية ، وما أن استقر أنا العالم كما تراه (أنا) (الفرد)<sup>(166)</sup>، حتى دخلت مفردة الحرية والتحرر إلى وعي الفرد ، وهما صفتان تتمتع بهما القصيدة الحديثة ، حيث يعدان من الركائز التي يقوم عليها الشعر الحر<sup>(167)</sup> . فالحرية هي المسؤولة عن إنتاج شكل غير هندسي وغير ثابت لعدد التفعيلات في السطر الشعري ، بمعنى الخروج من النمط الحاكم في التفكير والرؤية، بينما التحرر نابع من الخروج على الشكل الصارم للقصيدة الكلاسيكية بأشطرها وأبياتها الهندسية .

إذن فالتحرر من الشكل الصارم المسؤول عن البنية الذهنية المنتجة ، والحرية من الخارج التي هي امتداد لما موجود في الذهن إنما يكمل بعضهما بعضاً ، فالإنتاج العفوي للقصيدة الحديثة بهندستها الحرة هو امتداد لمكون ذهني استقر لدى منتجها وبدا تكون العملية سلسلة من الترابطات (هندسة النص، والنظام، والمكون الذهني، والمُنتج) . فالصلة الوثيقة بين بنية الذهن والنص انفتحت على إمكانات عدة من بينها اختلاف تشكيلات أجساد النصوص على فضاء الصفحة واشتغال المنتج على الورقة المستمد من قيم التحرر، ليظهر لنا شكلاً غير هندسي وغير ثابت وغير محدود لعدد التفعيلات في السطور على فضاء

<sup>(165)</sup> لغة الشعر بين جيلين، د. إبراهيم السامرائي : 139 .

<sup>(166)</sup> ينظر : الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، عبد الفتاح الحديدي : 21 . و: البعد الثالث في الكتابة قراءة للعلامة البصرية، د. حسن غانم فضالة، مجلة جامعة بابل، ع 1 ، مج 12 ، 2006 : 269 .

<sup>(167)</sup> ينظر : في مهبط التحول بدل النقد العربي الحديث في مفهوم الشعر، د. عبد الملك بومنجل : 116 – 117 . وخطاب الحداثة : 208 .

الورقة، فالشكل المنتج بقدر ما هو تجل للنسق الثقافي الذي أنتج النص هو أيضاً تجل لمضمون الذهن<sup>(168)</sup>.

وبالنتيجة فإن هذه المغايرة وضعت أمام القارئ نصاً بصرياً، كما أنها عطلت لذة السماع وأجبرتها على التوقف والتأمل في المعنى الشعري، فالهيئة البصرية المتجسدة على فضاء الصفحة تعد محفزاً للقارئ وأيقونة هندسية ذات خصوصية فردية جديدة، لذا عدَّ الشعر الحر فاصلاً بين ثقافتين الأولى الشفاهية والأخرى كتابية<sup>(169)</sup>، وبذا استطاع شعر الحداثة أن يقطع صلته بالإنشاد تماماً، ليحمل القارئ الثقل الأكبر في تلقيه وإدراكه بصرياً لكون القصائد تدعو المتلقي إلى الانفتاح على الأجناس ((ومختلف الأشكال الخطية الهندسية المتكونة على هياكل مختلفة ومُستخدمة للإشارات التزيينية المستمدة من نظام المخطوطات القديمة والإرث الكتابي الهندسي القديم الذي يذكرنا بنمط الكتابة الشعرية التي شهدتها الشعر في عصر المماليك، غير أن الشعر ذاته حاملاً لبذور لا مقروئته))<sup>(170)</sup>.

هذه الخلطة الواضحة للشكل القار للقصيدة وإنتاج شكلٍ جديدٍ يحمل تقنيات للاشتغال الفضائي منها زيادة الفراغات والبياضات في القصيدة الحديثة، مثلت إعلاناً صريحاً عن تخلي الشعر عن مركزيته، فوضع المتلقي أمام اشتغال فضائي كتابي للقصيدة ذات الجسد أو الهيئة الجديدة على فضاء الصفحة يمثل ((إمكانية إنتاج خطاب ثقافي بذاته، قد يكون منسجماً مع خطاب المضمون أو منفصلاً عنه، وهذا يحدد انسجام الأديب مع ذاته وتمكنه من فنه، ولكن كيفما

---

(168) ينظر : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، أدِيث كيرزويل، تر : جابر عصفور : 32، 35، 36 . ومقتضى التشكل وإنتاج الخطاب : 961 – 962 . والبعد الثالث : 269 .

(169) ينظر : البعد الثالث : 269 – 270 .

(170) ينظر : قضايا ومشكلات الشعر العربي الآن، بحوث المرشد الحادي عشر : 317 .  
نقلاً عن : شعرية الحداثة، عبد العزيز إبراهيم : 169 .

كانت العلاقة بين جسد النص ومضمونه فإن الشكل أو الخارطة يبقى من خلال شكله المادي قادراً على إنتاج خطابه الخاص))<sup>(171)</sup> .  
إن أهم ملامح الاشتغال في شعر الرواد المتمثلة في الاختلاف الشكلي للقصيدة والإيقاع والعمل على بنية البياض والسواد في فضاء الصفحة لم يكن اعتباراً \_ أو هذا ما يظن على الأقل \_ إنما كان مقصدياً، وهو أمر نسبي في حالة إنتاج النص الشعري وكذلك تكوين السطر الشعري المختلف في عدد كلماته ، وهو نابع من الاختلاف الجوهرى بين قوافي الشعر الحر وقوافي القصيدة الكلاسيكية، وهذا ما يدعو المتلقي إلى التأمل .

لقد استطاع الفضاء البصري أن ينقل الشعر من ((منبر الخطابة إلى منبر الكتابة، حيث التأمل والتصوير عبر القراءة والنظر في صورة النص))<sup>(172)</sup>، كما أن الثقافة البصرية ((اكتسبت أحقية وصفها بالبصري إذ أنها من حيث انتمائها وتضمنها وإحالتها، لا تتحقق وتترك وتتلقى إلا من خلال حاسة البصر التي تأخذ هنا بعداً فلسفياً ينتمي إلى الخارج))<sup>(173)</sup> .  
كما أن مجالات الدرس في حقل تلك الثقافة ((يدور حول البحث الفلسفي في ابستمولوجيا المشاهدة وسميوطيقية الصورة والعلامات البصرية وحول البعد السيكلوجي للجمال البصري، وينظم هذا فضاءات ذات بعد ظاهراتي وعضوي ومعرفي تتعلق بالتفاعل الإبصاري ، وهي درس اجتماعي عن صيغ العرض والتفرج البصري واثروبولوجيا المشاهدة))<sup>(174)</sup> .  
بيد أن موضوع الفضاء الشعري لم يكُ متأثراً من فراغ ، بل إن هناك عدة توجهات تتلخص في مواجهة الشاعر العربي لأرثه الحضاري القديم، ولكن صدمات التلاقح والتنافذ الأجناسي بين الفنون الأدبية جعلت الشعر ((يتخطى العلاقة الأيقونية بفعل قيامه على الانزياحات، وتحوله إلى ضرب من الخطاب

(171) مقتضى التشكل وإنتاج الخطاب : 961 .

(172) القصيدة الحديثة بفضائها البصري : 165 .

(173) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004م) : 21 .

(174) الثقافة التلفزيونية، عبد الله الغدامي : 14 .

الإيحائي والإشاري))<sup>(175)</sup>، خصوصاً وأن التجربة الشعرية أخذت تستحدث أنماطاً كتابية في علاقات فضائية جديدة شرع إليها الشعراء ؛ لأن تشكيل الفضاء لم يخرج عن مجرد كونه تشكياً صورياً لأولية قديمة بل إن وجهة الشاعر في اختياره لاستدعاء فضاء جديد تتعدى أن تكون تقاصاً للعبة بين السواد الطباعي والبياض وبين الملاء والفراغ ، بل هي تغير جوهري في المدرك الشعري وتكوين التجربة الشعرية ذاتها<sup>(176)</sup>، حتى وصلت إلى ما يسمى بالقصيدة البصرية، أو التشكيلية أو الكونكريتية بالإضافة إلى ما ذكرناه من أنواع أخرى تحت أسم النزعة الفضائية، فإذا توجهنا لرصد بدايات التوجه الفضائي نجده ((بدأ من نهايات القرن 18 التي تمثل في موقف جديد إزاء اللغة (اللغة الأداة) واللغة المؤسسة معتبراً إياها كمظهر مادي فقط، ويصير عمل الشاعر صناعة وتحقيقاً لأشكال داخل اللغة في سماتها المادية))<sup>(177)</sup> ، أي أن هناك ((دعوة لفصل اللغة عن وظيفتها الأساسية عن طريق "تشبيها" وهي في ذلك كالصيف الرياضية، مبيناً للشاعر أن العمل على اللغة "المادة" عوض الانغلاق في حدودها كمؤسسة، يعني في النهاية معرفة أعمق بالعالم))<sup>(178)</sup> . بيد أن هذه الدعوة حققت صداها في نهاية القرن (19) والنصف الأول من القرن العشرين في أعمال ستيفن ملر (1842-1898) و بول فاليري (1945 - 1871) في نصوصهما الشعرية والصوتية خلال العشرية الأولى من القرن (20)<sup>(179)</sup> .

(175) الفضاء في الشعر : 3 .

(176) ينظر : نفسه : 3 .

(177) الشكل والخطاب : 180 .

\* التشبيهُ : مصطلح ((وظفه لوكاتش، في النظرية الماركسية، للدلالة على العمل المستلب، والذي يفرق بين الإنسان وإنتاجه، بينما دفع (هـ ـ ـ ماركيز) به إلى أبعد حد منطقي، ليشمل الواقع الاجتماعي بكامله أي المجتمع المنظم، لحد وصوله إلى إثبات، تصبح معه الحركة مجرد مظهر)) ، معجم المصطلحات الأدبية : 131 .

(178) الشكل والخطاب : 180 .

(179) ينظر : نفسه : 180 .

لذا لا يمكن ((إهمال كون الشكل لغة ذات مواصفات خاصة، غير مواصفات اللغة العادية فالأشكال الخطية ... لا يمكن فصلها عن اللغة، فالشكل لغة تفرض نوعاً من التواصل وهو التواصل المكتوب، إذ بالإمكان توسيع مجاله ليشمل العمل الفني، بل أن وظائف التواصل الكلامي (Orale) لا تختلف عن وظائفه، باستثناء القناة التي يجب أن تكون سطحاً تظهر عليه الكتابة أو العمل الفني))<sup>(180)</sup>.

بقي أن نعرف العلاقة التي جعلت اللغة الأداة وأصبحت فيما بعد مادة فكان التوجه ((غير معزول عن مناخ ثقافي علمي رديف، حيث كانت اللسانيات تتأسس كمعرفة جديدة، تتبعه حركة الشعر . وتلزم الإشارة هنا إلى سوسير الذي كان شديد الانشغال بالشعر وبظاهرة (الأنكرام) في اللغة، وفي الوقت ذاته كان الأمريكي شارل ساندرس بورس (1839\_1914) و(ويلبي) يضعان اللبنة الأولى للسيميوطيقا))<sup>(181)</sup>.

لقد أُلح المهتمون بالخطاب البصري ((على تشابه العلامة البصرية ( Signe visual) والعلامة اللسانية (Signe linguistique) فكلاهما تتكونان من علاقة الدال بالمدلول، إذ تصف العلامة البصرية الثانية وفق ثلاثة أنواع تبعاً لمعيار التماثل بين المرجع (Iereferent) والدال (lesingifiant) :

- 1- العلامة البصرية غير الإيقونية أو الشكل .
- 2- العلامة البصرية الإيقونية أو المعللة .
- 3- العلامة البصرية الممزوجة))<sup>(182)</sup>.

فالصنف الأول : ((يحيل على الأشكال بمفهوم النظرية الجشطاطية، وهي كالعلامة اللسانية من حيث الاعتباطية فالدال لا يشبه المدلول، إذ هي مجرد أشكال كالنقطة أو الخطوط الهندسية، أما الصنف الثاني : فيرتبط بالتشابه

---

(180) إشكالية مقارنة النص الموازي : 551 .

(181) الشكل والخطاب : 182 .

(182) إشكالية مقارنة النص الموازي : 551 .

الممكن رصده بين الدال والمرجع، كالخطوط أو النقط التي تكون مجتمعة كصورة ما، كحيوان أو كالخارطة الجغرافية، أو تصميم بناية، أو عمل تشكيلي أو غرافيكي، ويتميز هذا الصنف بكلية تلقيه، لأن داله ومرجعه يستوعبان دفعة واحدة، في لحظة أما دلالاته فمتعددة. أما الصنف الثالث: يحتوي على تشكيلات مختلفة، التي يصعب تصنيفها في إحدى الحالتين السالفتي الذكر، ويكثر تواترها في فن الديكور أو في بعض الرسومات الذاتية على جدران الكهوف أو غيرها)) (183).

أن التيارات البنيوية وما بعد البنيوية ((فتحت أفاقاً جديدة في إدراك النص وطرق التعامل معه، وذلك بإلغائها النظام الخطي في التحليل والإدراك بكل تبعاتها... وارتكز التحليل بدلاً من ذلك على البنى الصغيرة والجزئيات والتفاصيل، والتحدد بإحالة الدوال فيه إلى سلسلة من التركيبات المنشطة بشكل مفتوح على الاحتمالات، ومن خلال استقلالية الدال عن المدلول في انفتاح النص. وقد تعتمد حتى على أنظمة علامات مختلفة غير ألسنية)) (184)، خصوصاً بعد ما استطاع الفضاء البصري للقصيدة الحديثة أن يتجاوز خلق ((تقاليدها الجمالية في طاقتها على التمثيل في الصوت فحسب، أي الخاصية الأدائية للشعر، بل في الكتابة وتجلياتها المرئية في فضاء الورقة أو المكان الطباعي وافتتاحه على المقترحات الأسلوبية الممكنة، وهكذا أخذنا نجد التقنيات غير اللسانية وظفت وقد أصبحت صدى للبنى الصوتية، وبدا سطح الورقة هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين هذه البنية وتلك التقنيات من علاقة هامشية إلى علاقة جليلة تتمظهر بطريقة ملموسة جداً)) (185).

وانطلاقاً من النظريات المستحدثة (النص والإعلامية) أصبح الشاعر يعي إمكاناته وقدرته على الخلق بالعمل على اللغة في مظهرها المادي، خصوصاً

(183) المصدر نفسه : 522 .

(184) سحر الكتاب وفنية الصورة : 332 .

(185) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، د. محمد صابر عبيد : 50 .

بعدما كانت بسيطة فأصبحت اليوم متجزئة (سميولوجيا ، واستتيعيا)(186)، لقد أخذ الشاعر يعمل على ((تحليل الأنفاس والميكانيزمات التركيبية، وتعدد الأصوات، والإيقاعات والنبرات وكل ثوابت اللغة، فوعي الشاعر قدرته على خلق أشكال جديدة عبر هذه الثوابت، لقد بدت المادة اللغوية فجأة أكثر غنى ، وهذا يعني إمكانيات جديدة للخلق، أي مضاعفة لحياتنا)) (187) .

انطلاقاً من المادة اللغوية التي تحمل في طياتها القدرة على التخلق، صار المبدع أكثر حرية في تمطيطها وتشكيلها كيفما شاء . والحال أن الشعر اليوم شأنه شأن اللغة جنح نحو التركيز ، ويبدو أنه في عصور الشعر كان صهر الإحساس بالمجرد، أي هناك صلة وثيقة بين البصري والتصوري ، وخصائصه صهر الإحساس بالتأمل واستعمال التجربة الحسية لتحريض الفعالية الفكرية المرتبطة بها(188)، وهذا ما أفصحت عنه التطورات العلمية والمعرفية والتطورات الفكرية والفيزيولوجية ، إنها ((وظائف الدماغ، وكيفية إبصار العين والترجمات التي تقوم بها شبكة النظر وعلاقة ذلك بالوظائف اللغوية، وأصبح المبدع بناءً أو مهندساً، فهو يبني اللغة من حيث هي مفاهيم ويعطيها تشكياً خارجياً براقاً)) (189)، فأصبح الإبداع يشكل نوعاً من الإشهار الجمالي الذي ((يثير الدواخل اللاشعورية ليستنطق ويكشف عن المعنى الكامن عن نفسه باعتباره بناء تقوم به العين، واللغة التي هي من أبلغ أدوات التمثيل الخالقة للمعاني وهي التي تصوغ حدودها وتحدد أشكال تحققها مما جعل المستشهرين يفتنون إلى دور اللغة التي تعتبر الأداة الخالقة للقيم التي تمثل تمثيلاً وصفيًا لها)) (190)، ففي ظل هذه المناخات ((حقق الشاعر المبدع وعيه بإمكاناته الجديدة وقدرته على الخلق بالعمل على اللغة في مظهرها

---

(186) ينظر : الشكل والخطاب : 182 .

(187) نفسه:182.

(188) ينظر : تشريح النقد، نورثروب فراي، تر : محي الدين صبحي : 54 .

(189) سيمياء الخطاب الشعري : 167 .

(190) الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة، سعيد بنكراد : 101 – 102 .



المادي))<sup>(191)</sup> . وافترض الشعر الجديد حقلاً لغوياً ذا سمات غير محدودة، وربما غير مألوفة أصلاً، لأن اللغة فيه ((تتخذ لنفسها وظيفة علامائية خالصة))<sup>(192)</sup>، كما تحاول أن ((تمائل شفرات العقل أو الكون))<sup>(193)</sup> . وبهذا لم يعد الشاعر ((في صورة الملهم، بل صار بانياً لأن الجمالي ألحق بالتقني، وهكذا عبر من اللغة المنظمة والاجتماعية إلى مجموعة أدلة لم تعد تثير نبضاً، بل صارت حقيقة في ذاتها))<sup>(194)</sup>، إذن العمل الشعري هو ((الذي يمارس نشاطاً خاصاً جدد على اللغة وفيها ومن خلالها، فهو يوضح صدى اللغة، أيضاً قوة التسمية لدى الكلمة))<sup>(195)</sup> .

ويتبين أن الموقف من اللغة ((هو هذا النزوع التشيئي في الحديث عن الشعر، ولم يعد موضوع الشعر في حاجة لجهد تمثيلي، طالما أن اللغة من المنظور الجديد قادرة على استحضاره ليلمس ويسمع ويشاهد، أي ليدرك في مظهره الحسية))<sup>(196)</sup> .

فإذا أردنا استثمار هذا الاشتغال فلا بد من استثماره ((عبر الفضاء الحسي القائم على استثمار الخصائص الفضائية (البصر - السمع) و(القول - اللمس) ويقوم بتحليل تموضعات الذوات والأشياء في فضائها، من منظور يستثمر الفضاءات لغايات دلالية))<sup>(197)</sup>

(191) الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة: 182.

(192) تنبه ابن سينا إلى حقيقة هامة في قوله: ((وكانت العرب تقول الشعر لوجهين: الأول ليؤثروا في النفس أمراً من الأمور تعدية نحو فعل، أو انفعال، والثاني: للعجب فقط فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه)). نقلاً عن: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس: 414 .

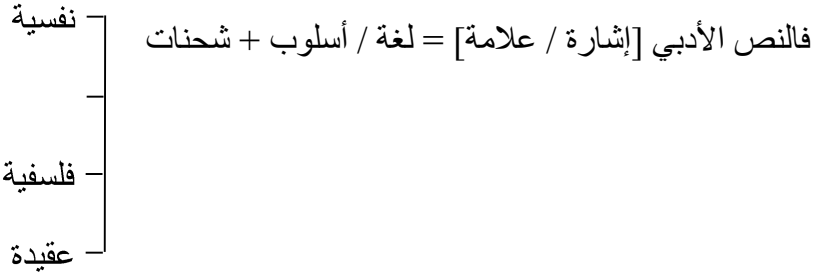
(193) العقل الشعري، خزعل الماجدي: 1 / 54 .

(194) الشكل والخطاب: 182 .

(195) هايدغر والشعر، ميشيل هاد، مجلة فكر وفن، ع 47، السنة 25، بلا رقم .

(196) الشكل والخطاب: 185 .

(197) نفسه: 182.



هذه الترسيمة تضع المتلقي أمام نص شعري يستلزم جهداً بصرياً لإنتاج دلالاته المخالفة للتلقي المعهود، كونه أمام تشكيل بصري ليس هو قالباً مسبقاً ولا عنوة تحكيمية<sup>(198)</sup>، فهو منتج إلى ما أفرزته الثقافة الكونية القائمة على السطور المتنوعة والأشكال المتعددة و((تقوم التقنية بتوليدها وتنويعها، ويتضمن معاني الصوغ والتحويل والتركيب والتأليف بحثاً عن ذلك الشكل الذي لم يرَ من قبل، ويميل أساساً إلى الوعي الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل الإبداعي باعتباره (شكلاً) وباعتبارات عملية الإدراك أو التلقي الأولى إنما تتجه إلى (الشكل العام) لا إلى الجزئيات، كما كشفتها النظرية الجشطاطية – أي نظرية الأشكال – فهو لا يطابق مفهوم الكتابة لأنه يتضمن ما يفيض عن عملية تحويل المنطوق إلى مكتوب))<sup>(199)</sup> .

لذا على المتلقي لذلك النص البصري أن يتسلح بإمكانيات وأدوات قرائية جديدة غير تلك الأدوات المعهودة ؛ بسبب ما يمتلكه النص من علامات نصية غريبة وجديدة مقحمة على ذلك الفضاء القديم والعاج بحركية الدلالات ؛ لذا لا يمكن النفاذ بهذه القراءة الخطية المستوية للغور في أعماق النص، فالنصوص المقدمة تعد نصوصاً نوعية ومنمازة باستثمارها لكل الإمكانيات البصرية الممنوحة للغة

(198) ينظر : سيمياء الخطاب الشعري : 20 .

(199) لعبة المحور التشكيلي في أخبار مجنون ليلي، معجب الزهراني، فصول، 1ع ، مج

التي نفذت إلى المجال النصي لتخترقه إلى مجال آخر هو الفضاء الصوري الخالص، متجاوزة معه، حدود اللغة والخطاب في عملية تمويلية أنجزت داخل اللغة نفسها في بعدها البصري<sup>(200)</sup>، فالإمكانات البصرية الممنوحة للغة لا بد أن ((تساير واقع الحياة المعاصرة التي تسهم بجانب المادة والمدرجات الحسية، ويتضمن كل ما هو ممنوح للبصر في فضاء النص، ويحيل إلى أهمية المبصورات في إنتاج دلالة النص الشعري))<sup>(201)</sup>.

فالفن مهمته لا تتحصر في ((تقليد الجمال الطبيعي أو محاكاة الأشكال الواقعية بل هي تمثل على وجه الخصوص في خلق بعض الأشكال أو إبداع مجموعة من النماذج الأصلية بحيث يتجلى في العمل الفني طابع شخصي يجيء مميّزاً له عن كل ما عداه))<sup>(202)</sup>، فالتشكيل المختلف من نص لآخر ((حسب مضمون وحالة كل نص يجعله جزءاً أساسياً من النص بحيث يصبح المعطى الكتابي البصري مولداً للمعنى الشعري))<sup>(203)</sup>؛ لذا ظهرت لنا أنماط نصية متعددة، مثلاً النص الشعري البصري أو الجسم أو الميكانيكي أو المشهدي أو المتعدد الأبعاد ... الخ .

إن الحديث عن الفضاء في الشعر العربي ليس هينا، فقد اهتم شعراء كثر بتلك الميزة الحدائية بشكل لافت، مما أمكننا القول أنه اتجاه ذو سمات أصيلة ومائزة عن توجهات أخرى في الشعر العربي، ومن بين الذين قدموا التنظير للإبداع الشعري العربي في هذه الاتجاه الشاعر والناقد محمد بنيس في دراسته الموسومة بـ (ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب) مقارنة بنوية تكوينية، وأطلق عليها (بنية المكان في الجانب البصري للنصوص) مما يبين ((موقفه كباحث يقوم بعملية الكشف عن الاشتغال النصي في الشعر العربي المعاصر في المغرب، وتعرض من خلالها إلى مظهرات هذا الاشتغال

(200) ينظر : الشكل والخطاب : 180 .

(201) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004م) : 22 .

(202) فلسفة الفن في الفكر المعاصر، إبراهيم زكريا : 280 .

(203) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004م) : 22 .

الفضائي كلعبة البياض والسواد، ومستويات اللون داخل النص والفراغات وشكل النص ودرجات الخط ونوعيته))<sup>(204)</sup>، وهو بذلك يكون قد قدم طرحاً لمفهوم الكتابة فيه دعوة إلى ((ضرورة إعادة تركيب المكان، وإخضاعه لبنية مغايرة، وهذا لا يتم بالخط وحده، إذ يصحب الخط والفراغ، وهو ما لم يتنبه له بعض من يخطون نصوصهم بدل اعتماد حروف المطبعة))<sup>(205)</sup>، فهذا التوظيف لفضاء الورقة قد شكّل ((منعطفاً حاداً في طبيعية البنية الأدائية للنص الحديث))<sup>(206)</sup>

لقد وجد بنيس أن التوظيف المكاني لفضاء الورقة يعد ((اختزالاً للكتابة إلى مجرد فضاء بصري تلتصق به القصيدة البصرية يتخفى وراء الظاهر، مادامت الكتابة لا تقوم على البياض والسواد وحدهما، وإنما هي كوكب لغوي متعدد الفضاءات، كل قوانينه مشكلة لوحده))<sup>(207)</sup>، فاستغلال الفضاء الطباعي بالإضافة إلى محددات أخرى تتمثل بالخط كونه علامة بصرية والنبر البصري بالإضافة إلى بنية البياض والسواد وتوافر علامات الترقيم في النص ((تحقق إحياءات ودلالات لإثراء التجربة مما جعلها تكتسب السمة الحدائية له))<sup>(208)</sup> وهو بهذا يرى أن الخروج عن السائد والمألوف للكتابة يمكن أن يكون ((متعلقاً بالأوهام، بقدر ما هو البحث عن بلاغة مغايرة تتطلب استحداث قوانين مغايرة للنص، فمفهوم الخط – مجرد حامل للمعاني – فيما إذا أخضع للوعي النقدي نجد أنه بعيد عن أن يكون قناعاً بل هو نسق مغاير يخترق اللغة، بعيد تكوينها وتأسيسها))<sup>(209)</sup>.

(204) جماليات الفراغ والغياب في القصيدة الحديثة : 43 .

(205) حادثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة ، محمد بنيس : 29 .

(206) جماليات الفراغ والغياب في القصيدة الحديثة : 43 .

(207) حادثة السؤال : 31 .

(208) جماليات الفراغ والغياب : 43 .

(209) حادثة السؤال : 31 .

لقد استطاعت الكتابة أن تفرض على اللغة ((طابعاً خطياً مستقيماً وسمّة تتابعيّة ووجوداً مادياً في الفضاء لا يملكه الكلام، ... فلما وجد كلا - النظامين الإشاري السمعي والبصري في الكتابة - الشعر والنثر - فإنهما يفرزان رسائل مثالية عن طبيعتهما من خلال الرسائل البصرية للطباعة فوق، أو تحت، الرسائل الرمزية لمضمونها، فيعتبر وجود هذه الاشارات البصرية في النصوص الشعرية بوصفها مكونات مهمة في الرسالة الكلية لقصيدته))<sup>(210)</sup>.

ويرى الكبيسي أن ((الأشكال والألوان والأفكار تترابط جميعها مع بعضها بعلائق نسبية وسببية مؤلفة نظاماً بنائياً طوبولوجياً هو بمثابة استعارة . فنطبق الاستعارتين، اللفظية والبصرية في الرسم والشعر، باعتبار كل منهما نظاماً مكانياً يقوم على الموازنة أو ترتيب معين لوحداث النص، مطرد ومتفاوت حسب ياكبسون وتودوروف))<sup>(211)</sup>.

ومتى ما انتمت الكتابة إلى جنس الشعر خصوصاً، ((فإن المسؤولية الملقاة على عاتق وظيفة اللغة في صناعة المتعة وحيثياتها سوف تتضاعف، مما يتطلب - بناء على ذلك - جهداً أكبر لاكتشاف أسرار اللغة في تشكيل نسيجها الشعري، واكتناه طاقاتها البكر المخفية في الطبقات العميقة في جسد الكلام))<sup>(212)</sup>.

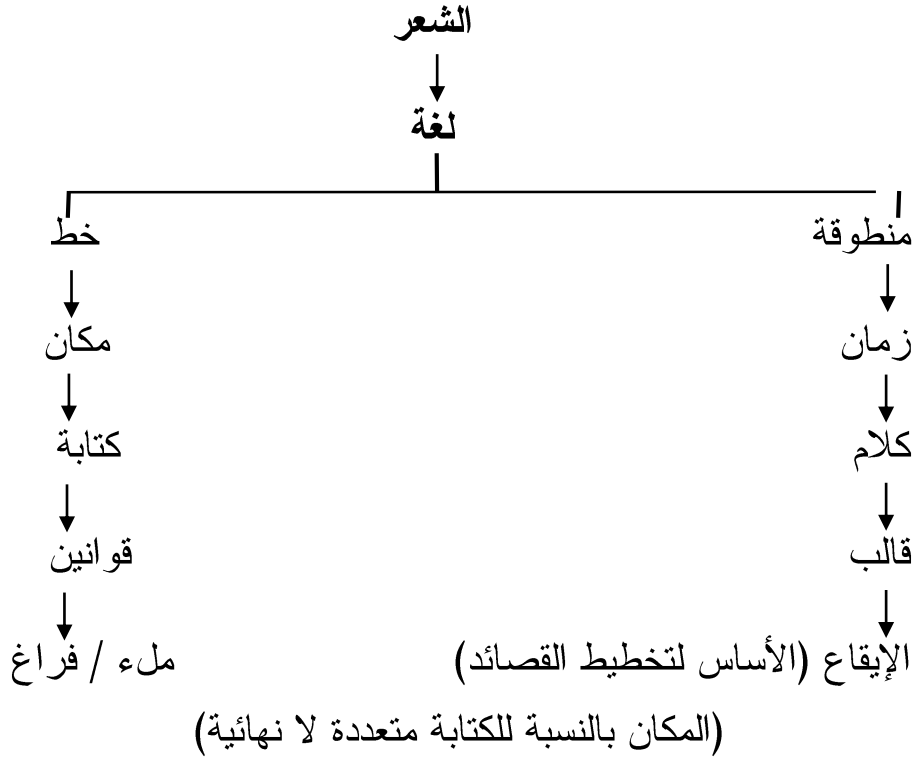
فكان إهمال الشعراء لبنية المكان متأثراً من الاهتمام بالإيقاع، وهذا الابتعاد أما بسبب الشعراء ذاتهم أو من النقاد؛ نصرّة للكلام على حساب الكتابة، هذا على العكس من الشعراء الأوربيين، وبعض الشعراء الآسيويين واليابانيين الذين أولوا التركيب الخطي بعداً بلاغياً يفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمناً طويلاً<sup>(213)</sup>.

(210) المنزلات، منزلة الحدائة : 1 / 121 .

(211) المنزلات، منزلة القراءة : 3 / 57 .

(212) حدائة السؤال : 31 .

(213) نفسه : 29 - 30 .



تضع هذه الترسيمة نصب أعيننا اهتمام العرب بالزمان والقوالب الشعرية ؛ لكون الشعر عندهم كلاماً فلم يأتِ إلا بهذه النمطية لإنتاج القصائد، غافلين عن تركيب المكان وقوانينه ، بيد أنهم فطنوا إلى إعادة تركيب المكان متأخرين ، من خلال خروج بعضهم على هذه النمطية المعهودة، ففي خروجهم هذا مفاجأة يفاجئ فيها كل نص عينيه كما تتفاجأ العين تاريخها وتكتبه<sup>(214)</sup> .

لقد فطن العرب وتبهبوا وأعادوا النظر لبنية المكان وإخضاعه لبنية مغايرة ، ذلك من خلال المثيرات أو المنبهات أو التقنيات التي تتوفر في النص الشعري

(214) ينظر : حداثة السؤال : 28 .

متمثلة بـ الخط، والفراغ الكتابي، وبنية البياض والسواد، والألوان، وتوافر علامات الترقيم أو غيابها ، وهذه إشارات أو مثيرات تؤكد صناعة الكتابة وماديتها ، كما تشكل إشارات مهمة لاستقبال النص فيحاول الخطاب الشعري أن ((يستثمر كل القوى المهيأة والمؤلفة عند الشاعر للإعداد والتخطيط والبناء والصياغة، وفي مقدمتها الحواس بمستوييها المباشر السطحي الممثل بالحواس التقليدية الخمس ، وهي تمثل حاضنات لنقل الواقعة الشعرية بكامل فضائها وعلاقتها، والمستوى الآخر هو ينطوي على الطاقات المستوردة المولدة التي لا حصر لعددتها ولا لقوة تأثيرها وأدائها))<sup>(215)</sup>، وهذا ما أكده الماكري في صناعة النص أي جعل الحواس فاعلة فعل الآلة<sup>(216)</sup> ؛ وبذا تُدخل الكتابة حضرتها أجساداً تلتقي لإعادة رؤية الأشياء والإنسان، ملغية أحادية الكلام واستقداً لجدلية الكتابة وإقرارها



هذه الترسيمة توضح الكتابة من حيث هي صناعة لنص (كون) آخر<sup>(217)</sup> .

(215) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر : 31 .

(216) ينظر : الشكل والخطاب : 183 .

(217) ينظر : حدائث السؤال : 31 . وتحولات النص الجديدة استبصار فني تاريخي في

شعرية أجيال ما بعد السبعينات في العراق ، جمال جاسم أمين : 94 – 95 .





## المبحث الثاني

# الحدائق الشعرية وتجربة الفضاء في الشعر العراقي

الأجيال والقطيعة ، فكرتان جرى التأسيس لهما منذ ستينيات القرن الماضي، وهما خرافة من خرافات الشعر العراقي ومناهة من مناهاته<sup>(218)</sup>، لأنهما وجدتا مناخاً سياسياً واجتماعياً وترانبات ثقافية ملائمة شاعا في ظلها. وفي حقيقة الأمر فإن القطيعة قطيعتان ، كلتاهما متخيلتان، الأولى مع الشعراء الأكبر سناً والأخرى مع الشعراء التاليين ، فهي زاعمة لفصل مالا يمكن فصله، ورؤية المستبد الحقيقي في عالم الشعر ، قدر ما تقلل من شأن الأجيال الأخرى، حيث يرى الشاعر شاكر لعبي فيها العلة الأصلية في صعوبة حوار الأجيال<sup>(219)</sup> . إن الأوضاع السائدة في العراق غير المستقرة على حال هي التي أفضت إلى ظهور وولادة حركة شعرية لا تتسم بالقطيعة قدر ما هي موسومة بالوعي الشديد لطبيعية أدواتها الشعرية ، كما تعي الواقع الذي أحاط انبثاقها ، على أنها كانت مجبرة على التعاطي مع خبرة القصيدة العربية والعراقية<sup>(220)</sup> .

(218) ينظر: خرافات أدبية، عبد الجبار البصري : . وينظر : مناهات، جلال الخياط : 37

(219) ينظر : الشاعر الغريب في المكان الغريب، شاكر لعبي : 6 .

(220) ينظر : نفسه : 9 .

قد تآزرت ثلاث قضايا مركزية مشكلة جوهر الصراع الثقافي في العراق في العقود الثلاثة الماضية هي (التجديد ، وحرية الكاتب وعلاقة الكاتب بالسلطة) وتلك القضايا تعمل بوصفها ((وحدة مترابطة لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى ، بعكس ما يريد أن يقوله لنا بعض كتاب السلطة وشعرائها . إننا لا يمكن أن نرى في التجديد قضية شكلية مجردة، فالشكل بحد ذاته، كما يقول الفنان بيكاسو، لا قيمة له وهو لا يكتسب معناه إلا عبر ارتباطه بالرؤيا الفكرية والفلسفية عند الشاعر والكاتب والفنان وبموقفه من القضايا المثارة داخل مجتمعه وزمنه))<sup>(221)</sup> .

ما تقدمنا به صورة وصفية للشعر والشاعر في ظل الأوضاع التي كانت تحيط به ويعيشها آنذاك في العراق . وتعد حقبة الستينات أو التجربة الستينية محطة الانطلاق لسماوات الكتابة (الشعر ووظائفها) عبر قنوات الإيجاز النصي وسقوفه النظرية بدءاً من آراء الشعر المبتوثة بصورة مقالات أو حوارات صحفية أو مقومات لمجموعات شعرية وانتهاءً بالبيان الشعري الستيني<sup>(222)</sup> .

ولم يكتف الشعراء بكسر وخرق الشكل القارّ للقصيدة، وإدخالهم التعديلات على موسيقى القصيدة، واستعمال الرمز والقناع والمفارقة التصويرية التي هي إحدى سمات القصيدة الحديثة، فانطلقوا إلى فن الرسم والفنون التشكيلية الأخرى كي تساعد على تجسيد رؤاهم الشعرية<sup>(223)</sup> .  
غير أن التجريب الستيني ((نحا منحيين مختلفين عن بعضهما : هادئ ورصين ينطلق من داخل العمل الأدبي . و جانح متطرف مقحم على العمل الأدبي من خارجه))<sup>(224)</sup> .

---

(221) الروح الحية جيل الستينات في العراق : 222 .

(222) ينظر : تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان : 551 .

وينظر : تداخل الفنون : 13 .

(223) ينظر : أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر ، علي حوم : 7 .

(224) الموجة الصاخبة، سامي مهدي : 233 .

كانت محاولات المنحى الأول مهمة، إذ أحدثت تحولات داخلية في البنى الشعرية ومواجهة الاندفاعات التجريبية العشوائية، بينما كانت الثانية ضرورية إذ جاءت مستفزة للذوق الشعري العام وهزت هيبة الشكل السائد، وهذان المنحيان ينبئان عن كون الأول قيمة إبداعية بينما الثاني قيمة تاريخية<sup>(225)</sup>.

لقد كان ميل الشعراء الستينيين واضحاً نحو الإفادة من فن الرسم خصوصاً أنه أعطاهم الحرية في تشكيلات قصائدهم وكذلك في (( تشكيل الحروف لاسيما الرسوم اليدوية التي استخدمها الستينيون كسابقة تجريبية، إذا استخدموا المغايرة في كتابة النصوص على هيئة أشكال تعبيرية))<sup>(226)</sup>، وقد برز في هذا الاتجاه الشاعر **فاضل العزاوي** في قصائده التي نشرت في العام 1966 في جريدة "النصر" بعنوان قصائد ميكانيكية<sup>(227)</sup>، تتألف من أربعة قصائد يبدو أنها شكلت أشبه ما يسمى بالصدمة لمتلقي ومتذوقي الشعر، بحيث بدا تأثيرها واضحاً على الجو الأدبي والثقافي<sup>(228)</sup>، لما تضمنته من صعوبة متجلية في النقاط الآتية :

(( (1) صعوبة في الوصول إلى القارئ الذي يملك تصوراً مسبقاً عن الشعر أو عادات شكلت ذائقته الشعرية ووظيفتها الجمالية. (2) صعوبة ذائقته في الوصول إلى القارئ العربي، الذي يملك تاريخاً كاملاً من القصيدة الغنائية الطربية، التي تقول له ما يعرفه هو أيضاً، بوصفها طريقة لتهدئة روحه ولمواصلته ماضيه أما أن تقوده القصيدة إلى ما لا يعرفه، أو أن تكون مضادة لكل تصوراتهِ المسبقة، وأن تتركه بدون أجوبة وتقذف به في دائرة الأسئلة، فذلك ما لم يتعلمه حتى الآن))<sup>(229)</sup>، وقد شخصت تلك الصعوبتان على أنهما مشكلة ثقافية متعلقة بالانقلاب الحقيقي الذي حدث داخل فن الحداثة خصوصاً وأن الحداثة شكلت هجوماً على

(225) الموجة الصاخبة: 234.

(226) غواية التجريب، مناف جلال الموسوي : 214 .

(227) الروح الحية : 341 - 343 .

(228) ينظر : نفسه: 223.

(229) نفسه : 224 .

كل شيء يتميز برحابة تكتيكية يمكن تأطيرها بمزايا هي : التجربة شكلية و تمفصل النمو التقليدي ، وتحطيم الأشكال ، واضطراب الوقائع التاريخية ، والغموض والإبهام ، والبدائية ، والإشارة إلى خلق الأساطير ، و اللاعقلانية ، والبناء بالرمز<sup>(230)</sup>

ومن هذه القصائد الأربع (عيون الأجداد)  
محتلة كتلة اللعبة

تحتشد الأجساد في المعادلة :

$1 = 2 / \text{ جذر الابتداء} + \text{مسافة العالم}$

إذ في اعتساف العمد الواقعي

ثمة من لا يفهم الموتى

ما للجدود من عيون أسرة

من الذي يمسك نهد الأم ؟

من الذي يواجه العناصر ؟

(3) ثكنات الجسد

ينصهر النظام : بالرغم من التدخل الاضافي

قد ينبغي أن نوهم اللولب

بكتلة الكثافة

ولأن كفي تنتشر

أحدس أن البحر لي

معاً نساfer الليلة

إلى ثكنات الجسد المادي

وفي اللغات نكسب المعرفة

---

(230) ينظر : جوهر الفاعلية للحادثة الشعرية في العراق : 144 – 142 . والخطاب القصصي العربي الجديد، دراسة في الأدب ما بعد الحداثة ، رزوقي مبارك عباس، رسالة دكتوراه: 5 .

## كيمياء الهموم<sup>(231)</sup>

جاءت قصائد هذا الشاعر على غرار ما جاء في الشعر السريالي الأوربي ، الذي قام في الأغلب على الكتابة الآلية ذات الطبيعة العفوية ، وهي الطريقة التي استخدمها الشاعر فاضل العزاوي في كتابة قصائده ، ولكن ضمن لعبة رؤيوية جديدة هي أن تصل إلى فكرة مفكر بها بطريقة آلية<sup>(232)</sup> ، بمعنى المزج بين قصدية الرؤيا وعفوية القول.

لقد ظهر توجه حدائي جديد لدى شعراء الستينات ، تمثل من خلال مستويين :

- 1- الحادثة في الرؤية والتي تتلخص في أن الشعر حدد أحداثه حينما سعى إلى ((تأكيد وعيه عبر رؤية ورؤيا خاصتين، يستوعب من خلالهما كل أسئلته وتناقضاته ونقاط تماسكه مع الآخر، ومن هنا تؤسس موضوع الرؤيا أهمية كوجه من وجوه الحادثة الشعرية))<sup>(233)</sup>.
- 2- حادثة الصياغة الفنية : التي تهدف إلى ((نشر شعر جديد يستند إلى مبدأ إعادة التوازن المستند إلى الجذور والمنفتح على الآخر))<sup>(234)</sup>، فترجمت الصياغة بجملة معالجات :

(1) الإيقاع (2) القافية (3) ظاهرة التدوير بوصفها فلكا إيقاعيا  
(4) اعتماد السرد (5) بدء فعل الأسطورة والرمز

3- اللغة الشعرية بوصفها جوهر التحديث الشعري، أخذت طريقها الخاص عبر مستويين ((مستوى اللغة اليومية ومستوى اللغة الإشرافية الصوفية فمن جانب وجدها الشاعر ، لغة نثرية تكاد تكون بحتة لما لها من قدرة على المواجهة المباشرة فضلاً عن قصر جملها

<sup>(231)</sup> الروح الحية : 342 – 343 .

<sup>(232)</sup> ينظر: نفسه:225.

<sup>(233)</sup> جوهر الفاعلية للحادثة الشعرية في العراق : 147 .

<sup>(234)</sup> جوهر الفاعلية للحادثة الشعرية في العراق : 157 – 158 .

وإيجازها))<sup>(235)</sup>، بيد أنها في ذات الوقت تخلق زخماً شعرياً سبب عباً من النعوت والزخارف اللفظية ... الخ . وانطلاقاً منها ظهر الاهتمام بـ (مسألة الأداء الشعري والأداء الكتابي)، والأداء بوصفه فن النطق الذي يتحقق عبر الوصف الاكوستيكي<sup>(236)</sup> .

أما الأداء الكتابي فـ ((هو التزاوج بين المظهر الشكلي في الحدث الكلامي ومظهره الدلالي، ومن اجتماع المظهرين تتكامل الوظيفة البلاغية للنص))<sup>(237)</sup> ونلاحظ أن القصيدة بدت تتخلص من أسر الاستسلام للتداعي، وأصبحت أقرب ما تكون للضربة الشعرية التي تأت بالقصيدة عن الاسترسال وهو صفة غنائية<sup>(238)</sup> .

وفي ضوء ما تقدم تهيأ لها مناخ شعري آخر يحتضن ((المفارقة، التضاد المبالغ، اللقطة السينمائية الخاطفة، والصدمة، عبر حالات التشاكل والتباين والجدل المتوالي، وبذلك كثرت القوى المحورية التي تعتمدها القصيدة من كولاج شعري إلى سيناريو إلى منولوج، مما أضفى تعدداً في مستويات الفاعلية الشعرية))<sup>(239)</sup> .

وكذلك وضع الصورة الشخصية أعلى النص ثم يكتب النص، وهذا ما وجد عند صلاح فائق في مجموعته (مقاطع وأحلام) التي وضع فيها رسوماً تحاكي كلمات القصيدة، وكان الجمع يحمل دلالة التعبير عما تحمله المجموعة من أحلام غير متحققة، خصوصاً وإن أغلب هذه الرسومات تحمل دلالات سياسية وغيرها . أما في مجالات الرسوم اليدوية، فقد أدخل سركون بولص كثيراً من

---

(235) الروح الحية : 158 .

(236) علم الصوت الاكوستيكي فرع من علم الأصوات الذي يهتم بدراسة الخصائص المادية أو الفيزيائية لأصوات الكلام أثناء انتقالها من المنكلم إلى السامع، ينظر : دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر : 3 .

(237) جوهر الفاعلية للحدث الشعرية : 159 وللاستزادة ينظر : المصدر نفسه .

(238) ينظر : الشاعر العربي الحديث مسرحياً، محسن أطيمش : 143 .

(239) جوهر الفاعلية للحدث الشعرية : 112 .

هذه التخطيطات التعزيزية في عدة نصوص، كما في قصيدة (دليل إلى مدينة محاصرة) ، ولم يكتفِ بولص بالرسومات الهندسية بل عمد إلى وضع رسومات هندسية معلوماتيية ، كما في قصيدة (قضيت أياماً طويلة) ؛ سعياً منه لتعزيب الدلالة بين فني الرسم والشعر ، ويستعمل الشاعر مؤيد الراوي رسوماً تخطيطية بطابعها السريالي في قصيدة (احتمالات الوضوح) ؛ وذلك تناسباً مع ما حملته المجموعة من قصائد نثرية كانت الدلالة فيها مشتتة وشبه نائمة ، إذ لا توجد فيه ثيمة مركزية<sup>(240)</sup> .

هذا من جانب ومن جانب آخر فإن للخلة الواضحة في السكون ، الناجم عن رتابة تتابع نهايات السطور الشعرية ، التي وجد فيها الشاعر كبير فائدة في كيفية توزيع الكلمات على فضاء الصفحة و توزيع الحروف<sup>(241)</sup>، كما تشكل هذه الطريقة في التوزيع الإفادة من الفضاء المكاني للورقة ؛ بوصفه عاملاً أو عنصراً جمالياً لجذب انتباه المتلقي في استغلال الفضاء ، فضلاً عن كونه عاملاً دلاليّاً وإيحائياً لتشكّل دلالة ومعانٍ أخرى للنص الشعري فظهر ما يسمى بـ (ظاهرة التقطيع) أو ظاهرة (البتر) في كثير من تجارب العراقيين ، التي غلب الظن أنها تعود إلى أسلوب في الشعر العربي القديم إلا وهو أسلوب (الحذف والإضمار) في عناصر التركيب اللغوي ، فكان ذلك آنذاك شائعاً و(لم يكن القصد منها إخفاء هذه العوامل، أو إضمارها، وإنما استخدامها في أغراض ومهام فنية أعطت لغة الشعر كثافة وتركيزاً في الدلالة والإفصاح عن القيم الشعورية، وتلوين المعنى أحياناً وقلبه إلى ما يشبه الإسقاط للمعنى الظاهر، إضافة إلى ما يصاحبهما ... من إنارة للخيال وتنشيط لعوامل التأويل والإيحاء، ... وفي هذه التقطيع يشغل الشاعر الناحية الصوتية والشكلية للمفردات والتركيب في تجزئتها إلى مقاطع أو حروف صوتية، ونبرات تزيد في قدرة

---

(240) ينظر : التجريب في الشعر العراقي المعاصر(جماعة كركوك نموذجاً)، إبراهيم خليل عجمي ،رسالة ماجستير: 78 – 80 .

(241) ينظر : الشعر العراقي الحر في العراق، يوسف الصائغ : 207 .

الألفاظ على الإيحاء ويصبح لها شكل جديد في اللفظ والقراءة، ويمكن استخلاصه من مدلول السياق))<sup>(242)</sup>.

وهذه (الظاهرة) لها تسميات عدة منها التقطيع الكتابي<sup>(243)</sup>، أو التفريق البصري<sup>(244)</sup>، أو الكتابة التشكيلية. والتي نعني بها اعتماد الحروف المقطعة مثلما تعتمد الحروف الموصولة في الأداء التواصلية، ويكون اتجاه الكتابة من اليسار إلى اليمين أو من الأعلى إلى الأسفل أو يكون بشكل مدرج وهكذا<sup>(245)</sup>.

ولكن هذه التقنيات فيها محاولات أو استخدامات جيدة وأخرى وصفت بالخطيرة لكثرة العبث والإفراط في تقطيع وتوزيع الحروف على فضاء الصفحة، ولصعوبة تشخيص الأبعاد الدلالية، والإسهاب في البناء الهندسي المجرد<sup>(246)</sup>. ومن الاستخدامات المفيدة في الشعر العراقي المعاصر ما ورد في قصيدة بدر شاكر السياب (الأسلحة والأطفال) :

عصافير ؟ !  
بل صبية تمرح  
وأعمارهم في يد الطاغية؛  
وأحانها الحلوة الصافية  
تغلغل فيها نداء بعيد :  
((حديد عت ... يق  
رصا ... ص  
حديب ... د<sup>(247)</sup>)

(242) لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير الكبيسي : 221 .

(243) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي (656 هـ) : 122 .

(244) ينظر : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 4004م) : 186 .

(245) ينظر : نفسه : 186 . والتشكيل البصري في الشعر العربي (656 هـ) : 122 .

(246) ينظر : لغة الشعر العراقي المعاصر : 225 .

(247) انشودة المطر، ديوان بدر شاكر السياب : 569 .



ويستخدم ياسين طه حافظ التقطيع بنجاح في قصيدته (العربات) :  
ال ع ربات ال سبع  
تمشي  
تتعقب وجهي  
مث قلة بالنفط، وبالقهوة والسكراب  
وأوراق الدائرة المنغلقة والبشر الملفوفين بأكياس  
ال ع ربات ال سبع  
تأخذ وجهي حين تمر من الباب  
السبت السبت السبت السبت السبت (248)

كما استخدم أسلوب التقطيع في قصيدته (شوق إلى روح بابل):

ما زالت ما ترجو البحر ؟ أي الحلم حلمك أيها  
- المنسي - أين آلهة السواحل  
ق  
د ح  
ت  
ك ر  
س ص  
و بات  
ب  
ل (249)

وعمل في هذا التوجه الشاعر فاضل العزاوي في (قصيدته سلاماً أيها البحر) :

---

(248) قصائد الأعراف، ياسين طه حافظ : 85 .

(249) نفسه : 13 .

للقصيدة التي تجعل فوق البلاطات  
للعشق والمذاهب  
ولكن بدون منافسة شديدة  
محلّقاً كالنزوة

في  
أ

س

ب سيء

و

ع

أسمع جلبية الموت الأبيض

في

فهرست الجسد (250)

وأيضاً الشاعر مؤيد الراوي في قصيدته (ليست الانتماء – الإقامة) :

بعد الريح

بعد

حسن،

كريم،

محمد،

أنور،

ج ج ج ج

في سفينة الأسماء المباشرة

تأكل – أولاً ثم ترحل

-7

(250) سلاماً أيها البحر، فاضل العزاوي : 86 . نقلاً عن : شعرية التجريب : 85 .

تطلب جفافاً  
للرمل  
وأسمي  
أنا

أ  
أ

على الصورة (251)

أما الاستخدامات التي وصفت فيها هذه الظاهرة بالخطيرة فقد وردت في ديوان الشاعر قحطان المدفعي (فلول)، وخصوصاً في قصيدته (صورة سرية) :

وبجمر مقتلتي  
أرمي  
ك  
لا ثوبك  
البارد  
لا صدرك  
الشارد  
يحمي  
ك  
وأرمي  
ك  
فلاستر  
الزمان  
ولا بعد

---

(251) الموجة الصاخبة : 282 – 283 .

المكان  
يقي  
ك

...

ولا نثا  
ر الورد  
من في  
ك

ولا ست  
رفت  
نت

ك

تقي

ك

سأصبو

وبجمر مقلتي أرميك (252)

وهناك قصيدة أخرى عدها أقل تطرفاً :

لو أن دجلة مسعى الفضة الشائبة

تمخر عبر الجنوب

الكثيف

الضباب ليسقط

الغبار عائداً

وتصعد

ر

---

(252) فلول، قحطان المدفعي : 21 .

يقا  
ت

در  
ير  
ا

ت

باردة(253)

ولا نغفل الإشارة إلى أن بعض الدراسات أثنت على قدرة المهندس **قحطان المدفعي** في ((خلق هارموني هندسي بدلاً من هارموني الوزن والتفعيله))<sup>(254)</sup>

أما أسلوب البتر ويتجسد على أنواع أهمها :

1- بتر الألفاظ والتراكيب .

2- بتر المعاني .

3- بتر الشكل والأسلوب .

البتر الذي نعني هنا (( الحذف أي حذف الشاعر لجزء من اللفظ أو العبارة أو إسقاطه فيعوض عنها بنقاط، وقد يكرر هذا المبتور في سياقات أخرى من القصيدة))<sup>(255)</sup>، وله مسميات أخرى التنقيب المتنامي أو الفراغ الكتابي أو الصمت، وهنا يعول على القارئ أو المتلقي لملء هذا الفراغ بأي من التأويلات والإيماءات والدلالات التي تناسب النص والموضوع الشعري، وتختلف التأويلات باختلاف القراء والمتلقين ، ومن هذه الاستخدامات ما ورد عند **سعدى يوسف** في قصيدته (عبور الوادي الكبير) :

---

(253) فلول : 9 .

(254) ينظر : ويكون التجاوز ، محمد الجزائري : 156 . والمنزلات (منزلة الحدائة) :

. 124

(255) لغة الشعر العراقي المعاصر : 220 .

ها هي شمس القرى تمنح النخل غابا من الريش أحمر  
ها هي شمس القرى تمنح النخل غابا  
وها هي شمس القرى  
ها ... هي  
ها ... هي  
ها ..  
هي ... (256)

وعمد إلى التنقيط المتنامي في قصيدة اخرى له هي (نظرة جانبية) :

هل كنتُ أهذي بأسماءٍ من رحلتُ أمسِ  
تاركةً مخدعي بارداً يتنفسُ ؟  
.....  
الصواريخُ تنقضُّ؛  
.....  
كان القطارُ  
مسرعاً بين قصوى محطاته والحصار ...  
.....  
انتبهتُ إلى أنني لم أكن في دمشق؛  
ولا أنا في القاهرة  
وانتبهتُ إلى أن أمطارَ آبِ حقيقةً  
مثل ما أنني جالسٌ لصقِ نافذةٍ ...  
أسمعُ الآن صوتَ الرذاذِ الذي صار في لحظة مطراً  
أسمعُ الطائرات ...  
الصواريخُ تنقضُّ؛  
.....

(256) الأعمال الشعرية الكاملة ، سعدي يوسف : 175 .

.....  
.....  
إني أقيمُ الصَّلَاةَ (257)

ومن المعارضين لهذا التوجه الكبيسي حيث يرى في هذه الظاهرة التي كتب بها المدفعي عبثاً ومبالغةً وتطرفاً<sup>(258)</sup>، والسبب لعله يعود إلى أنه أدرك أن تجربة المدفعي انطلقت من تجريدية الأشكال الهندسية المغرم بها لعمله في مجال المعمار، كما يرى الشاعر سامي مهدي في تجربة قحطان المدفعي تجربة أكثر جرأة أو تجربة متمردة على سطح القصيدة وشكلها الخارجي، وقد عدت محاولات ضعيفة ذات صلة واهية، لسبب أن هذه المحاولة أو التجربة أخذت من الشعر ولم تعطه، بمعنى أنها لم تضيف إليه شيئاً<sup>(259)</sup>.

ويرى الشاعر سامي مهدي في الشاعر مؤيد الراوي ((أنه تأثر بما كان يقرؤه في مجلة شعر اللبنانية، وبالقليل الذي استطاع الإطلاع عليه وقراءته من الشعر الأجنبي، فكان أيسر له وهو الذي لا يعرف الأوزان الشعرية أن يكتب شعراً غير موزون ظهرت فيه كل عيوب لغته، وأن يخفي عيه الشعري وراء الأعيب تجريبية أطلع عليها في بعض الشعر الأجنبي))<sup>(260)</sup>.  
وقد فرق بين التجريب الذي عمل به العزاوي ومؤيد الراوي فيرى أن الأول كان تحدياً وتمرداً، بينما الآخر اضطراراً<sup>(261)</sup>.  
إنَّ القصيدة الستينية عملت بمبدأ التجريب، الذي لم يقتصر على كسر رتبة الأسطر الشعرية، بل امتد إلى هيئة أو خارطة القصيدة على جسد الصفحة، بمعنى استغلال الفضاء المكاني لتشكيل جسد القصيدة من خلال رسمها على

(257) الأعمال الشعرية (حفيد امرئ القيس)، سعدي يوسف : 55 .

(258) ينظر : لغة شعر العراقي المعاصر : 229 .

(259) ينظر : الموجه الصاخبة : 319 – 320 .

(260) ينظر : نفسه: 280..

(261) ينظر : نفسه: 280.

فضاء الورقة، كذلك خرق سطح القصيدة بأشكال هندسية تتضمن مقاطع شعرية أو نثرية ناهيك باستخدام تقنية الكولاج فيلصق بجانب القصيدة صوراً أو رسماً معيناً، بالإضافة إلى استغلال التقنيات الأخرى منها اللعب على البياض واستعمال الحروف والنقاط والأرقام وغيرها بمثابة دوال.

بيد أن الشاعر فوزي كريم يرى في هذه التقنيات واحدة من العلل الرئيسية التي لم تجعل النصوص الشعرية تلقى قبولاً من لُدن الذوق الشعري العام آنذاك، قال ((إنها خافية عن الحاسة الفاحصة التي لا تستثار إلا بالظواهر السطحية الزخرفية ... فالوهلة الأولى التي تلتقي فيها العين بالنص المطبوع هي التي تملي الانطباع الحاسم بشأن حداثة النص أو لا حدائته . كانت المجالات الشعرية والأدبية البيروتية بارعة في ذلك ووضعت قاعدة إيهاميه لضرورة قراءة الفراغ الذي يحيط بالكلمات، لا الكلمات ذاتها، بل هي تعتمد أفقاً لا محدوداً من الفوضى والانقلابات))<sup>(262)</sup>.

ويرى سامي مهدي في هذا التجريب تجريباً اعتباطياً لأن الشاعر فيه لم يوفق أو يفلح ((في نسج شبكة من العلامات داخل القصيدة، تفضي إلى دلالات متماسكة قادرة على تبليغ الرسالة، فاستعاض عنها بإطلاق عبارات صريحة هنا وهناك، تفادياً لشرك السقوط في الثرثرة المجانية . وهكذا يترتب علينا أن نلتقط هذه العبارات من سطح القصيدة بغية التعرف على رسالتها))<sup>(263)</sup>.

قد كان استغلال الفضاء الطباعي للنص جزءاً مهماً من اهتمامهم، سواء أكان فضاءً نصياً (بصرياً) استمد الطاقة الفنية المتاحة له، وهي الشكل الطباعي للنص غير الخاضع لسلطة الشكل الموسيق، أم كان فضاءً تصويرياً يستدعي بعض الأشكال والرسومات، الأمر الذي جعل هيأته التي استقر عليها مهمة في تلقي النص وتأويله، أي إشراك البصر والسمع في القراءة والتلقي، وبهذا

(262) تهافت الستين أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي، فوزي كريم : 86 .

(263) الموجة الصاخبة : 285 .



أصبحت الماهية جزءاً أساسياً في تشكيل رؤية المتلقي<sup>(264)</sup>، ويرى الماكري في هذا الاشتغال بمستوييه اشتغالا جديداً للنص الشعري لكنه ((بقي محدوداً بالمتغير على مستوى الإيقاع، وكذلك لا يعني أن هذا الأمر يتعلق باشتغال فضائي دال، إذ الاشتغال المقصود هنا يبقى هو الفضاء الخطي أو النصي بحيث تكون وظيفته منحصرة لإبراز وحدات تأخذ دلالاتها في علاقاتها في نسق مستقل عن مشاركة الجسد المتلقي . إنه بعبارة أخرى ذلك الفضاء المتضمن لأثر وظيفته تقديم وحدات لا دلالة لها خارج نسقها الخاص أي دون أن تستدعي من القارئ (وضعا معينا))<sup>(265)</sup> .

ويمكن أن نعد تجارب ومحاولات الشعراء الخطوات الأولى أو الجزئية للاشتغال الفضائي التي أفاد منها ومن التجريب الستيني شعراء السبعينيات إذ أخذوا الفكرة وطوروها من خلال التجريب السبعيني خصوصاً أن هناك ضرورات تستدعي ((مواكبة الجديد والمثابرة على تشوف الرؤى المغايرة للخطابات البصرية المسلم بها بغية توسم تشظي المعنى في هذه الخطابات واستدراج تداعياتها للإفصاح وتجلي المسكوت عنه في جدل يقظ بين الثابت والمتحول .....))<sup>(266)</sup> .

لقد اقترنت فنون ما بعد الحداثة بجملة من المؤثرات والمنعطفات، فأنتجت لنا خطاباً بصرياً وفنوناً تنمهي بالتشبيئية الواقعية، شكلاً يصيب المتلقي بالدهشة البصرية والذهنية، فهذا الخطاب مزدحم بإفراز حضارة مدنية مكنظة ومعقدة على جميع المستويات في ظل ثورة معلوماتية هائلة ، مما أنجزت وفجرت رموزاً ذات دلالات وطاقات تأويلية<sup>(267)</sup>، وبدت هذه التطورات المعرفية تلقي

---

(264) ينظر : تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، سامح الرواشدة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، ع 2، مج 12 ، 1997 : 502 .

(265) الشكل والخطاب : 177 .

(266) النقد الأدبي والتنظير الجمالي، د. علي شناوة آل وادي : 7 .

(267) ينظر: نفسه: 109-112.

(( بظلالها المحرجة على المعرفة التخيلية وفي مقدمتها الشعر، الذي راح يطور إمكاناته التشكيلية على النحو الذي يكون بوسعه مجاراة ما يحصل حوله، فانفتح في سبيل ذلك أساس من سبل تطوير أدواته التعبيرية على الفنون المجاورة لينهل من تقاناتها ما يتفق ورؤياه، وما يعزز طاقاته التشكيلية الشعرية))<sup>(268)</sup>.

لقد تمثلت هذه التطورات من خلال إفادة الشعر من أطر الفنون وأساليبها وتقنياتها وذلك يتجلى من خلال التداخل الذي جاء على منحين<sup>(269)</sup>.

- 1- تداخل لساني يخص فنون الأدب المجاورة للشعر
- 2 - تداخل غير لساني يخص الفنون البصرية، وكلاهما يظهر تداخله عبر مستويين من مستويات النص الشعري :

- أ- الإفادة المباشرة : التي تستثمر البنى السردية والحوار المسرحي .
- ب- الإفادة غير المباشرة : استثمار الصورة والهيئات البصرية .  
بمعنى يفاد من الأولى في بعض التقنيات أي بصورة جزئية بينما الثانية يفاد من تقنيات الرسم أو السينما ضمن لغة النص .

ومن خلال علاقة الشعر بالرسم عبر التاريخ، أخذت تتحقق أبعاد الفضاء البصري التي أفاد الشعراء فيها من تلك العلاقة إفادة كبيرة ، متمثلة في توظيف التقنيات في تشكيل وحداته النصية، وانطلاقاً من الماهية وطبيعة تشكلها للشعر والرسم<sup>(270)</sup>، والدليل على ذلك ما قاله سي دي لويس في توصيف العلاقة الرابطة بينهما ((إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق وأن الرسم أو التصوير

---

<sup>(268)</sup> تمظهرات القصيدة الحديثة، مقاربات إجرائية في الرؤيا والشكل والأسلوب، محمد

صابر عبيد : 209 .

<sup>(269)</sup> تداخل الفنون : 11 .

<sup>(270)</sup> ينظر : القصيدة بفضائها البصري : 167 .

شعر صامت))<sup>(271)</sup> ، كما أن الصورة الشعرية لا تنفي كونها ((تقنية أساسية من أصل الذسيج الشعري، مع إنها تنتمي من حيث البناء إلى الأداء التصويري (التمثيلي) للرسم))<sup>(272)</sup> .

لكن سرعان ما أخذت هذه العلاقة بين فن الشعر والرسم تنطوي على ((مقصديات فنية وفلسفية، أو أيديولوجية، وهو اتجاه شعري جديد يُعنى بإنشاء فضاءات بصرية وتناصات تقنية وتنافذ أجناسي بين الشعر والرسم))<sup>(273)</sup>، خصوصاً أن هذه الظاهرة بدت بوادها تظهر جلية في شعر الشعراء السبعينيين بعد أن جرى التأسيس لها في الستينات، فقد كان مشروعاً تأسيسياً للفن العراقي قاده جواد سليم وبلند الحيدري، وحسين مردان و نوري الراوي والسياب ، بيد أن عمل الفنان ضياء العزاوي بهذا الاتجاه أو الظاهرة في منتصف الستينات كان مابيناً، وقد تكرر (( في مجموعة الرسوم لملمحة كلكامش، ونشر بعضها في حينها في مجلة (العاملون في النفط)، ثم تبع ذلك لملمحة (مقتل الحسين) التي لم تنشر، بينما الرسوم التي نُشرت له تلك التي نفذها لقصائد مظفر النواب في ديوانه ( للريل وحمد) وكانت قصائد وضاح اليمن، وهي عنوان (رسوم مكرسة للحب) أول معرض يعتمد بأكمله على نص شعري، وأقيم له معرض في بداية السبعينات في بيروت))<sup>(274)</sup> .

لقد راح الشاعر السبعيني يسعى إلى التجريب الذي هو (( استثمار العديد من الإمكانيات والمساحات التي تستثمر ولم تكتشف ، فهو حركة حيوية تجعل من

---

(271) الصورة الشعرية، سي دي لويس، تر : احمد نصيف الجنابي , وآخرين مراجعة:

د.عنادغزوان:5

(272) القصيدة الحديثة بفضائها البصري : 166 .

(273) نفسه:168.

(274) الشعر نصاً بصرياً، ضياء العزاوي، مجلة مواقف، لندن، ع 72، 1993 . نقلاً عن

لون يجمع البصر ، ضياء العزاوي 200 – 201 .

الفنان باحثاً مستمراً لا يتوقف عند نقطة معينة))<sup>(275)</sup> ، وقد وجد في التجريب رغبة لتحرير المجتمع من ((سلطة النمط والابتعاد عن فكرة الأسلوب الأنموذج، يقف النص التجريبي أمام احتمالين : أما أن تكون ثورة تغيير من فهمنا للفن ، أو أن تنطفئ بعد فترة كما هو الأمر مع الموضة ذات العمر القصير))<sup>(276)</sup> .

ولعل أهم ما يميز ذلك التجريب لدى شعراء الستينات السبعينات والثمانينات ((هو كسر النمط الكتابي والقوالب المستخدمة في كتابة الموروث الشعري سواء ما كان مكتوباً على النظام العربي (العمودي / التفعيلة) أم عن طريق امتزاج الشكل البصري بالخطاب (اللغوي) مقترحين الاشتغال الفضائي في النص الشعري ومستعيزين في التعبير عنه بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية))<sup>(277)</sup> .

والتداخل أو التناؤذ بدوره يتفرع إلى محاور عدة :-

- 1- منها ما يكون صورياً خالصاً، هو أن تحمل الصورة بدل الكلمة وتتركب الأشكال بدل الجمل بتنوعات أيقونية ، وبهذا تتحول الواقعة المفترضة أحياناً إلى وحدة مستقلة داخل وحدة النص بحيث يتحول الأمر إلى رسم داخل الرسم لأن النص بهذه العملية ينتج (لوحة قوامها الكلمات) داخل بناء هو في أصله (رسم قوامه الكلمات) أيضاً ، وذلك بوساطة المشتقات اللغوية لفن التصوير ( رسم، ونحت صورة ، لوحة) وقد حظيت هذه الظاهرة بانتشار نسبي في النص الذي أنتج في السبعينات .
- 2- وأما أن يكون مزيجاً دلاليّاً من الصورة واللغة، بطريقة مركبة أو منفصلة ، وهناك تجارب اعتمدت طريقة الكولاج أو إدخال بعض التخطيطات أو

---

(275) تأثير التجريب من التحولات الأسلوبية للنحت العراقي، حسين ماجد عباس، رسالة ماجستير : 13 .

(276) نظرية التجريب المسرحي، طارق العذارى، الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، ع21، 1999، 126 .

(277) غواية التجريب : 211 .

الفرغات أو التنقيطات (278) ،ناهيك بالإطار التهميشي في النصوص الشعرية ، فوجودا في هذا التداخل انفتاح المجال الدلالي إلى أقصى حدود التأويل جزءاً من مرتكزات التحديث . ومن هؤلاء الشعراء **محمد تركي النصار** في قصائد (أشجار ، وأفاويل ، وأمراض) التي وظفت دوائر سود(279) ، وقصيدة (غورنيكا)(280) فقد وظفت أشكال الأزهار .

كما نجد ندرة الفواصل في بعض النصوص الطويلة من مجموعة (تنافسي على الصحراء) **لمحمد تركي النصار** على العكس من **يوسف الصائغ** الذي يكثر من علامات الترقيم في مجموعته المعلم في قصيدة سيدة الأهواز (281) .

بينما عمدت **أمال الزهاوي** لتأطير صفحات (تداعيات) لغرض التزيين(282) ، أما التخطيطات نجدها مثلاً تنفذ قبل سنوات نحو تخطيطات **فاخر خلف** التي اختيرت في (تخطيطات على الجدران) . وقد تكون من عمل الشاعر نفسه كما فعل **يوسف الصائغ** في مجموعته (المعلم) .  
إذاً التجريب السبعيني كان ينصب على كسر النمط الكتابي عن طريق :-

أ- الانتقال بالألفاظ إلى شكل بصري - الرسم بالألفاظ - وكذلك كسر النمط الطباعي، إذ يهدم الشاعر المعيارية المتعارف عليها في طباعة نصوصه واللجوء إلى كتابة دواوينهم بأيديهم فيكون شكل الحرف المكتوب مخالف لشكل الحرف المطبوع، فأنتج عدد غير قليل من الشعراء نصوصاً شعرية بخط أيديهم ومنهم (فاضل العزاوي) . كما استثمرت (دار الشؤون الثقافية

---

(278) ينظر : القصيدة الحديثة بفضائها البصري : 168 . وتداخل الفنون : 45 .

(279) يراجع : السائر من الأيام، محمد تركي النصار ، كتاب أسفار (1) ، طبع دار الشؤون الثقافية ، 1992 .

(280) قلادة الأخطاء، محمد تركي النصار : 21 - 26 .

(281) المعلم، يوسف الصائغ : 51 - 69 .

(282) تداخل الفنون : 63 .

العامة) مخطوطات الشعراء في ((تصميم أغلفة مجموعات شعرية لعدد من الشعراء من دون أن يكون ذلك فاعلاً في المتون . كما عمدت بعض الصحف والدوريات إلى نشر عدد من القصائد بخط شعرائها جزءاً من مظاهر الاحتفاء بالشاعر، وقد أصدر الشاعر "عبد الرزاق عبد الواحد" إحدى مجموعاته وقبله "المبعدة عباس عمارة" بخط اليد(( (283).

ب- استدعاء الأشكال البصرية : كما فعل الشاعر **شاكر لعبيبي** في ديوانه (ميتا فيزيك)(284)، فكان استغلال الشعراء لأبعاد الفضاء البصري الذي تجلى لنا في ذلك التنافذ الأجناسي ليثري النص الشعري بأشكال حاملة للدلالات إيقرونية مشحونة بالإيحاء والتدليل وأشكال بصرية مجردة ممنوحة للرؤية داخل النص ، بالإضافة إلى اللغة التي يمكننا أن نقول بأنهم استطاعوا أن يوظفوا بنية المكان والهيئات الطباعية للدلالة على وجود الاشتغال الفضائي بمستوييه النصي والتصويري.

نعم كانت تجربة الشعراء المغاربة أكثر حضوراً وشهرة واتساعاً وقبولاً لدى الذوق الشعري العام من غيرها ، حتى تحولت إلى ظاهرة ذات مؤشرات أسلوبية في الشعر العربي المعاصر، و أخذوا يطلقون على هذه القصائد (القصيدة البصرية) ، لكن هذه التجربة لا تلغي التجارب العربية المقاربة.

لقد كان انطلاق التجربة المغربية ((من أيولوجية فكرة تكريس الهوية، وذلك لما ينطوي عليه الخط المغربي من أبعاد تاريخية، نفسية، اجتماعية، جمالية، فكرية وهي ظاهرة مركبة إذ تقول على اللغة (الفضاء النصي والخط) والفضاء البصري الممنوح كمعطى للقراءة البصرية من جانب، والفضاء الصوري . وما تنتجه الكتل الخطية من أيقونات ذات دلالة شكلية باتجاه مدلول شعري (مركب)) (285).

(283) تداخل الفنون: 83 .

(284) ينظر : غواية التجريب : 214 . والشاعر الغريب في المكان الغريب : 78 – 79 .

(285) الحيوان : 3 / 131 – 132 .

وهذا الانتشار لم تحظ به التجربة العراقية بسبب ما كان سائداً من الأوضاع ، في حين أخذت القصيدة البصرية بالانتشار ، ووجدت لها مجالاً في الشعر العربي المعاصر وخصوصاً في "قصيدة النثر" ، التي نقلها محمد بنيس وأتباعه من الشباب في ثمانينات القرن الماضي ، فوجدت قصيدة النثر حضوراً لافتاً في ظل أنساقها المختلفة والمغايرة ، فهي كتابة تعددية ((لا مركزية على مستوى منظوماتها المؤلفة كلها، فهي تغادر فكرة البؤرة الدلالية والإيقاعية - المركزية - وتنتفتح على بنية مكانية متجوهره حية متحركة))<sup>(286)</sup> . فلغة هذه القصيدة تنمو باتجاه ((الاحتمال والمغامرة والمشاكسة والتحدي، لذا فهي أكثر قدرة على التخلص من هيمنة القواعد والتخلص من صرامة القوانين وأكثر انفتاحاً على ذاتها وعوالمها، إذ إن التغيير جعل في أخلاقيات السوق اللغوي ومستويات انعكاسه على اللغة الثانية، فتخلف لنا وضعاً حساساً جداً من الصعب اقتترانه بالأسلوبية التقليدية المتداولة في الحوار والتفاعل))<sup>(287)</sup> .

إذن لابد من إمكانات أسلوبية جديدة تتمثل لنا من خلال قصيدة النثر كما لاحظ ذلك أحمد بزون إذ أن ((آلية كتابة هذه القصيدة ترفض بناء أي نظام هندسي، أي ترفض تقصده))<sup>(288)</sup>، كما أنها استثمرت أدوات فنية يتجسد فيها تحقيق قدر من الإبداع من خلال ذلك التنافذ الاجناسي مع الفنون الأخرى نحو (الرسم، والموسيقى والسينما ... الخ)، لقد تجاوزت ((الجمال الوزني للشعر أو التتابع النغمي الذي تتركه القافية والتعويض عنها بـ خصائص صوتية جمالية بالصورة الأخاذة بالتمطيط المتنامي في الإيقاعات وبرؤيا شمولية جديدة للحياة

---

(286) الكتابة خارج المتن الشعري، د. كريم شغيدل، جريدة الصباح العراقية، 2012 .

(287) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر : 50 .

(288) قصيدة النثر العربية - الإطار النظري، أحمد بزون : 168 .

والوجود))<sup>(289)</sup>، فالإيقاعات المتنوعة والمختلفة تتجلى لنا من خلال ((التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتتراوح الحروف وغيرها))<sup>(290)</sup>.

لقد كانت هذه التجربة مباينة ومفارقة للأنماط المعتادة من الشعر العراقي ، استحقت توقف النقاد معها والتمعن فيها ، فهم بإزائها أمام نص شعري ذي تشكيل وشكل مخالفين للأشكال السابقة ؛ نتيجة هذا التمازج بين اللغة والصورة الأمر الذي أنتج لنا علاقات لغوية وأشكال مزاحة عن ماضيها الفني باتجاه أفق كتابي آخر ، جعل المتلقي في تعامل جديد أساسه إشراك وإمعان البصر في الكاليفرات الموزعة وفق الدال الطباعي ثم الدوال المجسمة بالخط ، الذي يكون منبورا بصرياً حيناً ولا ينبر حيناً آخر ، وإعطاء أهمية للخط واللون والقيمة من جانب ، والكلمة من جانب آخر بغية إثارة المتلقي في إدراكه بصرياً<sup>(291)</sup>.

هذا النموذج يضم محفزات تستدعي من القارئ آليات قراءة جديدة ، انطلاقاً من المعطيات البصرية التي تتطلب جهداً في الكشف عن شفرات ودلالات النص ، وهذا ما يضعننا أمام نص يعمل على الاشتغال الفضائي الجيد مع ظهور التجربة الشعرية الجديدة ، ولأ سيما المغربية منها ، التي استثمرت كل المقومات المرئية من تجسم وفراغات وبياضات وأشكال هندسية وتخطيطات وتنقطيات وعلامات الترقيم ورسوم وأشكال مجردة، حيث تعد هذه معطيات بصرية أخذت ((تشكل تفضية النص، وفق مسار مألوف يجمع بين النص النثري السردي أو الشعري ...، ومسار ثانٍ، ينزاح فيه الخطاب الشعري الحديث عن سائر الاجناس النثرية بفضل توزيع الاسطر على الورقة بشكل مختلف))<sup>(292)</sup>.

(289) تأثير التشكيل في رؤى الشاعر العراقي المعاصر، قيس صبيح غميس، رسالة ماجستير : 40 .

(290) أفق الحدائث، وحدائث النمط، سامي مهدي : 98 .

(291) جماليات الفراغ والغياب في القصيدة الحديثة : 43 .

(292) الفضاء في الشعر : 7 .



فهياً لنا مسار التفضية دالاً جديداً على فضاء الورقة ، من خلال العلاقة بين اللغة والصورة ، أي بين دلالاتي الدال اللغوي والدال البصري وما يسمونه "بالتشاكل" Isotopic الذي يقوم على تموجات النفس المبدعة وإيقاعها الزمكاني<sup>(293)</sup> .

يذكر محمد بنيس ((إنَّ الزمان في الكتابة مضاد لحتميات البداية والنهاية، تقوم له حرية تكسير توحد الوقفات، يدفع بالوحدات الإيقاعية نحو متاهة مغامراتها أنا - ويلعب بها النقطع أو المحو أنا آخر، وليس هذا التشتت من الأزمنة إلا تدميراً لاستبدادية القلب، وممارسة شرعية ملغاة في إعادة تبنين النص وفق اتجاهات النفس وتماديه في خرق الحاجز ، وبالتالي تهجير الجسد في خطه الميتافيزيقي المستقيم المعلوم نحو أفق آخر يمنح لكل من الحياة والموت دلالة مغايرة))<sup>(294)</sup> . هذا الإيقاع الذاتي على الرغم من أنه محدد لاتجاه ما داخل النص سيساغب المتلقي، من خلال ارتياد الشاعر لأفق تبدو فيه أسبقية القلب على القول التجربة اختارت تشكلها في الفضاء أي فضاء الورقة أو بنية المكان<sup>(295)</sup> ، التي شكل توظيفها ((منعطفاً حاداً في طبيعة البنية الأدائية للنص الحديث، لأنه وجد محققات أخرى للشعرية عن طريق استغلال الفضاء الطباعي والانفتاح على استخدام - التقنيات - لتحقيق دلالات وإيحاءات لإثراء تجربته))<sup>(296)</sup> ، خصوصاً الخط الذي يعد بعداً بلاغياً لفتح النص على البصر ، أو إحدى الخطوط العربية واستدعاء الأشكال أو استهلال الكتابة من اليمين إلى اليسار ، أو تتخذ أشكالاً متنوعة للانتهاء إلى دلالة توصي بها القصيدة من

---

(293) الفضاء في الشعر : 7 .

(294) حادثة السؤال : 28 - 29 .

(295) ينظر : الفضاء في الشعر : 7 .

(296) إشكالية الإلقاء، بحوث المرصد الثامن عشر : 5 - 6 . نقلاً عن شعرية الحادثة : 171

خلال هذه الإمكانيات التعبيرية ، التي أصبح لزاماً على منشئ النص أن يغني الدلالة بهذه المقومات المرئية<sup>(297)</sup> .

وبالمحصلة فإن هذه التجربة الشعرية الأخاذة أفلقت النقد واستقرت طاقاته النظرية ، ودفعت به صوب أفق معرفي يسيطر على مفاصل تلك التجربة ويتمكن من رصد معطياتها الدلالية .

وفيما لو عدنا إلى التجربة الثمانينية في العراق نجد أن التوجه والانفتاح الحر على ((تيارات الفكر ليس على هدي انتقائي ، وهو سمة مسلمة من مسلمات الدولة العربية الحديثة، والعودة إلى أصول الشعر سواء عبر الترجمة أو عبر اللغات الأصلية ومواجهة بعض من أبرز رموز الثقافة العالمية ومحاورتهم وجهاً لوجه مثلاً – **كاظم جهاد** – قد فتح أفاقاً جديدة لم يشهدها جيل سابق لهذا الجيل))<sup>(298)</sup> .

وعلى ما يبدو فإن حلقة الوصل الرابطة بين حركتي الشعر العربي والعراقي في الداخل هم شعراء المنفى ، الذين أعلنوا القطيعة مع شعراء السلطة السبعينيين ، وهذه نقطة جوهرية، كما أعلنوا قطيعتهم مع الوعي الشعري المحلي المتفوق ، فأشروع الشعراء النوافذ على الشعر ، وساهموا بتطوير يقيني لرؤى وتقنيات ومراجع لهذا الجيل في العراق))<sup>(299)</sup> .

وعلى الرغم من أن التجربة الشعرية الحدائرية في العراق محاطة بهالة من الظروف والمتغيرات التي لم تساعد على الانتشار والشد كما هي التجربة المغربية، لكنها انمازت عن المراحل السابقة في أنها ((لم تشهد نشاطاً سياسياً

---

<sup>(297)</sup> ينظر : علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، د. سمير الخليل : 79 .

والموجة الصاخبة : 320 .

<sup>(298)</sup> ينظر : الشاعر الغريب في المكان الغريب : 77 – 78 .

<sup>(299)</sup> نفسه : 77 – 78 .

آخر، بمعنى غياب الصراع الأيدلوجي بسبب الهجرة السياسية وإفراغ الساحة "للون واحد"، وكذلك استبدال نمط الصراع بين المثقف والسلطة بعد أن كان صراعاً بين مؤسستين<sup>(300)</sup> بمعنى أن التقاطع في شعر الثمانينات تقاطع في محيط الشعر والثقافة والرؤيا إلى العالم والإنسان والأشياء، على العكس من التجارب الشعرية السابقة التي انطلقت تقاطعاتها من أرضية سياسية بالأساس<sup>(301)</sup>

فجاء الترويض السياسي لهم تحت ثنائية فكرية يقف في أحد طرفيها حزب سلطوي علماني المظهر، بينما وقف في الطرف الآخر الحزب اليساري الوحيد المسموح له بالعمل العلني لبعض الوقت ولكنه قد أنجزَ، في أفضل النماذج المعروفة، كما يليق بالجمال أن يُنجز<sup>(302)</sup>، إلا أن هذا الجمالي أخذ يتداخل مع الراهن، خصوصاً وإن العراق آنذاك يعيش حرباً مع البلدان المجاورة، فيكون إنجاز الشعر قد سلك مسارين مسار المنفى ورهاب الحرب .

فالشعر في المنفى انطلق نحو أفق الحرية في التعبير الشعري لاسيما في بيروت ودمشق الحاضنتين الأوليين لشعراء المنفى من مختلف الأجيال مثلاً (وليد جمعة، وجليل حيدر، 1945)، و(صادق الصائغ، وسعدي يوسف، وهاشم شفيق، 1952)، (نبيل ياسين وعواد ناصر، كريم عبد، عبد الكريم كاصد، 1956)، و(شاكر عيبي، 1955 الخ) .

أما رهاب الحرب فنجد أن النبوة الشعرية في ظلّه قد أتسمت "بالعدم" و"العبث" الوجودي وتخريب اللغة، إذ تراهم عمدوا في أغلب قصائدهم إلى قصيدة النثر؛ مجازاة للتطور الحاصل للقصيدة العربية المعاصرة، أما

(300) حطب إبراهيم أو الجيل البدوي، محمد مظلوم : 161 .

(301) نفسه : 78 .

(302) الشاعر الغريب : 28 – 30 .

مضمونية قصائدهم فنجد أن ثقل "العزلات" هو المهيم دائماً<sup>(303)</sup>، ناهيك  
بـ((النبرة الخاسرة الخائبة، الملتبسة بشحنات فوبيا مرضية ، وفيها ذلك الغناء  
وتبدو كأنها تصب ستراتيجية عنونة نقدية ضد سابقاتها فنجد أسماء دواوينهم  
(العاطل عن الوردة)، و(السائر عن الأيام) ، و(هزائم) و(طواويس الخراب)  
(304)).

أما العزلة الروحية والبيولوجية،  
بيني وبينني حرب أهلية ... سوف أصفك أيها الحرب / يا حربي من سماء  
القحط اللامبالاة / سوف ألقى على أطلس الدم نظرة طائر ... كصقر يتنفس  
العواصف / ... / كي أستطيع أن أكتب نصاً خالياً من الرعب<sup>(305)</sup> .  
أما الشاعر كريم النجار، فيتأرجح بين لغة ناصعة واضحة حسية وهي من  
أصعب أدوات الشعر وبين أسى غنائي وأن لم يكن موزوناً قال:  
حمامة فائق حسن / التي تخضبت بالأسود / الأسود المعنق<sup>(306)</sup> ...  
أما ناصر مؤنس المأخوذ أخذاً باللعب على "الشكل البصري" في المجاميع  
التي أصدرها ، فهو يركن إلى الاستعارة التي لا تود بالضرورة أن تحيلنا إلى  
فكرة أو معنى محمود، حيث ثمة إبهارات وزخارف واحتفالات بعلاقة اللغة  
الخارجية :

تعال إلى مناحة تتصالح مع موتها / تعال إلى هتك يتعزز على غموضه، تعال  
إلى موت مفتون بنياشينه<sup>(307)</sup> .  
لجأ الشعراء إلى "قصيدة النثر" التي تعد ((مشروعاً كتابياً بمثابة الانتقال إلى  
مرحلة جديدة من الدعوة الجديدة / القديمة إلى كتابة هذه القصيدة ثم انفتاحها

(303) حطب إبراهيم : 161 .

(304) نفسه : 161 .

(4) نفسه : 161.

(5) نفسه : 161.

(307) ينظر : الشاعر الغريب : 32 . و : تداخل الفنون : 82 .

على الأجناس الكتابية المختلفة عبر تجربة (الكتابة) أو ما يسمى "بالنص المفتوح" (308).

إنّ هي أكثر الأشكال الشعرية قدرة واستيعاباً على هضم جماليات الفنون الحديثة المتممة بالانفتاح وتهديم الحدود بين الأجناس ((للخروج بنص شكلي خارج إطار الرؤية المعروفة للبناء الشعري)) (309)، ولأنّ الشعر نفسه جامعا للفنون فقد أتيح لعدد من الشعراء أن ينتجوا نصوصاً شعرية قائمة على تجارب بصرية (نحو فاضل العزاوي ، ومحمد سعيد الصكار ، وعبد الكريم كاسد، وعبد الهادي الفرطوسي) الذي استثمر نص (برهان هندسي على نظرية التلاشي) (310) وبنية الرسم الهندسي إلى جانب الشكل (الصورة) لينتج شفرته الدلالية .

لقد وجد الشعراء في التعددية والانفتاح منطلقاً لأن تأخذ وسيلة وممرا لتمرير آهاتهم وتوجهاتهم ومعاناتهم جراء ما يلحق بهم من النظام السائد آنذاك ، سواء أكان رهاب حرب أم رهاب الدولة من اعتقالات عشوائية أو مضايقات أو ملاحظات داخل وخارج البلد، فوجدوا في هذه الأشكال أو الأنماط تجسيدا لحالاتهم . فنشروا عدداً كبيراً من الأشعار المكتوبة آنذاك محتمين بهذه المستويات البلاغية التي يمكن وصفها بالأدب الإشاري أو القصيدة المرئية أو قصيدة المخطوطة أو الحروف وتقنيات البياض الفادح والتنقيط المتنامي داخل القصيدة والاستعانة بالأعداد والأرقام وما إلى ذلك من تقنيات ، توصل مدلولاً مضمرأ يصعب التصريح به والاعتماد عليه ؛ لما تحمله من إيحاءات وتأويلات وحركية في الدلالات، ومنهم مثلاً بالإضافة إلى من سبق ذكرهم (عمران القيسي وكريم الوائلي وصلاح حسن وشاكر لعبيبي وسعدي يوسف ورعد عبد القادر ... الخ) .

(308) تداخل الفنون : 13 .

(309) الشعر العراقي الحديث : 416 .

(310) بوصلات، عبد الهادي الفرطوسي : 29 – 33 .

وبهذا استطاع الشاعر ((إحداث منافذ بصرية للنص الشعري ضمن وسائلها التجريبية، وقد تباينت جراً تلك المنافذ بحسب نسبة امتلاك النصوص لمؤهلاتها الجمالية والدلالية، فالى جانب **كلالة نوري** هناك تجارب مماثلة ... أبرزها (**خالد مطلق**) الذي استثمر الرسومات المبسطة في عدد من قصائده ومنها قصيدة (مسافرون) التي أنشأت فضاءً بصرياً للتعويض عن لغة الشعر))<sup>(311)</sup>، بيد أن مختلف الأجيال سعت إلى ذلك، فالشعر استطاع أن يتخلص من محتوياته الأخلاقية والفلسفية، فكانت النظرة إلى اللغة محاولة لتحريرها من طوق التعقيد والوظائف التقليدية منخرطة إلى إعلام جمالي صرف.

---

(311) تداخل الفنون : 81 .

# الفصل الثاني



## الفضاء النصي المكونات والدلالة





## مدخل:

ينصب عملنا على العلامة البصرية دون اللغوية محاولين الكشف عن قيمتها بوصفها مدخلا مهماً لقراءة النص وسندرس شعر ناصر مؤنس على وفق المستويات الثلاثة للعلامة وبالشكل الآتي :-

- 1- وصف التركيب العلامي : الذي يهتم بالخصائص التركيبية للعبارات المعطاة تجريبياً والعلاقات فيما بينها ، فهو يستخدم رموزاً وصفية .
- 2- مستوى الدلالة (الموضوع) .
- 3- مستوى التداولي (المؤول) .

النص في تركيبه الفضائي، عُدّ متوالية من الأدلة التي تنتظم في زمانٍ وفي فضاءٍ، لذا اعتبرت القصيدة علامة مفردة قابلة لأن ترصد في انفلاتها ووحدها كيفية مستقلة ، ومستدعية لشروط منمازة ، إذن يكون النص علامة مفردة من خلال توافر الخصائص التي تعتبر علامات نوعية وبدورها محققة للشكل الواقعي للعلامة في النص الشعري ، الذي يُرصد بوصفه علامة مفردة في كليته، حيث يقدم بوصفه تركيباً لمجموع من العلامات النوعية المتجسدة مادياً والبنائية للنص .

ويمثل الشاعر العراقي المغترب ناصر مؤنس حالة شعرية فريدة في نوعها ، لأنه يعوّل على الفضاء الكتابي أكثر مما يعول على الكلمات ، وينفذ أعماله بطريقة الكرافيك، فيتحوّل النص إلى مجموعة من القوالب الشكلية التي تحوي عادة نصاً مكتوباً يتشكل جمالياً ودلالياً ليصبح مرئياً بالدرجة الأساس ومقروءاً بدرجة ثانية ؛ لإنتاج شفرته الدلالية، واهتمامه ذلك متأت من قناعة شعرية بقيمة المرئي قبالة المسموع .

قال ناصر مؤنس في مقدمة كتابه (التعاويذي) : ((القصيدة المرئية لا تستند إلى الشائعات ، أنها تبرعم جديد لكتابة تحاول إيجاد أسلوب آخر للتعامل مع الورق والحبر والكتابة تلك المفاصل المهمة بين الرسم وفن التدوين ... فهي توجه إلى

العين وتتخذ من الخصائص الفنية العربية مثل الخط ، والنقش ، والحفر والزخرفة والهندسة شكلاً لها، إلى الدرجة التي تجعل من هذا الشكل صفحة للتأمل تفتح المجال للتأويل ، وتقوم على الارتباط بالصورة التي تمنحها أفق النص وليس على حروف مطبوعة بالأسود على صفحة بيضاء، فالقصيدة المرئية تهدف إلى إعادة تشكيل الفضاء الذي تجعله ينطق الكلمات على أنها صور، والشاعر هنا ينبغي أن لا يكتب بالمعنى اللفظي بل بالمعنى البصري، الضوئي للون ، فالتشكيل البصري هو الذي يؤسس لغة فاعلة وفضائية، لغة قادرة على تحويل الكلمة لتحقيق بطريقة سحرية ضرباً من إبداع يعود بالشعر إلى أزيله. فالشعر يكتب انفجاراته لغوياً وبصرياً ، وتنتهي هذه الانفجارات إلى الشكل المرئي بوصفها كتابة تدون الفضاء، ولا تهتم بالشكل فقط على حساب النص ، إنما تسعى إلى رسم خيال الكلمات من أجل اكتشاف المعاني الخفية أو العناصر المختبئة خلف الكلمات ((<sup>312</sup>).

ومن العلامات التي رصدناها في شعر ناصر مؤنس :-

- أ- علامات نوعية مركبة متمثلة بالفضاء النصي الذي بدوره يتمثل من خلال الخط والأشكال البصرية والرسوم والفضاء التصويري والبياضات .
- ب- الأشكال البصرية سواء أكانت مركبة أم غير مركبة أم مجردة ، فالقارئ حينما يتلقاها لا يقف قارئاً فقط بل يتعداها إلى القراءة التأملية المستدعية لها شكلاً يمكن التقاطه وتشكيلا بمعزل عن حملته اللغوية ، لذا فهو دال على مستويين :
- 1- الفضاء النصي بوصفه نصاً لغوياً يُقدم للقراءة .
- 2- الفضاء الصوري يكون شكلاً بصرياً مقدماً للمشاهدة أي معطى للبصر والقراءة معا .
- ج- بقي لنا علامة نوعية : تتمثل بالبياض ويُرصد من منظورين :-

(<sup>312</sup>) التعاويدي، ناصر مؤنس:11.

- 1- وظيفة في التوزيع والتنظيم .
- 2- دوره في تعميق الفضاءين النصي والصوري .

وما قدمناه يعد من زاوية تركيبها علامة مفردة متضافرة لبناء علامات نوعية متعددة ، تتوزع على:

- 1- علامات نوعية تخص الفضاء النصي .
- 2- علامات نوعية تخص الفضاء الصوري .

إنَّ ج . ج . ليوطار صاحب كتاب (خطاب الصورة) الذي نشر عام 1971 ، فرق بين الفضائين النصي والصوري قائلا: (( وعن الفرق بين هذين الفضائين ينتج فرق أنطولوجي كونهما يمثلان مرتبتين متميزتين من المعاني، منهما يشتركان في التبليغ ولكنهما مع ذلك منفصلان))<sup>(313)</sup> وهذا ما نلاحظه في شعر مؤنس وما أقام قناعاته الشعرية عليه.

---

(313) الشكل والخطاب : 106 .



## المبحث الأول

### وصف المعطى الموجه للقراءة

إن لمصطلح الفضاء النصي (الخطي) مفاهيم عدة، منها الفضاء الشبكي (الانترنيت)، والفضاء التفاعلي أو الفضاء النصي المترابط، وما يهمننا في هذا المقام هو ما يعود إلى الاشتغال على فضاء الصفحة الشعرية وليس على الفضاء الافتراضي (شاشة الحاسوب)، أو كونه من عناصر النص الروائي (الفضاء الإدراكي) .

ونقصد بالفضاء النصي الخطي حسب ليوطار : هو الفضاء ((الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي، بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي , وهو فضاء لا يستدعي مشاركة ولا موقعاً محدداً لجسد المتلقي، لأن هذا الأخير يوجد ملغى في هذه الحالة في حين الفضاء الصوري ، مماثلة الممثل للمثل في الإمكانية الممنوحة للمشاهدة كي يتعرف الثاني من خلال الأول، بمعنى يستدعي مرجعية في موقع المتلقي ومشاركة تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة التي تعرض المسح البصري السريع من أجل امتلاك الشكل لا امتلاك العلاقات))<sup>(314)</sup> .

---

(314) الشكل والخطاب : 113 .

ويرى فيه سعيد يقطين آلية أو طريقة أو كيفية ((يتشكل بها النص على سطح الورقة، وشكل تقطيع أجزائه ومكوناته التي من خلال قراءتنا له، وربطنا بين مختلف عناصرها نكوّن عوالم النص وفضاءاته، والفضاء النصي في النص يبني بطريقة خطية))<sup>(315)</sup>، كما أن هذا الفضاء يبرز لنا وظائف أهمها البنية الخطية وتوزيع الأسطر والنبر البصري بالإضافة إلى علامات الترقيم \_ غيابها أو توافرها \_ وما يحدثنا به من تأويل في النص وبنية البياض والسواد المشكلة والبنية لفضاء النص أو الصفحة، كما تشكل إيقاعاً بصرياً محفزاً للقراءة والتأويل، خصوصاً وأن النص الحدائي أخذ بهذه الإمكانيات التعبيرية لغايات ناجحة من صميم حوارية النص وتعدد خطاباته، يضاف إلى ذلك الدلالات المتعددة للنص، فتتعدد بذلك دوال منها ما يتعلق بدوال هيئة الخط وشكله، وكيفيات توزيع الكلمات للسطر الشعري بطريقة تشكيلية وإبراز مقطع دون آخر .

وهكذا أخذت هذه الوظائف دور الأسس التي يقوم عليها الفضاء النصي، كونها من الخصائص والظواهر اللافتة فنياً وأسلوبياً وتعبيرياً في بنية القصيدة، التي تكشف عن قيمة فنية وجمالية عالية في نص شعري، كما أن الحذف والصمت والتداخل مع الفنون التشكيلية الأخرى يعد من الظواهر الفنية التي تجعل بها القصيدة البصرية الجديدة مرئية .

ونخلص مما تقدم إلى أن الفضاء النصي بدوره فضاء مقروء موجه للقراءة من خلال الأسس التي تقدم ذكرها، كما ((تقتضي المعرفة الأدبية في الفضاء المقروء وعياً لدى المتلقي بقصدية الكلمات الموظفة في الفضاء النصي؛ أي تقتضي معرفة بالأسس الاستعارية، ومعرفة بالإيقاع من حيث البطء والسرعة، والطول، والقصر))<sup>(316)</sup> .

(315) النص المترابط : 34 .

(316) سيميائية الخطاب الشعري : 203 .

نجد هذه المثيرات للفضاء النصي المكتوب أو الخطي، هي ليست علامات لسانية، إلا أنها ليست حيادية ؛ بل تختزن طاقات إيحائية، موجهة لعملية التلقي، فالمثيرات مرتبطة بالآيات ومقصدية الباث(4).

## 1- البنية الخطية [الخط]:

هو أحد المستويات الأساسية التي يقوم عليها الفضاء النصي، وبهذا فهو بنية النص وكذلك هو شكل أو هيئة الحرف (رسم الحرف)، فهو يمثل علامة مفردة تضم بعدين الأول كتابي والآخر بصري وسيرتبط بموضوعه عبر علاقتين قانونية في حالة الدال الكتابي ورمزية في حالة الدال البصري، وبهذا فإن الخط تعبير خالص عن مقولة الأولانية عند بيرس، فدلالة النص تكون غير مرتبطة بدلالة الخط بسبب التجريد الذي يعزله عن علاقته الفضائية والزمانية<sup>(317)</sup>.

### أ- الخط العربي :

هو (( رسم وأشكال حرفية متميزة، أصطلح العرب عليها في الدلالة على كلماتهم المنطوقة ولغتهم التي يتفاهمون بها، كما أنه يتركب من حروف مكتوبة وهي (28) حرفاً وله أنواع عديدة منها الكوفي، والتثلث والنسخ والرقعة والديواني والفارسي وغيرها))<sup>(318)</sup>.

ولا يخفى أنه مرّ بمراحل وأطوار حتى وصل إلينا بهذه الهيئة أو الصورة المتعارف عليها ، وأهم هذه التطورات الشكل والإعجام وشكل الإعراب. والخط في اللغة له دلالات ومعان عدة أهمها الطريقة المستطيلة في الشيء أو هو الطريق أو الكتابة<sup>(319)</sup>، وهذا ما تفصح عنه ((الدلالة التي تدور حول دلالاتي

(317) ينظر: السيمياء عند بيرس : 115 . و : المكان في شعر محمود درويش : 249 .

(318) قابلية التحوير كخاصية فنية في الخط العربي ومدخل لإثراء التصميمات الزخرفية،

حسن حسن طه، رسالة ماجستير، جامعة طنطا، كلية التربية، 2003 : 10.

(319) ينظر: لسان العرب، مادة (خط) : 7 / 287 .

الخط والرسم المنوطتين باليد فهي تشير إلى إحداهما على حامل ما : أرض، أو حجر، أو عظم أو لوح أو جسم أو جلد أو ورق، كما تشير إلى تحديد تباين بين أثنين مثل التباين الذي يظهر بين المفردات في الكتابة؛ مما يعني وجود تطابق بين الخط (الكتابة) والرسم حتى أن أحدهما ينوب عن الآخر في الاستعمال اللغوي فيقال رسم المصحف يراد خطه (كتابته) (320) .  
من هنا يمكن القول أن الرسم أصله الأثر والمراد بذلك ((أثر الكتابة في اللفظ هو تصوير الكلمة بحروف هجائها بتقدير الابتداء بها والوقوف عليها)) (321) .

وكتب في ذلك "بولي كلي" ((الكتابة والرسم متشابهان في جوهرهما))، أما اسجير بورن فقد كتب في الأربعينات ((الكتابة والتصوير شيء واحد لا بل هما الشيء نفسه، الصورة تكتب كما أن الكتابة تؤلف صوراً، بحيث يمكننا القول بأن هناك كتابة وهيئة كتابية في أية صورة، كما أنه توجد صوراً في أية كتابة)) (322) .

وللدكتور غانم قدوري لحمد رأي في ذلك إذ يرى أن الخط العربي كان يحتكم على صيغتين :-

- 1- الأول ما يسمى بالنظام التصويري : النظام الكتابي ويتطلب معرفة مئات الصور بقدر ما في اللغة من كلمات .
- 2- الثاني ما يسمى بالنظام الأبجدي أو الهجائي : أي كتابة عدد غير محدد من الكلمات باستعمال ذلك العدد المحدود من الرموز وهو يساوي ما يطلق عليه اليوم من تسمية Morphimic ويعني النظام المورفيمي أو الصوري Phomemic ويعني النظام الفونيمي أو الصوتي (323) .

(320) التشكيل البصري (1950 – 2004م) : 100 .

(321) رسم المصحف العثماني، عبد الفتاح شلبي : 9 .

(322) قابلية التحوير كخاصية فنية : 3 .

(323) ينظر: رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، د. غانم قدوري لحمد : 77 .



كما أن الخط العربي أو أيّ خط آخر له هيتان الأولى يدوية (خطي اليد) والثانية الطباعية، وهذا الفرق واضح على مستوى التلقي البصري بين الهيتين، فالأولى قادرة على تمثيل الدلالة البصرية وسمات الأداء الشفوي للنص المخطوط<sup>(324)</sup>، انطلاقاً من الاتكاء على الطاقة التصويرية للحرف العربي وإحياءاته الروحانية وتشكيلاته الجمالية، وكذلك بشخصية الحروف ذاتها تعد من الأسباب العاملة التي جعلت الخط العربي فناً جميلاً، ويزاد في ذلك إقبال الفنانين قديماً وحديثاً على رسمه وتشكيل حروفه جمالياً، لما أنماز به من مقومات تشكيلية تمثلت في الصفات التشكيلية التي أختص بها الخط العربي وتفرّد بها نحو (الامتداد الرأسي) وبسط حروفه : (امتداد أفقي، وتدوير، وتنعير أو تحذب الحرف، ومطاطية وإلى ذلك)<sup>(325)</sup>.

فيأتي التوظيف للخط كونه ((أداة من أدوات التعبير وحركة مؤسسة، ذات خصوصيات معينة مثل "معطى" أو مادة بصرية للتشكيل))<sup>(326)</sup>، كما أن الأبعاد الجمالية للخط العربي تمنح الشاعر البوح عما في النفس من خلال هيئاته وتشكيلاته المتعددة، لذا قيل بأن الخط ((الفن الأوح الذي يستطيع دون مغالاة أن نقول؛ إن له روحاً فهو كصوت الإنسان يُعبّرُ عما في النفس من أفكار))<sup>(327)</sup>.

بينما الهيئة الثانية أو النوع الثاني : الخط المطبعي المطبوع بالآلة الطابعة خصوصاً وأنه عادة ما ((يلغي النص كجسد، حروف باردة تسقط على الأوراق – البياض، يتحكم فيها سَفَرٌ من اليمين إلى اليسار يختزل النص في معنى، والمعنى في كلام، يحوّ نشوة القراءة وتعود الدلالة ... ويستكين لنمطية

(324) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (19500 – 2004م) : 99 ،

125 . و : المكان في شعر محمود درويش : 249 .

(325) ينظر: قابلية التحوير كخاصية فنية : 302 .

(326) الحروفية العربية فن وهوية، شربل داغر : 11 .

(327) الوسطية العربية، عبد الحميد إبراهيم : 11 / 2 .

الحرف وتكرارته واستهلاكه، فيما لا ينجو من تشويش الأخطاء أو تهميش التصفيف والإخراج، شيء ما يضل غائباً إنه الجسد المترنح في ظل (الحضرة) (328).

فالحديث عن الهيئتين الطباعية والخطية يضعنا أمام مقارنة بينهما :

<ul style="list-style-type: none"> <li>● حيادي بارد .</li> <li>● متداول .</li> <li>● فاقد التشكيل والجمالية .</li> <li>● ساحة اشتغاله عريضة (صحف، مجلات، كتب ودواوين شعرية ...).</li> <li>● لا يشكل أية قيمة دلالية بسبب هيئاته المتكررة (الاعتيادية) .</li> </ul>	<b>طباعي</b>	<b>الخط</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● قيمة بصرية .</li> <li>● غير متداول في ظل هذه التقنيات المتطورة .</li> <li>● متجدد حيوي من خلال الحالة الشعرية للكاتب، ساحة اشتغاله ضيقة.</li> <li>● محدودة مقتصرة على المخطوطات، يشكل قيمة دلالية من خلال توظيفه لأحد الخطوط المعروفة أو أحد الخطوط الحديثة .</li> </ul>	<b>يدوي</b>	

وبهذا نخلص إلى ((سرّ تحوّل الجدل بين الشفوي والمكتوب إلى جدل بين المخطوط والمطبوع من خلال إجراء مقارنة بين الحرف المرسوم بخط اليد والحرف المطبوع بالآلة الطباعة)) (329).

(328) حادثة السؤال : 31 .

(329) المكان في شعر محمود درويش : 249 .

إذن خط اليد ((صورة موزعة في فراغ منبئة عن صورة التكوين النفسي لشخصية الكاتب))<sup>(330)</sup>، كونه دخل ((حيز التشكيل البصري المفعم بالدلالة البصرية، إن الهيئة البصرية للحرف قادرة على نقل دلالات معينة للمتلقى إذ أنه مثلما توحى الأصوات بالدلالات وهي – أبعاد حسية للكلمات – فإن هيئات الحروف توحى بالدلالات لأن المرء في ذهنه هيئات الحروف مثلما يعي أصواتها ويربطها ربطاً وثيقاً بالأشكال الشبيه بها))<sup>(331)</sup>.

هكذا استطاع الشاعر أن يغير اتجاهه من الصوت إلى البصر ((انطلاقاً من قدرة الحروف وما تتركه من انطباع لدى المتلقي، وفي هذا تأكيد للطاقة الدلالية والإيحائية في طبيعة الأبنية البصرية للحروف، فيستطيع الفنان أن يحور أشكال الخط للحرف إلى تشكيلات زخرفية هندسية أخرى (دائري، وبيضوي، ومربع، ومستطيل)، أو تشكيل تصويري تمثيلي وذلك باستلهام الأشكال التمثيلية من طيور ونبات وجماد ... الخ))<sup>(332)</sup>، هذا من جانب ومن جانب آخر هذه القدرة ناتجة من ((تداعيات يلعب تراسل الحواس فيها دوراً كبيراً، فالانطباع الذي يصل من خلال حاسة معينة كالبصر مثلاً لا يلبث أن يشير إichاءات بحواس أخرى مثل السمع أو اللمس وهذا ما يؤكد وجود طاقات دلالية كامنة في طبيعة الأبنية البصرية للحروف المنسابة والمتعثرة، الحادة أو الرصينة))<sup>(333)</sup>، إذن الألفاظ ليست ((مضموناً معنوياً فحسب بل هي أيضاً شحنة من الصور المتولدة بالطريقة الكتابية وبالتفاعل الصوتي الذي تحدثه الحروف))<sup>(334)</sup>، وخط الشخص لوحة تشكيلية شعورية تنبع من ذاتية الشاعر التي تعبر عن مكنوناته الداخلية وانفعالاته .

(330) الكتابة الخطية العربية، فوزي عفيفي : 378 .

(331) التشكيل البصري (1950 – 2004) : 115 .

(332) الفضاء في الشعر : 6 .

(333) التشكيل البصري (1950 – 2004م) : 115 .

(334) الدادائية بين الأمس واليوم : 111 .

إن المادة الأولية للخط هي الحرف ((الذي يستعمل كأداة فنية للتعبير في القديم عن الحركة في بعدها الجمالي والفلسفي بمختلف أنماط توظيفه))<sup>(335)</sup>، سواء أكانت خزفية أم نسيجية أو خشبية ... الخ، فاستخدامه في مختلف أشكال الفن وكذلك في إشكال متعددة بهذا الحرف سواء أكانت منحنية، أم هندسية دقيقة، أم ملتوية، أم مزهرة، أم مستقيمة، أم مستديرة، أم مشجرة، أم مورقة، أم الأفقية ... الخ، نابع من طواعية في التكوين والتعبير، جعلت منه أداة فنية أصبحت من صميم العمل الفني، ومن صلبه في الكتابة وجميع مجالات الفنون الإسلامية<sup>(336)</sup>.

هذه الأشكال المختلفة والهيئات المتنوعة في الخط هي التي جعلتهم يلتفتون إلى القيمة البصرية للحرف العربي والتي لا يمكن لها إلا أن تدرك بالبصر، فالخط له فضل كبير وهذا ما قال به العلماء والفلاسفة، حيث ذكر ابن النديم (ت385هـ) في فهرسه ((وقال أفلاطون الخط عقال العقل وقال إقليدس الخط هندسة روحانية وإن ظهرت بألة جسمانية وقال أبو دلف الخط رياض العلوم وقال النظام الخط أصيل في الروح وإن ظهر بحواس البدن))<sup>(337)</sup> وعن أرسطو طاليس ((العلم العلة الفاعلة، والمداد العلة العنصرية والخط العلة الصورية، والبلاغة العلة التمامية))<sup>(338)</sup>. والجاحظ يقول: ((فأما الخط فمما ذكره الله عز وجل في كتابه من فضيلة الخط والأنعام بمنافع الكتاب، قوله لنبيه عليه الصلاة والسلام: (أَقْرَأُ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (1) خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (3) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ) وأقسم به في كتابه المُنزَّل ... فقال: (ن والقلم وما يسطرون).<sup>(339)</sup>

(335) إشكالية مقارنة النص الموازي : 556 .

(336) ينظر: التشكيل البصري (1950 – 2004) : 100 . و : قابلية التحوير كخاصية

فنية : 1 – 2 .

(337) الفهرست، ابن النديم : 8 . و : نظرية النص : 306 – 307 .

(338) رسالة في علم الكتابة، التوحيدي : 42 .

(339) قرآن كريم، سورة العلق . سورة القلم .

وبهذا الصدد قال القلقشندي (ت 821 هـ) : (( فالخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها ))<sup>(340)</sup>، كما يقول (( قيل : البيان اثنان، بيان لسان، وبيان بنان ومن فضل بيان البنان أن ما تثبته الأقلام باقي على الأبد وما ينسبه اللسان تدرسه الأيام ))<sup>(341)</sup> .

وأفصح القلقشندي عن الجمع بين الشكل والمضمون ، وجعل الإبداع في جمعهن قائلاً (( اللفظ إذا كان مقبولاً حلواً رفع المعنى الخسيس وقربه من النفوس، وإذا كان غثاً مستكراً وضع المعنى الرفيع وبعده من القلوب، وكذلك الخط إذا كان جيداً حسناً، بعث الإنسان على قراءة ما أروع فيه وإن كان قليل الفائدة، وإن كان ركيكاً قبيحاً صرفه عن تأمل ما تضمنه وأن كان جليل الفائدة ))<sup>(342)</sup>، وحينها راح الخطاطون يفتنون في الخط فيلغزون فيه ويمشقونه مشقاً<sup>(343)</sup>، بحيث يتحول الخط إلى طلسم ولغز يصعب معرفته، نسبة العلماء إلى ضرورة حسن البيان في الخط إيضاحه حتى أن ابن سيرين (ت 733 هـ) كان يكره أن يكتب القرآن مشقاً ويقول : (( أجود الخط أبينه ))<sup>(344)</sup>، وذلك لسهولة القراءة، ومن ثم سرعة الفهم .

أما ابن خلدون (ت 808 هـ) نجد عنده بعض التفاصيل في الكلام على الخط والكتابة يقول في سياق تناوله للضائع : (( هو رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، فهو ثاني رتبة من الدلالة اللغوية وهو صناعة شريفة ))<sup>(345)</sup> .

(340) صبح الأعشى، القلقشندي : 3 / 25 .

(341) نفسه : 2 / 436 .

(342) نفسه: 3/10-6 كما في تراجم خطاطي بغداد: 63.

(343) المشق : مدّ الحرف وإطالته .

(344) العقد الفريد، لأبن عبد ربه الأندلسي : 4 / 197 .

(345) المقدمة ، لابن خلدون : 1 / 417 .

لقد أجمعت هذه الآراء على اعتبار الخط والكتابة ((بيانياً ثانياً بعد اللسان، وعلى إبراز شرفها وفضلها من خلال البقاء ومخاطبة البعيد والقريب الغائب والحاضر، باستثناء ابن خلدون الذي قدم إضاءة حول طبيعة الدليل الخطي رسوماً وإشكالاتاً وبخصوص موقعه من الدلالة اللغوية))<sup>(346)</sup>.

فهذه التشكيلية للخط العربي مستمدة من الدين الإسلامي الحنيف الذي ((يحرّم رسم ذوات الأرواح، وعندما لم يجدوا متنفساً لطاقتهم التشكيلية يعفيهم من المحذور الشرعي لجأوا إلى الخط العربي لما يتمتع به من مرونة ورشاقة وطواعية))<sup>(347)</sup>، فالطواعية متأدية من اعتماد الحرف العربي على صفاء حركة اليد وليونة أدوات إنجازه ما يجعله أقرب إلى فن الرسم.

أما علاقة الشعر بالخط فقد ((بدأت نفعية لا تتعدى تسجيل الأثر الشعري لحفظه من آفة النسيان))<sup>(348)</sup>. وكما يرى **شاكر حسن آل سعيد** قد يأتي لوظيفة حرفية مثلاً حينما يقتبس حلية أو نصاً تعويدياً أو قدسياً أو شعرياً أدبياً حسبما يتطلبه موضوع الحرفة والخامة المستعملة فيها، وهذا ما يمدنا به التراث العريض من الطرز فيما يتعلق بالصناعات اليدوية في خامات وفنون الخزف والمنسوجات والسجاد والنقش في الخشب والعاج والعظم والتحف المعدنية والزجاج والبلور والحفر في الجص والحجر<sup>(349)</sup>، فاستخدام الخط هنا استمرار حضاري أو لديمومته حضارياً في استخدامات فنون الحضارات القديمة في الشرق الأوسط واستبدالها، فأصبح الخط البديل عن ذلك التراث القديم الذي يرى فيه الرغبة

---

(346) الشكل والخطاب : 118 .

(347) التشكيل البصري في الشعر العربي (1950 – 2004م) : 150 .

(348) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004) : 100 .

(349) ينظر: الخط العربي جمالياً وحضارياً، شاكر حسن آل سعيد، مجلة المورد، ع 7 –

14، مج 15/1986م : 56 . و : فنون الإسلام، زكي محمد حسن : 693 – 695 .

للتعبير عن المناخ التجريدي عن معنى الخصوبة والبركة في التفكير الجديد<sup>(350)</sup>.

بيد أن علاقة الشعر بالخط أخذت تنحو منحى آخر لصالح النص الشعري ، فلا يتوقف عند حدود دقة الكتابة وإتقان أصول الحروف ، بل يتعداه إلى ما يمتاز به جمال التركيب وبما توحيه هذه الحروف وما تبوح به ؛ لتتجاوز تشكيل الحرف وهياته على بياض الصفحة إلى المعنى ، وإلى ما هو فوق المعنى من بعد روحي وإيحاء ودلالة، وذلك من خلال الكشف عن التقاطعات الفنية بينهما وكذلك من خلال ما أبدعه الخطاطون من أنواع خطية على مستوى عالٍ من الجمال والتجريدية ، بالإضافة إلى التوظيف الصحيح لتلك الخطوط التي أخذوا يُزيّنون بها جدران المساجد والمآذن والقباب<sup>(351)</sup> . فالتزيين لهذه المآذن لم يأتِ اعتباطاً ولا ترفاً بقدر ما هو اهتمام متأتم من البعد البصري ؛ ولأجل تجسيد الملموس والمنظور ، فهو تزيين بصري للناظر ، والذي ساعد في عمل التزيين هو القابلية للحرف العربي من حيث المد والمط واللين والجفاف والاستدارة والبسط والصعود والهبوط<sup>(352)</sup> . فتداخل الرسم والخط أنتج لنا بعداً ثالثاً يتوجب إضافته إلى بعد آخر وهو البعد اللغوي<sup>(353)</sup> ، وهذا هو تيار الحروفية العربية . إن حركة الحروفية التي ظهرت في ستينات القرن المنصرم أولت أهمية كبيرة للخط العربي والحرف ، انطلاقاً من جماليات الحرف العربي وإمكاناته الفنية ، فأخذ الغرب يتأثر بهذه الجماليات أثناء زيارتهم للشرق وبلاد المغرب العربي أمثال بول كلي ومايتمس وديلاكرو<sup>(354)</sup> .

(350) ينظر : الخط العربي جمالياً وحضارياً: 695.

(351) التشكيل البصري (1950 – 2004م) : 101 .

(352) موسيقى الخط العربي عند أبي حيان التوحيدي، محمد بغدادى، مجلة فصول، ع

14، مج 15 : 136 .

(353) ينظر: الشكل والخطاب : 136 – 144 . و : إشكالية مقارنة النص الموازي : 506

(354) ينظر: الكلمة ترسم فنونها، عبد الكريم السيد : 1 (انترنت) .

وبهذا أصبح الخط مكوناً للفضاء النصي أو النص مثلما أصبح (( لغة مكتوبة ، ... فالمكون الخطي للنص يمنح للمتلقي إمكانية مباشرة في تلقي وفهم النص ومعرفة مفترضة باللغة ورسم الخط المقدم))<sup>(355)</sup> .

وفي ما بعد أصبح تياراً عالمياً يهتم بإخراج اللوحات من خلال الحرف القرآني فهي امتداد لحركة عربية تجلت واضحة في العراق وأصبحت تضم العديد من الجنسيات من إيرانيين وباكستانيين ويابانيين ، فهي تتعامل مع الحرف العربي خصوصاً بوصفه ممارسة تشكيلية تصويرية ، وبوصفه من جانب آخر تدوينا لمعان لغوية ، مع إضفاء بعد تشكيلي، وفي كلتا الحالتين أخذ الحرف يحمل ثنائية الشكل والمعنى ، أي المزج بين البعدين الجمالي والدلالي معاً<sup>(356)</sup>

وهكذا استطاعت الحروفية أن تجدد دم اللوحة وتنشط الجانب المعرفي وتغني المشهد البصري من الفنون التشكيلية الأخرى التي تفجر طاقة الحرف الجمالية وتتجاوز تعبيره اللغوية .

نجد مما تقدم أن الدراسات القديمة انحصرت دراستها للخط من حيث طرق رسمه وحدود تعريفه وفضله وقواعد الإحسان والإتقان ، فلم تتعد ذلك إلى البعد الجمالي أو القيمة المختزنة في الخط أو الحرف العربي ، واكتشاف نسقه الحقيقي من خلال الفنون الجميلة ، خصوصاً بعدما أخذت الدراسات والممارسات الإبداعية والنقدية والتحليلية تتجاوز هذا البعد الصوري إلى البعد الرمزي للخط ، بمعنى تجسيد الخط قيمة وليس تقنية أو أسلوباً ، وذلك من خلال اكتشاف القيمة البصرية للخط ، نعم كانت هناك التفاتة من الشعراء منذ القدم لتلك القيمة وأبدعوا ألواناً من القصائد الكتابية التي اعتمدت المظهر

---

(355) الشكل والخطاب : 256 .

(356) ينظر: لون يجمع البصر ( القيمة الإبداعية للحرف ): 258 ، 260 ، 261 .  
الحروفية، علامات خطية.



البصري للحرف، بيد أن تجاربهم وصفت بالقشور<sup>(357)</sup>، فالاهتمام ((بالحرف هو في حقيقته اهتمام بالمظهر البصري للخط ، الذي لا يلاحظ إلا باجتماع الحروف وتضامها إلى بعضها))<sup>(358)</sup> .

وبهذا نقف عند (( أهمية الخط العربي لا كتدوين مقروء وهو في نطاقه الحرفي واللغوي كما هو شأنه – سابقاً – حيث أصبح له دور أساس في الفنون الحرفية جمعاء ، كما لو أن يأتي من قبيل استخدام (وحدثين) الأولى الخط العربي والثانية التشكيل الفني ، ففي هذا التحقيق يعبر لنا عن المحور اللغوي الماورائي أو الزماني إزاء المحور التشكيلي الفيزيقي أو المكاني ، وهو بذلك لا يوظف القيم الحرفية (التقنية) بل القيم الثقافية الأسلوبية))<sup>(359)</sup> .

إن القيمة البصرية للخط تضيفي معانٍ أخرى وإيحاءات ودلالات على معاني النص المتنوعة ، فسلطة الحرف وجماليته ترمز إلى منحى شعري جديد أخذت تبرزه التيارات النقدية كالبنوية والبنوية التكوينية والبنوية الشعرية والسيميولوجية ، ((نتيجة تأثره بلسانيات سوسير وفلسفة بيرس ، و أصبحت العلاقة النقدية عبارة عن علاقة لغوية / فنية تتكون بين نص ومنتقٍ ، وإنَّ العلاقة بينهما هي علاقة معرفية تسري على كل نظام صارم للتأقي الشعري ، الذي لا يتعاطى مع التعبيرات الشعرية الهلامية أو الصور الأخرى والإشارات السطحية ، التي تززع الثقة بين النص ومنتقيه أو بين مظاهر النص وعمقه بتعبير (ميشيل فوكو) ، ذلك لأن النص خداع لغوي وفكري وتسلية عابرة ، أما عمق النص فهو أشبه بالتوغل أو الذهاب إلى المعاني الكامنة وراء قشرة النص

---

(357) ينظر: صبح الأعشى : 3 / 28 ، 42 . و: إشكالية مقارنة النص الموازي : 506 .  
و: الخط العربي جمالياً وحضارياً: 59. و: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ، بكري الشيخ أمين: 218 ، 232 .

(358) التشكيل البصري (1950 – 2004م) : 102 .

(359) الخط العربي جمالياً وحضارياً : 59 ، 60 .

لغويًا وفنيًا (وبصرياً))<sup>(360)</sup>، ويكون ذلك من خلال استعانة الشاعر بالفضاء الجمالي للخط العربي وما انماز به من إichاءات دلالية معبرة عما يراد التعبير عنه (( إذ أن الغرافولوجي أو ما يعرف بعلم تحليل خط اليد يهدف إلى اكتشاف مقومات شخصية الفرد وخاصيته المزاجية من خطه))<sup>(361)</sup>، فلكل خط من الخطوط العربية التي توظف في النص الشعري ((طبيعة معينة تتصل بمستوى التعقيد والتركيب أو بمستوى اللبونة والبساطة، مع ربط ذلك كله بمستوى ما يحتاج إليه كل خط من عناية واهتمام ودقة وإتقان ، على أن لكل هذه الشروط علاقة بالمتلقي، الذي يبدو أكثر انشداداً إلى النماذج البصرية الدقيقة فأهمية الخط وقيمته، تأتي من بعده الفني ومن اعتباره لوحة فنية تحمل أبعاداً كثيرة، تتجاوز الفني والجمالي إلى الثقافي والاجتماعي))<sup>(362)</sup>.

لقد وصف أحد الباحثين الخصوصيات الجمالية والتشكيلية للخط العربي بقوله (( لا يخاطب العين وحدها بقدر ما يخاطب الروح أيضاً ويدفعها إلى الغوص في أعمار مضمونه الفني التشكيلي، ومن ثم يصبح التعامل معه يتم من خلال إichاء (الكلمة) التي تنتقل العين من (الصورة) المجردة إلى الصورة المعرفية الإشرافية العميقة))<sup>(363)</sup>، وقد ذهب إلى هذا المعنى حسين خمري أيضاً<sup>(364)</sup>.

هذه جماليات الحرف البصرية ، التي تصبح شكلاً مرسوماً على فضاء الورقة يسهم في انفتاح الخط على ((تاريخيته، ويدمر ميثافيزيقيته وهو يتبع حركة الجسد ونشوته، وتمرد حواسك، أليافك، كل الدلالات تصبح ممكنة تحطم

(360) ناصر مؤنس ... المغامرة التأهية، نصير عواد، 3 سبتمبر 2005 : 1 (انترنت) .

(361) مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، عبد الستار العوني، عالم الفكر، ع 2 ، مج 26 :

. 303

(362) إشكالية مقاربة النص الموازي : 555 .

(363) الحرف والحرفيون، محمد أديب السيلوي : 7 .

(364) نظرية النص : 306 .

استبدادية المعنى، الكلام الصوت الخفي ينقل الخط النص من المعنى إلى ما بعد المعنى))<sup>(365)</sup>.

إن ما تكتنزه العلامة الخطية من أبعاد إيحائية جعلها تُفَعَّل مجدداً وتأول بوصفها مادة تشكيلية منفتحة على إمكانات جمالية صغيرة ، خصوصاً (( إن التجسيد الملموس والمنظور للخط هو الأثر الباقي والبارز ما بقي الخط . فالأثر علامة دالة، والخط أثر دال على اللغة، أي علامة عليها، فكأنها تتضمن دلالة الوضوح والجلاء))<sup>(366)</sup>، ما جعل الكلمة تنتقل من معنى الإشارة إلى معنى العلامة، فالخط هو روح اللغة ، وحينما يوظفه الشاعر غايته التفرد، يجد فيه قوة البوح كما في النفس ، وإيقاع وكونية الحرف المخطوط أكثر من المطبوع، كما أنه فن يلامس مجموع نظام اللغة والكتابة بوصفه خيلاً لصورة<sup>(367)</sup>، فمرة يعمد الشاعر أو الرسام أو الخطاط إلى ((استعمال الحرف أو الكلمة العربية كشيء جمالي وزخرفي أو بناء موضوعي أو يأخذ الحرف كبعد بحد ذاته وليس كموضوع، وأن الحرف يستخدم كقيمة تشكيلية بحتة بغض النظر عن المعنى اللفظي أو اللغوي وهو ممارسة صوفية، واستمرار غيبي لعقلية فنان يتجاوز لذاته ودافعه النسبي))<sup>(368)</sup>، وهذه الممارسة لها جذور ضاربة في القدم ، من خلال اكتشاف الصوفية للمعنى الخفي الكامن وراء كل حرف ، كما أنها ألهمتهم تفسيرات مجازية مدهشة<sup>(369)</sup>، ففي كل ذلك ((إنما يشهد لأفق بات فيه عنصر النص والحرف، والكلمة والأثر والاسم والتوقيع مقومات (خارجية) للمعنى عاكسة لباطن المعنى الثانوي))<sup>(370)</sup>.

(365) حادثة السؤال : 31 .

(366) الأثر والإثارة ضمن تواشج العلامات، عبد الوهاب المؤدب : 26 .

(367) ينظر: نفسه : 26 . و: إشكالية مقارنة النص الموازي : 555 .

(368) الحروفية علامات خطية تبحث عن هوية وفاء جليل (انترنت) .

(369) ينظر: رمزية الحروف في المصادر الصوفية، للمستشرقة الألمانية اناماري شميكل :

1 .

(370) الصوت والظاهرة مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، جاك دريدا،

تر: د. فتحي إنقزوا : 12 .

فإذا ما عدنا إلى شعر الشاعر ناصر مؤنس نجد أنه عمَد إلى الاستعمال الخطي حيث غلبَ هذا على كتبه الشعرية ومنها (تعاويد للأرواح الخربة و هزائم و الملك و التعاويذ)، بينما وردت ( قصائد حيل ميكانيكية ) مرة بخط يده ومرة بالآلة الطباعة (الحرف المطبعي) دون "اليدوي" ، أما الخط المطبعي فكان من نصيب (عزيري فليليني – تعال إلى رؤية الكرادلة ، و الكتاب الوثني) .

أفادَ الشاعر ناصر مؤنس من المنمنمات والفن الزخرفي الإسلامي، وحينما يقف المتلقي أمام كتبه فكأنما يقف أمام مخطوطات قديمة، إذ جاء هدمه للمعيارية الشكلية السائدة لدى أغلب الشعراء في أغلب كتبهم الشعرية من خلال نوعين هما :

- أ- **كسر الاستدلال** : وفيه استبدل الحرف المطبوع للكلمات بخط مكتوب غير مطبوع، يكون مكتوباً بخط حديث يسمى **الحرف اللين** وهو النوع الثاني من أنواع الخطوط الحديثة ((الذي يحمل في طياته بعض صفات خط النسخ من حروفه وانحناء وتقوس ومطاطية بما يوحي بالحيوية والحركة، فهو يهتم بجمال الرونق وسهولة الكتابة ، حيث يطرأ عليه أيضاً زيادة في سمك الحروف وتقريب المسافات بينهما أو ضغطها لتلائم أسلوب استخدامها ، وهذا الانتقال في سمك الحروف وأحجامها يعبر عن الانسيابية والنعومة والطلاقة ، وهو راجع إلى رسمه باليد دون اللجوء إلى الأدوات الهندسية))<sup>(371)</sup> .
- ب- **كسر المغايرة** : حينما استبدل الحرف المطبوع للكلمات بحرف مكتوب بخط يدوي – وبأقلامه الخاصة (القلم – القصب) والحبر (الصيني).

(371) قابلية التحوير كخاصية فنية : 47 .



أما المقومات التشكيلية والجمالية للخط العربي في شعر ناصر مؤنس فهي :

**1- المد (الامتداد الرأسي) :** وقد يسمى "الانتصاب" ((وهو صفة في الحروف القائمة الرأسية (أ، ل ، ط، ظ، ك) ونعني به الصفة قابلية الحرف لأن يمد رأسياً وإمكانية التحكم في طولهِ وقصره))<sup>(372)</sup>، فقد وردت في نص (هزائم الصحراء)<sup>(373)</sup>، إذ امتد حرف الألف واللام في كلمة (اخترنا التهليل لهيكل) .

---

(372) قابلية التحوير كخاصية فنية:51.

(373) هزائم : 51.



وكذلك في نص (هزائم الصحراء)<sup>(374)</sup>، في كلمة (الخطايا) و(الفتيلة) فالألف ممتد إلى الأعلى.

ووردت في نص (هتاف طائش)<sup>(375)</sup>، في كلمة (فلتعتنا المعضلة فاجعة ومهازل) في حرف (الطاء والألف واللام)، مما يتبين أن الشاعر استطاع أن يتحكم في قابلية الحرف الممتد رأسياً سواء إلى الأعلى أو إلى الأسفل .



<sup>(374)</sup> هزائم: 47.

<sup>(375)</sup> نفسه : 63 .

### 3- البسط (الامتداد الأفقي) :

وقد يسمى ((الانبساط وهو بسط أجزاء الحروف الأفقية كبسط (السين الصاد الكاف، الحاء، العين، الميم، الماء، فاء) والاستواء لا يعلو فوقه ولا يهبط أسفله))<sup>(376)</sup>، فقد وردت السين منبسطة في كلمة (المستسلمة)<sup>(377)</sup> .

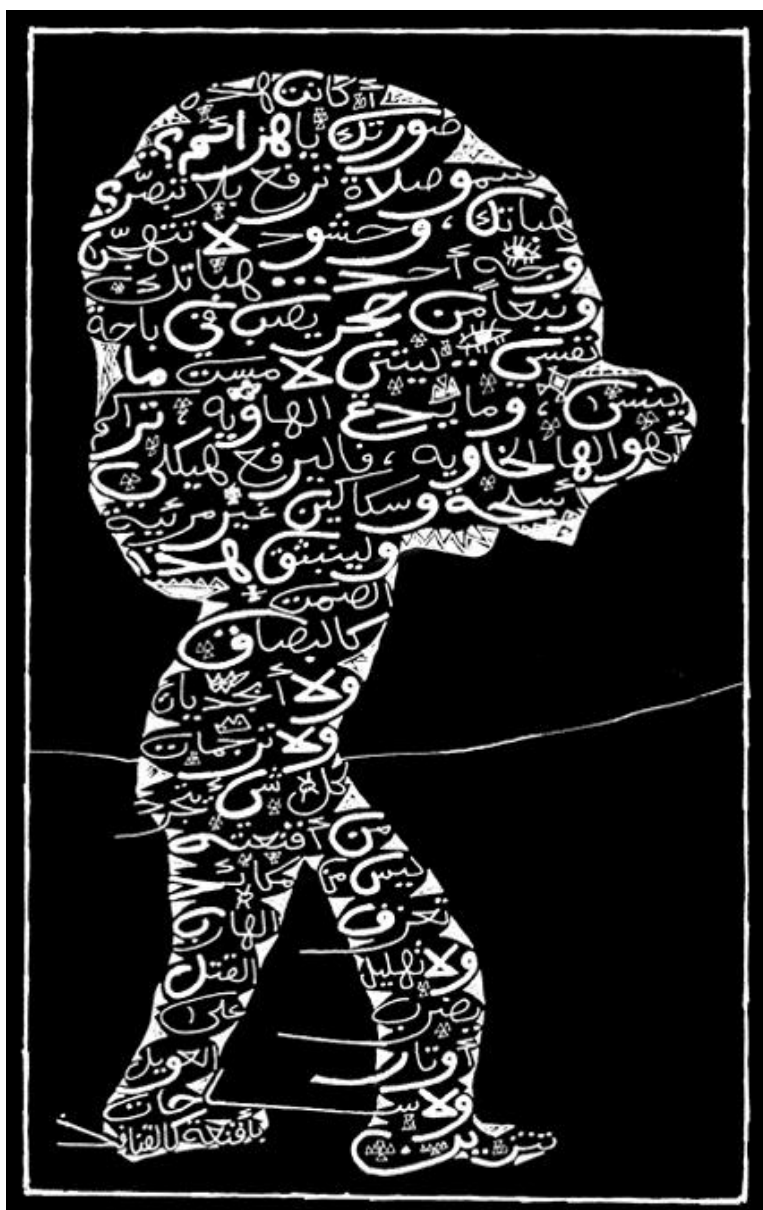


وكذلك وردت في نص (هزائم كوكبية)<sup>(378)</sup>، في كلمة (ساحات) .

(376) قابلية التحوير كخاصية فنية : 53 .

(377) تعاويد للأرواح الخربة : 21 .

(378) هزائم : 36 .



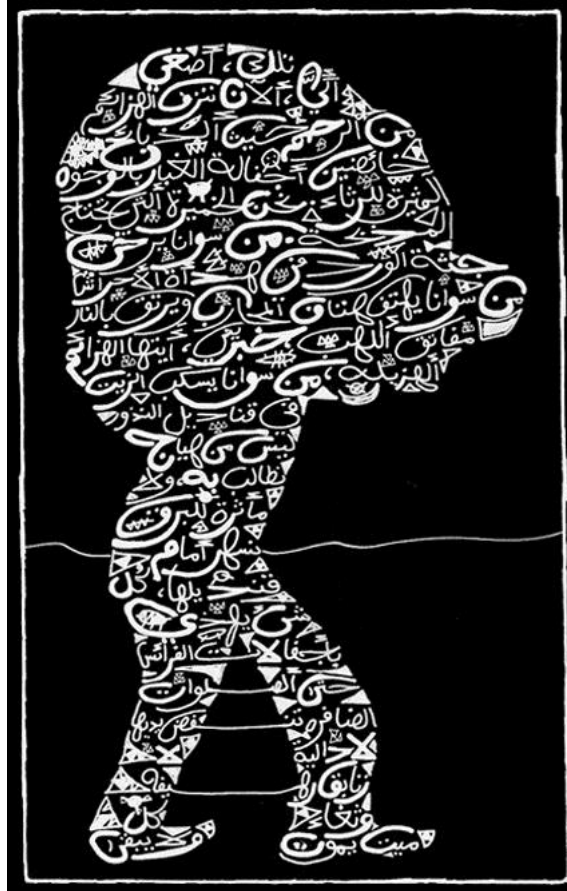


وقد وردت السنين في نص (كرسي الملك)<sup>(379)</sup>، في مفردة (سيأتي).



(379) الملك: 16.

مثلما وردت حروف (النون والهاء والصاد) منبسطة في نص (هزائم كوكبية)<sup>(380)</sup>، النون في (تنفض)، والهاء في (رهيفة)، والصاد في (صلوات) .



(380) هزائم:9.

#### 4- التدوير :

ويسمى التدوير أو التقويس أو الاستدارة وهي جعل الحروف على هيئة نصف سواء أكان هذا التقويس للداخل (تقعر الحرف) أو للخارج (تحذب الحرف)<sup>(381)</sup>، والتدوير أو التقويس هو من أهم صفات الخط اللين ويظهر ذلك جلياً في (ع ، غ ، ح ، خ ، ج ، ق ، س ، ش ، ص ، ض ، ن) فقد وردت العين والجيم والنون مدورة على الأصل الكتابي ، بيد أن الشاعر ناصر مؤنس استطاع أن يأتي بغير هذه الحروف المذكورة على طريقة التدوير وهذا انطلاقاً من قابلية ومرونة الخط العربي ، ومن هذه الحروف مثلاً اللام في (نصالاً) والياء في (خذني) والفاء في (جفاف) والكاف في (انتظارك) وهذا في نص (تعويذة الجفاف)<sup>(382)</sup>.



(381) قابلية التحوير كخاصية فنية : 55 .

(382) تعاويد للأرواح الخربة :128.

وكذلك في نص (تعويذة الرفائيم)<sup>(383)</sup>، إذ وردت الحاء مقعرة في كلمة (واحد) إلى الداخل.

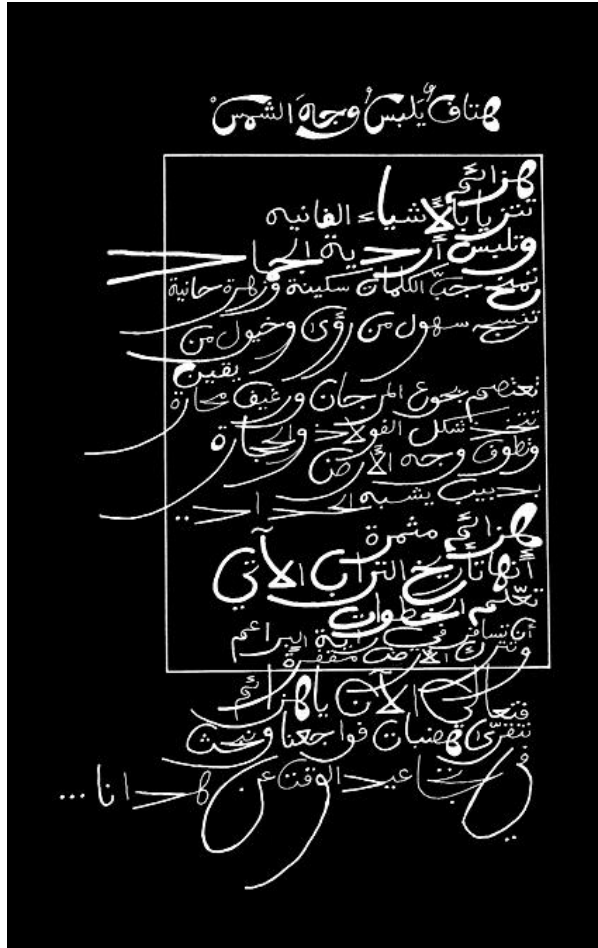


**5- المطاطية :** صفة في (( الحروف اللينة والمنحنية ، ونعني بها قابلية هذه الحروف لأن تزداد في حجمها وطولها، كمنط حروف الراء والذال والهاء والواو) ، وأحياناً يكون المط على هيئة تقويس واستدارة أو انحناء كبير في حجمها)<sup>(384)</sup> وقد وردت الذال والياء والواو والراء والنون والياء فزاد في طولها وجاءت على هيئة استدارة في الياء في (في)، والنون في (عن)، فالذال في (جماد)،

(383) تعاويذ للأرواح الخرية : 74 .

(384) قابلية التحوير كخاصية فنية : 57 .

والواو في (وتلبس)، والواو (سهول)، والراء في مقفرة، كما في النص (هتافٌ يلبسُ وجهَ الشمس) (385).



(385) هزائم : 68 .

6- قابلية الضغط : بما أن الحروف العربية قابلة لأن تمط وتستدار كذلك لها ((قابلية أن تضغط فتصير منكمشة الشكل ضئيلة الحجم وتقل فتحاتها وتسد، والضغط هو تجميع الحروف أي جمع أجزائها بعضها مع بعض وهو في ذلك عكس المط والفردي))<sup>(386)</sup>

وقد استطاع الشاعر ناصر مؤنس في تعويذة (الكائن)<sup>(387)</sup>، أن يكمش حرف اللام في (يلتف) والراء في (ضريرة) و(رؤيا) وكذلك استطاع أن يسد فتحة الصاد في (تصير) وكذلك العين في (شعرة) والقاف في (الحرائق وأحرق) والميم في (مسحور) .



(386) قابلية التحوير كخاصية فنية : 57 .

(387) تعاويد للأرواح الخربة : 150 .

كما استطاع أن يسد الألف واللام في (الأفلاك) ويكمش الألف في (يا صرح) و(عساكر) والراء في (الشرارة) في نص (تعويذة الأخيلة رؤيا دانيال)<sup>(388)</sup>.



7- **التداخل والتراكب** : فيعتمد على ((استخدام الكلمات ذات النهايات المتشابهة – أحياناً وأحياناً غير متشابهة -، وتداخلها مع بعضها لتظهر في هيئة واحدة تشغل أقل حيز من المساحة أو تتداخل الكلمات فيما بينها وتتقاطع لتشكل وحدة من عدة كلمات))<sup>(389)</sup>.  
لقد تشابك نهاية حرف الغين في كلمة (الفراغ) بنهاية حرف الهاء من كلمة (أطرافه) في نص (تعويذة الرفائيم) تتشابك وتتداخل حرف الراء في (أرم) — (أيتها) ليصور ويسجل تسجيلاً بصرياً لحالة الرمي للمخاطب الآخر بالهزائم .

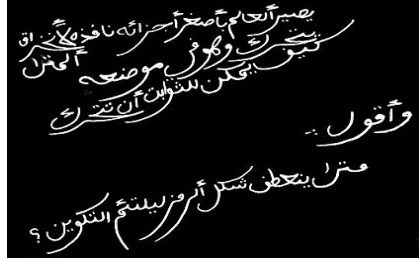
(388) تعاويز:109.

(389) قابلية التحوير كخاصية فنية : 62 .

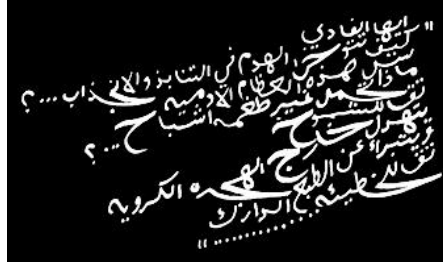




8- تعدد شكل الحرف الواحد : يتمثل لنا من خلال قابلية الحرف ((في رسمه في عدة أشكال بل ومختلفة تتدرج بين اللينة والصلابة))<sup>(390)</sup> .  
 نحو الميم يتغير شكلها في النص إلى عدة أشكال مرة إلى الأعلى وإلى الأسفل ومرة ملتوية وهكذا كما في نص ((تعويذة الزلزلة))<sup>(391)</sup>، نحو (العالم) و(المتى) و(متى) الرمز و(ليلتئم) .



والهاء يتخذ رسمها أشكالاً متعددة في شعر ناصر مؤنس نحو نص (تعويذة الأخيذة)<sup>(392)</sup> في (هذه) و(أيها)، وكذلك في نص (تعويذة الرميم)<sup>(393)</sup> .



(390) قابلية التحوير : 64 .

(391) تعاويد للأرواح الخربة : 44.

(392) نفسه: 111 .

(393) نفسه : 33.

في كلمة (هذا) .

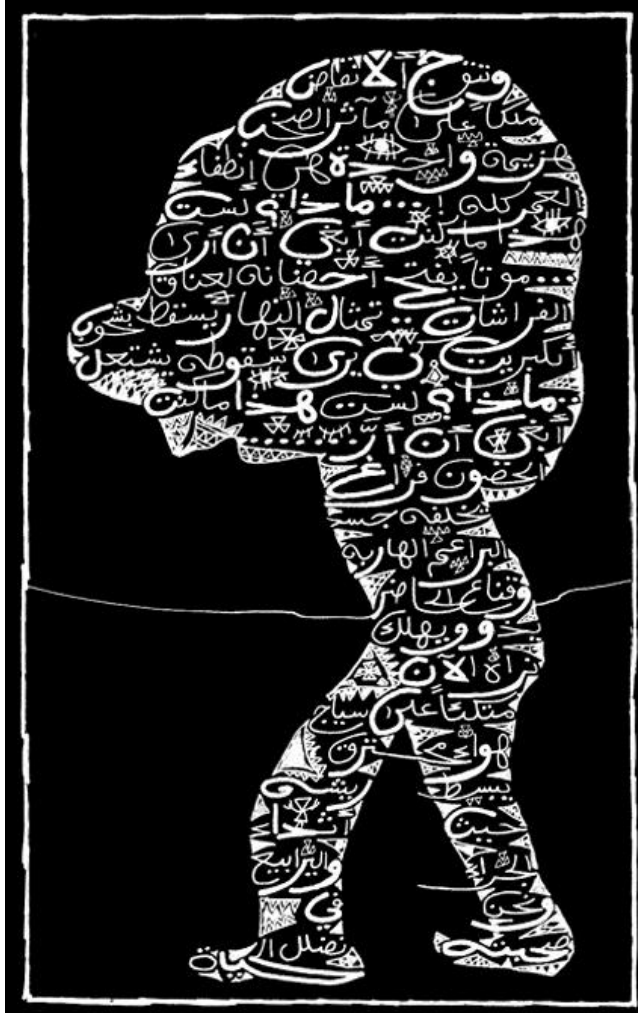


وكما وردت في شكل آخر في نص (تعويذة الزلزلة) في (هب) و(جهة) ...  
الخ، ووردت في (تعاويد)<sup>(394)</sup> مختلفة نحو (هتافي) عن سابقاتها .



(394) ينظر: تعاويد: 21,45.

وكذلك نص في (هزائم كوكبية) (395).



(395) هزائم: 24.

## 2- حركة الأسطر:

السطر الشعري ((كمية القول الشعري المكتوبة في سطر واحد سواء أكان القول تاماً من الناحية التركيبية أم الدلالية أم غير تام))<sup>(396)</sup>. وقد كان نظام الكتابة السطري يجري تشكيله وفق قالب محكوم بأوزانٍ وقوافٍ محددة مسبقاً، لكن سرعان ما تبدد ذلك النظام الصارم من خلال كسر نمطية الأسطر الشعرية والخروج عن الأوزان الخليلية التي تتحكم في بناء جسد النص وتشكيله، وهذا ما أتاحه شعراء قصيدة التفعيلة؛ لكون هذه الإمكانية أحدثت خرقاً واضحاً في جدار الهندسة الصارمة للقصيدة الكلاسيكية، فأخذت شكلاً وتشكياً هندسياً جديداً بعدما كانت القصيدة كتلة هندسية مغلقة بخطوط مستقيمة<sup>(397)</sup>.

إن نظام الكتابة السطرية الأفقية تحول إلى العمودية، هذا ما جاء به شعور الشاعر وذهنيته المنتجة والمسؤولة ومسؤولية مباشرة عن كيفية وكمية ذلك القول، الذي من خلاله يتشكل جسد النص الشعري، وشكل القصيدة الجديدة التي تحمل طابعاً هندسياً تشكيمياً غير ثابت لعدد الكلمات<sup>(398)</sup>.

الهيئة الجديدة للسطر الشعري تحمل طابعاً أيقونياً، كما أنها ((إجراء ناتج عنها مباشرة تغيير المسار لحركة العين على المسند، تغييراً يخرق الخطية المألوفة في تقديم أسطر الفضاء النصي وفي قراءتها – تلقيها – إذا كان توظيف الشكل الخطي غير فاعل على مستوى دلالة النص بشكل قطعي أي (الخط الطباعي)،

<sup>(396)</sup> التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004) : 171 .

<sup>(397)</sup> ينظر: ركائز التجديد في شعرية الحداثة، محمد عبد المطلب، غيمان، 1ع، 2007 :

5 .

<sup>(398)</sup> ينظر: مقتضى التشكّل وإنتاج الخطاب : 961 . و : التلقي البصري للشعر نماذج شعرية معاصرة، د.خرفي محمد الصالح، الملتقى الدولي الخامس للاسمياء والنص الأدبي :

55 .

فإن تكسير مسار السطر الشعري على العكس من ذلك مرتبط بالسياق النصي، ولا يمكن أن يفهم إلا من هذا المنظور))<sup>(399)</sup> .  
كما أن للإخراج الطباعي الأثر الواضح في تشكيل السطر وتعدد هيئاته وتنوعها ، مما يساعد على إجراء تشكيل بصري يجسد الدلالة التي ينبغي أن يصورها للمتلقي<sup>(400)</sup> .

فهذا الخرق بحركة الأسطر\_ التي تطول حيناً وتقصّر حيناً آخر\_ لم يكن خرقاً لذاته فقط بقدر ما يحمله من جمالية وفنية للتشكيل البصري للشعر ، فكانت هذه السطور وتحركاتها شبيهة بحركات الموج مداً وجزراً، ومن جانب آخر فإن التشديد على شكل الكتابة في فضاء الصفحة الشعرية أي على أيقونته البصرية يبيّن جسد النص / المعنى توافقاً مع مدلولاته<sup>(401)</sup> .

وليس هذا حسب إنما يمكن أن تندرج ضمن هذه التشكيلات قضايا التنضيد الطباعي للشعر التي ((تتأثر بعوامل داخلية نصية، وخارجية هي مزيج اللاوعي والذاكرة والمحيط، لذلك فلا بد أن تكون العملية مقصودة مغموسة بعصير التجربة الشعرية للقصيد))<sup>(402)</sup>، وهذا ما درج عليه أغلب الشعراء الذين لا يرتبون جملهم الشعرية كيفما أتفق ، ولا يحتاجون إلى اعتبارية ممتوجة فاقدة للذوق الفني والجمالي ، وإنما يتم وفق إحداثيات تفرضها العملية الشعرية ، وكأنما أراد الشاعر (( توصيلها إلى مستوى استثارة عين المتلقي التي تقوم بدورها بمحاورة تلك الأشكال واستنطاقها))<sup>(403)</sup>، مما يعطي القارئ والمؤول مجالاً واسعاً لتصريف الدلالات ، بمعنى أن التلقي للشعر أخذ يعول على البصر والسمع معاً لا على السمع فقط .

---

(399) الشكل والخطاب : 234 .

(400) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث : 171 .

(401) ينظر: الشكل والخطاب : 244 . و : العلامة البصرية والبنى الرامزة : 62 .

(402) فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان: 230 .

(403) المكان في شعر محمود درويش : 264 .

إن تلك الحركة المرصودة في طبيعة الأسطر لا تتم على منوال واحد ، فهي متباينة وبعضها يمتد إلى ست أو ثماني مفردات ، في حين يقتصر آخر على واحدة ، وهذا الانكماش ((واحد من تقنيات الحداثة التي أعطت المفردة حقوق التركيب وأتاحت لها أن تنتقل بالسطر الطباعي ، إن هذا الهدم الصياغي يعود إلى اعتماد شعرية الحداثة على "المفردة" اعتماداً بالغاً))<sup>(404)</sup>.

وهذا تأكيد على أن (( للكلمة في الأساليب العلمية الحديثة قيمة كبيرة، فهي تحيي حياة متطورة ، ومتجددة وهي أبداً في تغيير دلالاتها وفي طرائق استعمالها، وربما قام المجاز والاستعارة بدور كبير في مسألة الدلالة والمجاز الحاصل في كل زمان))<sup>(405)</sup>.

إن هذا (( الوعي بحقوق المفردة كان ابناً شرعياً للعقيدة الإبداعية لشعرية الحداثة، إذ أنها لم تثق في ارتباط الدال بالمدلول الواقعي ولم تثق في مقولة المحاكاة" على مستوياتها المختلفة، إن الذي تثق فيه أن كل مفردة تنتج مرجعيتها دون النظر إلى الواقع الفعلي، وإنما ينحصر نظرها في مستهدفاتها الجمالية أكثر من الدلالية، معنى هذا أن "الدال والمدلول" يتحركان حركة حرة فقد يتباعدان، وقد يتقاربان وقد يتحدان حسب المهمة الفنية المطلوبة ولعل هذا كان وراء استقلال المفردة بالسطر أو الجملة الشعرية إعلاناً عن وظيفتها الطارئة))<sup>(406)</sup>.

فالدور الذي أخذته المفردة في القصيدة البصرية دورٌ كبيرٌ ، من خلال إنتاجها للمعنى في السطر ذاته والسطور الأخرى ، دون أن يؤثر ذلك من استقلالها بإنتاج المعنى، فهذا المسار لحركة السطر الشعري يحمل رؤيا معينة الهدف منها هو (( إشراك أكثر من مبدع في إنتاجه، وإعطاء النص فرصة التجدد

---

(404) ركائز التجديد في شعرية الحداثة : 5 .

(405) الشعر العراقي الحديث : 256 - 257 .

(406) التلقي البصري للشعر : 548 .

والتعدد، وترسيخه في ذاكرة القارئ عن طريق تمييز اللغوي الكتابي، والفني، فالنص لا يخرج عن كونه موعداً ثنائياً لمبدعين هما (القارئ والشاعر)، فنحن هنا أمام متلقى لجمهرة المبدعين الشاعر أو الشاعر الرسام الخطاط أو الشاعر الخطاط، قارئ اللغة، قارئ التشكيل ... الخ))<sup>(407)</sup> .

فالاستجابة للنص الشعري المعاصر تتطلب متلقياً حذقاً ، وكيف له أن يبني انطباعاً عندما يقرؤها . فمثلاً حينما يقع المتلقي أمام نموذجين أحدهما القصائد الكلاسيكية والأخرى قصيدة مرئية ذات تقنيات وتشكيلات وإشارات ، فإنه سيكون في الحال الثانية أمام مداليل أخرى إضافة لما تحمله من دلالات سابقة . ولعل أقرب المصاديق لتلك التجربة ما أجراه الدكتور ثائر العذاري من قرائية على نمطين من الشعر أحدها تقليدي ، والآخر حدائي وكيف رصد استجابتنا للنصين ، فمثلاً قصيدة المتنبي التي مطلعها\*<sup>(408)</sup> .

**واحر قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم (409)**

فقرآته للوهلة الأولى تجري في دماغ القارئ وضمن فعاليات سريعة ومعقدة ويمكن أن نلخصها في الآتي : تصور من القارئ توقعات تسير باتجاهين متعاكسين من خلال الإجابة عن سؤالين ؟ (1) ما الكلمة التالية ؟ (2) المعنى النهائي المراد إيصاله ؟

هذا يقلل من احتمالية أو إمكانية التنوع في مجال المفردات ، التي تشكل المعنى بمجرد التسلسل في القراءة ، ما يضعنا أمام المعنى المنشود بمجرد التقدم في

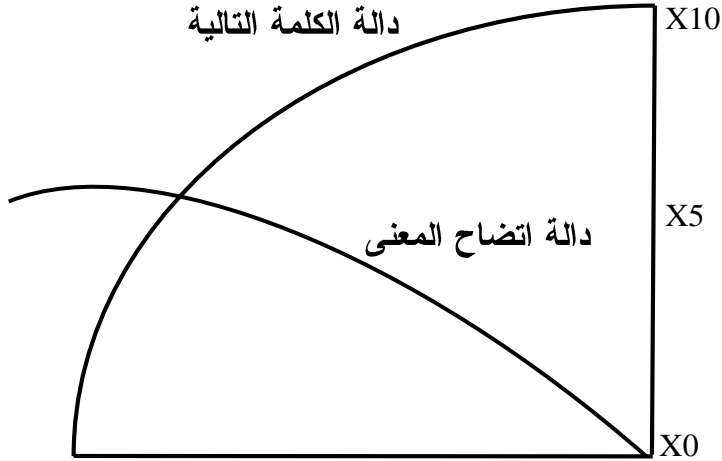
(407) التلقي البصري للشعر : 1 - 5 .

\* التعامل هنا إجرائياً مع البيت كأنه نص كامل، ولا يرى في هذا التعامل أية مشكلة لأن البيت في القصيدة التقليدية وحدة موضوعية كاملة كما هو معروف .

(408) ينظر: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، د. ثائر العذاري : 10 .

(409) ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري : 3 / 362 .

القراءة ، وهذه الترسيم توضعنا أمام هاتين العمليتين ويمكن تخيلهما كما في الشكل التالي (410) :



واحر قلباه ممن قلبه شميم ومن بجسمى وحالى عنده سقم

كلمة (وا) الأولى ((تحدد مجال اختيار "الكلمة الثانية" بذكر الشيء، أو شخص مندوب وكلمة "حر" تُضَيِّقُ المجال أكثر فتقيده وتحصره في كلمات قليلة مثل (قلب، ومهجه، وفؤاد، ونفس، ...) وهكذا كلما تقدمنا في القراءة يُضَيِّقُ مجال الاختيار كما موضح أعلاه، حيث تنزل دالة "الكلمة التالية" في النص يبدأ من مالا نهاية من الاحتمالات ويُضَيِّقُ تدريجياً حتى نصل إلى الصفر)) (411).

هذا ما يضع القارئ أمام استجابة ((تسير على منوال الرتابة والدائرة الضيقة، وهذا ما لا تحتمله الاستجابة في ظل القصيدة البصرية المفتوحة على سبل حركية الدلالات اللانهائية والمتعددة بتعدد وتنوع قراءاتها وقراءها، وذلك يتم

(410) ينظر: تقنيات التشكيل الشعري : 11 .

(411) نفسه: 11-12.



من خلال إبداع الشاعر ومدى تلاعبه بمعدل سير الخطيين الصاعد والنازل وكسر نظامهما فإنه سيولد متعة جمالية لدى المتلقي))<sup>(412)</sup> .

ومما تقدم يمكننا من أن نضع القصيدة الكلاسيكية ضمن تصنيف القراءات الشفوية وكأن الأذن تقرأ لا العين لنص مكتوب وفق المنظور الشفوي، في حين قصيدتا التفعيلة – والنثر – تقرأ قراءة كتابية بصرية أو أنها العين لنص مكتوب وفق المنظور الكتابي<sup>(413)</sup> .

وثمة عامل آخر فاعل في هذه السيرورة وهو القافية ، فالشاعر لم يعد مكبلاً بقوافيه ولا منصرفاً إلى صناعتها في خاتمة بيته ، من أجل ذلك (( لم يعد السطر الشعري متجهاً إلى نهايته الفيزيائية ، بل عوضاً عن ذلك صار اتجاه حركة الجمل عمودياً نازلاً إلى الأسطر التالية ، فكل سطر ينتظر اتمام دلالاته في السطر التالي حتى نصل إلى نهاية دلالية لا صوتية ، إن فكّ الارتباط بين اتجاه التلقي، والقافية أدى إلى تغيير جوهري في وظيفتها، فعند تخلص السطر الشعري من حتمية القافية الواحدة، لم تعد القافية مركزاً يستقطب انتباه المتلقي، ولم تعد إقفالاً حتمية على أي من المستويات الثلاثة :صوت، نحو، دلالة))<sup>(414)</sup> إن الانصراف عن ديناميكية الشعر العمودي ثور النمذجة الشعرية، إذ لم تعد الكتابة هي هي ، إنما انفتحت على إبداعات العصر التي تتجلى فيها الذات الكاتبة وهي تنماهى مع الحدائث في صناعة المفاجأة (( فكل جملة أو سطر شعري جديد هو تجربة جديدة وعلاقة حرة مع الوجود المعبر عنه في تلك الجملة . لذا فكل جملة حرة تحمل فرصة ممنوحة للقارئ بإمكانية فتح علاقة جديدة مع الموجود ، في حين القصيدة العمودية المكتوبة عبارة عن شكل هندسي بسياج مغلق يتوقعه القارئ ويعرف نهاياته قبل أن يصلها))<sup>(415)</sup> .

(412) تقنيات التشكيل الشعري:13.

(413) ينظر: ركائز التجديد : 5 . و : التلقي البصري للشعر : 550 – 553 .

(414) في تقنيات التشكيل الشعري : 94 .

(415) ركائز التجديد : 5 .

إن الاستجابة في القراءة للقصيدة البصرية تصبح ((قراءات ؛ لأن عملية القراءة التي في جوهرها هي فك شفرة ، ليست مجرد سياق إضافي يضاف على النص ، إذ لا تتحقق نصية النص إلا من خلال فعل القراءة ذاته))<sup>(416)</sup> ؛ لأن الدلالة لم تكن محصورة في النص ولا متحققة بالقراءة ، بل هي نتاج تلاحم مستمر بين علامة النص وبعده الأشاري، ومن هنا يكتسب الحديث عن القارئ الضمني المتخيل في بنية النص ذاته مشروعيته ، بمعنى أن فعل القراءة المتحقق في بنية النص يجري بوصفه حدثاً أو واقعة، والقارئ في هذه الحالة ليس مطالب بأن ينجز قراءة شعرية، ولكنه ملزم بأن يمنح النص طبيعته المحتملة أي أنه مدعو لتمييز خصائص النص وملامسته في العمق؛ من خلال استعانتة بلا محدودية الفضاء الأشاري ، فلا يأتي إلى النص بنية أحادية التفسير وإنما ينظر إليه في سلسلة من التأويلات اللانهائية<sup>(417)</sup>، والقارئ في هذه الحالة هو ((المتكلم / المرسل الذي يداوم القراءة في حالة الإبداع / الإرسال ، منتقلاً من دور التلقي بطريقة شبيهة دائرية، لكن هذه القراءة تظل الأولى ألياتها في تحقيق نصية النص، وهي قراءة ليست بريئة تماماً من جانب القارئ الأول المبدع / المرسل – لأن القارئ الخارجي مستحضر في القلب من تلك القراءة الأولى))<sup>(418)</sup> .

إنَّ الهدف من حالة الانتقال للقصيدة الحديثة في عملية التلقي من الأذن إلى العين أبعاد سياسية واجتماعية وجمالية ونفسية تتضافر مع الأبعاد اللغوية والتصويرية والموسيقية في جسد النص الشعري، وتتشكل معها ضفيرة دلالية تجسّد روح الشاعر ورؤاه الحضارية، وبذلك باتت القصيدة حسب قول (شربل

(416) القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، محمد نجيب التلاوي : 347 .

(417) ينظر: وحدة النص وتعدّد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر، د. إيمان

عيسى الناصر : 88 – 89 . و : القصيدة التشكيلية : 347 .

(418) نفسه : 347 .

داغر) جسماً طباعياً له هيئة بصرية مظهرية محسوسة، تعمل على توليد أشكال جديدة من المساحات النصية(419).

ونخلص مما تقدم إلى أن تغير مسار حركة السطر الشعري يعود إلى الفضاء النصي والنص بفائدة كبيرة من خلال :  
أ- شكل أو هيئة هذه الأسطر ← اعتبارها أيقونة .  
ب- عملية القراءة تسهم في عملية إنتاج نص جديد

معاني ودلالات مستقيضة  
التحول من التلقي السمعي إلى البصري

ج- شكل الإخراج الطباعي دوراً هاماً .  
استطاع الشاعر ناصر مؤنس أن يخلق تنوعاً واعتياداً في التشكيلات السطرية ، وهذا التنوع القصدي لم يكن عفويّاً بقدر ما هو حامل لقصدية المغايرة والتنوع وتعدد المعنى والتأويلات ، وبهذا يعد التشكيل المتنوع مكماً لدلالة الفضاء البصري في المتن الشعري من خلال طرق كتابته لشعره على فضائية الصفحة ومن هذه الهيئات :-

- 1- الاتجاه العمودي من الأعلى إلى الأسفل .
- 2- الاتجاه العمودي من الأسفل إلى الأعلى .
- 3- اتجاه المنحني من الأعلى إلى الأسفل .
- 4- اتجاه المنحني من الأسفل إلى الأعلى .
- 5- السطر المتموج .
- 6- السطر المتساقط .
- 7- الأسطر المتلاصقة .

(419) ينظر: الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر : 33 .

8- التفريق البصري للسطر الشعري .

9- الأسطر المتعامدة .

### 1- الاتجاه العمودي من الأعلى إلى الأسفل :

ورد في نص (تعويذة الرميم)<sup>(420)</sup> ، تتجه فيها الكتابة من أعلى يسار الصفحة إلى أسفلها على فضاء الصفحة الشعرية ، بيد أن هذه التقنية من الإخراج بدت واضحة في شعر ناصر مؤنس لتتشد عين المتلقي .

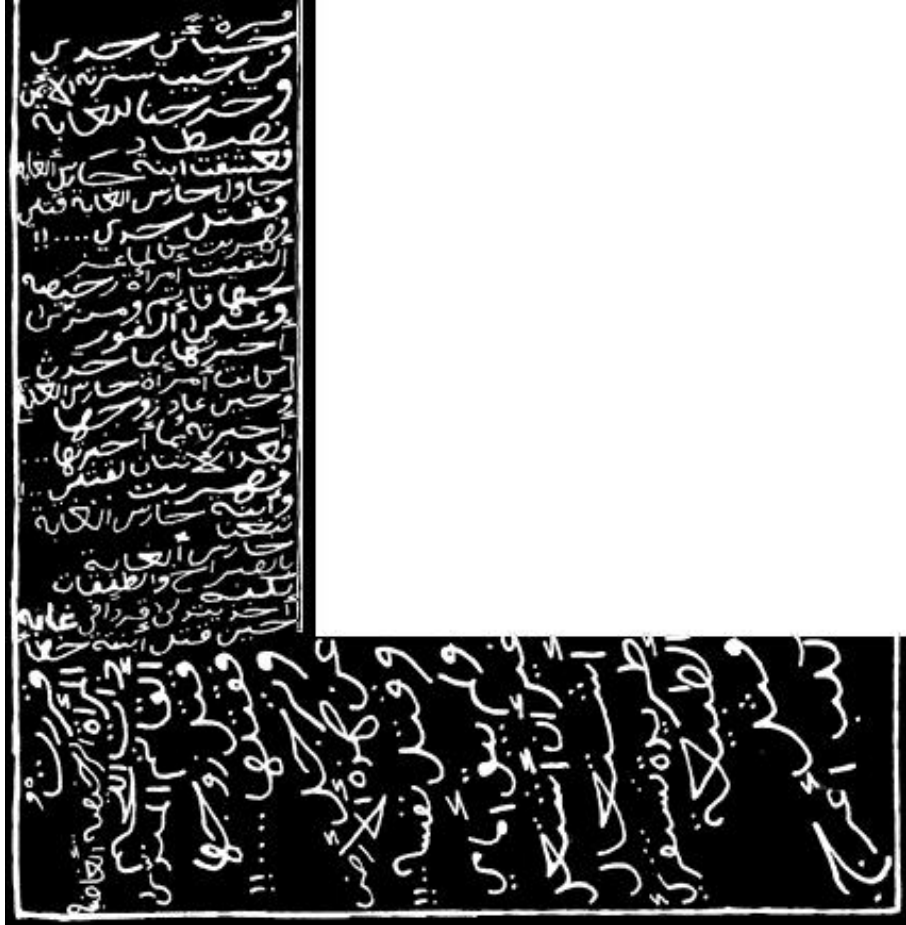


ومثال آخر على ذلك من (تعويذة الرميم)<sup>(421)</sup>نفسها ،

(420) تعاويذ للأرواح الخرية : 71 .

(421) نفسه : 70 ، 74 .

حيث اتجه الشاعر في موضع آخر فيها من الأعلى إلى الأسفل .



وفي نص (تعويذة الأخيلة) (422) .

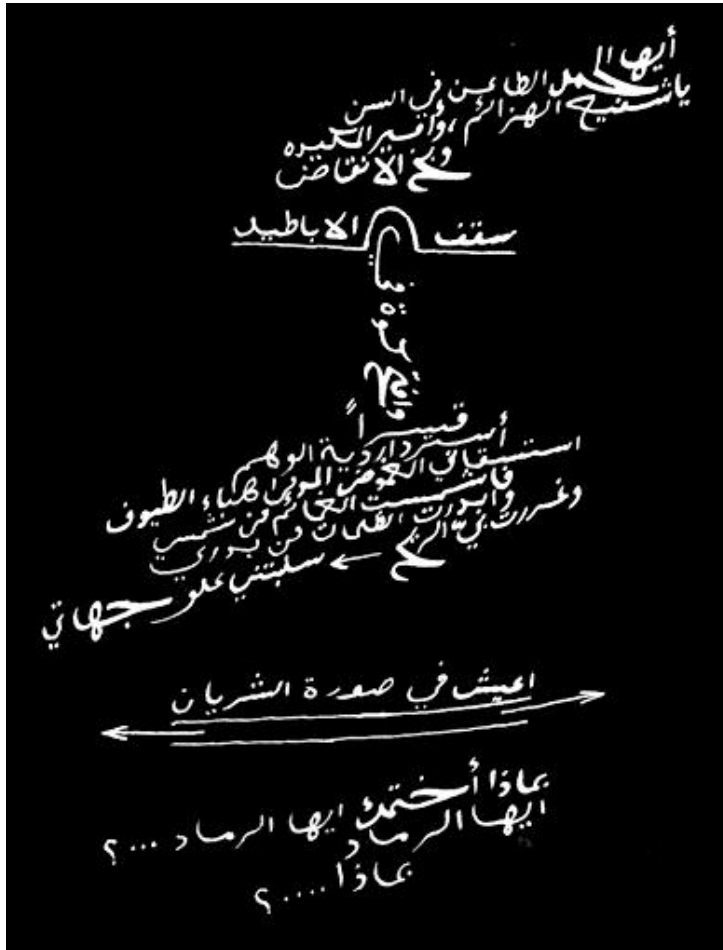
(422) تعاويز للأرواح الخربة : 102 .

اركي في رؤياي

بعضهم وبعضهم يدعواهم ، يمكن  
أنظروا ويديهم في القضاة ، يمكن  
المنظر والسمع ، يتفحصوا أوهامهم وظنونهم  
فيشرق في تفسير شفقتهم  
كحرف في الحماة شفقتهم  
[انه شفقتهم من الماء والطين ]

يشهد ما تزل عليه الكائنات ، من  
تزلزلت الأرض ، ومن  
وتبته الشهادات القتل  
التحقيرة منها زنا ربه  
بنا يدعوا مواسمها  
ذنبه تزلزله من غبار السموات ، وفي  
حسبنا ربه يظلم الحوت ، وفي  
ويكئيب الكعب

2- الاتجاه العمودي من الأسفل إلى الأعلى : تتجه فيها الكتابة من الأسفل إلى الأعلى على فضاء الصفحة الشعرية نحو ما ورد في نص (تعويذة الكائن) (423)



(423) تعويذة للأرواح الخربة: 146 ، 148.

وفي (تعويذة الجفاف) (424) تتجه الكلمة من الأسفل إلى الأعلى .



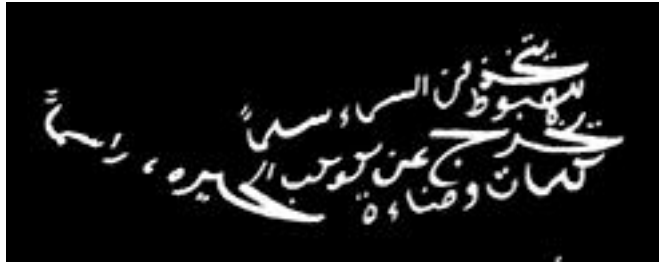
(424) تعالويز : 121 .



4- الاتجاه المنحني من الأسفل إلى الأعلى : تتجه الكتابة في السطر الشعري وهي منحنية من أسفل اليمين أو اليسار إلى أعلى الصفحة كما في نص (تعويذة الزلزلة)<sup>(425)</sup>.



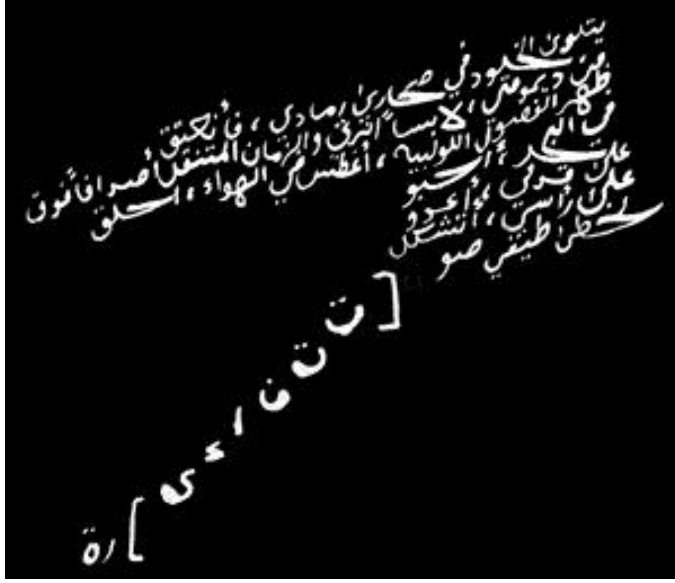
وفي نص آخر (تعويذة الأخيلاء)<sup>(426)</sup>، في (كلمات وضاعة الحيرة، واسعاً).



(425) تعاويذ: 43.

(426) نفسه: 100.

5- السطر المتموج : يتخذ السطر الشعري في كتابته على فضاء الصفحة الشعرية شكلاً متموجاً ليسجل دلالات بصرية متجسدة في النماذج من مثل نص في (تعويذة الكائن)<sup>(427)</sup>



6- السطر المتساقط : نعني به السطر الذي ((يتخذ شكلاً متقاطراً على فضاء الصفحة الشعرية وذلك بصورة عمودية من الأعلى إلى الأسفل))<sup>(428)</sup>، وردت هذه التقنية في شعر ناصر مؤنس كما في نص (تعويذة الرفائيم)<sup>(429)</sup> :

(427) تعاويد: 141-142.

(428) المكان في شعر محمود درويش : 273 .

(429) تعاويد للأرواح الخربة : 58.

في أعماق فراغات فانية تشبّح بالبرص  
وتنسخ العالم

اختفت الجهات الأربع  
وظل رأسي بندولاً يتحرك

يبحث

يبحث

يبحث

بعيداً

بعيداً

بعيداً

في

الظلمة

وفي نص آخر من (تعويذة الأخيلة) (430) :

تقدمي يا مدناً تنمو كالقمر

تنمو

تحيا

تفنى

تموت

تقدمي يا مدناً تتضاءل كالقمر

ينمو

يحيا

يفنى

يموت

---

(430) تعاويذ: 106. كما ورد في الكتاب الوثني : 61 و في قلم إبراهيم ، ينظر : نفسه

تقدمي يا مدناً تغير جلدھا  
كالشعابين

وفي نص آخر من (قلم قابيل)(431)

قوي كالحية النحاسية في يد موسى  
غاضب كوشم على جبين المحارب

كجرح

و

صقر

و

القيامة

انتصاري.

مقدس

أنا

كخطية

مرتبكة في الجنة

مغلف بالرغبات كظل الجريمة في عقل قاتل

#### 7- الأسطر المتلاصقة :

ونعني بها الأسطر التي تكون فيها الوحدات الخطية مسجلة لخط متصل ، سواء  
أكانت أفقية أم عمودية أم مائلة ، وقد وردت هذه التقنية في شعر ناصر مؤنس  
نحو ما جاء في نص من (تعويذة الرفائيم). (432)

---

(431) الكتاب الوثني: 61-62.

432 تعاويد: 69.

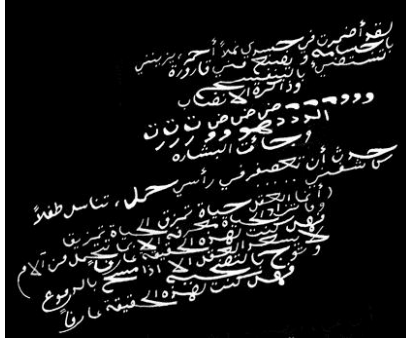


وفي نص آخر من (تعويذة الكائن) (433)

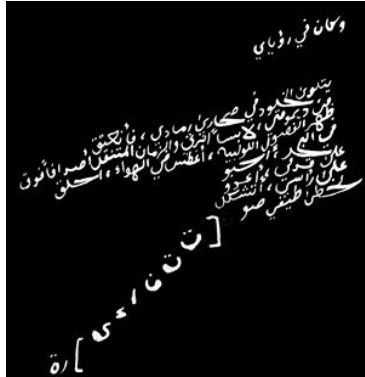
لا تضع عليك ثياباً نظيفة، وإلا خف اليك الأموات  
 ولا تضح نفسك بالعطور الطيبة  
 كي لا تجد بهم الرائحة فيجتمعون حولك  
 ولا ترمي رمحاً <عند تجوالك> في العالم الأسفل  
 لئلا يتكأ عليك من أصابهم رمحك  
 ولا تحمل بيدك هراوة كي لا تهيم حولك الأشباح  
 ولا تضع في قدميك صنديلاً  
 وفي العالم الأسفل لا تصرخ ولا تبك  
 لا تقبل زوجتك المحبوبة.

## 8- التفريق البصري للسطر الشعري :

حيث تفرق أحرف الكلمة على السطر الشعري سواء أكان السطر أفقياً أم رأسياً ، فقد يتم تفريق الكلمة في السطر من الأسفل إلى الأعلى ، نحو ما ورد في نص (تعويذة الرفاتيم)<sup>(434)</sup>.



وفي نص آخر من (تعويذة الأخيلة)<sup>(435)</sup> ورد تفريق بصري للمفردة من الأعلى إلى الأسفل .



(434) تعاويذ: 77-78.

(435) نفسه : 93 .

## 9- الأسطر المتعامدة :

قد يتخذ السطر الشعري هيئة متعامدة ؛ لإخراج دلالات معينة ، وهذا ما موجود في شعر ناصر مؤنس نحو ما ورد في (قلم إبراهيم) (436) .

هذه غلطتك  
هذه غلطتك الكبيرة  
لم تعرف من الأرض إلا وجهها الذي يسكنه الإنسان

وورد في نص آخر من القلم ذاته (437) .

انحدروا بالروح إلى مملكة الأموات  
رسموا الامتداد الكئيب للمصير  
كان الجحيم مؤقتاً فأصبح أبدياً  
واستعاد الخراب مكانه على الأرض في جدلية الغموض .

(436) الكتاب الوثني : 108 .

(437) نفسه : 118 وفي صفحة 125 .

### 3- حركة البياض والسواد:

إن معظم الشعراء لم يولوا أهمية لاستثمار الفضاء الورقي (الصفحة) أي الفضاء البصري المرئي ، و لا لطريقة كتابة النص الشعري على أديم الصفحة، فكان الثقل الأكبر يقع على اللغة والرمز والصورة الشعرية والإيقاع ... الخ، فلم يعيروا أهمية لأيقونة الفضاء أي (البياض) . وهذه الحال لم تدم طويلاً، فسرعان ما تنبه الشعراء المحدثون لكيفية استثمار الصفحة والتشكيل الخطي وطريقة تقسيم السواد على البياض، فهذا الجانب الشكلي هو من تضاريس الفضاء النصي ، الذي يعود بفائدة كبيرة تتجلى لنا من خلال توليد المعاني والدلالات اللانهائية والمتعددة للنص الشعري .

وبهذا فإن ((الخطاب الشعري لم يعد كلمات وأفكاراً فقط ، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر، لفهم النص، وفهم التشكيل الخطي المرافق له، الذي أصبح ذا دلالات عميقة ؛ لأن المكان الذي يكتب فيه النص وطريقة كتابته على البياض أصبحت تدخل في تحديد معناه وتأطير مساره))<sup>(438)</sup> .

ولا نغفل الإشارة إلى أن ابن وهب الكاتب (ت272هـ) فطن إلى ضرورة الاعتناء ببياض الصفحة قائلاً : ((فأما جودة التقرير فأن يكون ما يفضل من البياض أو القرطاس أو الورق على يمين الكاتب وشماله وأعلى وأسفله على نسب متساوية))<sup>(439)</sup>، فإذا ما تحقق تشكيل البياض تحوّل في إطار محيط بالنص وجزء رئيس في بنيته من خلال بنية البياض وتقسيمه<sup>(440)</sup> .

---

(438) التلقي البصري للشعر : 551 .

(439) البرهان في وجوه البيان، إسحاق ابن وهب الكاتب، تح : حفي محمد شرف: 275 .

(440) ينظر: التشكيل البصري (1950 – 2004م) : 161 – 164 .



ويطلق على البياض مسميات أخرى مثلاً "الفراغات"، "الفجوات"، أو "الصمت"، وتعد البياضات عند الماكري ((مساحات سكون؛ لأنها تقدم مناطق مفتوحة لا تشهد أية عملية بناء، أما السواد فمناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال لأنها مشكلة من الحركة البانية المسجلة)) (441).

وبهذا نخلص إلى كون حركة البياض أسلوباً وآلية قائمة على الاختلاف في توزيع الأسطر على الصفحة وتنسيقها تنسيقاً معيناً، أو بمعنى آخر توزيع الكتل السود على الصفحة البيضاء.

وللفراغ تاريخ ليس بهين فقد اهتم به المتصوفة، وهو عندهم قيمة بالغة، فهو ((منطقة حرة لتأسيس متعالٍ، ينطلق من توقيف الأحكام وتعليق الكون، ومن جعل ذات الواقف تكشف ما يحجبها عن نفسها، لذلك شدد النّفري على أنّ الفراغ قُوّة وأتساعٌ ونور، الفراغ مُجد، واهبٌ، مُوتٍ، نتوج، الفراغ خروج من زمن امتلاك الشيء إلى زمن التحرر منه، الفراغ انتساب إلى مستحيل لا يفتح الإمكان فيه إلا كي يُغذّي الاستحالة)) (442).

أما أيزر فيرى أن الفجوات هي ((عدم التوافق بين النص والقارئ، وهي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة، كون هذه الفجوات موجودة على أسس ملموسة في البنية التي تنظم استجابة القارئ)) (443)، ويرى غيره في فجوات النص الأدبي ((عنصراً أساساً للاستجابة الجمالية)) (444)، وترى إحدى الباحثات أن الفراغات ((إشارات محرضة، ومنشطة، لخيال القارئ يتبين بها أن الأجزاء المختلفة تحتاج إلى ربط)) (445).

---

(441) الشكل والخطاب : 102 .

(442) أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر : 137-138 .

(443) المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، وليم راى، تر: يوثيل يوسف : 46 .

(444) نظرية الأدب في القرن العشرين، ك. م. نيوتن، تر: عيسى علي العاكوب : 241 .

(445) وحدة النص : 84 .

فالبياض والسواد ينتجان مقابلة بين موقفين هما:

- موقف انفتاح في حالة هيمنة السواد (فضاء مليء) .
  - موقف انطواء في حالة هيمنة البياض (فارغ من أية فعالية)<sup>(446)</sup> .
- تم التنبه لهذه الجدلية في التشكيل الشعري وتوظيفهما ، بعدما كانت طاقة فنية معطلة فيما مضى، على الرغم من أن تلك التقنية ليست وليدة اليوم إنما هي تقنية رافقت تحولات الشعر الأوروبي في القرنين التاسع عشر والعشرين<sup>(447)</sup>، يزداد على ذلك أن الشعر العربي قد تدبه لها متأثراً بأعلام الرومنطيقية (( وأعلام حركة الشعر الحرّ وحركة مجلة شعر في لبنان، [ فتلك ] تجارب قد استلهمت نصوص الغربيين واستندت إلى تفكير أعلام الشعر عندهم في مسائل الكتابة والتحديث ، لذا فإن البناء على الصمت وتخصيص مساحات البياض في تشكيل القصيدة ، قد ترسم خطى السابقين من الشعراء الغربيين إلى ابتداع هذه التقنية<sup>(448)</sup> .

وبذا تحولت القصيدة الحديثة إلى ((صراع قائم بين السواد والتواصل والبوح والبياض والقطيعة والسكوت، حيث استثمرها الشاعر استثماراً فاعلاً بما يخدم قصيدته ، حتى غدت كأنها مرآة تستطيع أن تعكس ما في أعماق وجدانه<sup>(449)</sup>)).

إن هذه التقنية فيما بعد أصبحت معتمدة لدى النقاد للتفريق بين الكتابة القديمة والحديثة ، من خلال ((طريقة تتم بها عملية توزيع الكتابة على فضاء الورقة،

(446) الشكل والخطاب : 102 .

(447) ينظر: تحولات المدينة في الشعر العراقي الحديث (1958 – 1980) ، د. عبد الله حبيب التميمي: 317 . و : مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة، الموسيقى، الحركة) ، د. محمد مفتاح : ج 26112 . و: البناء الفني في القصيدة العراقية المعاصرة (2000 – 2010)، نادية سالم عيسى، رسالة ماجستير : 193 .

(448) سيميائية البياض والصمت، الجوة أحمد، الملتقى الدولي الخامس للسمياء : 1 .

(449) تداخل الفنون في شعر بشرى البستاني (شعر التفعيلة) ، د. فائق غانم فتحي ،

أطروحة دكتوراه : 243 .

وإن كانت التقليدية تتخذ منحى رتيباً ومنتظماً انتظاماً منمطاً، فإن الكتاب المعاصرين، ابتداء من التيار الرمزي في الشعر على الخصوص بدؤوا يعون هذه القيمة المجتاة من وراء فرق النظام القائم في فضاء الورقة<sup>(450)</sup>.

إذن جدلية البياض والسواد وضعتا إمام مرحلة جديدة نُقِرُّ بأن بنييتي البياض والسواد، لم تعدا صامنتين، وذلك من خلال استثمارها لذلك الفضاء الذي أخذ يشكل من خلال علاقتهما ببعض ومن خلال توزيع الكلمات أو حركة الأسطر الشعرية المتعددة الهياآت والتشكيلات، بطريقة تمنح البياض في مقابل السواد الذي تمثله اللفظة المرصوفة سواء عمودياً أم أفقياً<sup>(451)</sup>، انطلاقاً من اللفظة بحسب مساهمتها في بناء معنى النص ودلالاته، وكيفية إثرائه بشحنات دلالية في حالة الحضور وتفعيل دور البياض والسواد. وإن السيميائية في أبسط تعريفاتها ((دراسة العلامات وتبيين وجوه الدلالات الكامنة في كل نظام علامي، فالبياض خلو النص من الدوال، فيعد هذا اختفاء للعلامة ولكن تطور الشعر وذهابه في التجريب بعد أن توصل العلامة اللسانية المرتبطة بالأسطوري والتخييلي والرمزي واليومي أحياناً إلى تعويل عدد من الشعراء العرب الذين صُنِّفُوا حدائين على طرائق غير مألوفة في كتابة الشعر وإخراج القصيدة، لقد تخطى هؤلاء الشعراء عن امتلاك الفضاء النصي للقصيدة وزوجوا بين الكلام والصمت وبين الكتابة وأحاء الحروف))<sup>(452)</sup>، فقد شككت ((بنييتا البياض والسواد في المنظور الدلالي أبعادا نفسية متعاكسة، فالامتلاء النصي يقابله فراغ نفسي والفراغ النصي يقابله امتلاء نفسي، وهذا التقابل تكرسه مقولة (التعويض النفسي) وهو دافع لا شعوري يكشف عنه التوزيع النصي وقابل لأن يكون دالاً، أما هيمنة السواد على مستوى القراءة فيها نوع من أنواع مصادرة القارئ وعدم منحه فرصة للاسترخاء والتأمل، اللذين ينتجان القراءة التأويلية

(450) حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، وحيد بوعزيز : 156 .

(451) ينظر: غواية التجريب : 215 .

(452) سيميائية البياض والصمت : 1 .

أو المتعددة في حين أن بنية البياض هي المساحة الممنوحة للمتلقى))<sup>(453)</sup>، ومن جانب آخر فإنهما ((يسهمان في تقديم التجربة الشعرية من خلال توظيف الحاسة البصرية ودمجها في مهمة الاستقبال والتأويل))<sup>(454)</sup>.

هذه المهمة أدت إلى تغيير الاعتقاد السائد في أن ((المعنى الكامن في النص هو ما يصرح به عن طريق الكلمات، لكن بعدما تطورت الكتابة راديكالياً أصبح من الاعتقاد بأن المعنى نتاج جدلية قائمة بين بياض الورقة الحبلية بالمسكوت عنه وسواها المصرح به))<sup>(455)</sup>، فهذه الفراغات التي تفصل وتقطع تلاحم النص وتماسكه، تتحول بنفسها إلى حافز يستثير القارئ لخلق الأفكار والمعاني والدلالات<sup>(456)</sup>، خصوصاً وأن ((المعنى إذا ليس قصداً يُنال بالقراءة، أو موضوعاً قابلاً للتحديد، وليس حدساً خالصاً في متصور ذهن القارئ، إنه بناء مركب أو تركيبية غير تامة من الفجوات النصية تعمل بوصفها علامات لإشارة فعل الاتصال))<sup>(457)</sup>.

والفهم الجديد لأثر جدلية البياض والسواد وإسهامها في المعنى ((منطلقاً من الوظيفة الغالبة للغة، خاصة في الكتابة الجمالية، هي المخاتلة لم تصبح اللغة الشعرية أداة تواصل أو تعبير، بل تُعد أداة لعب ومخادعة، فليست العبرة في الخطاب بما يصرح بل بما يسكت عنه وبما يحاول الكاتب أن يحجبه))<sup>(458)</sup>.

إنّ البياضات أو الفراغات أيقونة علامية توظف في النص الشعري، وتتجلى من خلال الدلالة الدرامية التي تخلق لنا نصاً موازياً جديداً بعيداً عن المؤلف

---

(453) تداخل الفنون : 92 .

(454) شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، فتحي محمد رفيق ويوسف أبو مراد : 66 .

(455) حدود التأويل : 157 .

(456) ينظر: المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية : 46 .

(457) وحدة النص : 85 .

(458) حدود التأويل : 157 .

يتراوح بين الغياب والحضور ((فالمكان النصي ببياضه يترك الصمت متكلماً، وينحو الفراغ إلى كتابة أخرى ، النحو الذي يكشف إيقاع كل من المكتوبين معاً))<sup>(459)</sup> .

أما هيمنة السواد أيضاً فيعد ((علامة دالة على كون النص كتابياً منفطحاً وهو إذ يشغل المساحة الأوسع من مساحة الورق / الكتاب (المكان)، إنما يحيل صمت المكان (بياض الورقة) إلى تاريخ مادي، مرئي مسموع وهذه هي مهمة أي نص مكتوب لأن الكتابة عموماً هي نسق من أنساق الاتصال التاريخي))<sup>(460)</sup> . إذن وظيفتها ازدواجية لكونها مرة يشكلان محور انفصال والآخر اتصال بين مقاطع النص ، وعلى ذلك ترتب أن البياضات ((لا تشتغل كلياً كعناصر انقطاع وإنما أيضاً كبنية للتواصل))<sup>(461)</sup> .

فالبياضات والسواد والصمت وإسهامها في بناء المعنى والدلالة بالإضافة إلى العنصر الجمالي الذي يضيفانه على الجانب الشكلي للقصيدة ، وطرق إخراجها بهيئات ذات علامات أيقونية وإيحائية تكسر بنية توقع القارئ<sup>(462)</sup>، كما أن توزيعها يعد ((أثراً لا اشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية، ولكن دوره داخل الفضاء النصي، لا يقتصر على ضبط نظامه بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات أيقونية ، أما في ارتباطه بالمنتج، أو في علاقته بالسياق النصي))<sup>(463)</sup> .

إن الدلالات والإيحاءات التي تتنامى في النص الشعري يتولى القارئ (( كشفها من جهة، ويسهم بذلك من جهة أخرى في بناء النص مجدداً، وتحديد مجاله

---

(459) الشعر العربي الحديث، محمد بنيس : 153 .

(460) تداخل الفنون : 92 .

(461) الشكل والخطاب : 338 – 340 .

(462) ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، عبد الكريم شوقي : 299 .

(463) الشكل والخطاب : 239 .

وسيرورته، بالرغم من التنقلات الزمانية والمكانية مع القراءة))<sup>(464)</sup>، التي بدورها ((تضيف بعداً يتجاوز محدودية النص المائل في تشكيله وتخلق فضاء زمانياً يتكون من فعل القراءة نفسه حين يتولى القارئ ملء الفراغات الزمنية، سواء الفجوات والتي يتمثل بها أو يتشكّل حدث آخر أو أحداث أخرى وكأن قراءة النص تعني – في ذات الوقت – إعادة تركيب لها مستمدة من خبراتنا ومستقاة من تجاربنا))<sup>(465)</sup>، وفي هذه الحالة يتم التفاعل بين البصري مع السمعي والمساحات البيضاء والسوداء داخل النص والتناوب الذي يحدث بينهما الذي يدل على الطريقة اللاواعية التي يعبر بها عن موقف الشاعر من الزمن الاجتماعي الذي كان يعيش فيه<sup>(466)</sup>.

فالقراءة هنا ليست ((مجرد إعادة تسمية للمقروء، بل هي شريك دائم في تكوين المدلول، وفي النهاية فإن الإنتاجية النصية هي حصيلة تفاعل [ذات / موضوع]، أو [قارئ / نص]؛ إذ لا يمكن لأحدهما أن يدعي امتلاك الدلالة))<sup>(467)</sup> بسبب القراءة التي تسعى جاهدة لاستنطاق المدلول الذي يخفيه النص، وتستحضره من خلال الاستعانة بإشارات النص ودلالاته ومن جانب آخر، قد يصور مدلولاً غير ذلك المتحقق أو المتعين من خلال القراءة التي تعمل على إبداعه، انطلاقاً من مبدأ الصور الذي يؤكد عليه أيزر وفي كلتا الحالتين نجد أن الشرط لتلاحم القراءة بالنص هو المسؤول الذي تقع عليه مسؤولية مواجهة غموض الدلالة وتعددية المعنى<sup>(468)</sup>.

فالنص يضع للمتلقي ((مجموعة من الاستراتيجيات الكفيلة بأن تعطي لعناصر الذخيرة هويتها داخل النص، ولأن ذلك غير ممكن إلا إذا وضعت روابط جديدة

(464) التلقي البصري للشعر : 553 .

(465) القول الشعري من منظورات معاصرة، رجاء عيد : 7 .

(466) ينظر: التلقي البصري للشعر : 3 – 5 . و : المكان في شعر محمود درويش : 298 .

(467) وحدة النص : 85 .

(468) ينظر: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول : خيرة حمر العين : 172 .

بين السياق المرجعي للذخيرة بين القارئ، فإن الاستراتيجيات تقدم للقارئ بعض الإمكانيات التوليفية ، وتدفعه من ثم إلى أن يتفاعل مع النص ويشارك في وضع المعنى))<sup>(469)</sup>، فالإستراتيجية ((خطاطات تتضمن مجموع العلاقات الممكنة بين عناصر الذخيرة ، وهي بذلك تقدم للقارئ الشيفرات التي يعتمدها كي يطورها أو يستبدلها في كل لحظة من لحظات القراءة، إنها ترسم بفضل هذه الخطاطات، أدواراً تنظيمية يضطلع القارئ ببعضها لبناء السياق الخاص بالنص))<sup>(470)</sup>، فهذه البياضات في النصوص بحسب أيزر تأتي لإيقاف الانسجام النصي لكي يترك للقارئ الفرصة لإرجاع هذا الانسجام<sup>(471)</sup>، كما أن بإمكان الذخيرة أن ((تنفي العناصر من الأنساق القائمة في الواقع ومن القيم والمعايير الخارج نصية، وهذا الانتفاء يحدث فراغات ، كما أن الذخيرة تُخضع العناصر المُنتقاة إلى عمليات اختزال وتحويل ونفي تمس دلالاتها الأصلية؛ وهذا ما يجعل انسجام النص رهيناً بالقراءة وتفاعل القارئ))<sup>(472)</sup> .

وفيما لو رصدنا طريقة التوزيع هذه للبياض والسواد في مستوى الكتابة لدى الخطاط والشاعر نجد بينهما بوناً شاسعاً ، فالأول يكون تقديم الكتابة وتوزيع البياض ثابتاً لدى نفسه، بينما الشاعر متحركة وغير مستقرة بسبب الإلزامات التعبيرية الخاصة التي تدفع به إلى التنوع والتعدد في هيئات مختلفة<sup>(473)</sup>، وبذلك يقدم (( صورة مد وجزر داخل الفضاء النصي الواحد علاقات متعددة ومختلفة بين المساحتين هذه العلاقات تُعاد بدورها إلى طبيعة الأنشطة المدمجة في البناء لأن الكاتب أو الشاعر يكشف بموجبهما فضاءه النفسي ويعكسه على

---

(469) السيمياء العامة وسيمياء الأدب : 187 .

(470) نفسه : 187 .

(471) ينظر: نظريات القراءة : 148 . و : البناء الفني في القصيدة العراقية المعاصرة :

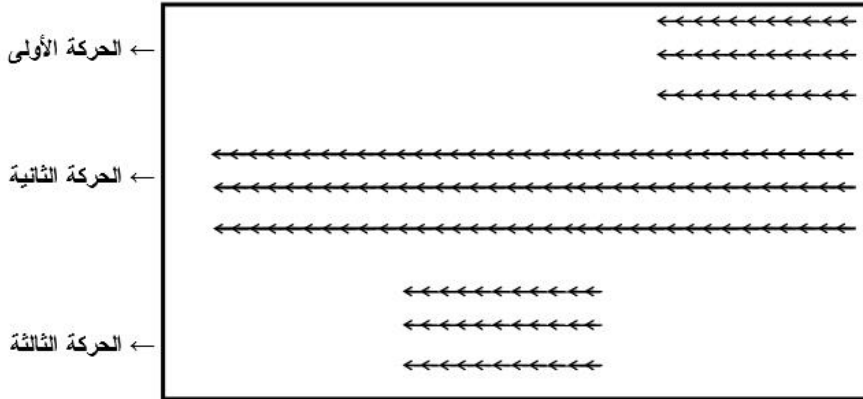
193 .

(472) حدود التأويل : 186 .

(473) ينظر: الشكل والخطاب : 238 .

الفضاء النصي))<sup>(474)</sup>. أما السمك المرئي ((للكتابة والتفاعل بين الصوت الصامت الذي تمثله السطور البيضاء والفراغات التي يتخللها [ فإنه ] يُشكّل كلاماً خفياً ومستوراً يتعين على القارئ هتك الحجب والدخول إلى ذلك الفضاء النفسي الذي تكتم عليه الشاعر ليظفر به القارئ))<sup>(475)</sup>.

وبعد استقراء حركة البياض والسواد في شعر ناصر مؤنس، استطعنا أن نمسك بما يدل على الحالة اللاشعورية التي يبوح ويصرح بها الشاعر عن موقفه من الزمن الاجتماعي المعاش خلال حياته (تجربته الشعرية)؛ لأن لعبة توزيع السواد على بنية البياض ببساطة شديدة\_ اختيار أسلوبِي، يمارس فيه المنشئ / الشاعر قدراً من الحرية ، فهدم معيارية الشكل التقليدي للقصيدة تجاوز وخروج لاكتساح السواد على فضاء الورقة، ومن خلال حركة الأسطر الشعرية ظهرت لنا حركات تشير إلى حركات البياض والسواد على فضاء الصفحة الشعرية ، التي تشير بدورها إلى بدايته من اليمين باتجاه اليسار ومنتجة ثلاث حركات مقسمة بحسب توزيعهما على فضاء الورقة ، وتلك الحركات الثلاث يمكن أن نوضحها بالشكل الآتي :



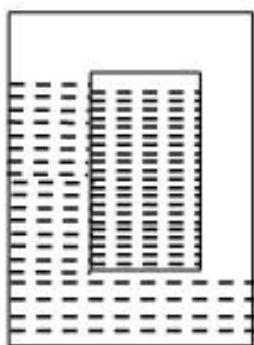
(474) الشكل والخطاب:238.

(475) سيميائية البياض والصمت : 6 .

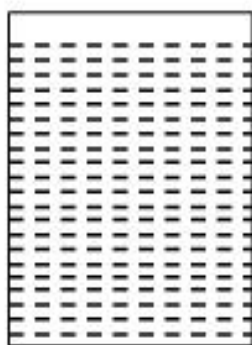


- 1- نجد أن الحركة الأولى الكتابة متجهة فيها من أقصى اليمين إلى نقطة معينة في يمين الوسط .
- 2- أما الحركة الثانية تتجه الكتابة فيها من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار .
- 3- أما الحركة الثالثة تكون الكتابة متجهة من نقطة في يمين الوسط إلى نقطة في يسار الوسط .

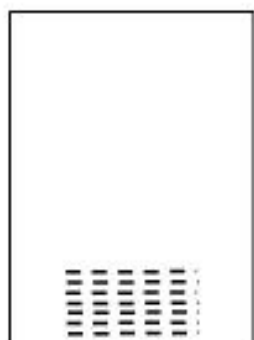
كما أننا لم نلاحظ أن الكتابة تتجه من أقصى اليسار إلى أقصاه، كما أن هذه الحركات الثلاث أنتجت (5) حالات بيّناها بتخطيطات توضيحية، إذ تمثل في داخل الإطار وهذا الإطار يمثل الحد لفضاء الورقة ، فيما تمثل الدوائر والتخطيطات المتواجدة في الداخل الأسطر الكتابية، بيد أن هذه الحركات مقسمة بحسب توافرها في الكتب المخطوطة والمطبوعة كما هو مبين في الشكل الآتي :



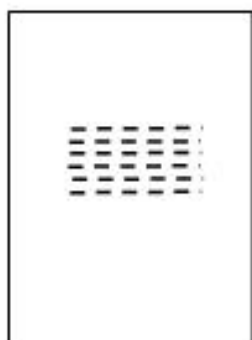
(2) الحالة



(1) الحالة



(4) الحالة



(3) الحالة



(5) الحالة

## 4-النبر البصري:

النبر هو ((نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد فعند النطق بمقطع منبور، نلاحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط ، ويترتب عليه أن يصبح الصوت عالياً واضحاً في السمع ، مما يعني أنه شدة في الصوت أو ارتفاع فيه ...))<sup>(476)</sup> .

ففي أصله ((ظاهرة صوتية تلعب دوراً رئيسياً في تغيير الدلالة))<sup>(477)</sup>، أما النبر البصري وأحياناً يسمى التضعيف البصري وهو ((التغير الذي يطرأ على حجم الحروف مما يجعل الوحدات الخطية أشد بروزاً، بحيث يعكس تفخيماً بصرياً، يوازي ذلك النبر الصوتي العالي))<sup>(478)</sup> .

هذه التقنية في النص الشعري الحديث استلهمت من كتب الخليفة بن مروان، فكتب العنوان بالخط الغليظ : **(عبد الله الملك أمير المؤمنين)** ثم كتب في طرّة الكتاب بقلم ضئيل : (من الحجاج) فجرى الكتاب على أسلوبه<sup>(479)</sup> .  
يعد توافر التضعيف في السياق البصري مظهراً أو ((منبهاً أسلوبياً أو نبراً بصرياً))<sup>(480)</sup>، فالنبر يمنح سواء للجملة أم للوحدة الخطية أم النص نوعاً من الاتكاء والبروز والتنبيه والتأكيد على إيصال الخطاب ، ويكون أكثر جاذبية وإثارة، خصوصاً وأنه شائع في السياقات الطباعية ؛ لإبراز تلك الأهمية للوحدة اللسانية المعنية التي تقتضي التركيز والانتباه من المتلقي<sup>(481)</sup> .

(476) الأصوات اللغوية : 158 ، 162 .

(477) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004م) : 193 .

(478) تداخل الفنون : 94 .

(479) صبح الأعشى : 6 / 351 .

(480) الشكل والخطاب : 236 .

(481) ينظر: الموروث الشعبي في فهم النص الشعري سيميائياً، عبد الرحمن تبر ماسين :

167 . و : تداخل الفنون : 94 .

ويمكن عد المقاطع المنبورة بصرياً فاصلاً بين الكلمات أو الجمل والنصوص ، أو أنها توجه القارئ ليصل إلى الإيحاءات والمؤثرات والانفعالات النفسية في نفس الشاعر، كما إن المظهر يؤكد العناية بذلك الجزء المنبور بصرياً ، الذي بدوره يقارب النبر في الانجاز الصوتي – الشفوي للنص<sup>(482)</sup> .

فالاستخدام للسواد ((بكثره داخل الصفحة، واستخدام أحجام أكبر من المعتاد لبعض الحروف أو الكلمات، يمنح المتلقي إيجاد فاصل بصري واضح بينه وبين بقية الكلمات))<sup>(483)</sup>، إنَّ طريقة كتابة هذه النصوص أو ((المراسلات، ولونها يشير إلى التغيرات بين مضامينها، فالفرق في ثخانة الأحرف وارتفاعها يدل على تدرُّج المراسلات أو المقاطع والنصوص الشعرية))<sup>(484)</sup>، كما إنها تؤدي بالفعل إلى تحريض بصري لذلك النبر، أي أن العين تجري مسحا أوليا للسند من الأعلى إلى الأسفل وبالعكس، ما (( يجعل البصر ينتقل بشكل أكثر منطقية من الأحرف أو الكلمات الثخينة (السميكة) إلى المتوسطة (الأقل سمكاً) أو الصغيرة . ويعد خيارا تشكيميا يسهم في دلالاته البصرية ليحرز أنماطا مختلفة من التدايعات التأويلية))<sup>(485)</sup> . كما أن هذه الوحدات المنبورة بصرياً، ((هي في الأصل علامات لسانية دالة وقد منحت من خلال التشديد الخطي تضعيفاً دلالياً أو هكذا أريد لها في مجال المواجهات القرآنية))<sup>(486)</sup> . وهكذا يمكن الحديث عن نبر بصري لدى الشاعر ناصر مؤنس، بأشكال:

1. نبر وحدة خطية (الغرافيم) الذي هو ((الأجزاء المكونة للحرف، إلى الحروف ثم إلى مجموعة حروف مرتبطة فيما بينها، هذه الوحدات الصغرى هي أيضاً أكبر وحدات الحركة المتضمنة في المقاطع الخطية، أي المقاسات الكبرى من الآثار بين وقفين، والوحدة الخطية،

(482) ينظر: سحر الكتاب وفنية الصورة: 151. و: المكان في شعر محمود درويش: 309 .

(483) الإخراج الصحفي، سعيد الغريب النجار : 30 .

(484) مدخل إلى تحليل الصورة، مارتين جولي، تر : د. علي سعد : 157 .

(485) نفسه : 158 .

(486) تداخل الفنون : 95 .

هي تلك الوحدة الأصغر للخط المتصل، وهي تلعب نفس الدور الذي يلعبه الفونيم، الذي هو أصغر وحدة صوتية في السلسلة المنطوقة ولكنها ليست معادلة له ضرورة، فإذا كان الفونيم ثانياً، وإذا كان عدد الفونيمات محدداً في لغة معينة، فإن الوحدة الخطية أي الغرافيم تعتبر وحدة حرة مرنة، فكل تجميعات العناصر المكونة لها ممكنة (...)(487).

2. نبر كلمة أو مفردة.

3. نبر جملة .

4. نبر مقطعي.

لقد شكل حضور هذه التقية \_ في كتبه الشعرية \_ مهيمناً وبالتوزيع الآتي :

- 1- نبر مقطعي شكل حضوراً لافتاً في كتاب بازبند حير ما لا أسم له .
- 2- نبر الجملة شكل حضوراً مهيمناً في كتاب تعاويد للأرواح الخربة كما شكل حضور نبر الوحدات الخطية حضوراً لافتاً .
- 3- بينما (هزائم) شكل حضور كلمة أو وحدة معجمية أو الوحدات الخطية حضوراً فعالاً وكذلك كتابه الشعري (الملك).

● نبر وحدة خطية (الغرافيم):

نحو ما ورد في (تعويذة الرفائيم)(488) إذ وقع النبر على حروف الجيم والحاء والحاء كما في خلطت والجليلة والحجة وحاملا جسدي وشجرة تخرج ... الخ.

---

(487) الشكل والخطاب : 93 .

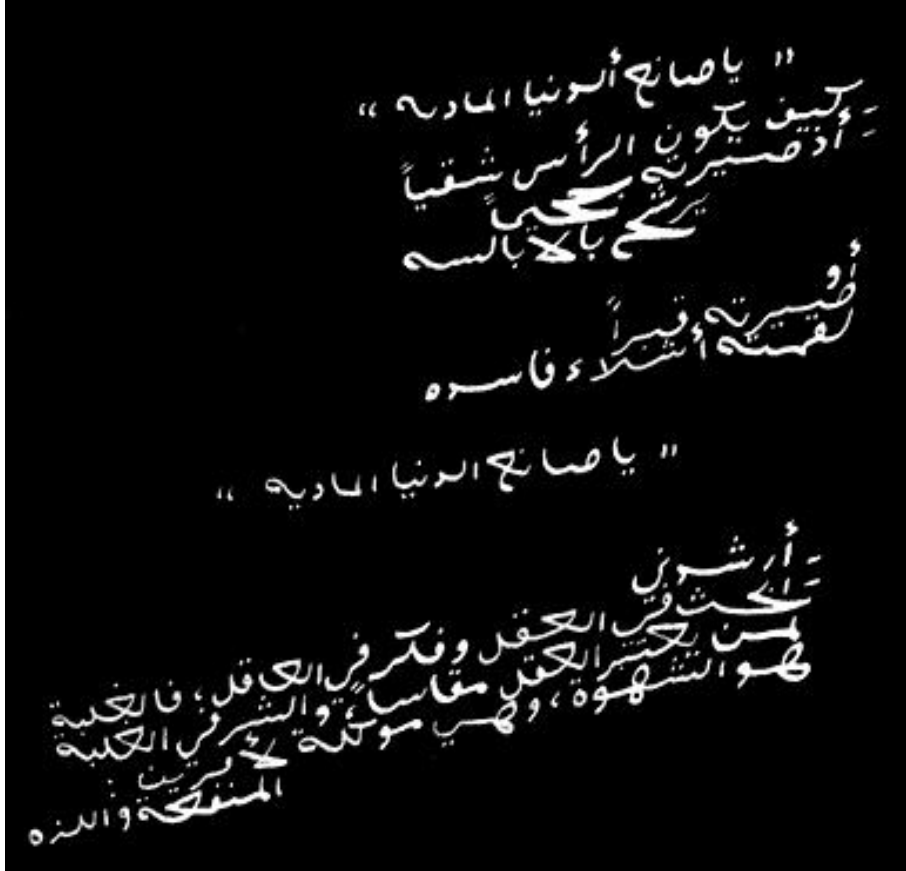
(488) تعاويد للأرواح الخربة : 68 .



- نبر كلمة أو مفردة كما ورد في (موت الملك) (489) , حيث وردت كلمة الصواعق ومات منبورتان بصرياً وكذلك ظلاماً فضياً.



- نبر بصري للجملة: كما جاء في النص الآتي: وقفت اجتاح مدارج الهتاف بمدارج الفاجعة (490)



(490) تعاويد للأرواح الخربة: 68



- نبر بصري لمقطع كامل: كما في كتاب ( بازبند – حبر ما لا اسم له )  
(491)

## اوتنا بشتيم

أنفض رماد سيجارك على شرفات حياتنا  
أطعن وعول صرخاتنا برمح من خلودك.

هذه

النسخة

الممزقة

من

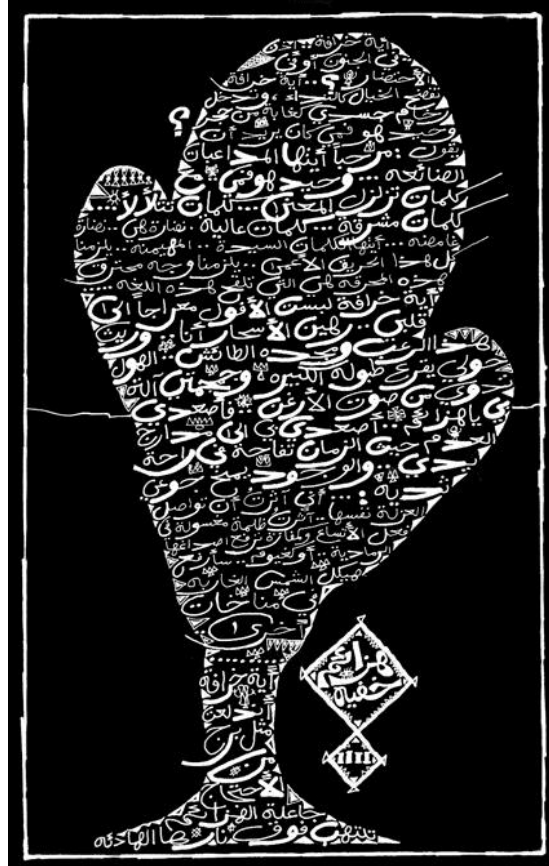
سحر

بابل.

---

(491) بازبند حبر ما لا أسم له : 35

وفي نص آخر من (هزائم خفية)<sup>(492)</sup> إذ نلمح مقطعا كاملا منبورا كما في قوله  
 ( قلبي... رهين الأسحار أنا وريث  
 هذا الرعب ومجده الطائش .. الهول حولي يقرع طبوله الكبيرة)



(492) هزائم : 54.

## 5- علامات الترقيم:

باتت لعلامات الترقيم نظرة سائدة في أنها ذات وظائف ثابتة واستعمالات كتابية محدودة مسبقاً، على الرغم من أنها ليست ابنة اليوم ، فقد عُرفت قديماً في مصنفات القدامى حول الخط والإملاء ، أو في بعض المخطوطات نحو ما أورده علي بن خلف الكاتب توفي بعد سنة (437 هـ) في كتابه (مواد البيان) ، حينما دعا إلى مراعاة فواصل الكلام في اللفظ والخط معاً ، فكان لا بد من فصل الكلام عما تقدمه من حتى تتبين بدايته من نهايته، كما أنه قسم الكلام إلى فصول طوال وقصار لا تطرح إشكالات ، إذ يتعلق الأمر برسائل المرسل وقصائد الشاعر المنفصلة عن بعضها بعضاً ، والتي سواء انفصلت أم اتصلت فإنها لا تطرح التباس المعاني واختلاطها وتعذر إدراك السامع لمقاصدها، فإن الفصول القصار يجب أن تميز وإلا تختلط ببعضها بعضاً. كما تحدث عن الألفاظ المرتبة وغير المرتبة، التي بدورها تؤثر على استقلالية المعنى وإدراك المقصد لدى متلقيه، كما أشار إلى اختلاف الكُتّاب في الطرق المتبعة لفصل الكلام عن بعضه فكان النساخ يفصلون بين الكلام بواسطة دائرة، أما كتاب الرسائل فيفصلون بواسطة البياض، والبياض نوعان من حيث مساحته فقد يكون في قدر رأس إبهام للفصل بين الكلامين، وقد يكون في قدر رأس خنصر للفصل بين السجعتين<sup>(493)</sup>، وهذا ما أشار إليه القلقشندي في صبح الأعشى<sup>(494)</sup>، وتبعهم آخرون أكدوا على نهاية الفواصل بالإضافة إلى طرق استعمال هذه الدائرة<sup>(495)</sup>.

وقد وقف طاهر الجزائري على تنوع علامات الفصل في المصاحف ، التي كانت تستعمل ثلاث علامات فقط للفصل بين آيتين، أما كُتّاب الحديث

<sup>(493)</sup> يراجع : مواد البيان ، لعلي بن خلف الكاتب ، تح : حاتم صالح الضامن

316\_339.

<sup>(494)</sup> ينظر: صبح الأعشى : 3 / 145 - 146 .

<sup>(495)</sup> ينظر: منهاج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين، رمضان عبد التواب : 43 .

فيستعملون الدائرة للفصل بين حديثين، وكتاب الأدب وما شابهها يتركون  
البياض للفصل بين الكلاميين مع الاختلاف في مقدار البياض المتروك تبعاً  
لمقدار تناسب الكلام<sup>(496)</sup> .

بالإضافة إلى علامات الفصل التي ذكرنا هناك علامات أخرى وقف عليها  
الأستاذ محمد المنوني ملاحظاً أن الوراقين القدامى – مشاركته ومغاريه - كانوا  
يستعملونها وهي : الدائرة شبه الكاملة ( ○ ) أو الكاملة ( ○ ) وإشارة  
مرموزاً إليها برسم حرف الهاء وجد أنها تفصل بين فقرتين وليس للفصل بين  
الكلاميين<sup>(497)</sup> .

كما يرى رمضان عبد التواب في الدائرة والدائرة الموجودة في المصاحف  
فاصلة بين الآيات ، التي استخدمت بعد ذلك لترقيم الآيات من خلال وضع  
الرقم فيها<sup>(498)</sup> .

ونخلص مما تقدم إلى أن علامات الفصل متعددة منها النقط الثلاث المترابطة  
والدائرة وألفاظ الخمس والعشر أو اختزالات لفظية، إلا أن بعضها يختص  
بالإشارة إلى الفصل لا غير ، فيما يقوم بعضها الآخر بوظيفتين :-  
أ- فاصلة .

ب- تقسم النص القرآني إلى مجموعة من الآيات ، بيد أن هذا النسق الترقيمي  
المتعود يعود إلى تعد المستعملين لها ، سواء أكانوا قراء أم كتّاب مصاحف أم  
أدب<sup>(499)</sup> .

---

<sup>(496)</sup> ينظر: التبيان لبعض المباحث المتعلقة بالقرآن عن طريق الاتقان، طاهر الجزائري :

276 – 275 .

<sup>(497)</sup> ينظر: المصادر العربية لتاريخ المغرب الفترة المعاصرة (1930 – 1970)،

مجموعة المنوني : 3 / 351 .

<sup>(498)</sup> ينظر: منهاج تحقيق التراث : 43 .

<sup>(499)</sup> ينظر: في الصوابة البصرية، د. مبارك حنون : 115 ، 117 .

فالدور المناط بعلامات الترقيم قديماً ينحصر في ((دور الإشارة إلى الوقوف والتنعيم وتعيين الروابط المنطقية بين عناصر الجملة))<sup>(500)</sup> .

هذا التصور نابع من الثقافة الشفوية ، أي ثقافة الأذن والصوت السائدة آنذاك ؛ كونه مؤدي لوظيفة إيقاعية ويتناول بوصفه راحة للصوت ، أي مؤدي لوظيفة فيزيولوجية / وتنفسية وعليه فالترقيم وقي ، وقد كان هذا التطور هو السائد إلى حدود القرن الثامن عشر<sup>(501)</sup> .

وبعدما أخذت الثقافة الشفوية تتطلع إلى ثقافة كتابية مرتكزة على أدوات مرئية جديدة، أصبحت القراءة المرئية هي السائدة ، بيد أن هذه التطورات المعرفية ألفت بظلالها على النسق الثقافي السائد، غيرت النظرة والتصوير الأولي لعلامات الترقيم لتصبح مرئية ووظيفتها كذلك، وفيما بعد أصبحت الغاية من علامات الترقيم وتوافرها في النص تمفصلاً منطقياً مجرداً وأكثر عقلانية ، وصار في أساسه تحليلاً ، أي أن دوره صار تركيبياً إن لم نقل إيديوغرافي معوض<sup>(502)</sup>، ثم أخذت النظم الترقيمية تتطور شيئاً فشيئاً حتى وصلت إلى ما نحن عليه اليوم.

وقف أحمد زكي باشا في كتابه (الترقيم وعلاماته في اللغة العربية ) الذي نُشر في العام 1912 على تلك العلامات ملياً ، وقد وجد أن وظيفتها تقوم على أسس تنفيسية نفعية في المقام الأول<sup>(503)</sup>، فهي إذن: ((اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل والكلمات؛ لإيضاح مواضع الوقف، وتيسير عملية الفهم والإفهام))<sup>(504)</sup>، بينما يرى فيها د. مبارك حنون (( نسقاً من العلامات غير

---

(500) في الصوارة البصرية : 94 .

(501) نفسه:96.

(502) ينظر: نفسه : 96 – 97 .

(503) ينظر: التشكيل البصري (1950 – 2004م) : 199 .

(504) دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، عمر أودكان : 103 .

الأبجدية، توظف بوصفها دلائل لسانية وإن كانت لا تتوافر على ما يناسبها في النطق إذ لا يُتلفظ بعلامات الترقيم، وهذه الخاصية خاصة أساسية، إنها دليل خطر متميز لا يتوافر على تناسب صوتي أو هي عبارة عن دلائل لسانية حقيقية تتصرف في جملة ما بوصفها صُرَيْفَةً حقيقية، أو أنها شبيهة بالكلمات، إنها تماثل، نوعياً الكلمات العادية بمعنى أنه يمكن أن تُسند إليها طبيعة نحوية وروابط تركيبية معروفة محددة في كل سياق))<sup>(505)</sup>. أما الماكري فيرى في الترقيم ((علامات لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوتٍ مرتفع كعلامات صوتية يبرز أثرها كعلامات ضابطة للنبر))<sup>(506)</sup>.

إذن توافر علامات الترقيم لم يأتِ اعتباراً، بقدر ما هو توافر قصدي يتجلى من خلال أدائها المتميز على المستويين البنائي والصوتي، بوصفها حدوداً بين الجمل وأطرافها الموافقة للنص من الجانب البنائي التركيبي، أما من الناحية الصوتية فهي تمثل تقليداً اصطلاحياً للتدليل على الخط البياني للصوت، من خلال تمظهرها في جوار الأبجدية<sup>(507)</sup>، فهذه التقنية التي تعتبر من تقنيات التعبير والتواصل الكتابي تشير إلى ((كل ما من شأنه وضع علامات بشكل اصطلاحى عرفي))<sup>(508)</sup>، وذلك من أجل تأمين توصيل الرسالة اللغوية التي ينقلها إلى القارئ بنبرة الصوت وإشارات المتحدث. وفيما إذا لو عدنا إلى الأصل في اللغة فهي وقفات منطوقة، فكيف يستطيع الكاتب إيصال فكره إلى القارئ؟ فكان لابد من التوسل إلى رموز بصرية أخرى، تعبر عن اللغة المنطوقة مما لا تستطيع الأبجدية القيام به فكانت علامات الترقيم<sup>(509)</sup>، خصوصاً وأن الكتابة ما هي إلا ((تعبير ثابت تتحول فيه المواقف من مشاعر وانفعالات إلى لغة شفوية، ثم تتحول من جديد إلى لغة مكتوبة، وفي ظل هذه

---

(505) في الصوارة البصرية: 85 – 87 .

(506) الشكل والخطاب: 19 .

(507) ينظر: الشعرية العربية المدنية: 24 .

(508) المكان في شعر محمود درويش: 313 .

(509) ينظر: نفسه: 313 . و: التحرير العربي، أحمد رضوان وعثمان الفريخ: 82 .

التحويلات تفقد اللغة الشفوية كثيراً من مميزاتها التي تسير إلى التأويل، وعندها يعتمد الشاعر إلى كتابة الحالة والتعبير عنها فيضيف علامات وإشارات لا لغوية لترجمة كل انفعال مصاحب للكلمة المنطوقة عند الكتابة<sup>(510)</sup>، فعلامات الترقيم ((دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى، وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفصلات المهمة في الخطاب الشعري))<sup>(511)</sup>، إذن تقوم هذه العلاقات أو الإشارات بمهمة أو (( دور وسيط في فهم الصورة الكلية للخطاب الشعري عند امتزاجها بالوقائع))<sup>(512)</sup>؛ إذ ((لا يقتصر دور الكتابة على حفظ العلامات اللغوية للكلام الشفوي، بل هي تضيف علامات تمييزية مكملة : مثل علامات الاقتباس أو التعجب أو علامات السؤال، لكي تدل على الشفرات أو الخلجات والإيحاءات التي تختفي حين يصير المتكلم كاتباً))<sup>(513)</sup>، لذا صار الشعراء يميلون إلى استعمال مثل هذه العلامات أو الإشارات التي تصاحب الفعل اللغوي المكتوب ؛ لتعبر عن حالة شعورية تعضد المعنى المراد منه القصد ، أو تنفرد بها في مخالفة الكتابة الشعرية ، بما يضع فضاء التوتر ليس عند الشاعر فحسب، بل عند المؤول أيضاً ، بما يجبره على إيجاد التوازن بينهما بتعيين الحالة الحقيقية شعوراً وتعبيراً كتابياً وتفسيراً للوضع ؛ لأنه بالضرورة فعل تمريري<sup>(514)</sup>، استحال على الشاعر أو صعب عليه نقله من الفعل الشفوي إلى الفعل الكتابي لحظة التدوين بوصفه فعلاً تأثيرياً، فيكون الشكل تعبيراً عن القصد، لكن قد يوغل الشكل في الغموض ويستعصي إدراكه وتحديده، بوصفه طريقة لترتيب العناصر وتعالقها وتحقيق لون من الوحدة المتجانسة، فيها إيحاءات لا يحدها حد، دفعته خارج اللغة<sup>(515)</sup> .

(510) السيمياء والتأويل : 8 .

(511) التشكيل البصري (1950 – 2004م) : 200 .

(512) السيمياء والتأويل : 8 .

(513) نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، بول ريكول، تر : سعيد الغانمي : 46 .

(514) ينظر: نظرية التأويل : 47 . و : السيمياء والتأويل : 9 .

(515) ينظر: فلسفة القراءة، حبيب مونسى : 310 . و : السيمياء والتأويل : 9 .

لذا أصبحت الكتابة (( صدى ومحاولة لنقل المنطوق وتصويره؛ لذا ابتكر الإنسان من الوسائل ما يجعل المكتوب مقارباً للمنطوق، حيث دفعه ذلك إلى الاستعانة أحياناً بوضع هذه العلامات أو الإشارات))<sup>(516)</sup>، إذ أن توافرها في الخطاب الشعري كعمل الدلالة القصديّة (( يهدف إلى الفصل بين الجمل وتقسيمها بشكل يساعد القارئ عند النظر إليها ، وعلى تنويع نبرة الصوت بما يناسب كل مقام من مقامات الفصل والوصل أو الابتداء ، كما تساعده هذه العلامات على تبيين الفرق في ملفوظ معين))<sup>(517)</sup> .

إن غياب هذه العلامات في بعض الأحيان (( يكون سبباً في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض ؛ لهذا السبب حسب (ليوطار) أمتنع (أرسطو) عن ترقيم نصوص (هيراقليطس) خوفاً من منحها معنىً مضاداً، كما منع (مالارميه) ترقيم النصوص الشعرية لأن إيقاعيتها تكفي، وهكذا اجتهد الأخير في تجريد علامات الترقيم عن طبيعتها ، عن طريق نقلات لا تحد حافات المعنى بل تمنح شكلاً معيناً. يقول مالارميه في هذا الصدد خذوا نصاً وضعوه جانباً ولا تتركوا إلا علامات الترقيم، إن هذه الأخيرة تعتبر مفضلة لأنها تمنح صورة النص واتساقه في حين يبقى مدلوله جلياً بما فيه الكفاية حتى في غياب علامات الترقيم))<sup>(518)</sup> .

كما احتل وجودها في النظام الطباعي للقصيدة الحديثة دوراً فاعلاً ، إذ أخذت تتحول من مجرد علامات لعلاقات المفردات ، إلى علامات محددة للسياقات بين أجزاء النص بوصفه بنية قائمة بذاتها، وربما تأخذ دوراً جوهرياً في تشكيل دلالة النص العامة، ولها وظائف متعددة يحددها السياق الذي ترد فيه، والنص الذي يضمها، وبهذا لا تختلف عن الكلمة التي تكتسب معناها من السياق اللغوي

(516) المحاورّة مقاربتة تداولية، د. حسن البوح : 77 .

(517) نفسه : 77 .

(518) الشكل والخطاب : 109 – 110 .



وقد صُنِّفَتْ من إحدى الإيقاعات البصرية، ورسمت لها وظائف ضيقة، كونها تمثل مدة الصمت في القصيدة<sup>(519)</sup>.

كما جعلها د. ثائر العذاري من قبيل البحث فيما وراء اللغة، وكأنها تبدو قد لصقت في جسد النص، وبه تكون تقنيات الشاعر الحديث مادة طيّعة، تتشكل بأشكال غير مألوفة للذائقة التقليدية، وتصبح جزءاً لا يتجزأ من التركيب البنائي للقصيدة، وتساعد في بناء المزاج الانفعالي وتغييراته<sup>(520)</sup>.

جاء توظيف علامات الترقيم في الإبداع الشعري ((كياناً معنوياً متحولاً، بدءاً من تشكّل الصورة البصرية التي تتحول بفعل القراءة إلى سمعية، ثم وبفعل الاثنين معاً ينشأ التصور الشعوري للمعنى المستقى من ظاهر الألفاظ، وإن كان في الأصل مضمراً))<sup>(521)</sup>.

فهي ((ذات صلة باللغة وما تتكون منه من تراكيب، لذا ينبغي لها أن تقع في لب الاهتمام بالتحليلات السيميائية؛ كونها تخلق علامات تواصلية فاعلة بين الأطراف جميعها))<sup>(522)</sup>، إن العلامة لا بد لها أن تكون عبر آلية دالة، سواء أكانت اللُّغة (منطوقة / مكتوبة) أم الحواس أم الحركات الجسمانية كالانفعالات أو الإشارات، وغيرها، وأخيراً النتيجة الكامنة في خلاصة عملية التعلّق التأتيري المتبادل في عناصر البث (المخاطب/البث) (والمخاطب/المستقبل)<sup>(523)</sup>.

(519) ينظر: بنية المفارقة في شعر أحمد مطر، سعيد مراد جواد، رسالة ماجستير، 2009

: 64 .

(520) ينظر: أسلوب (الكولاج / الملصق) في شعر سعدي يوسف، د. ثائر العذاري، بحث في جريدة الأديب، ع 145، 2007. نقلاً عن: تقنيات التشكيل الشعري في شعر أحمد مطر، تحسين حسن جاسم، رسالة ماجستير: 93 .

(521) علامات الترقيم ودلائليات السيميائية في القصيدة العربية المعاصرة، د. سليمان زيدان، ملّقى المملكة الخمرية (انترنت) .

(522) علامات الترقيم ودلائليات السيميائية: 1 .

(523) ينظر: التواصل اللساني والشعرية: 24 - 25 - 36 .

أما الوسيط (الرسالة) التي تتمظهر من خلال أنواع متعددة سواء أكانت لسانية لفظية لعملية التواصل أم وحدات أشارية أم لوحة فنية أم قطعة موسيقية ... الخ، فإن المساحة التي تشغلها وتعمل ضمنها السيميوطيقا هي المساحة الواقعة بين الدال والمدلول، كما تحدت جاكبسون موضحاً ذلك الاتصال اللساني الذي يتمثل من خلال عملية فك هذه الرموز المنتقلة من الصوت إلى المعنى أي إن ((عملية التحليل والتكيب للأبنية المجسمة في رموز دلالية معينة مقننة اجتماعياً، تنتقل إلى المدلول بشكل آلي، باعتبار أن العلاقات اللغوية تتألف من هذين العنصرين اللذين لا ينفصل أحدهما عن الآخر هما (الدال والمدلول) ومن ثم يؤدي إلى تفكيك الرموز أي الدوال وأدراك الجانب الصوري لها (المدلول)) (524).

وإذا ما وقفنا عند مساحة النص الشعري فإنه ((عبر اللغة وسيط من وسائط التواصل بين العنصرين الأساسيين المنتجين للأثر (النتيجة) وهما المرسل (الشاعر) والمرسل إليه (المتلقي)، ومن ضمن الآليات المعتمدة هي علامات الترقيم التي تؤثر في مسألة التصوير عند الشاعر، ونمط الفهم وتأويله عند المتلقي)) (525)، كما إن استعمالها في النص الشعري واستدراجها (( لخدمة المنحى الإبداعي التجاوزي يعاملها معاملة الدوال اللغوية، وذلك بشحنها بدلالات ووظائف جديدة تحيد عن المؤلف من دلالاتها ووظائفها)) (526)، بحيث تشكل أبعاداً نفسية وأيدولوجية في المتلقي من جانب و تشكل أتساعاً في الدلالة من جانب آخر.

إن لكل علامة من علامات الترقيم ((خاصية من حيث المعنى المحمول المعين الذي لا يورد لفظاً، أو أن اللفظ المعين ذو خاصية في التناول، إذن استدراجها في النص الشعري يخترق الشعور إلى اللاشعور، فننمي انفعالات المتلقي،

(524) التواصل اللساني والشعرية : 27 .

(525) علامات الترقيم ودلائل السيميائية : 1 .

(526) التشكيل البصري في الشعر العربي (1920 – 2004م) : 210 .

فيتعامل مع النص وفق تجربته الشعورية، عبر طرح تساؤلات عن جدوى وجودها وكل ذلك مؤسس لمؤولة تُسْتَخْلَصُ عبر الشحنات الدلالية للعلامات))<sup>(527)</sup>، التي يهتم بها المنهج السيميائي، بما أنها تدرس العلامات وعلامات الترقيم دخلت في ذلك الإطار، وبوصفها موافقة في الدور والسعرة الفنية مع أية علامة أخرى سواء كانت أشارية إيحائية أم شكلية أم لونية ((بما تحمله من شحنات شعورية خالقة لدلائليات شعرية سيميائية الطابع، بما تحمل من معطى لمدلولات معينة تخالط وعي المتلقي))<sup>(528)</sup>. فيتعين به ((المعنى الإجمالي الصادق إلى نواة دلالية بذاتها ينبغي أن يصرف إليها التأويل؛ كما أن الشكل الزاحف من البياض والسواد – وسيط بين العلامات اللغوية التي ينبغي اختياراً إرادياً واعياً من الشاعر، والنشاط التأويلي استجابة جمالية معرفية ودلالية من المؤول معاً))<sup>(529)</sup>.

هذه العلامات الفاصلة بين الجمل ((وما تقسّمه هذه العلامات من تمفصلات نفسية، وما يسوقه التركيب اللغوي بأثرها من مُفَصِّلِ القول ومفصوله والمختوم بعلامة ترقيم وما يعنيه ذلك))<sup>(530)</sup> من خلال مكوّنات تُسند إليها أدوار تطريزية تتمثل من خلال ((الوقف، أي إثبات علامة أو بياض أو رابط لتنبية القارئ على إمكان استراحة عينه، وكأن التشكيل الفضائي المكوّن من هذه الأركان تشكيل إيقاعي بصري يُمتّع العين بهذا التدوين الهندسي، وهكذا فالنص المكتوب يحتويه التطريز\* ويؤطره ويشكل قالباً له يؤمن القول والمقاصد وينسج انسجام

(527) علامات الترقيم ودلائليات السيميائية : 2 ،

(528) نفسه: 2.

(529) فلسفة القراءة : 333 .

(530) علامات الترقيم ودلائليات السيميائية : 2 ،

\* التطريز : مبنين الكلام كونه مدخل للتوضيح والتفسير وتصحيح وضع العلامات الخطية أي بمعنى (تقطع الكلام) (تشديد الطاء وكسرها) والترقيم يقطع اللغة المكتوبة أما المقولات التطريزية التي أسندت إليها الوحدات الدالة في الوصف اللساني : (المقطع : الذي يعتبر وحدة صوتية (علم الأصوات الآلي)، والتفعيلة : في الصواتة العروضية وكذلك تفعيلة النبر، والكلمة التطريزية (الكلمة الصوتية) المستخدمة لتحديد مفاهيم ملائمة صوتياً نحو

النص وحسن تنظيم فقراته، وبإمكان الملامح التطريزية الصوتية أن يناسبها ملامح تطريزية بصرية))<sup>(531)</sup> .

وبهذا تتحقق الاستجابة للتحليل والتأويل وانفتاح النص على فاعلية التأويل وتتبع أفقاً رحبة للتأويلات اللانهائية، هكذا أذن أخذت علامات الترقيم تشارك في صنع المعنى والدلالة للنص الشعري وذات خاصية بصرية تنظم ((العلائق الحياتية للمجتمع الإنساني المرتبطة بالإطار المعرفي والبصري الذهني كونها تتقاطع جميعها في تكوين وحدات نفسية تسعف في إدراك المعنى وتحضر الوعي على استيعاب القصد والتعلق معه))<sup>(532)</sup>، انطلاقاً مما سعت إليه السيميولوجيا، التي ركزت جهودها على عمليات الدال، فهي تبحث في الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات وطرق إنتاجها للمعنى<sup>(533)</sup> .

فوجود علامات الترقيم أو انعدامها (( يؤمنان التنظيم النصي، بالإضافة إلى أنها تسهر على تنظيم النص على المستويات التالية : التركيبية والدلالية والقولية (التواصلية) فهي تشير حضوراً أو غياباً إلى هرميات التعلق اللفظي والتعلق المعنوي وإلى موجبات القصد التواصلية))<sup>(534)</sup>، إذن استطاعت هذه العلامات أن تكتسب بعداً وظيفياً انطلاقاً من السيميائية والشعرية المتكئة على اللغة والصورة وما تفرزانه من أبعاد دلالية متعددة، وكذلك العلاقات اللغوية فيما بينها أكسبتها تلك الفائدة الوظيفية .

---

بداية الكلمة من نهايتها وحشوها بمعنى اعتبارها ضرورة لعزل وحدة في حجم الكلمة تقريباً على مستوى التمثيل الصوتي أما المركب التنغمي : له دور بالتقطيع الزمني للقول وهو : وحدة تناسب مدى الجملة المقترنة بنطاق تنغمية مميزاً ولحناً ويمكن للجملة أن تناسب مركباً تنغمياً واحداً أو أكثر (متوالية من الكلمات أو المركبات) . ينظر: في الصواتة البصرية : 9 ، 57 ، 58 ، 61 ، 63 .

(531) نفسه : 146 .

(532) علامات الترقيم ودلائليات السيميائية : 2 .

(533) ينظر: ما هي السيميولوجيا : 9 - 4 - 15 . و : أسس السيميائية : 241 .

(534) في الصواتة البصرية : 142 .

وبعد استقراء شعر ناصر مؤنس لغرض الوصول إلى ما شكلته علامات الترقيم من حضور ، وكذلك أسلوب استخدامه لها وما آلت إليه من إنتاج المعنى والدلالة وتجليه على فضاء الورقة ، تبين أن تلك العلامات تسير في محورين :

**أولاً : محور علامات الوقف**

**ثانياً : محور علامات الحصر**

**أولاً : محور علامات الوقف :**

نعني بعلامات الوقف علامات ترقيم ((توضع لضبط معاني الجمل، يفصل بعضها عن بعض، وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية وتزوده بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم : النقطة، الفاصلة، علامة الاستفهام الضروري، علامة الانفعال (...))<sup>(535)</sup> .

وقد أُسْتُعْمِلَتْ هذه العلامات في الشعر العربي الحديث ضمن حقول وظيفية وضعت لها مسبقاً<sup>(536)</sup>، و سنقف عليها من جهة مساهمتها في إنتاج الدلالة على أساس موقعها، بوصفها دواً بصرية قابلة لأن ترصد في المتن الشعري لدى ناصر مؤنس .

**أ- النقطة : وصورتها البصرية (.)**

هي علامة تشير إلى انتهاء الكلام وانقضائه بوصفه مستقلاً عما بعده ؛ ليفهم القارئ محتوى القول، كما إنها تزوده بالنفس الضروري للاستمرار بقراءته الجهورية<sup>(537)</sup>، وتأتي في نهاية الكلام ، وقد وردت في شعر مؤنس في نص ( بازبند)<sup>(538)</sup> :

**فأرح التفاصيل يا مصور، قبل دخول المتاهة**

**أرح السقوف**

**أرح أروقة الممرات**

(535) دلائل الإملاء وأسرار الترقيم : 105 .

(536) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي (1950 – 2004) : 202 .

(537) ينظر: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم : 106 .

(538) بازبند: 15

أرح الخانات والمراصد  
أرح البداية يا مصور، حبرك غازلة صوف  
تحرس قطعاً من ينابيع الكلام  
وغرائيق فهارسك  
أعدت لترحل في أزمنة  
لا نهائية .

وفي نص آخر وضعت (النقطة) نهاية النص الشعري في نص (تعاويذ)<sup>(539)</sup>

تعال اليّ ايها الصانع الماهر والثقل  
الحمل أنا أريحك !.....!  
واليّ فليسرع المنشدون  
اليّ فليسرع الشارد شرود الغامض  
فعندي ما يهدم الكلام  
وأنا عليم بالخراب الذي لا تدرك كنهه  
الانقاض  
وعندي من الصواري ما لا تعرفه البروق  
ولا الهادي بالغيوم والارواح به يعرف  
هلم أليّ، لتستمع نفير التياتل والأسلحة  
هلم أليّ، أريك مرathi هائجة واعالي مضطربة  
هلم إلى صحرائي، اريك غمامات تنضج قبل الصيف  
هلم إلى بشاراتي، عندي  
لكل شيء حطامه

---

(539) تعاويذ للأرواح الخربة : 31لم نجد النقطة في ديوان (تعاويذ للأرواح الخربة ) إلا نادرا , في حين لم ترد قط في ديوان الملك .

## ب- نقطتا التوتر : الصورة البصرية لها [..]

ويراد بها ((وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر في النص الشعري بدلاً من الروابط النحوية))<sup>(540)</sup>. والغاية منها، تكمن في عدّها محاولة لتوظيف ما ، من شأنه حسُّ الجدل بين الشفوي والمكتوب ، من خلال دلالتها البصرية على توقف صوت المنشد مؤقتاً بصورة مُعبّرة عما يعتلج بداخله من توتر يدفعه إلى إسقاط الروابط النحوية<sup>(541)</sup>.

شكلت ظاهرة نقطتا التوتر (..) حضوراً لافتاً في (تعاويذ الأرواح الخربة)، و (هزائم) بينما في الملك، وبازبند، والكتاب الوثني، لم ترد نهائياً، كما في نص (تعويذة الزلزلة)<sup>(542)</sup>:

وفي اللانهايات العاتية

النيازك المتألقة لا تضيء بهو الندى .. تنشر

سلطانها اللامنظور بمسار دون أفق .. بمقدورها أن تجدني وحيداً

دون سندا أدخل

جراً الحقيقة العابرة

العصف المذهول يتركني أمر .. لقد

رأني أرحم القرانن بالقرانن ..

وفي نص آخر من (هزائم خاصة)<sup>(543)</sup> :

مرة كنت أنظر في

ينبوع الحياة وقوة شريانه ..

ملصقاً جبيني في حنو ماءه الدافق

(540) التشكيل البصري (1950 – 2004م) : 204 .

(541) ينظر: نفسه : 204 .

(542) تعاويذ للأرواح الخربة : 47.

(543) هزائم : 46.

.. فرأيت صيادين بدروع صلصالية يخرجون  
بشباك من صفيح رأساً له ألف من الحروف ..  
ثم توقف الينبوع .. وأراني في نهاية عروجه  
وانتهاء سريانه قطعاً بشرية تزين أرخبيلات  
ماءه ..

### ج- نقاط الحذف : وهيأتها البصرية [...]

توحي هيأتها هذه بالدلالة على أن هناك شيئاً محذوفاً أو مبتوراً أو  
مختصراً في الجملة(544)، كما أنها وظفت لدلالات معينة كالحذف  
الاختصار ولتسجيل سمة من سمات الأداء الشفوي .

وبعد استقراء شعر ناصر مؤنس وجدنا تبايناً في حضور هذه التقنية في  
نصوصه الشعرية، فقد شكلت حضوراً في (تعاويذ للأرواح الخربة وهزائم)،  
بينما وردت في الكتب الأخرى وهي مزدوجة ، أما مع علامة استفهام أو علامة  
انفعال في (الملك، والكتاب الوثني، وعزيزي فليليني وقصائد حيل ميكانيكية)،  
مثال ذلك ما ورد في (قلم قابيل)(545)، وهي مزدوجة :

لماذا تسرَّ أيها الأب بالذبايح والمحروقات ... ؟

النبات أظهر من الذبيحة

الثمرة أفضل من شحم الكباش

وفي نص آخر من (تعويذة الجفاف)(546)

وقفت .....استجمع....أسقط....شراً

(544) ينظر: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم : 119 .

(545) الكتاب الوثني : 65 .

(546) تعاويذ 123.



... انحنى... فيجف... من أين... التهرؤ  
... يدعوني... أشرب... أحتفظ  
... أردت... لم أعرف... أتأبط... خاتمة...  
... متاهة... أعلوا انمحي في ظلاله الاحتضار

وفي نص آخر من (تعويذة الرفانيم)<sup>(547)</sup>

أخذت  
أطعن.....وأطعن  
.....وأطعن.....و.....

وقفت مشدوهاً

أمام بشاعة جرمي  
ما... ذال... حد... ث.....

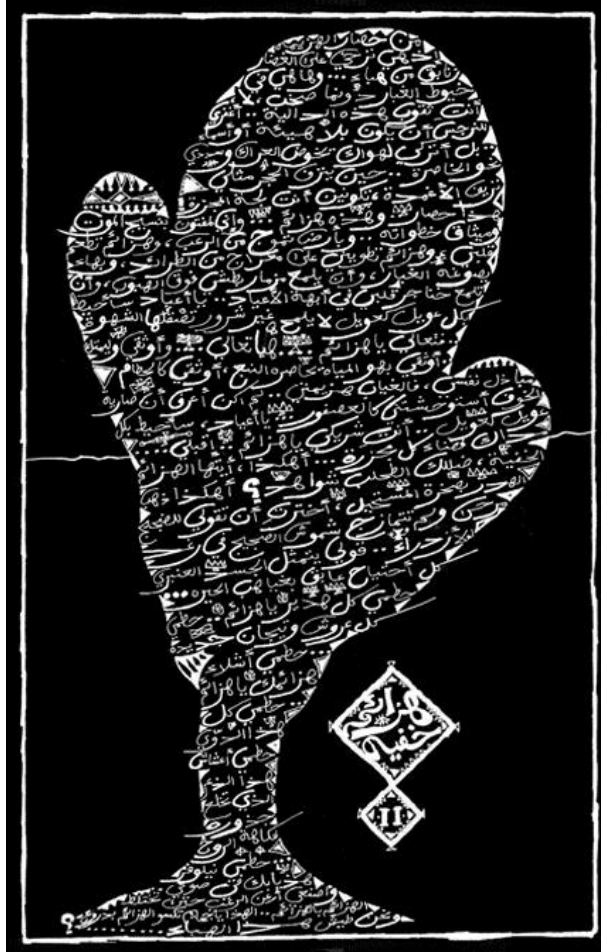
ببساطة شديدة

لقد ارتبكت  
جريمة  
قتل.

---

<sup>547</sup> تعاويذ: 76

كما توافرت هذه التقنية في (هزائم خفية) (548)



(548) هزائم : 33.

## د- المد النقطي : صورته البصرية [.....]

ونعني به ((مد أربع نقاط أفقية فأكثر في النص الشعري ، بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين، أو سطرًا كاملاً، أو مجموعة أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر))<sup>(549)</sup>، وفي بعض الأحيان تأتي لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي . وبعد استقراء شعر ناصر مؤنس وجدنا هناك تفاوتاً في نقاط المد التي تطول حيناً وتقصّر حيناً آخر؛ لتسجل دلالة قصدية ، أما للاختصار أو الحذف ، نحو ما ورد في (قلم آدم)<sup>(550)</sup> الذي امتدت نقاطه إلى أكثر من أربعة :

كان يكفي أن يعدل الله سيقانها  
كان يكفي أن يكون الشيطان محقاً في نيمته  
وآدم ذو طبع سجالي  
كان يكفي .....

.....

.....

(على الأرض)

- تمر شاحنة

ولا يسمع صوتي.

وفي نص آخر من (هزائم الصحراء)<sup>(551)</sup> .

من يفصل رعشة القش في دهشة  
الحقول .... شاعر يقيم ورقة  
منتقاة وحيدة يمنحها الرفض ووثبتها

(549) التشكيل البصري في الشعر العراقي الحديث: 208.

(550) الكتاب الوثني: 50.

(551) هزائم : 42 .

البعيدة ..... شاعر يسكن في ورقة  
أو جثة منذوره لمحرقاة الفصول.

من يفصل الأبدية عن وجهها الذي  
تقبع فيه؟ شاعر يحلم بدروب لم  
يألفها ... يحلم أن يغير الكلام  
.. لم يكن يحترق كان حريقاً  
.. لم يكن ..... كان جثة تنام.

## هـ - علامة الانفعال : صورتها البصرية [!]

هي تدل على ((التعجب والحيرة والقسم والنداء والتحذير ...))<sup>(552)</sup>، ومن  
النصوص التي وردت فيها علامة الانفعال  
نحو نص من (تعويذة الأخيلاء)<sup>(553)</sup> .

اعترفي  
أيتها الظلمة بأنك سرقت نور  
الروح من شمسي وقمري  
وأنتك  
محوت صورة العشب من  
صحراء الجسد ..... !

وفي نص آخر من (التعاويذ)<sup>(554)</sup> :  
كيف عساني أصعد من مخابئ الانهيار ؟

(552) التشكيل البصري (1950 – 2004) : 211 .

(553) تعاويذ : 101. وينظر: 144 . وينظر: هزائم : 44 – 48. بازبند : 74 .

(554) نفسه: 26.

ليس بوسعي أن أنفجر بالبراءة  
ليس بوسعي أن أركع فوق سهول العبارة !

## هـ- علامة الاستفهام : صورتها البصرية [؟]

تأتي للدلالة على الاستفهام ومن الأمثلة التي وردت في شعر ناصر مؤنس  
(هزائم الصحراء)(555) :

.. على ماذا نراهن ؟  
زنابق ليس لنا ؟

وفي نص آخر من (قلم ناصر مؤنس)(556) .

هكذا تخطى الحواس، هكذا تتوهم الرؤيا  
في ضريحي ما هذه الثريات ؟ .  
من هذا الذي يربت على كاهلي بيد مقطوعة؛  
ويفتح ألبوم حياتي ؟ .

وفي نص آخر من (بازبند)(557) .

هل تظل الصيحات أنهوري وشلالاتي ... ؟  
هل تظل الكركرات أكاذيبي وبرلماني ... ؟  
أين ذهبت يا أمجاد الصيف  
تلك بلاد طالعها السرطان

---

(555) هزائم : 23 .

(556) الكتاب الوثني : 251 .

(557) بازبند : 77 .

## ز- نقطتا التفسير : صورتها البصرية [:]

يطلق عليهما (( نقطتي البيان ونقطتي التوضيح، وتستعملان في موضع القول والتوضيح والتبيين))<sup>(558)</sup>. وقد تبين لنا بعد استقراء شعر ناصر مؤنس أن هذه التقنية وردت بشكل لافت في جميع كتبه الشعرية، ومما وردت هذه التقنية فيه (تعويذة الرميم)<sup>(559)</sup>.

من هنا رأيت الموت، الموت المغناج، الموت  
المخضوضر نحو الطفولة، في مدن تلتهم أيامي،  
مبعثرة تلك المدن، لهذا تتقدمني الآن  
الفرائس وتهتف الفاجعة :-  
الحروب بدل طفولة الغزلان، صخب اللباب.

وفي نص آخر من بازبند<sup>(560)</sup>:-

يسهر الشاعر  
ليكتب  
على الوشاح الذي يشبه الملاك :-  
لا خزائن لي  
أنا الناقص من النصوص والنقوش  
أصلب الخط وأرجم الحروف،  
ستعثر الأبجدية في لغتي  
وتهندس المشينة غموض راياتي .

---

(558) التشكيل البصري (1950 – 2004م) : 214 .

(559) تعاويد : 32 .

(560) بازبند : 48 – 49 .

## ح - الفاصلة المنقوطة :- صورتها البصرية [ ؛ ]

وتدل ((على الوقوف المستطيل في الجملة الواحدة، أو فصل الجمل المستطيلة المتتابعة التي ترتبط بمعنى واحد أو بموضوع واحد))<sup>(561)</sup> .

وبعد استقرار شعر ناصر مؤنس نجد أن الشاعر استعملها في ثلاثة نصوص في كتاب تعاويد للأرواح الخرية والملك، بينما الكتب الأخرى لم نجد لهذه التقنية أي حضور يذكر (هزائم، والكتاب الوثني، وبازبند) .

ووردت في هذا النص (تعويذة الأخيلة)<sup>(562)</sup> (13) مرة .  
؛ غارقاً أتخثر ، أتخثر غارقاً  
غارقاً أتخثر بالحضور.



(561) التشكيل البصري (1950 – 2004م) : 216 .

(562) تعاويد : 103 – 104 .

وفي نص آخر من (مرثية الملك) (563) .

يدخلون الآن  
متحف الهباء الكئيب، يبخلقون بالذي كان في غابر  
الزمن ملكاً؛ وهو يتوهج بكسل كوسادة الحوذي.

### ط - الفاصلة : صورتها البصرية هي [ ، ]

وهي ((تدل على الوقوف القليل في الجملة الواحدة)) (564)، ومن النصوص التي  
توافرت فيها هذه العلامة في نص (تعويذة الأخيلة) (565)،

فليكن أن الصباحات تقادفتني حتى طواني الظلام،  
حيث الزنايق الصاعدة تداعب الحزن بهالاته،  
وأنت يا مداخل العويل واليابسة أصغي إلى أقدارنا،  
أبتهاً لأديدان تنتظرنا في الغد، لطالما استمطر اللهاث  
حصادنا الفارغ،

وفي نص آخر من (بازبند) (566) :

فعلام ترهل الحكاية يا مصور  
وطينتك الأولى لم تشتعل، بعد، بالأحقاد

---

(563) الملك : 35 .

(564) التشكيل البصري (1950 – 2004م) : 215 .

(565) تعاويد : 89.

(566) بازبند : 44 .



علام تزخرف أيقونات الضراعة ببهائم أسطورية،  
وحبر فهارسك لم يشتعل، بعد، بالأختام.

وفي نص آخر من (هزائم كوكبية)<sup>(567)</sup>.

... تقول قول  
الكائن، حتى تنموج  
الأبجدية بالأباطيل  
كنا سنظفر بما يضرج الغمامات  
بابتهالها القصديري، لو لم نختار  
العويل !

### ثانياً: محور علامات الحصر :

ونعني بها : العلامات ((التي تستعمل لحصر جزء من النص الشعري))<sup>(568)</sup>،  
وهي من ((الوسائل المهمة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه،  
وهي تشتمل على العلامات التالية : العارضات المزدوجتان، الهلالان))<sup>(569)</sup>.

هذه العلامات وردت في شعر ناصر مؤنس ، وأضاف إليها علامة أقواس  
المجموعة ( { } ) بالإضافة إلى نوع آخر من العارضة ( / ) المائلة ، بالإضافة  
إلى علامة الأقواس التي توضع فيها الآية القرآنية ، فأستطاع الشاعر أن يكون  
علامات ترفيحية جديدة تناسب روح التشكيل البصري :

---

(567) هزائم : 38 .

(568) التشكيل البصري : 217 .

(569) دلائل الإملاء وأسرار الترفيق : 121 .

## أ- العارضة : صورتها البصرية [ - ]

يطلق عليها ((الشرطة أيضاً، وتستعمل لأغراض كثيرة أهمها : في أول الجملة الاعترافية وأخرها، وفصل الكلام بين المتحاورين عند الاستغناء عن ذكر أسميها أو الإشارة إليهما — قال، أو أجب، أو رد، لفصل الأرقام أو الحروف الترتيبية عن العناوين ولحصر أرقام الصفحات، وتركيب المصطلحات))<sup>(570)</sup>.

على الرغم من تنوع استعمالاتها إلا أننا سنقف على ما يهمنا منها ، وعلى ما يتعلق بدلالات المتن الشعري ، ومن النصوص التي استعملت العارضة في (تعاويد)<sup>(571)</sup> :

يا للسمفونيات الدمثة  
يا هدير الأنغام المؤتلفة فيَّ  
كأن باباً يفتح على الأعماق السوداء — أعماقي البدانية البرينة —  
حيث الضوء لا يقامر بالضياء  
والثكنات لا تلبث أن تستعيد سلطانها  
والتناقض في الذاكرة يرتجف.

وفي نص آخر من (تعويذة الأخيلة)<sup>(572)</sup> :

أختفي في ألف زمان  
... ..  
تقدمي يا مدن افاع ندور  
في قارورتها نلتف كالنزيف

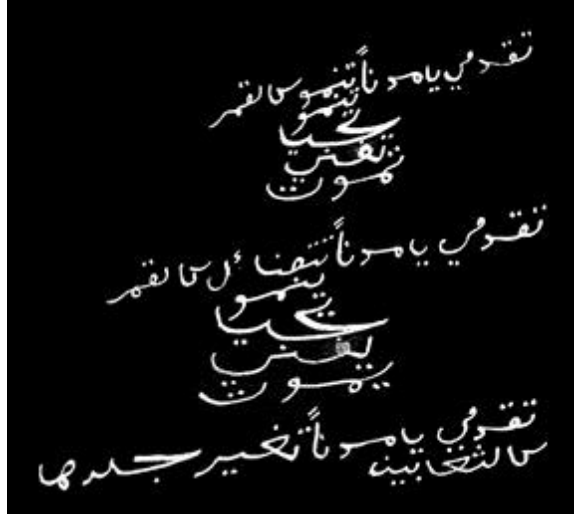
---

(570) دلائل الاملاء : 121 .

(571) تعاويد للأرواح الخربة : 25.

(572) نفسه : 105، 107.

تقدمي يا مدناً كثيرة يكثر فيها يرقان القمل والجراد



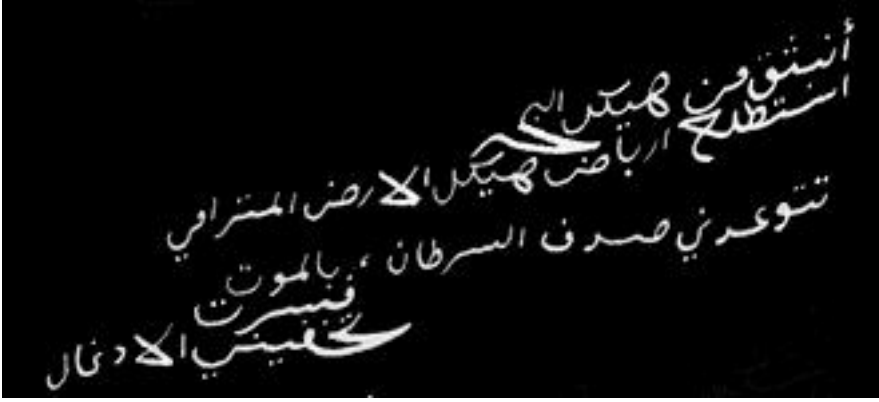
وفي نص آخر من (تعويذة الزلزلة) (573) :

- تقبر المنازل شتاتها في تراب المعاني
- ترفع الرموز أسوارها العالية

---

(573) تعاويذ: 42.

أما النصوص التي بنيت بتقنية العارضة المائلة الدالة بصرياً على دلالات عدة فمنها نص من (تعويذة الرفائيم) (574) .



وفي نص آخر من (تعويذة الرفائيم) (575) .

- أين يجد هذا الرأس ملاذاً ... ؟
- يستحوذ على الغبطة
- وكيف
- تحرز بالتوحد وتبصر بالاستبطان
- وبعد
- استقرئ الصلاح من الأصلاح
- وبعد
- استدل بالعلة على المعلول.

---

(574) تعاويذ: 67.

(575) نفسه: 67 .

وفي نص آخر من التعويذة ذاتها(576) :

فخبأتني بنات الحور في السحابات الجريحة / وأغواني  
الخشوف / فأصبحت ابناً للسديم ومواخياً لليل  
استنير بهاجس الغيب / واسترق السمع من السماء  
فأكتشفها...

وفي نص آخر من (تعاويز)(577) :

هذه أبعادي مهجورة كالعواصم، مترعة  
بأجرام الأحابيل / بالكبريت في سراب  
العويل / بالثكنات والمجازر في باحات  
النشيد :

## ب- المزودوجتان : صورتها البصرية [ " " ]

((ويطلق عليها البعض " علامة التنصيص " أو " علامة الاقتباس " وتوضعان في الحالات التالية : لتمييز العبارات المنقولة حرفياً في الكتاب، لإبراز عناوين الكتب أو الأبحاث أو المقالات، ولبيان أن لفظ ما مترجم، ولتمييز مستويات اللغة : أي ما تشمل عليه الكلمة من أسباب وأوتاد، والاقتباسات))<sup>(578)</sup> .

أما في ما يخص استعمالها الوظيفي في المتن الشعري مقتصرأ في مواضع الاقتباس أو المدونة النقدية (التناس) . وبعد استقراء شعر ناصر مؤنس وجدناه

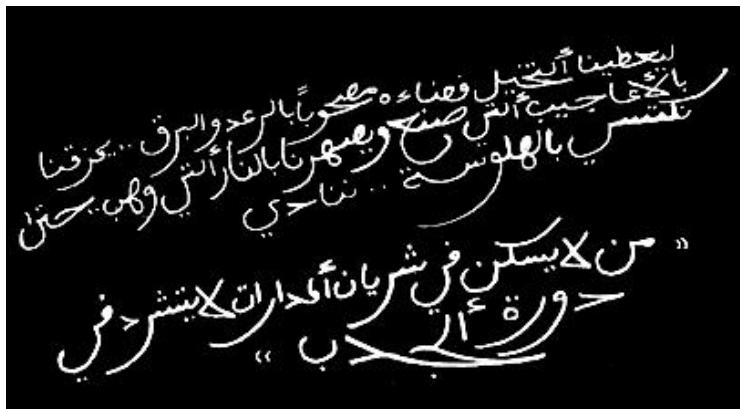
---

(576) تعاويز:78.

(577) نفسه : 31.

(578) دلائل الإملاء وأسرار الترقيم : 125 .

أكسبها وظائف أخرى لتسجل دلالات بصرية للنص الشعري نحو ما ورد في  
(تعويذة الزلزلة) (579).



وفي نص آخر من (المكان) (580) :

وهكذا هو الزمن  
يرقص كمردوخ متنكر  
((سأجمد الدم  
سأبني الإنسان))

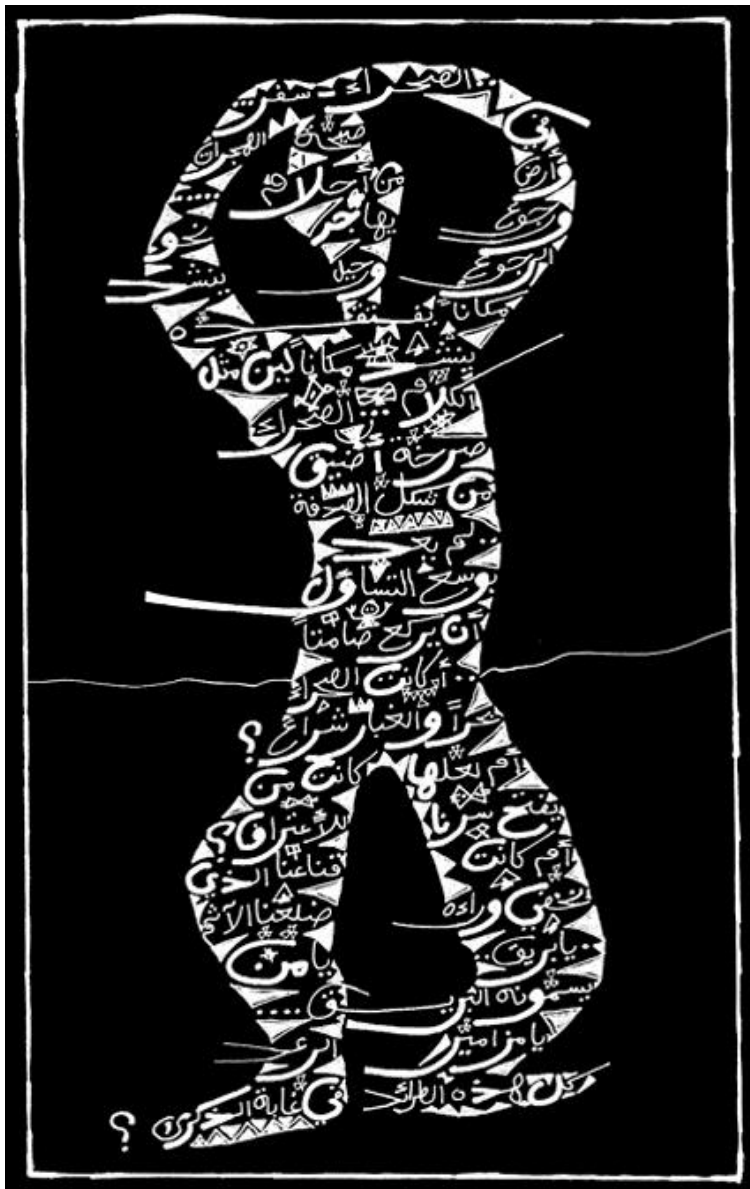
وفي نص آخر من (هزائم الصحراء) (581)

---

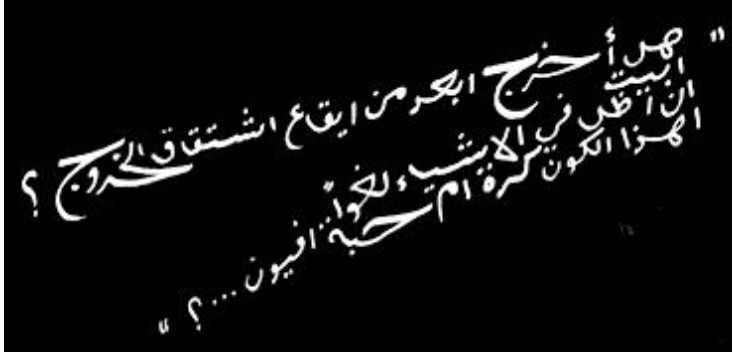
(579) تعاويد : 46 .

(580) بازيند : 59 .

(581) هزائم : 52 .



وفي نص آخر من (تعويذة الأخيطة) (582) .



---

(582) تعاويز : 110.



## ج- الهلالان : صورتها البصرية [ ( ) ]

يطلق عليها بعضهم بالقوسين ((ويستعمل لأغراض كثيرة أهمها حصر : مقابل أجنبي لمصطلح تقني معرب، وأسماء الأعلام الأجنبية المكتوبة بلغتها الأصلية، وعبارات التفسير، والوعاء القصير، وألفاظ الاحتراس، والضبط، والأسماء الشخصية للمؤلفين، والأرقام الترتيبية وأرقام الإحالات وأرقام الهوامش المقابلة لها وأرقام الولادة والوفاة))<sup>(583)</sup>، بيد أن استعمالها في الشعر وظف في بعض الأحيان لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفوي تسجيلاً بصرياً، أي خرج خارج توظيفها الأصلي، وفي شعر ناصر مؤنس نجد أن هذه التقنية بدت واضحة في معظم كتبه الشعرية لتسجل دلالات بصرية ومنها ما ورد في (تعاويد)<sup>(584)</sup> :

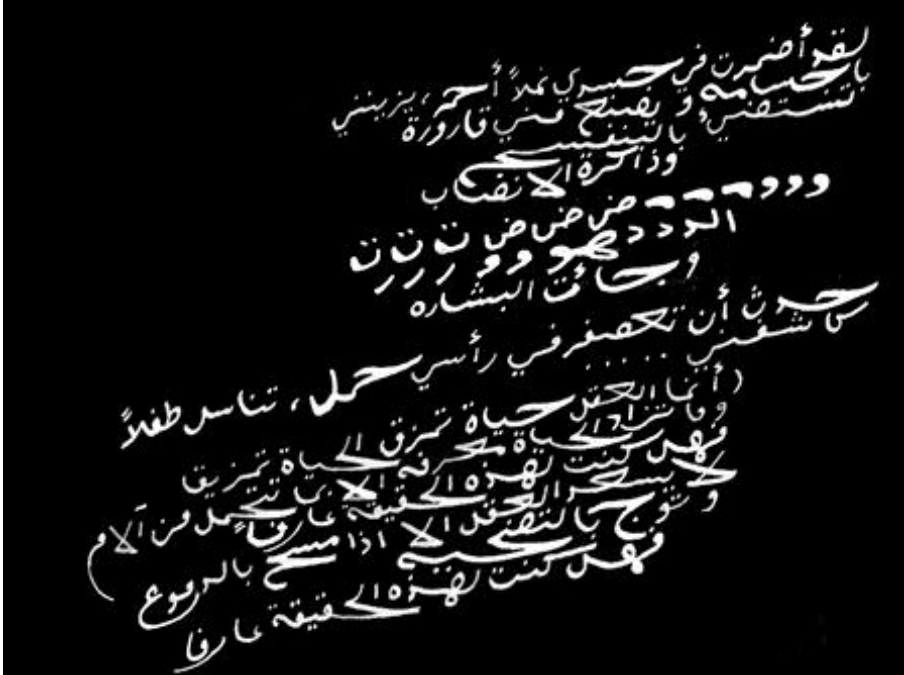
... (هذه الأرض المتجددة  
المعناج كالعجوز الفاجرة، لأحبلتها ماءً، فأملأنَّ  
بطنها، فأخرجن حياة) ... سأحاول  
أن أصارح النهاية، أني قلبت الأرض على الطاولة  
قلبته من اليمين إلى يوم الجمعة  
ومن يوم السبت إلى الوسادة .

---

(583) دلائل الإملاء وأسرار الترقيم : 128 .

(584) تعاويد : 26 .

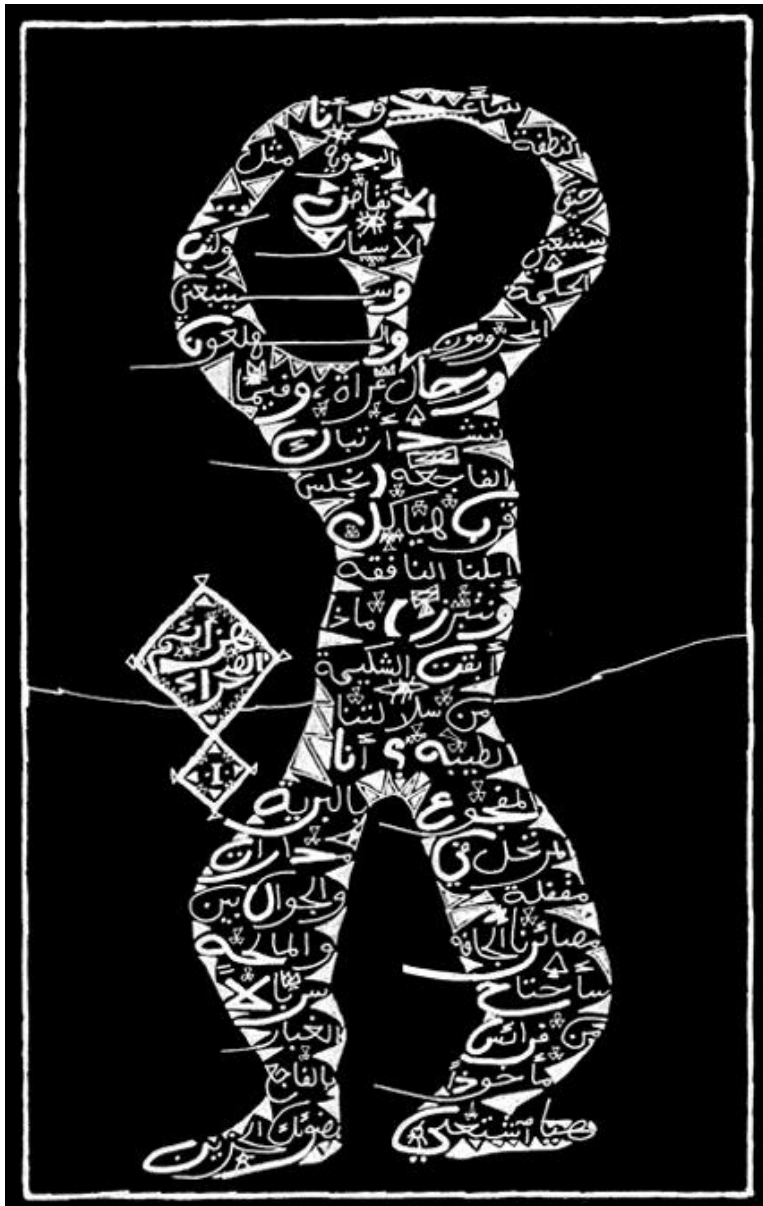
وفي نص آخر من (تعويذة الرفائيم) (585) :



وفي نص آخر من (هزائم الصحراء) (586) :

(585) تعاويذ: 77.

(586) هزائم : 14 .





وفي نص آخر من ((قلم ناصر مؤنس)) (588)،

(الي بالبخور)  
البخور ينشط الهذيان  
الي بالسندروس  
الآلهة تبتهج بالروائح العطرة،  
ولا شيء حقيقي .

---

(588) الكتاب الوثني : 271 .



## المبحث الثاني دلالة المعطيات النصية وتأويلها

حالة المعطى الموجه للقراءة :

**الخط : علاقة العلامة الرمزية بموضوعها :**

لجأ الشاعر ناصر مؤنس إلى ظاهرة التركيب في كتبه الشعرية التي كتبت بخط يده (هزائم وتعاويد للأرواح الخربة والملك) ونعني بهذه الظاهرة هي ((تألف الحروف والكلمات والمقاطع والشكل في عملية منتظمة بهدف خلق وحدة ذات تعبير فني على وفق منهج جمالي))<sup>(589)</sup>. فهي ((بنية تصميمية ممثلة ، تقوم على تنظيم الدوال اللغوية الخطية علامياً ، في ضوء دلالات مضامينها كمؤولات مباشرة أو دينامية ، تحيل على موضوعاتها تواضعياً بموجب قانون أو عبر علاقة مشابهة))<sup>(590)</sup>، من أجل أن يبلغ أهدافاً جمالية ودلالية وبصرية موحية ، لذا لم يبق الشاعر / الخطاط محافظاً على سلامة النص وتسلسله المنطقي، فضحى الشاعر بقياسات الحروف وقواعدها ليبلغ أهدافه ، وهذا

---

(589) التكوين الفني في الخط العربي ، أياد الحسيني : 58 – 62 .

(590) بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، داود عبد الرضا بهية ، أطروحة دكتوراه : 18 .

النص اللغوي هذا التكوين والتركييب هو تمثّل بصري لروح النص يجعلهما ينتميان لبعضهما البعض وغير مختلفتين في الشكل والمعنى))<sup>(591)</sup>.  
لقد سعت التكوينات الخطية في شعر ناصر مؤنس أن توفر :

- 1- المعنى في التكوين الخطي، بما أنه نص لغوي، فهو تكوين و(التركييب) تمثّل بصري لروح النص ، فبعض التراكييب تذهب إلى اعتماد الشكل دون الانتباه إلى المعنى أي (المضمون النصي) .
- 2- دلالة النص أو شفرته الداخلية ، إذ تشير إلى ما هو بصري يمكن تحقيقه واقعاً في التكوين .
- 3- البعد الدلالي المتحقق عبر مستويي القراءة ، الأولى تتمثل بقراءة الخطاط والثاني المتلقي الذي يؤول التوظيفات الجمالية للنص ؛ من أجل الوصول إلى معنى المنتج البصري الخطي<sup>(592)</sup> .  
ولابد من الإشارة إلى دلالة الخطوط وأبعادها الإشارية :

1- **التعامد والانحناء** ، فالأولى : العمودية (( تثير إحساساً بالرفعة والصلابة والتماسك، خاصة عند استقرارها فوق الأفق بصورة متوازنة، ويمكن وصفها باللاواقعية في الإحساس))<sup>(593)</sup>. أما الثانية المنحنية فتسعى إلى : ((إحداث تأثير انفعالي بطريقة اندفاعية وسريعة ، ومن خلال المبالغة في هذا التأثير أو من خلال زيادة ثرائه ووضوحه ، كما تعطي العديد من الخطوط الإحساس بالدقة والانتظام))<sup>(594)</sup>، بالإضافة إلى ما تفصح عنه من معان بوصفها حروفا و لغة، ((فكل كتابة ذات معنى تسعى إلى معنى مباشر ومدلول يرتبط

(591) بنية الإيقاع في التكوينات الخطية، د. جواد الزبيدي : 15 .

(592) ينظر: نفسه : 15 .

(593) التكوين في الفنون التشكيلية ، عبد الفتاح رياض : 72 .

(594) التكوين الفني للخط العربي : 122 .



ارتباطاً وثيقاً بكل مكونات اللوحة وعناصرها ؛ من أجل زيادة التعبير في الشكل واللون فضلاً عن مضمون اللغة))<sup>(595)</sup> .

لقد عمد الشاعر ناصر مؤنس إلى رسم الحروف الهجائية وتصويرها البصري على فضاء الورقة الشعرية ، تصويراً بصرياً موحياً ومساعداً على تفسير وفهم المقصود ، كما أن هذا الرسم والمد والمط يدخلها في التشكيل البصري المفعم بالدلالة البصرية<sup>(596)</sup> .

2- الامتداد فإنه يحمل قصدية ما ؛ لإشعار المتلقي بدلالة الزمن

الذي يقضيه الشاعر في بحثه في الصحراء والجذب والنتيه ، أراد الشاعر أن يصور شساعة الصحراء ووسعها تصويراً بصرياً من خلال الإسراف والمبالغة في مد (الألف واللام) في فضاء الورقة ؛ ليشارك المتلقي في تصويره لطول الوقت الذي قضاه في السير ، و لم يصل إلى مبتغاه ، ونلاحظه هنا :

1- أكسب مد الرسم الخطي للكلمة الممتدة للأعلى بعداً بصرياً واضحاً ليشارك المتلقي في إدراكها بصرياً على فضاء الورقة الشعرية ليسجل دلالتين :

أ- تتمثل في موضع المد الصوتي لكي يتمثله حين ينطق به تسجيلاً بصرياً .

2- دلالة قصدية لتصوير حالة الامتداد لمسير الإنسان في الضياع والنتيه في صلب الصحراء وخروجه من قفص مظلم (الحياة) إلى مصير مجهول (الصحراء) ، وليسجل مواصلة هؤلاء الشعراء والضحايا على درب نشدان الحرية والاتصال بالمكان ، وواقعه المأساوي الذي يعيشه .

3- مارس الشاعر سطوته وسلطته على الحروف وهيئاتها الممتدة والمرتفعة إلى أعلى فضاء الصفحة لتكسر حالة الطوق والجمود

(595) التكوين الفني للخط العربي:122.

(596) ينظر: الخط العربي الإسلامي ، تركي الجبوري : 8 .

والسكون الذي انتاب الذات الشاعرة، جراء ما يحصل في واقعه من القتل الإنساني الذي أخذ يتناول على أحلام وأمنيات الذات الشاعرة فعبرٌ بصرياً على فعل الاستنكار والرفض والتذمر، أو إعلان هتاف أهوج لا يعرف مدى حدوده إلى أين تصل أو صرخة استغاثة للخروج من ذلك الواقع الذي لم يتمكن من الخلاص منه حتى في الأحلام والأمني، فسجلها الشاعر تسجيلاً بصرياً على فضاء الصفحة الشعرية حالة استهجان واستنكار من الواقع والتمرد عليه.

### 3- البسط :

1- بعدما أسكنت الذات الشاعرة بهاجس الخراب الروحي بفعل الحروب ، التي أصبحت ميداناً ونشيداً تتغنى به الروح ، أخذت تستفهم عن أماكن تقيم فيها ظلها فلم تجد غير لغة التعاويذ ، فقد أدار الشعر ظهره لكل الحول الحضارية والتجأ إلى لغة التمام والطلاسم والتعاويذ ليقيم فيها ، فهي أسلحته أمام أسلحة الحرب والدمار .

وهكذا فالشاعر يناظر بين لغتي الحرب والتعاويذ ، والتعاويذ أخذت تقدم عتبات الكلمات على لغة الحرب ، وبدأت لغة التعاويذ تعلن حالة استسلامها أمام كلمات الشاعر ، لأنها ((تحاكي الروح قبل الجسد، كما أنها لا تتضمن المعنى المبسط للحرز والأدعية المألوفة ، لأن همه الأكبر يقتضي أن يتجاوز السطح إلى العمق ، ويغادر الجسد إلى ما ورائه لأن ما يعالجه ليس همأ زائلاً وإنما مدنة متأصلة وخربة))<sup>(597)</sup> ، في روحه وواقعه ومجمعه، فلجأ الشاعر لتسجيل فعل حالة التقدم للكلمات والاستسلام تسجيلاً بصرياً على فضاء الصفحة الشعرية.

2- يمثل بسط الرسم الخطي للمفردة تسجيلاً للدلالة البصرية لفعل الكبر والشاعة (المكان) بصرياً على فضاء الصفحة الشعرية .

(597) معالجات الأسطورة في الشعر ، المنحى البصري في التكوين الدرامي للقصيدة .

3- يمثل بسط الرسم الخطي لحرف (السين) على فضاء الصفحة ليسجل دلالة فعل المجيء والتقدم والإتيان لهؤلاء التجاور بصرياً على فضاء الورقة الشعرية ، كما يشير فيها إلى طول الزمن المستغرق لحكم الملك الذي سيأتي يوماً ما ويزول فيه ذلك الدكتاتور والطاغية .

4- عمّد الشاعر إلى لغة رمزية عالية ليشير بها إلى دلالات سلبية لذلك الواقع المقهور الذي تعيشه الذات والآخر ، من خلال الجمل التالية (تنزف الهزائم ، والوجوه المثيرة للبكاء ، وجثة الورد) ، مبرزاً الواقع المأساوي والحرية المقموعة وحالة الكبت التي يعيشونها آنذاك .

هذه النبذة الخائبة الخاسرة التي نلاحظها في هذه المقاطع قد ((ألبستْ بشحنات (فوبيا مرضية) وفيها كذلك تحقق من فناء النموذج الفردي المباشراً به)) (598)، يبرزها الشاعر عبر تركيب أستقهامي ، يسيطر عليها الفعل على الاسم ، ويصبح الفعل مركزاً للدلالة انطلاقاً من الأفعال الآتية (أصغي ، وتنزف ، ويرخي ، ويهتف ، ويرتق ، وخبريني ، ويسكب ، ونسهر ، ويبقى) .

فالنبرة الخاسرة أنت بضمير الجماعة ، وهو دال على مسؤولية جماعية ، فالشاعر يؤنب الجميع على حالة الصمت والسكون جراء ما يحدث من قتل وموت ، أخذ يطال كل شيء في البلاد ، وهذه التضحيات والقرايين والشهداء ليس هناك مسؤول عنها ، وحتى تلك الصلوات الظافرة بمكرمة أو قبول أخذت تهذي وتنفض يديها .

أراد الشاعر أن يسجل دلالة فعل الجمع للأصلاة تسجيلاً بصرياً وكذلك لتسجل دلالة بصرية لفعل الرهافة لتلك الورود على فضاء الصفحة الشعرية تسجيلاً بصرياً ، فالبنية الخطية هنا عبرت عن نفسها تعبيراً بصرياً في شكل لوحة .

---

(598) حطب إبراهيم:161.

### 3- التدوير:

1- سعى ناصر مؤنس إلى الاستعانة بالفضاء الجمالي للخط ، فثمة تنظيم وتآلف بين الحرف والكلمة والشكل والمقطع في (خذني) ؛ للتعبير عن فكرة الشعرية ، التي تمثلت بحضور المعنى بصرياً ؛ وليسجل دلالة فعل الأخذ والانطواء والالتفاف داخل الجفاف الذي يجتاح كل شيء سواء أكان الروح أم العقل أم الجسد أم الفكر ، فجاءت النون منطوية وملتفة على نفسها ، ليسجل الشاعر دلالة الاجتياح تسجيلاً بصرياً على فضاء الصفحة الشعرية .

كما ألح الشاعر وكرر التدوير ليثير فينا إحساساً بالحركة الدورية للحالة التي يعيشها ، وإلحاحاً على فكرة أخذت منه مأخذاً ، وليخلق فينا إيقاعاً نشعر به بصرياً منذ الوهلة الأولى في حالة بحثه ، حيث يتحقق هذا (( بالحرركات واشغال الفضاءات داخل المساحة المستطيلة))<sup>(599)</sup> للورقة ؛ ولإشراك المتلقي وإشعاره بصرياً بحالة اجتياح الجفاف ، والبحث للخلاص مما هو فيه سعياً نحو أماكن أخرى ، خصوصاً وأن اللفظ (خذني) مقترناً بـ (إمكان لهذه) فالفعل يوحي بالمرارة وبالاستمرارية في حالة المعاناة ، وهذا ما تعكسه الوحدات والأنساق الفاعلة في الشد البصري ، التي حقق بها الشاعر في لوحته هذه تناسبا علائقيا بين الفضاء والحروف الداخلة في التكوين ، بالإضافة إلى الاتزان بين مكونات النص ، وتقابلها تماماً (خذني) فهما متناظران تركيبياً ، وحتى في حالة التدوير تكاد الياء تكون مَدساوية ، فقد تكررت أكثر من سبع مرات ، بالإضافة إلى تكرار المكونات الصغرى وهي الكلمات التي تنطوي على الحروف ذاتها ، ما جعل من التكوين متناظراً نحو مد (الراء) في ممرات ومد اللام في (فعالاً) ، و الألف والواو في (سقوطاً) والراء في (تضاريس) ومن خلالها يحدد مركزاً للتكوين الذي يخلق حركة عمودية من حرف الألف الصاعد وتعامده مع الحركة الأفقية للحروف المسدلة ، ناتجاً إيقاعاً بصرياً نشعر به منذ الوهلة الأولى حينما ننظر لفضاء الصفحة الشعرية ، كما أن هذه الحركة التكرارية وتداخل الوحدة

(599) بنية الإيقاع : 72 .

الخطية وإيغالها داخل الحرف الواحد الملتف الذي يبدأ من الأعلى إلى الأسفل ، يحقق إيقاعاً عالياً متتامياً بين الحروف والفضاءات الداخلية المحركة للإيقاع ، التي تدعو المتلقي إلى تأمل طول المدة ، فمن خلال التتابع وعدم الانقطاع في عملية التدوير في الوحدات المكونة للنص وحركتها داخل الفضاء التكويني ، حقق الاستمرارية المركبة المجتمعة في البناء ، أي من خلال رمزية الفضاء الجمالي للخط وطريقة رسمه شعرياً وتشكيلياً<sup>(600)</sup> .

ب- أدى الحرف دوراً تكوينياً متعالقاً مع الحس والرؤيا ، خصوصاً وأن هذا التكوين منطوق على علامة بصرية عميقة الدلالة ، سُجّلت من خلال حرف الألف الممتد من الأعلى إلى الأسفل ؛ ليشير إلى حالة السقوط والانتهاؤ والزوال ، فصوّر الشاعر دلالة فعل الهبوط والانتهاؤ إلى القبو تسجيلاً بصرياً على فضاء الصفحة الشعرية ، وحرف الحاء الذي انحرف عن توفيته ، خصوصاً وأنه ((مركب من خطين فتكتب نصف دائرة قطرهما مساو للألف))<sup>(601)</sup> ، فنصف الجسم يرسم بخط مُنكب مائل إلى الانحناء قليلاً ، لكن الشاعر انحرف عن أن يوفي الحرف حقه فعقد حرف الحاء إلى الداخل ، فرسم عنق الحاء مقوساً ( ) شبيه برسم العين ثم مد من الأعلى وأخذ بالمد للداخل وأخذ بالصعود ثانياً للأعلى ليسجل دلالة فعل الصعود والهبوط تسجيلاً بصرياً على فضاء الورقة الشعرية ، وهنا يشير إلى زوال وانتهاؤ كل طاغية مهما طال أمدّه في الحكم والسلطة ، فهذه الحركة في الكلمة والحرف الصاعد والنازل (عمودي ، وأقبي ، ومقوس ، ومعقر) تحقق بنية إيقاعية يمكن إدراكها عقلياً منذ لحظة اصطدام المتلقي والنظر إليها ، فحرف الألف عمل على قوامة وتكوينية (دلالة هبوط) تنتهي إلى قبو ، وحرف الحاء يحمل على قوامه ( دلالة صعود) دلالة السلطة والاعتلاء على منصة الحكم ، ومن وسط الحرف المقعر المنحدر للأسفل تبتدأ كلمة (ينتهي) بالصعود للأعلى للإشارة إلى انتهاء كل

(600) ينظر: ناصر مؤنس ، جمالية الحرف والمعنى ، عبد الكريم كاظم ، جريدة العالم ، الاثنين ، 25 ديسمبر 2012 ، ع (724) .

(601) صبح الأعشى: 3 / 140 .

سلطة وحكم إلى (طاغية أو دكتاتور)، فهذا الشكل الكتابي يرسم لنا مسار حركة متغيرة وغير مستقرة ، وهذه حالة جميع السلطات القمعية مصيرها الزوال من حالة (الصعود إلى الهبوط) ، كما أن هذه الحركة لم تتحقق على مستوى الفعل (تنتهي (الذات) ، تنتهي (السلطة)) فحسب بل للشكل الكتابي دور كبير في تشكيلها وتصويرها بصرياً وتحديد مسارها داخل النموذج الشعري ، ومسار الحركة يرسم من خلال الوضعية المتحولة للمفردة ، الفعل على فضاء الورقة الشعرية (واحد ، و ينتهي) .

#### 4- المطاطية :

تتمثل المبالغة في مط الحروف ، تجسيدياً لفعل التخطي والسير بهدوء على فضاء الصفحة الشعرية ، مما يناسب تقديم ((الشكل الدال على محتوى التعبير الذي تتضمنه الكلمات التي رسمت بطريقة يظهر فيها واضحاً قصد الدلالة على المساحة البيضاء))<sup>(602)</sup> .

وقد بالغ الشاعر مؤنس في مط الحروف الآتية (الواو ، والراء ، والحاء ، واللام ، والجيم) وكما نعلم أن حرف (( الواو مركب من ثلاثة خطوط مستلق ومنكب ومقوس والراء مركب من خط مقوس هو ربع الدائرة وفي رأسه سنة مقدرة في الفكر (والحاء ، والحاء والجيم) مكونة من خطين منكب ونصف دائرة قطرها مساو للألف ، واللام مركب من خطين منتصب ومسطح))<sup>(603)</sup> .

نلاحظ أن الشاعر بالغ في مط هذه الحروف ليسجل : أولاً سمة المد الحاصل في الصوت الذي يتمثل من خلال النطق به تسجيلاً بصرياً ، وثانياً ليجسد الدلالة البصرية لفعل الانتشار والتبدي والتمرد والوضوح والتهاتف تسجيلاً بصرياً على فضاء الصفحة الشعرية، لقد جعل الشاعر الفعل متلبساً وسط الحرف الممطوط الواو ، وجعل الواو ممطوطة ووسطها مفردة البحث ؛ ليجسد دلالة

(602) سيميائية الشكل الكتابي : 8 .

(603) صبح الأعشى في صناعة الإنشا : 3 / 140 .

فعل البحث الطويل والمستمر تسجيلاً بصرياً على فضاء الصفحة ، فهذا التكوين الخطي للحروف الذي يتبدى ويتمطط على وجه الورقة الشعرية يجسد حالة الانتشار والامتداد والتبدي لفعل الهتاف المنتشر على فضاء الصفحة الشعرية فهو هتاف الشاعر الواضح الصريح ، الذي يمثل إعلاناً لتمرده على واقعه كما هو واضح وصريح في نشدان الحرية الغائبة والمفقودة ولحالة الخلاص من الكبت والقمع، بيد أن هذه الهتافات والهزائم تنزيا بالأشياء الفانية وتلبس أردية الجماد لتمنح جب الكلمات سكينه زهرة حانية، معتصمة بـ (جوع المرحان ورجيف المحارة) .

## 5- قابلية الضغط :

أولاً \_ انحرف الشاعر ناصر مؤنس عن أن يؤدي كل حرف حقه أو يبالغ فيه ، وقد لاحظ أن الحروف الواردة في المقطع الشعري قد خضعت لقابلية ضغط الحروف، ليسجل من خلالها دلالة فعل القمع والكبت والمحاصرة تسجيلاً بصرياً على فضاء الصفحة الشعرية، كما أنها تعود لحالة المشهد السياسي للمجتمع آنذاك وحالة الضغط الذي مورس على أبنائه، فهذا الضغط النفسي الذي تشهده الذات الشاعرة من السلطات القمعية عبر عنها بضغط الحروف والأسطر من خلال التكوين وإيقاعية الحروف وهيأتها التموجية غير المستقرة على حالة بعينها ، وحالة القمع تبرز من خلال ألفاظ (الصراخ ، العويل ، الذبيحة ، الكيد ، الارتجاج) فيأتي هنا الصراخ معبراً عن حالة الوجد والألم المتفوق داخل ذاتية الشاعر .

ثانياً \_ أراد الشاعر أن يصف حالة القمع والمحاصرة والعيش تحت ظلال الصواريخ في مدن العبث واللاجدوى ، وكذلك حالة الكبت التي تعيشها الذات الشاعرة فسجل الشاعر فعل الضغط والقمع والمحاصرة تسجيلاً بصرياً على فضاء الصفحة الشعرية من خلال الضغط على هيئات وتكوينات الخطوط والأسطر الشعرية بعضها على بعض ، كما أراد الشاعر أن يصف زنزانته ويصورها تصويراً بصرياً ليشعر المتلقي بالانغلاق والعتمة الذين تبصرهما

العين بمجرد وقوعها على حروف الكلمة . لقد نسب الشاعر الزنزانة إلى الشمس ، ليقيم فضاءه المقلق رغم سعته ووضوحه ، فكأنها موجودة فيها ومختصة بها ، وقد جاء تحديد مكانها في الشمس مبتدى الغاية ومنتهاها (زنزانة) من حرف الجر ( في ) ؛ ليشير إلى كثرة السجون والمعتقلات التي أخذت تنتشر وتتعدى من فضاء كوني إلى حيز آخر ، فجاء نشيد الأفلاك ليبين مدى كثرة الزنازين بوصفها رمزاً للقمع والعذاب وتقييد الحريات والعممة والانغلاق .

## 6- التداخل والتراكب :

سجل الشاعر فيها دلالة بصرية هي دلالة فعل التعالق والتماسك تسجيلاً بصرياً على فضاء الصفحة الشعرية ، سجّل الشاعر من خلال قابلية التداخل والتراكب في الحروف تصويراً بصرياً لفعل الرمي والقذف تسجيلاً بصرياً على فضاء الصفحة الشعرية، ليؤدي دوراً تعبيرياً وجمالياً في الوقت نفسه.

## 7 \_ تعدد شكل الحرف الواحد :

وردت حرف الميم بأربعة أشكال ، ولكل لفظ دالّ بصريّ تصويريّ ، فالأول أنت ميم كلمة العالم غير مشبعة ولم يوفِ حق حرف الميم حيث سد فتحة الميم وهي في الأصل مكونة ((من أربعة خطوط منكب مستلق منسطح ومقوس))<sup>(604)</sup>، وانحرف الشاعر في غلق فتحتها ، ليسجل دلالة فعل الضيق والانغلاق تسجيلاً بصرياً على فضاء الورقة الشعرية ، فأن الانحراف في هذا القلق ومخالفة الشكل القالبي للحرف المخطوط لا يكون انحرافاً عن الإشباع ، بقدر ما هو يكون في المبالغة في تصوير الضيق والانغلاق الذي تعانيه نفسية الشاعر ليجسدها عبر دلالة بصرية معينة .

(604) صبح الأعشى في صناعة الإنشا : 3 / 140 .



وفي الموضع الثاني يرسمها منكبة إلى الأسفل ليسجل دلالة فعل الثبات والسكونية دلالة بصرية على فضاء الورقة الشعرية، وفي الموضوع الثالث نلاحظ هناك تناوب حركي بين حرفي (الميم والألف المقصورة) من خلال حركة الارتفاع والانخفاض ( ) والتشابك والتداخل ، أراد الشعر أن يسجل دلالة فعل الانعطاف تسجيلاً بصرياً على فضاء الورقة الشعرية .

والميم في الموضع الرابع جاءت لتسجل دلالة فعل الالتئام تسجيلاً بصرياً على فضاء الورقة الشعرية ، فهذه الصفة تمكن الشاعر من ((اختيار الحرف المناسب للمكان المطلوب في أعماله الخطيَّة ؛ كما تساعده في عملية تشكيله الفني ، وتحقق التناغم والتوافق بين أشكال الحروف والمساحات المخصصة لها (أراضيها)) (605)، وكذلك تحقق توافق في تجسيد الدلالة البصرية .

إن تغير الشكل وعدم الثبات يعطي الإحساس بالقوة النامية الصاعدة ، التي تعبر عن الحركة الدائرية المستمرة للذات الشاعرة في التحرك والخروج من الواقع الذي هو فيه ؛ ليعلن حالة التمرد والرفض ، من خلال سطوته على هياكل الحروف وتكويناتها الخطيَّة ، كما يحرك العين هبوطاً وصعوداً ، وتدور لتنتج كل حرف من حروفه وكيفية تداخل وتغير بعضها في مراكز لوحاته باستمرار فيوحي بالحركة ، مما يكسب الحروف جمالاً ونوعاً من الإيقاع والترويح الجميل ، وهكذا لم يعد الحرف لدى ناصر مؤنس زخرفياً ، بل أصبح تكويناً ومغزى العملية الشعرية ، وبهذا يقترب من هياكله الأولى (الأصلية) فالأصل في الشعر هو الصورة (606) .

**حرف الهاء :** اهتم الشاعر ناصر مؤنس بصورة حرف الهاء وشكله وتعبيريته الرمزية ، فيكون عمله مقترناً بحالة التصوير ، فيكسب النص بعداً إيحائياً صورياً جديداً من خلال اندماجه في فضائه الجديد ونسيجه البصري ، فيتحول

(605) قابلية التحوير : 64 .

(606) ينظر: نفسه: 65-70.

النص إلى شكل بصري مرئي<sup>(607)</sup>، فأظهر حالة التباين في حجم وهيات وتكوينات الهيئة الخطية للحرف، مما أضفى عليها بعداً جمالياً للفضاء النصي ، فهذه الحركة الانفتاحية والتقويمية والتشابكية المنفرجة جاء بها ليعطي ويؤسس للشكل والتكوين الخارجي للصورة الأيقونية لحالة النطق بها تسجيلاً بصرياً للمتلقي ، وكذلك أراد أن يسجل دلالة فعل الانتشار والشمول لحالة الخراب الذي بدا يتضح على كل شيء .

وفي المفردة الأخرى — (هتافي) أراد الشاعر أن يسجل للمتلقي موضوع المد الصوتي ؛ لكي يتمثله حين ينطق بها تسجيلاً بصرياً على فضاء الصفحة الشعرية ، فانحرف الشاعر عن أن يؤدي إمكانية الخط المتكونة من ثلاثة خطوط ((منكب ومنتصب ومقوس))<sup>(608)</sup>، ليؤدي ويجسد الدلالة البصرية لحالة النطق بالهتاف .

### حرف الخاء :

انحرف الشاعر عن أداء الرسم الخطي للحرف الذي لا يكون للمبالغة فقط ، بل جاء الانحراف ليسجل دلالة بصرية ، منها في المثال الأول : أراد أن يسجل سمة بصرية لدلالة فعل الدخول إلى الداخل أو الباطن لطائر العقاب تسجيلاً بصرياً على فضاء الورقة الشعرية ، وفيه إشارة إلى حالة الهبوط إلى أعماق الذات الإنسانية ليكشف حجم الخراب الروحي ، كما انحرفت الجيم عن هياتها الخطية المكونة لها إلى الأسفل ، ليصور دلالة فعل الهبوط والوضع للطير تسجيلاً بصرياً على فضاء الورقة الشعرية ، كما جاءت الجيم ممدودة لتسجل دلالة بصرية في مفردة (الجهات) ، على دلالة فعل الكبر واتساع المسافة للجهات تسجيلاً بصرياً على فضاء الورقة الشعرية ، وفي مفردة (الاختلاج) نلحظ الشاعر صور دلالة فعل الاضطراب والحركة اللاإرادية تسجيلاً بصرياً

(607) ينظر: السيميائي والرمزي ، فريد زاهي ، مجلة علامات ، ع 9 ، 1988 : 27 .

(608) صبح الأعشى في صناعة الانشا : 3 / 140 .

من خلال اضطراب السطر الشعري وانحراف الكلمة عن هيأتها الخطية ليصورها ويجسدها بصرياً للمتلقي .  
وهكذا استطاع الشاعر أن يعرض تطورات الحكاية على المشاهد الشعري من خلال الصورة البصرية ، وعبر كسر سكونية المكان في اللوحة التي تجسدها حالة فعل الدخول ؛ ليصور تحطيم فعل الاستقرار من خلال فعل التحليق والدخول ثم استقراره ، بعد هبوطه إلى أعماق الذات الإنسانية ليكشف له في كل مكان يقف عليه حجم الخراب الروحي واليأس الذي ملأ الذات الشاعرة تسجيلاً بصرياً من خلال الهيئات الخطية ، التي اتصفت بإيقاعية الحركة لتلك الخطوط المتماشية مع الحالة الشعورية للشاعر ، ومع التكوين الخطي البصري وجمالية شكله الخارجي المتحرك ، وهكذا نجد أن الشاعر عمل على كسر المعتاد والمألوف ؛ للخروج عن السائد في الكتابة الشعرية التقليدية ، من خلال سيرورة الحرف العربي وعلاقته بالتشكيل الفني للحرف حيث جاءت كتابته للنص الشعري من خلال ((مفاهيم فلسفية وصوفية وجمالية أو رؤية فنية مغايرة لم تتبالغ في قدرة التوسع الجمالي للنص الشعري نفسه؛ إذ تبدو العلاقة تداخلية وليست أحادية الاتجاه أو التأسيس وهي بالنسبة لموضوعه المتلقي ، كأسلوب أو طريقة بعيدة للتلقي ، أكثر تداخلاً بسبب تراكم مكونات النصوص الشعرية التي تسهل الانتقال بالمعنى بين عين الشاعر ومخيلته ، أو بين التعاطي الجمالي مع الفضاء الكوني للحرف وأسلوب استخدامه في الكتابة))<sup>(609)</sup>.

لقد جعل الإغريق الكون قائماً على حرف ونغم ولفظ ، وما شعر ناصر مؤنس سوى مجموعة من الخطوط والتكوينات والرموز الحاضرة في الذهن ، تجعل المتلقي أو القارئ مستعداً ومتهيئاً لقراءة اللامرئي، وكما هو معروف فإن الرمزيين يفسرون المرئي باللامرئي وبالعكس ، وقوام هذا كله فكرة النص الشعري التي لم تقتصر على اللغة بل تعدت إلى مستوى الشكل الكتابي ، التي تجسدها ماهية الحروف وهيأتها المسجلة سمات بصرية تصويرية للمتلقي<sup>(610)</sup>،

(609) ناصر مؤنس ، جمالية الحرف والمعنى : 2 .

(610) ينظر: نفسه : 2 .

كما استطاع أن يعطي الحرف (( قابلية على أن يتحول إلى أنموذج يُعيد إلى الحرف بعضاً من هيبته ، بعدما أفقد المنطوق دلالاته ، وأفرغه الكتابة الكسالي بنصوصهم البدائية من محتواه ، فالحرف لديه ليس مفردة، بل دلالة تتعش مضامينها في عيوننا ، أنه توق يتخطى السائد وكأثاري ينقب في مدن ضائعة ، يلتبس صداها في نقوش وإشارات ومخلوقات أولية لم تنقرض بعد ، بل يبتكر مخلوقاته لتحيا داخل أختام وطلاسم ومتخيل أثري))<sup>(611)</sup>، وبذا أسس نصه الشعري الجديد على ((ثيمة تتشكل بنياتها الأصلية من الحرف العربي، وذلك لتطويعه كليّة ضمن رؤية جمالية، تركز على ميكانيكية الحرف العربي بوصفه وجهاً لجماليات التعبير الأدبي الذي تعتبره العمود الفقري للنص ، فهو يربط تجربته البحثية عن المتن والهامش والزخرفة والتزويق بالبناء الدرامي ، والعلاقة بين جوهر الشعر والأشراق في الكلمة وصولاً إلى تركيبات شعرية عالية))<sup>(612)</sup> .

**أما الخط الطباعي الاعتيادي :** لقد اعتمد هذا النمط من الخط في شعره في كتابه (بازبند والكتاب الوثني) ، وليست بنا حاجة أن نعيد ما قلنا في المقاربة القرآنية له، إذا أنه لا يعدوا أن يكون قاعدة عامة ومعياراً شاملاً يمكن الإفادة منه بالرجوع إليه عند حصول انحراف مُعين في أثناء المقارنة أو غير ذلك ، بيد أن هذا النوع من الخط خالياً من الشحنت الرمزية ، لذا سنكتفي بهذا القدر من الإشارة إليه في هذا الموضوع من البحث .

سجل حضور الخط في كتب ناصر مؤنس (الملك ، وتعاويد الأرواح الخربة ، وهزائم) بعدين :-

(611) ناصر مؤنس ، توق يتخطى السائد ، علي رشيد ، الحوار المتمدن ، ع 729 ، 30 - 1

- 2004 : 4 .

(612) حيل ميكانيكية تجربة جديدة للشاعر ناصر مؤنس ، كريم ناصر ، جهة الشعر وصحيفة بلاد الرافدين ، ع 4 - 5 ، السنة الثانية 2000 - 2001 .

- 1- بعداً جمالياً تضيفي طريقة عرضه جمالية بصرية تستمر لإبرازها  
الإمكانات التشكيلية التي يتوفر عليها رسم الحرف العربي .
- 2- بعداً أحياناً : حمل الخط معه خصوصية بوصفه علامة رمزية وكونه  
كذلك يستلزم امتلاك الموضوع الذي ينوب عنه ويمثله .
- فالخط قبل ((أن يكون شكلاً ، يعتبر كالأسلوب معطى سيكولوجياً ذاتياً  
لا ينفصل عن صاحبه ، وهذا الأخير يضمنه عن وعي أو بدونه بلاغته الخاصة  
وإمكاناته الفنية الذاتية ، لهذا فإن عمل الخطاط في النص ليس عملاً محايداً ،  
إنه يمنح النص من شخصيته وثقافته ، يمنحه أسلوبه الخاص))<sup>(613)</sup>، وبهذا  
تتعدى أن تكون وسيلة ناقلة ، بقدر ما هي معيرة عن علاقة بين أي نموذج  
خطي ، والمزاج الفني للشعب الذي يستعمله ، فالكتابة أوجدت علاقة بين الخط  
والمزاج الفني لصاحبه ، وضمن هذا الإطار سنقف على بعدين:

### 1- الهيئة البصرية للحروف :

- إن كتب ناصر مؤنس أبرزت خصائص بصرية نذكر منها :
- الأشكال المعقوفة ( د ح ء ك ء ) .
  - الأشكال المقوسة إلى الأعلى (ض ص ظ) .
  - الأشكال المقوسة إلى أسفل (قسم من ل ون المتأخرة وقسم من س) .
  - الأشكال الملقاة (ر و ز) .
  - الأشكال الملقاة المعقوفة (ر ز) .
  - الأشكال الانسيابية إلى الخلف (ي المتأخرة) .
  - الأشكال المركبة (لا لاط ظ) .
  - الأشكال المسننة (س ش) .
  - الأشكال الممتدة إلى الأسفل عمودياً (قسم من م) .
  - الأشكال المعقوفة السفلية إلى الخلف (قسم من ع ح خ ج) .
  - الأشكال الدائرية الصغيرة (قسم من م ف ق و) .

(613) الشكل والخطاب : 272 .

• الأشكال المسننة البسيطة (ن ت ب ث) .

• الأشكال الحلقية الصغيرة (ة ه) .

إن ما تنماز به هذه الأشكال المقدمة هي الجنوح إلى التقويس والاستدارة ، وإلى الالتفاف وبعضها إلى الانتصاب ، فضلاً عن الحجم الكبير لكل وحدة خطية، وعين المتلقي تبقى مشدودة ومتبعة لتلك الأشكال من موقع لآخر صاعدة ونازلة مناسبة حيناً ومتوقفة حيناً آخر ، ثم تعاود نفس الحركة على امتداد النص حتى نهايته .

- إحالات الخط : إن الموضوع الذي ينوب عنه الممثل صنفان :

1- موضوع مباشر .

2- موضوع غير مباشر (دينامي) .

في البدء تأتي ((التجربة البصرية لتتحكم في تلقي المكون الخطي ، فهي تشتغل إلى جانب المؤول الشعوري الذي يبرز بمقتضاه الموضوع في صورة انطباع أولي لدى المتلقي حول التركيب العلامي المعروض أمامه))<sup>(614)</sup> .

#### أ- المؤول الشعوري (التجربة البصرية) :

العين الباصرة للنصوص ناصر مؤنس لا يمكن أن تتلفت في الفتها لأشكال قديمة ، فهذه ((الألفة تحكم في أحيان كثيرة إدراكنا لأي شكل جديد ، وعلى ضوئها كتجربة إدراكية حية مختزنة بالذاكرة تفسر الجديد))<sup>(615)</sup> . ومن خلال العودة إلى نماذج سابقة ومثابهة، تبصر عيوننا مشاهد متداخلة تعود مرجعيتها إلى أزمنة لا تعرف الصداً، وبذلك يقتنص ناصر مؤنس مفعول جدته الشعرية معنئ ومبنى ، فهذا الشكل الخطي ليس بالشكل الغريب ، فهو ساكن للذاكرة ، فأعاده الشاعر تجربة بصرية يحيل عليها الخط ممثلاً ، وهكذا يمكن البناء على مبدأ الإحالة ، فنستحضر النماذج التالية (خط المصحف ، والخطوط ، وكتب التراث في التعاويذ والحرف ومنها طواسين الحلاج ، والمخطوطات القديمة) .

(614) الشكل والخطاب : 273 .

(615) نفسه : 273 .

وفيما لو وقفنا عند خط المصحف : هذا الخط الذي أُلّف سابقاً على الألواح ثم الفته العين منسوخاً على المصاحف ، هذه الإحالة يذهب معها النص في هيأته الخطية إلى علاقة مماثلة يساندها عمل الذاكرة، إذن هو انطباع أولي خُلِقَ لدى المتلقي لكثرة تَعَوُّده على الشكل نفسه في السياق الإحالي ، ويمكن اعتبار هذه العلامة السيميوطيقية حواراً خارجياً<sup>(616)</sup>، وفي ضوء ما تقدم تشغل العلامة الحوارية بين نصين ديني / شعري أدبي، الأول مقدس من حيث الوظيفة والمحتوى ، بينما الآخر طرف نقيض في جميع المستويات ، إن للشعر حضوراً لغة ومحتوى وخطاً ، وحتى إن كان هذا الحضور من قبيل وهم التجربة البصرية للمتلقي<sup>(617)</sup> .

نعم يشترك النصان في تقديم لغة "راقية" وحدود الفهم بقيت مقتصرة على الحوار القائم على المحاكاة الساخرة ، التي تتمثل من خلال استفزاز عين المتلقي التي طالما بقيت معتادة على تقاليد كتابية معينة ، بيد أن الشعر يستطيع تجريد الخط من حمولته الديدنية . ويرى الماكري في ذلك أمراً ليس بالهين ، بسبب الألفة التي تحدثنا عنها في الصفحة الماضية وما تولده من تراكمات زمنية وتاريخية ، ((وأصبح الحرف مقترناً ألياً بالتداعي بالحمولة الديدنية واللاهوتية ، خصوصاً وأن السابق لا يعدم تأثيراً في اللاحق، فالسابق بحجم وقوة النص القرآني في تأثيره الثقافي والاجتماعي والسياسي في مقارنته مع الشعر فالأول يطرح الراهن والغيبى ، الماضي والحاضر والمستقبلي ، يشرع وينظم ، يعد ويتوعد ويحاصر الإنسان من جميع الجوانب ، إنه عام وشامل : في حين أن الثاني لا يتعدى فعلاً وحمولة حدود الأنبي والمحدود))<sup>(618)</sup> .

**2- المخطوطات** ، (الكتب والوثائق) التراثية : وظّفت هذه النصوص الشكل الخطي نفسه ، بموجب مقابلة بين (القديم والحديث) : الأول الذي يمثل المورث

(616) ينظر: الشكل والخطاب: 274 .

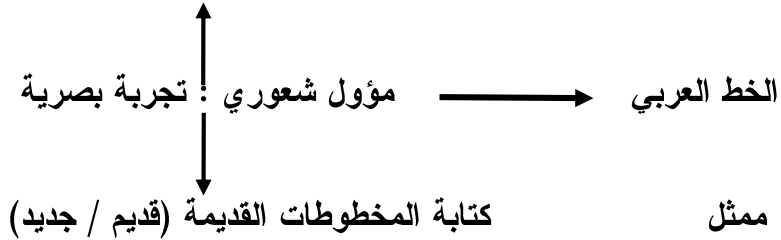
(617) ينظر: نفسه: 274.

(618) نفسه: 274 .

الثقافي ؛ والأخر ممارسة حديثة متوسلة التجربة البصرية المستحضرة في الموروث القديم ، نعم هي من قبيل المحاكاة الساخرة للنموذج الثقافي القديم ، ولما يمتاز به النص الشعري المستقل بمحتواه ودلالته عن نظيره السابق ، ولكي تتم الإشارة إلى معجم النص يقدم صورة واضحة لذلك الانفصال .

فالمؤول الشعوري الذي رصدناه بوصفه انطبعا أوليا يخلفه النص في شكله الخطي يتمثل باستدعاء التجربة للمتقي ، من خلال العلاقتين التاليتين :

رسم المصحف العربي (ديني / شعري)



الموضوع المباشر : يتمثل هذا الموضوع من خلال استدعاء السياق النصي مؤولا مباشرا له ، و المؤول المباشر لا يمنح للمتلقي معلومات كافية للتأويل بل يعطي إشارة لينطلق للسيرورة السيموطيقية ، تفيد من السياق الخطي بوصفه بما يحدده لنا من مرجعية ، ويمكن أن نقف على ذلك من خلال مقدمة كتابه التعاويذي حيث قال ((الخط نفسه كجسد يعكس حكمه الغيب ، وكحضور يشبه سماء تتلألأ فيها رموز مرئية حيث القلم موهبة الله والخط هيئة روحانية يتبادل فيها السرياني والقيناوي والصيني والهندي واليوناني واليعفوري والعبيراني والقبطي والأرمني والعربي ، كل يبادل الآخر المصطكي والسندروس ، وخط آخر لا يريد أن يقرأه غير المطر ، لكنه تعزّم بهذه التعزيمة :-

ما من مجاز يشبهني لأدعي بأنه شروحي  
وما من لهاث أهديه محابري



ميرحاج السواد أنا وختم الظلام ختمي  
لمواعيدي في كتاب ((الجلوة)) أعيادها  
وللسر في حبري تكيته العدوية  
أسانيدي  
ملح حاذق في دست الرؤيا  
/ ويخفف آلي /  
مجمر و الأسرار  
كاشفوا المستقبل  
برزخيو السواد أو محرفوه  
/ و /  
الطوطمي الذي قاد الفيروز إلى شكي

رياضيات أشكالها محفورة في كتب الظلام  
والرقم حرف في أقاويلي))<sup>(619)</sup>

فهذا النص حدد مرجعية الخط ، وهذا ما تلمسناه من خلال الأقلام التي تكتب  
بها هذه الخطوط فيستدعي السرياني و العبراني و الأرمني و القبطي و  
الحضارة الشرقية القديمة ، الهندي و اليوناني (الحضارة الغربية القديمة) و  
العربي (الشرق) .

فالشاعر يستدعي الشرقي والغربي والأسطورة والواقع ، وهذا الاشتراك يمكن  
عدّه بنية أولية للدلالة على استدعاء الشرق (وحدة قومية) ، والغرب  
والأسطورة أيضاً حاضرة : نصياً في الخط بوصفها هوية تحدد المحلية  
والتميز ، ومقامياً بوصفه الانتماء القطري لمنهج الخطاب (الشاعر) ، كما  
أفادنا كلام المقدمة وحديثه عن الخط والأقلام مؤولاً مباشراً (نصياً مقامياً)  
بموضوع المقابلة (الشرق / الغرب) ، حيث قدمّ لنا معلومات كافية للتأويل ،

---

(619) التعاويذي ، مقدمة الكتاب الشعري .

ففي مقطعه يمنحنا إمكانات إضافية لتعزيز المقابلة التي أمدنا بها المؤول المباشر ، وهكذا نحتفظ بالمعطيات التالية :

- عودة هذه الأقلام = عودة الخطوط ← التي تشير إلى عودة المقموع والمكبوت .
- الخط العربي (المشرفي) = استبدال المركز بإلغاء الخطوط الأخرى .
- الخط التراثي (المخطوطات والتعاويذ) = عودة الماضي العربي الفكري والجغرافي بديلا فكريا للحاضر المنكسر .

وهذه معطيات ، تصب كلها في المقابلة التي عرضناها سلفا والتي سنفصلها إلى ما يلي:- المشرف يشير إلى (الخط العربي ، والوحدة والاستبدال) وقد لجأ لذلك كتاب التعاويذ لتمثل له (الخط التراثي والتميز والتحرر) . وبهذا نجد أن الخط ممثلا فرعا في الفضاء النصي ، ويرتبط بموضوعه بموجب العلاقات التالية :-

الممثل	الموضوع	المؤول
الخط	الشعري / الديني	مؤول شعوري
	حديث / قديم	
	مشرق / مغرب	مؤول مباشر (مقام / نص)
	التميز / الاختلاف	مؤول دينامي (مقدمة الكتاب)

### علاقة العلامة المؤثرة بموضوعها (النبر البصري)

- **الوحدة الخطية** : وظف الشاعر تقنية النبر البصري في الوحدات الخطية الآتية (نحت وشكل و جمود الحجر و الصمت والوثن) :

ومسارات الخفافيش ، وشجرة تخرج من قلبي ، وشجرة تخرج من عقلي  
شجرة تخرج من عيني اليمنى واليسرى  
أفرغت الفراغ

انبجست بالنهب(620)

ألحَّ الشاعر بتكثيف التسويد على حروف (الجيم ، والحاء ، والحاء ، والحاء ، والواو ، واللام) ليشعر القارئ بإيقاعية وتعدد شكل وصور انحراف الحرف عن قواعده الخطية ، ولإبراز قابلية تحوير وطواعية الحرف العربي وليبرز من جانب آخر:-

العلاقة	الدلالة	الموضوع	مجال التأويل
القبر ، القبرة المقبرة	الكبت الموت الحزن الألم اليأس القتل	ذاكرة الزمن من خلال الأفكار التي تدور في رأسه والذكريات	هنا أراد طائر القبرة منح ذات الشاعر أملاً آخر يتحقق من خلال خلق جديد بعد أن ينسى أو يتناسى هموم الماضي وألامه وعلى الرغم من تأصل الحزن في ذاته التي أصبح فيها الجسد هو من يحوي شجرة هذه الذاكرة فكن هذا الطائر هنا يرمز للوجود والحياة الجديدة .

(620) تعاويذ:65

أراد الشاعر أن يميز بين هذه المفردات الثلاثة (القبر ، والقبرة ، والمقبرة) وهي ذات جنس معجمي واحد، بيد أن الشاعر أوردها بثلاث صيغ مختلفة ، والسياق الذي وردت فيه تحدد من خلال علاقاته النصية ، فمرة يشير إلى ← مكان ← القبر ← (الموت) = وإلى ← الزمان ← الماضي يشير مرة أخرى. ويشير ثالثة إلى (كائن) الطير ليرمز للأمل والوجود (والحياة) .  
فلجوء الشاعر إلى هذه التقانة ليسجل دلالة التمييز بين اسم المدينة واسم الطائر من خلال لعبة المفارقة والإحالة اللغوية ليبيرز الثنائية المستفادة (الحياة والموت) .

• النبر البصري للكلمة (علاقة المؤشرة بموضوعها)

لي فلكي تسبيحة الذات  
ينسج سحر تكوين الفلك  
لي نخب التشظي  
من حواسي أنحت مدناً  
أمنحها هزة  
رجفة  
فتنة  
دهشة  
فزعاً (621) .

عمد الشاعر إلى التأكيد على العبارات التالية (لي ، فلكي ، تسبيحة ، ينسج ، سحر ، نخب ، حواسي ، أنحت مدناً ، أمنحها) ، ليعطي شداً بصرياً مبرزاً الحركة في سير الكتابة باتجاهات مختلفة ، ويؤكد العلاقة الإنشائية للحركة التي تشكل توازياً مع الحالة التي تمنحها الذات الشاعرة (الهزة والرجفة ، و الدهشة الفزع ) للمدن المنحوتة من حواسه ، كما يبرز لنا القوة الارتدادية للخط

(621) تعاويد: 104.

المندفعة للأعلى الذي يتبعه نزول متدرج لينتهي (ببياض) ويبدأ من جديد من اتخاذ صلوات إيقاعية أخرى .

كما أراد أن يبرز الترداد العالي (للأنا) ← (ضمير المتكلم) ليعمد إلى إظهار خبرته وإبراز قوته من خلال توظيف تقانة النبر البصري ، فكتبها بنبط غليظ ليسجل سمة من سمات الأداء البصري .

### • الوحدة الخطية :

لا

### توقظ الرفوف

يا مصور<sup>(622)</sup>

يتجلى النبر البصري في هذه الوحدة الخطية والعبارة بلجمعها فكثف التسويد في أداة النهي (لا)، وقد بنى الشاعر نصه على الحوار القائم بين الذات الشاعرة وبين المصور، وهما الصوتان الرئيسيان في النص، ولما كان الحوار يتسع لدخول أحداث أخرى ومشاهد أخرى ، فكان لابد من أنه يميز عباراته عن عبارات المصور، وما أن بلغ قمع الذات حتى عمَد إلى رفع صوته عالياً فوظف هذه التقانة وكتبها بنبط غليظ ليسجل سمة من سمات الأداء البصري ، كما أراد أن يلفت الانتباه إلى هذه الوحدة الخطية لتمييزها عن باقي المفردات ، ولتسجيل دلالة فعل النهي عن التصوير تسجيلاً بصرياً على فضاء الورقة الشعرية ، ولفت الانتباه إلى ما نُهي عنه في هذه الرفوف وما تجمع وخُزن من (الآلام ، والموتى ، والأحزان) في نقطة عميقة ذات أثر بالغ في نفس الذات الشاعرة ، إذ يعدها شاهدة على المراثي التي خلفتها الحروب ، كما أراد أن يبرز دلالة الحركة في سير الكتابة فجعل الوحدة المنبورة بصرياً في سطر شعري ، والمفردات الأخرى في سطر شعري آخر ، ليؤكد العلاقة الإنشائية للحركة التي تشكل تضاداً مع حالة السكون والثبات والاستقرار الذي تثيره هذه الرفوف

(622) بازبند ، حبر ما لا أسم له : 25 .

باستقامتها وضبابيتها ، وأراد أن يسجل سمة من سمات الأداء الشفهي الذي يتمثل عبر ارتفاع نبرة الصوت عند النطق بها

### • نبر المقطع الكامل :-

يتجلى لنا النبر البصري في هذه المجموعة في إبراز عدد من الأسماء والأعلام والشخصيات ، فكتبها الشاعر بتسويد مكثف ليسجل سمة من سمات الأداء الشفهي الذي تمثّل عبر ارتفاع نبرة الصوت عند النطق بها ؛ لتمييزها عن باقي مفردات النص ؛ ولتمييز الصور التي التقطها عبر كاميرته عن الصور الأخرى إذ تمثّل هذه الأعلام تاريخاً ورموزاً وتراثاً .

فقد نبر مفردة : نحو (بابل) و(هذه) و(الموت) ، في كتابه (بازبند)<sup>(623)</sup> ، وأراد بذلك أن يبرز رمزية المكان الذي يحتوي الإنسان ، والذي بدوره يعطي الأحداث التي تطرأ عليه بالحيوية والمعنى والقيمة والرمز ، فأبرز مفردة (بابل) و(هذه) أسم الإشارة ، الذي يشير به إلى بابل ليبرز دلالة القمع بوصفها شاهداً على العذاب والقتل والسبي والقهر ، إذ أنها تمثل رمزاً دالاً على القتل والدمار والسبي ، فأبرز هذه الدلالة عبر تقانة تكثيف التسويد للفظ ، فهذا التباين ينتج إيقاعية حركية بالاتجاه التكويني والحجمي ، حيث يسهم لنا هذا المنبور بصرياً في إثارة الإحساس بالحركة والاتجاه ، الذي من خلاله يبرز هذا التباين الحجمي للحروف المنبورة أو الكلمات المنبورة بصرياً على فضاء الورقة الشعرية .

وفي لفظة (مات) كثّف الشاعر السواد، بالإضافة إلى انطواء والتفاف حرف الميم إلى بعضه من الأعلى إلى الأسفل ثم يلتف إلى الداخل ، ليجسد دلالة فعل الزوال والانتهاة والفناء تسجيلاً بصرياً على فضاء الورقة الشعرية ، كما أتى

(623) بازبند : 26 – 32 – 37 .

باللفظة ليدل على معناها الحقيقي البيولوجي عبر القتل ، أي إبراز الدلالة القصدية لفعل الموت وتمييزها عن المفردات الأخرى .

وفي النص الآخر (تفتحي ظلاماً فضياً) أورد الشاعر مفردة ظلام مكثفة بالسواد لتسجل سمة فعل الظلام تسجيلاً بصرياً على فضاء الورقة الشعرية<sup>(624)</sup> ويتجلى لنا النبر البصري في (هزائم خفية)<sup>(625)</sup> بدءاً من العنوان وصولاً إلى المفردات والكلمات والوحدات الخطية للوحة الشعرية ؛ لتبرز حالة الثنائية الضدية (الاختفاء ، و الظهور) و ( الذات ، والأخر) ، وبذا برزت الأنا الخائبة الخاسرة في ظل الهزائم المستمرة في وسط متاهات الصحراء ، كما أنها تؤدي هنا طابع الحزن للمكان التكويني للمساحة المفترضة لتوحي بحالة الخراب الروحي ، الذي بدت آثاره تظهر على فضاء الورقة الشعرية ، من خلال التسويد (النبر البصري) ليكشف عن مدى حزن وآلم ويأس الشاعر و الحالة الشعورية التي أضفاها على فضاء الورقة الشعرية ولأشعار القارئ بذلك .

كما اعتمدت هذه التكوينات على العلاقة التضادية في اللون (غامق ← أسود الكتابة) ← أبيض ناصع لون الأرضية (غامق ← أسود الكتابة) ← أصفر مائل للون الزعفران ، (غامق ← أسود الكتابة) ← ورق لونه من ملح وشب ناصع البياض ، ليدل على العلاقة التكرارية للحروف والكلمات المكونة للوحة التي تلعب دوراً مهماً في عملية استمرار الحركة وحدوث الإيقاع البصري للحروف والوحدات والجمل والمقاطع<sup>(626)</sup> .

### دلالة حركة الأسطر الشعرية :

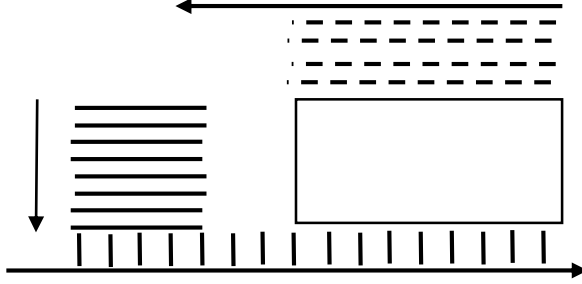
أولاً-الاتجاه المنحني من الأعلى إلى الأسفل :

(624) الملك :

(625) هزائم : 54 .

(626) ينظر: بنية الإيقاع : 61 .

- **الدلالة على الترنح والتمايل :** فمن بين الدلالات التي يقدمها السطر الشعري المنحني ، دلالة أخذ هينات التعبير عن فعل الترنح والتمايل ، ففي هذا النص عمد الشاعر إلى هذه التقانة في إخراج نصه :

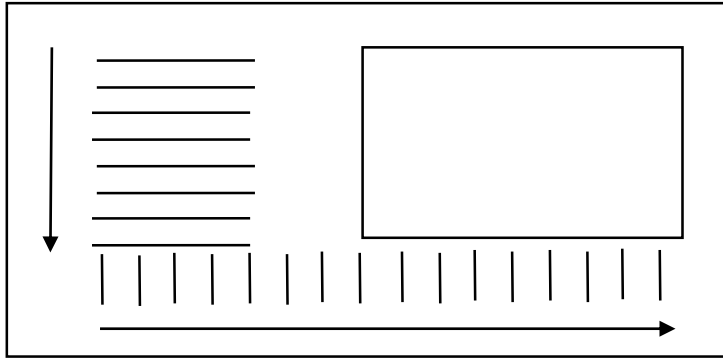


حيث اتجهت الأسطر الأربعة الأولى من يمين الصفحة إلى نصف اليسار، وبدأت الأسطر الأخرى متجهة من الأسفل إلى الأعلى والجهة اليسرى في فضاء الورقة ، لينتهي السطر ببداية أسطر أخرى ، تتجه من اليسار إلى اليمين بحركة أفقية ، فكأن النص يضع القارئ في صورة المشهد المكاني ؛ ليسجل سمة دلالة بصرية لفعل الترنح على فضاء الورقة الشعرية ، التي يتسبب بها المرض وشدة التعب، بحيث يتجه فيها يميناً وشمالاً ، وكذلك حركة الأسطر الشعرية ، إذ اختلفت حركة اتجاهاتها ، ويفاد من ذلك جعل الإيقاع مناسباً ومجتاحاً لفضاء الورقة الشعرية بحركة دراماتيكية حكائية ، تعمل على إحداث تسجيل بصري لدلالات الأفعال والتناغم بين الأذن والعين في آن معاً ، وبذا نجد حركة هذا الاتجاه شأنها الشد والتلقي البصري ، لتتبع الفكرة التي تقودنا إلى فكرة أخرى وهكذا ؛ لتحيلنا عملية التلقي إلى رحلة استكشافية في فضاء النص المسرحي على فضاء الورقة ، عبر حركية الأسطر وكأنها أبواب متداخلة ومتعاقبة ، يثير فتح الأول منها لذة الكشف عن الأخرى ، فهذه الحركة تسجل إضافات دلالية للدلالات اللغوية النصية .



كما أن الشاعر لم يكتفِ بحركة الأسطر الشعرية المسجلة لدلالة الفعل بل جاءت الهيئات والتكوينات الخطية للمفردات (عجوز ، ومترنح ، والمخمور ، ووخز الضمير) إذ سجلت وجسدت سمات الفعل البصري ، الذي تمثل من خلال مد الرسم الخطي لحرف الخاء والكاف والجيم والسين والضغط على حرف العين والواو واللام والميم لتجسيد دلالة فعل السكر على فضاء الورقة الشعرية ، بيد أن النص الشعري أتى خالياً من الإطار المستطيل الذي يحيط الأسطر الشعرية ، ليشير فيها إلى حالة حدوث الحادثة في الحلم (الرؤيا) .

- **دلالة التحول والصورورة :** عمَدَ الشاعر في هذه اللوحة الشعرية ، إلى الإنماء السطري من الأعلى إلى الأسفل إذ تتجه الأسطر الشعرية المنحنية من الأعلى إلى الأسفل في شمال الصفحة ، ثم تتحول الحركة السطرية الشعرية من شمال الصفحة إلى يمينها بصورة أفقية ؛ لتشكل هذه الحركة أيقونة بصرية بانوية لجسد النص والمعنى الموافق والموائم لمدلولة .



هذا الرسم السطري يضع المتلقي في صورة المشهد البصري له ، ولكنه يسرده بأسلوب حكائي شعري، معتمداً الإثارة والإدهاش والتشويق لإكمال نهاية اللوحة ، فالشاعر حوّل الاتجاه من الأعلى إلى الأسفل ومن اليمين إلى اليسار

لينعطف بالحكاية منعطفاً آخر، فعبر عن التحول والسيرورة للحكاية الشعرية والانعطاف من خلال حركة الأسطر الشعرية لتجسيد الدلالة البصرية على فضاء الورقة الشعرية، فالسطر الشعري الأول للمنحني الأعلى الشمالي يبدأ بـ (نصطاد) إلى مكان، والسطر الشعري الثاني الأفقي المتجهة من الشمال إلى اليسار يبدأ بـ (عشقت) (شخوص) وحوار، ليسجل انعطافه بالحكاية لتبدأ رحلة الإثارة والمطاردة التي تدور أحداثها بين الذات (الشاعر) والآخر (حارس الغابة) أي بين (الأنا والهو)، وفي الأسطر الأخرى، يسجل تصاعداً ونمواً لمجريات الأحداث حتى بدت تغطي الصفحة الشعرية، إلى أن ينتهي الحدث بحادثة مؤلمة (القتل) لينعطف بنا إلى حركة أخرى للسطر الشعري، وهي التعاقد الأفقي الشمالي الذي يجسد لنا حركتين متضادتين هي (الحب (الحياة)، والقتل (الموت)) وهذا ما يدعو إلى حالة من التوقف والتذكر هاهنا، فاختر الشاعر بنية المقطع على وفق مبدأ السبب والنتيجة، بالإضافة إلى أن الشاعر وضع على المفردة التي يستهل بها الحركة السطرية التعاقدية الأفقية بحركتين إعرابيتين (قررت) ويضع بجانبها حركة تشكيلية أخرى (المد النقطي)، ثم وضعها في سطر شعري بمفردها، ليبدل بها على إشراك ودعوة القارئ أو المتلقي إلى التوقع وكتابة المشهد وتوزيع الأدوار والتفكير في نهاية الحادثة وصناعة الحدث (من سيقوم بمهمة القتل).

كما وظف الشاعر حركة الأسطر الشعرية المتفاوتة الأطوال والتي تتراوح كلماتها بين (1، 2، 3)، لتسجل دلالة الأداء و الحكي الدرامي للمتحوارين تسجيلاً بصرياً على فضاء الورقة الشعرية، بمعنى أن السطر الشعري يشهد توقفاً عند توقف أحد طرفي الحوار عندما جعل كل عبارة بمفردها نحو (زوجة حارس الغابة، وحارس الغابة والشاعر).

كما جسّد الشاعر دلالة الاشتعال الذي أخذ من ذاكرته مأخذاً كبيراً تجسيداُ بصرياً، ليسجل سمة ودلالة الفعل بذلك، حيث أفرد لها سطرأ شعرياً ثم انحرف وبالغ في الرسم الخطي لها ليسجل دلالة المبالغة في أدائها.

وكذلك في جملة (ولم يبقَ أمامي) جسّد دلالة فعل الانغلاق والنهاية تسجيلاً بصرياً ومسرّحاً على فضاء الورقة ، من خلال حرفي (الميم والقاف) اللذين وردت فتحاتهما مغلقة ومسدودة ولم تشبع بالبياض، على العكس من دلالة الاشتعال التي أشبعت حرف العين فيها بالبياض وكبر حجم الحرف الذي توسط الكلمة لتجسيد دلالة الاشتعال بصرياً وكأنه يلتهم كل شيء، وكذلك جملة (ولم يبقَ أمامي) .

- **دلالة فعل البحث والسير والإشراق** عبر حركة الأسطر الشعرية الممسوحة على فضاء الورقة الشعرية :-

ففي الأسطر الأولى المرتفعة في فضاء الورقة تسجل دلالة سير وحركة



الشاعر في خطى محدودة و مائلة نوعاً ما ، فالأسطر الشعرية الأربعة تبدأ من وسط الصفحة وترتسم بصورة مائلة ، ثم نشهد أسطر شعرية متقابلة من الجهة الشمالية للصفحة ، وبعدها نشهد سطرًا تقوسياً نازلاً من أعلى الجهة اليمنى للصفحة إلى أسفل الجهة اليسرى للصفحة ، وبعدها نلاحظ سطرًا شعرياً ينماز بحركة (تموجية) لتسجل دلالة فعل الإمحاء للإشراق ، وسطرًا شعرياً رابعاً يمثل من خلال الحركة المعتادة المستقيمة ، بيد أنها تبدأ من نصف الصفحة إلى شمالها .

ثانياً- الاتجاه المنحني من الأسفل إلى الأعلى :

### • دلالة البناء :

بدءاً جسد الشاعر ناصر مؤنس دلالة البناء من المعاني اللغوية الدالة على فعل البناء (بناء ، وقرميد ، وهيكل) ، ثم جسدها بصرياً على فضاء الورقة الشعرية، فهذا الشكل أو الاشتغال البصري لبناء الأسطر الشعرية واحدة تلو الأخرى وسطراً فوق آخر تهيمن عليه مفردة واحدة ، ليجسد الهيئة البصرية والمرئية لفعل البناء مرسوماً بالكلمات ، فيظهر القصد والدلالة .

هذه المحاكاة والمسرحة للطريقة تمت عبر المفردات والوحدات الخطية أيضاً ، وجاءت دلالتها مساندة ومضافة للدلالة الأصلية التي تتم عبر حركة الأسطر ، مثلاً مفردة (بناء) جاءت في السطر الأخير التي تقوم عليه الأسطر الأخرى ، وقد أغرق الشاعر في المبالغة ومد الرسم الخطي التمثيلي للحرف في مفردة (بناء) ، إذ مدَّ حرف النون ليسجل للمتلقي أو القارئ دلالة فعل وضع الأساس الذي تقوم عليه الأسطر الأخرى (البناء) تسجيلاً بصرياً على فضاء الورقة الشعرية ، كما مدَّ حرف الكاف في مفردة هيكل وجعل المفردة (قرميد) في السطر الثالث تقوم على الحرف الممدود من السطر الثاني (هيكل) ، فسجل الشاعر في هذا المد دلالة فعل الإسناد والاتكاء تسجيلاً بصرياً على فضاء الورقة الشعرية ، منتهياً بالسطر الرابع الذي يضم مفردة (العتبات) ، وكما أشار الشاعر بهذه الأسهم (↗ ↘) المائلة المتجهة من الأسفل (السطر الرابع) إلى الأعلى (السطر الأول) لننتهي ونقف عند مفردة العتبات ، إشارة إلى مرحلة توقف البناء وكأنها حركة فاصلة بين مرحلتين .

ثم بدأ الشاعر في حركة سطرية جديدة نجح الشاعر في تقديمها مرئياً وبصرياً على فضاء الورقة الشعرية ؛ ليجسد دلالة فعل الاجتياح والخراب والدمار

المادي والمعنوي (الروحي) بصورة مرئية ومسرحة ومجسدة على فضاء الورقة الشعرية، محاكياً حالة الخراب والدمار النفسي الذي طال نفسه ، والخراب الذي بدأ يُقدّم له القرائين والتضحيات والشهداء ولم يكفّ ، وهذا كله من أجل إنقاذ الإنسانية، إلا أنه يجتاح كل شيء أمامه بفعل الحروب والسلطات والقتل ، كل هذا يتم عبر هذه الحركة السطرية ، التي تنقلنا من الأحادية التي تمثلت في الخراب الروحي للذات ، إلى الثنائية (الأخر) الذي بدأت تطالُه حالة الخراب .

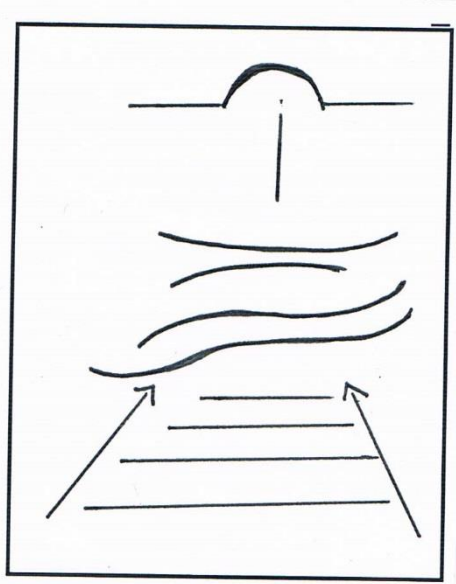
لكن الاتجاه السطري ما يلبث أن يتحول من الحالة الأفقية المتموجة قليلاً إلى حركة عمودية رأسية، تحمل دلالة فعل الإصرار والتقدم والخروج ، من خلال الفعل المضارع (أفتح) وفاعله الضمير المستتر الذي يعود على الذات الشاعرة وهذا الفعل يحمل دلالة الاستمرارية في تقدمه على (فتح الكوة) ، التي يشير بها بصرياً إلى دلالة فعل الخرق على فضاء الصفحة الشعرية ، فهي فسحة الأمل أو تسجيل لدلالة الرفض والنفور من الواقع أو التمرد في سقف (الأباطيل) ، التي جسد فيها دلالة السقف مرئياً بصرياً على فضاء الورقة . ولا نغفل الإشارة إلى المسافة الطويلة التي امتد بها السطر العمودي المنحني من الأسفل إلى الأعلى ، مقارب طولياً لأسطر الحركة الأولى التي تحمل دلالة البناء ، أي شغل حيزاً مقارباً لحيز الكلمات وهذه تحمل الإشارة إلى الذات ← الأحادية ، وأسطر الحركة الثالثة تشير إلى الآخر ← الثنائية (الأنا و الآخر) ، وهنا يقدم لنا مسألة بناء الذات بعد أن طالها الخراب المادي والمعنوي وحالة اليأس بفعل التمرد والإصرار للخروج من الواقع حتى ولو بفسحة أو بصيص أمل ، يتمثل في (الخرق) الذي يحوله إلى حالة أخرى (الهدم) ، وهكذا .

ونخلص ما تقدم إلى أن الحركة السطرية الشعرية قد قدمت دلالة فعل البناء بصرياً عبر ثنائيات متوازية (الذات الأحادية ، والآخر الثنائية) و( الهدم الخراب، والبناء الأعمار) وهذا المخطط التمثيلي الذي يوضح حالة الحركة السطرية :-

الحركة الثالثة (3) الفتح (إصرار الذات)

الحركة الثانية (2) الاجتياح للخراب (الذات والآخر)  
الحركة الأولى (1) البناء – الأحادية  
• دلالة فعل الصعود

أولاً- تتميز من خلال توزيع حروف الفعل (صعدت) بصورة تتماهى مع الحالة الطبيعية لحالة الصعود ، التي تبدأ من التدرج السفلى إلى الأعلى ، وأفرد لكل حرف من الحروف سطرًا شعرياً .



كما تحمل هذه الأسطر المنحنية من الأسفل إلى الأعلى دلالة محاكاة الحالة التي يعانيتها الوجود من الموت وسطوته على الكون ، الذي يقضي بالزوال والنهاية من الوجود ، كما أراد أن يعبر عن معاناة ذات الشاعر من الموت .  
ثانياً — ففي الصورة البصرية التي يخلقها السطر الشعري ، وعبر حركته العمودية المتوجهة من الأسفل إلى الأعلى ، يجسد للقارئ دلالة فعل الارتقاء

بصرياً على فضاء الورقة الشعرية ، وهي متماهية مع الحالة الطبيعية لها ، لأن الارتفاع إلى مكان ما أو السلم أو أي شيء آخر يكون من الأسفل والتقدم نحو الأعلى تدريجياً . فوجدت لنا هذه الحركة السطرية دلالة فعل الارتفاع إلى أكوام أوجاع الذات الشاعرة والكائنات الأخرى (نبات و حيوان و جماد) من الواقع الذي هم فيه .

### ثالثاً- السطر المتموج

#### • دلالة البحث

نجح الشاعر في نقل حالة التموج السطرية التي تبدأ من الأعلى إلى الأسفل ثم تعود الحركة إلى الأعلى ( ) ، ليسجلها بصورة بصرية مرئية ترتسم عبر الكلمات في السطر الشعري ، فالفعل (تسير) يقع في أول السطر والحركة التموجية (التقوسية) ثم يرتفع السطر قليلاً ليجدس دلالة الفعل ، ثم ينقلنا السطر إلى حركة أخرى ( ) الامتداد ؛ ليجدس دلالة فعل الركود للبرك دلالة بصرية على فضاء الورقة ، وبعدها تنقلنا الجملة التالية لها إلى حركة أخرى ( ) حالة التهيؤ لارتفاع الطبول ، فهذا الارتفاع البصري للسطر الشعري يجدس دلالة الخروج والتهيؤ للتفسير عبر حركة الأسطر الشعرية ، كما أن النص الشعري يضم ستة أفعال (مضارعة) توصي بالحركة والاستمرارية (أترك، أهتف، تسير، تهىء، أستجمع، أداهم).

السير	←	الركود	←	الخروج
التقدم		التهيؤ		النفير
الحركة الأولى		الثانية		الثالثة

فهذا المخطط التمثيلي للحركة السطرية البصرية يسجل تفاصيل الحدث بطريقة بصرية تتسم بالصعود والهبوط ؛ لتجعل القارئ مشاركاً إياه بالدلالة ، وكذلك في حالة الاستفهام والبحث عن الإجابة ونقل دلالة البحث والاستقراء عبر الاشتغال البصري للفضاء ، وعبر الحركة السطرية التموجية .

#### ● دلالة الصعود والهبوط :

استطاع الشاعر ناصر مؤنس أن ينقل دلالة فعلي (الصعود والهبوط) عبر حركة الأسطر الشعرية التموجية على فضاء الورقة الشعرية ، وعبر اللغة ، تسجيلاً بصرياً ، نحو هبوط حركة السطر الشعري في مفردة (الزمان) ، لترتفع نحو الأعلى قليلاً مجسدة دلالة الانتقال إلى حركة جديدة عبر حركة صعوده على فضاء الورقة الشعرية ( ) ثم يهبط السطر الشعري قليلاً ويرتفع ليسجل دلالة التحليق على (ظهر الفصول)، يلحق الشاعر هنا مجازاً في الفصول اللولبية ، فصعود الشاعر وتحليقه تمّ عبر حركة اتساق السطر الشعري الأول بالثاني ، وكأنه يشير إلى دلالة فعل التحليق بصورة بصرية فضائية على الورقة الشعرية ، والقارئ يرى ويبصر الدلالة عبر حمله والتحليق به في الفضاء ، ثم يهبط السطر الشعري أكثر ، ليسجل دلالة فعل الهبوط عبر انحناء حركة السطر الشعري حينما يقول (أغطس) وبعدها يرتفع السطر الشعري .

#### رابعاً- السطر المتساقط :

● **الدلالة على الاستمرار**: قدم لنا السطر الشعري المتساقط دوامة البحث والاستمرارية في الحركة ، ويشار بها إلى ذاته وأفكاره ، فهي لا تمتلك غير حركة (البحث والاختفاء)، أو(الحيئة والذهاب) ، أو (الحياة والموت) فاستغرق الشاعر هذه الأسطر لتسجيل دلالة الاستغراق في عملية البحث وسط متاهات الأفكار ، والمقدمة عبر الأفعال المضارعة التي تفيد دلالة استمرارية الحدث وحركيته .



- **الدلالة على التغير:** أدى السطر الشعري في هذه اللوحة الشعرية التي تتكون في مقاطع دلالة فعل (التغير والحرية) عبر حركة هذه الأسطر الشعرية واللغة الدالة على ذلك .

كما تقوم هذه اللوحة على المحاورة بين طرفين نقيضين ومنطق الصراع الطرف الرافض ← الذات التي ترمز للشعب ، الطرف المهيمن ← الآخر الذي يمثل السلطة والسيادة والحكم ليقدم لنا منطق التوازي والتقابل .

النمو ← الحياة	الحياة ← الموت
الفناء ← الموت	التفاؤل ← التقدم
التغيير ← الانسلاخ	التغير ← الثبات

هذا المنطق النصي لصراع الأضداد هو النظير الشعري لحالة الصراع الممثل عبر الاشتغال الفضائي الحركي للأسطر الشعرية البصرية ، لتسجل حالة الشد والتجاذب عبر المفردات التي تأتي واحدة تلو الأخرى ، كما جسدها عبر الهيئات والتكوينات الخطية للحروف المكونة للمفردات . فكأن الشاعر في هذه المقاطع يصور ما في الإنسان المتوجع من وطنه والمتحمل لآلامه وهمومه وعذاباته ، ترجمة لحال كثيرين داخل وخارج الوطن الذي يقهر بالموت والاعتقال واليأس ، فإذا تأملنا النص أكثر أراد الشاعر أن يعبر عن تاريخ النص وكتابته وصورته البصرية التي كتبت فيها ، ونلاحظ أن تأويل المعنى يتحقق سياسياً، فالصراع بين السلطة والشعب والواقع القمعي الذي تعيشه الذات والمجتمع آنذاك ، يتجسد في الصورة البصرية الممثلة عبر حركة الأسطر الشعرية تجسيدا لدلالة الدعوة للخروج والرفض والتمرد وتغيير ذلك الواقع من خلال عقد المقارنة بين الحالة التكوينية والأطوار التي يتكون منها (الإنسان والقمر والحيوان) .

إن التشكيل الدلالي للأطوار المتغيرة التي يمر الإنسان بها من التكوين إلى الولادة ، والنضج والشباب والكهولة حالة طبيعية ، فيها إشارة إلى ولادة الحرية

وولادة التغيير وفي التشكيل الثاني لأطوار التكوينية للقمر ، كذلك الثعبان الذي يغير جلده ، ومنها يدعو إلى نزع وانسلاخ جلد المدينة ، فيجعل التشكيل الدلالي لتغيير وانسلاخ جلد الثعبان والمدينة إشارة إلى الثورة التي تؤدي إلى صنع الحياة ، وهي ثورة تولد من رحم الأحزان والآلام ، فتنجلي أرادة الشاعر في الدعوة إلى الحرية على الرغم من الرمزية والإيحائية العالية في دعوتها ، ويجد في التغيير ضرورة ملحة خصوصاً بعدما تعاضمت السلطة في طغيانها وتمردها وعدوانيتها على الشعوب ، فلا بد من الانتفاضة والثورة ضد هذا النظام والإتيان بنظام آخر .

- **دلالة التفرد :** يتخذ السطر الشعري المتساقط على فضاء الصفحة الشعرية دلالة فعل التفرد والتعبير عن الأحادية تعبيراً بصرياً ، فاتخذ من وسط الصفحة الشعرية مكاناً يتموضع فيه السطر الشعري بشكل عمودي يتساقط من الأعلى إلى الأسفل ؛ ليوحي بهذا التشكيل الدلالي إلى ((كينونة الذات بشكل أحادي دال على انفرادها في إشغال المكان))<sup>(627)</sup>، ويشابه حالة تفرده في المكان ، حدث الخطيئة في المكان القدسي (الجنة) ، واصفاً قوته بقوة الحية النحاسية التي التهمت الأفاعي كلها ، ففيه إشارة وإيحاء لقوة الذات الواثقة والفاعلة في ((صنع حياتها وإثبات وجودها بوصفها ذاتاً مختلفة و ذاتاً واعدة بالحياة))<sup>(628)</sup>، والتشكيل الدلالي لمفردة (الجرح والصقر) دلالة على القوة والانتصار وإرادة الحياة والحرية .

#### خامساً. الأسطر المتلاصقة :

- **دلالة التساوي في البنيتين الإيقاعية والتركيبية :** تجسد حركة الأسطر الشعرية هنا دلالة التحذير والتجديد ، عبر النهي الذي تكرر ما يقارب

(627) المكان : 279 .

(628) نفسه : 280 .

(14) مرة في النص ، معتمداً أسلوب العطف بين الجمل التحذيرية بحرف (الواو) .

● **دلالة القلق والتوجس** : جسد الشاعر عبر تلاصق الأسطر\_ واحداً تلو الآخر \_ دلالة القلق وعدم استقرار الذات ، كما جسدها عبر الوحدات والهيئات الخطية للمفردات التي تتكون منها الأسطر الشعرية ، جاعلاً من المتلقي شريكاً في صنع الدلالة ، عبر ضغط الأسطر ، إذ ينقل دلالة القلق والضغط النفسي للذات بصرياً ومرئياً على فضاء الورقة الشعرية ، مثلما ينقل لقطة سينمائية على دقة عالية في صناعة الحكمة والحركة والمؤثرات التصويرية التي تضمها المشاهد ، وهو بذلك يشير إلى أفعال القلق والتوجس (أغلقت الأبواب والنوافذ وخلت الشياطين ، و كابوس يطاردني ، وشبح فتاة) ، فالضغط الحركي للأسطر ينقل دلالة التنامي والقلق للأحداث بصرياً

● **دلالة توازي الأحداث والترقب** : أفاد الشاعر ناصر مؤنس من تلاصق الأسطر الشعرية المضغوطة بعضها على بعض ؛ لتسجل وتنقل دلالة فعل المونتاج المتوازي للقطات السينمائية بصرياً ، فكان المتلقي الذي يراها على فضاء الورقة يشارك في تنامي الأحداث ، ويشعر بالقلق والمفاجأة من تنامي اللقطات عبر الضغط الحركي للأسطر ، مثيراً فينا الترقب والقلق جراء ما يحدث ، فالشاعر يعرض حدثين متعلقين بطرفين مختلفين بالتناوب ، فمرة يقدم لقطة مفردة للطرف الأول ، ومرة يعرضها بموازاة لقطة الطرف الآخر<sup>(629)</sup> ، ناقلاً إيانا إلى حادثة القتل مستخدماً تقنيات روائية مثل ( الحوار ، و السرد) ، وما الأفعال هنا سوى استمرارية الحدث وحركيته ، أما الحوار فإنه يدور بين الذات (الشاعر) و الآخر (الشياطين) ووفق الخطاطة الآتية:

### مرة قلقت الشياطين ← لقطة أولى

(629) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004) م : 250 .

من كوني أصبحت سويا ← لقطة ثانية  
وأغلقت أبوابي ونوافذي  
ودخلت عالم الأمان ، فدخلت ← لقطة أولى  
الشياطين بيتي من المدخنة ، أخذة شكل فتاة  
طافحة بالشهوة ، فشربت بحراً من غرامها وقتلتها ← لقطة ثانية

كما أن الشاعر عمد إلى تقانة (النبر البصري) ، و عمد إلى ترك فراغ نقطي و علامة التعجب، ليسجل دلالة فعل الإدهاش والاستغراب من فعله ويجعل المتلقي مشاركاً إياه في وضع إجابات لتساؤله واستغرابه، أي في صنع الدلالة ثم يقدم لنا لقطة أخرى أكثر دهشة ومفاجأة

ثمة كابوس طاردني بأني لم أقتل ← لقطة أولى  
شبح فتاة شاهدت النازيين يقتلونها في فلم سينمائي (630) .

فهذا التوالد والتنامي للأحداث يستمر من خلال تيار اللاوعي وتبادل الحوار وسرد الذكريات ، مجسدة عبر حركة الأسطر المتلاصقة التي تجسد فعل المونتير المنتج للقطات متوازية كأنما يراها المتلقي بصرياً، ثم يخترق المونتير اللقطة الشعرية أمام المتلقي من خلال حضور الفعل (شاهدت) ، فيركز الشاعر السارد على الحدث بوصفه عنصراً سردياً من خلال اللوحة الشعرية في التعويذة (في القبو) الذي يشكل دالة سيميائية تتغلغل في أثناء النص من بدايته وحتى نهاية الحدث ، ليقص حكاية شعرية لصورة حلمية غرائبية تغري المتلقي بتتبعها لاستكمال الدهشة التي تفنن الشاعر بسردها بأسلوب شعري ممتع ومثير عبر ثنائية (الحلم والواقع) (631) .

(630) تعاويذ : 69 .

(631) ينظر: الخطاب السردى والشعر العربى ، د. عبد الرحيم مرشدة : 87 – 88 .  
والتجوال في سرايب الدهشة : 2 .

## سادساً - دلالة التفريق البصري :

● دلالة الانتهاء والزوال : عمد الشاعر إلى البعد البصري في اشتغال الأسطر على فضاء الورقة الشعرية ، فيبدأ السطر من اليمين إلى وسط الصفحة ، مسجلاً دلالة الانتهاء بصرياً ، عبر تفريق وتقطيع المفردات على السطر الشعري ، كما أن هذا التقطيع للأحرف محكوم ببعد زمني صاحب الذات الشاعرة والمجتمع ، يفصح عن حكم السلطات القمعية الأمرة آنذاك وممارساتها ضد الشعب ، وطول الحقبة السياسية المستبدة زمنياً وثقلها نفسياً على الذات والآخر ، منبئاً عن نهاية مفرحة تتمثل بـ (البشارة) ، فالشاعر عبر حركة الأسطر يحيلنا إلى زوال وانتهاء الطغيان والبدائية الجديدة لحقبة توحى بالحرية والأمل ، إنها تحيلنا إلى بعد نفسي مثلما تحيلنا إلى ذاكرة الشاعر المفعمة . كما عمد الشاعر في السطر الشعري إلى إشارة تسجيل وتجسيد لدلالة بصرية مرئية على فضاء الورقة وهي دلالة (القذف والإزالة) ، عبر ارتفاع السطر من الأعلى ثم انحناءه قليلاً إلى الأسفل ، ليوحى بحركة التعبير في محاولة الذات الشاعر قذف هذه الذكريات والمواقف الماضية من وعيه ولا وعيه ، إذ شهدت ما شهدت من عذابات وآلام راسخة في ذهنه ، وهكذا أسهم السطر الشعري في تمثيل حالة ودلالة فعل القذف عبر حركة سطرية شعرية منحنية بصرياً ومرئية على فضاء الورقة .

## ● دلالة التعديد :

وظف الشاعر هذه التقانة ، عبر حركة سطرية تشكل نسقاً موازياً للمعنى الذي سيقت من أجله مفردة (هددني) ، كما ركز عليها عبر تقانة النبر البصري ، وقطعها وفرّقها إلى حروف ، ناقلاً بذلك إحساس الذات وشعورها \_ بسبب النظام السائد آنذاك \_ بالتهديد والقمع الذي رافقها ، سواء أكان ذلك بـ (الاعتقال أم الموت ، أم الهجرة خارج البلاد) .

## • دلالة الخطى المتناقلة :

عمد الشاعر إلى هذه التقنية ، مسجلا الحركة السطرية الموظفة للدلالة البصرية المرئية على فضاء الورقة ؛ لجعل المتلقي مشاركا إياه خطواته المتناقلة أثناء وصوله لطيفه ، فالشاعر يحاكي ويمسرح دلالة تنائي الشاعر عن أمنيّه التي يصبو إليها ، وهي الحرية الغائبة والمفقودة في واقعه ، فيسعى إلى ذلك في الرؤيا ولكن بخطى متأنية ومتناقلة ، وليدرك المتلقي حقيقة البعد عن تلك الأمنيات .

## سابعاً - دلالة الأسطر المتعامدة :

يشكل تعامد الأسطر بهذه الهيئة الفضائية البصرية ، أي بشكل متعارض ليجسد دلالة ((تقاطع حركتين معبرتين عن كينونتين مختلفتين في نقطة واحدة ، إذ يتقاطعا عند بُعدين ))<sup>(632)</sup> الصدق والكذب ، الماضي والحاضر ، الأنا والهو ، المحسوس واللامحسوس ، (مكان الهجرة والنفي ، والغلطة أو الكذبات الثلاث).



التي كذبها في إيوان كسرى ، فمن تقاطع هاتين الحركتين تنتج دلالة اللوم والتأنيب عند التقاطع ، ثم يفضي بنا إلى التوقف والاستقرار عند حالة التعامد بين الحركة السطرية ، فنختار بنية المقطع الثاني كنتيجة للسبب الأول .

(632) المكان : 284 .

## علامات الترقيم ودلائلياتها :-

### 1 – النقطة

#### أ – دلالة التوقف وإكمال الصورة

أدت النقطة دورها بوصفها علامة فصل تجسد بصرياً حالة الاستراحة والتوقف عن العمل , قبل دخول (المتاهة) , ليحيل إلى تفصيلات المتاهات المكانية الأخرى (سقف , ممرات , خانات , مرصد) إشارة إلى أماكن القتل والتعذيب التي تمارس فيها السلطات عذاباتها وقمعها ., كما أدت دورها بوصفها علامة وقف في المقطع ذاته , من أجل أكمل الصورة اللاحقة لها .

ب – دلالة التحول والصيرورة :-

استعمل الشاعر هذه التقانة بوصفها علامة توقف – استعمالاً مكثفاً دالاً على التحول إلى فكرة أخرى وإيقاعاً آخر في ذلك النص , بعد ما كان النص يسير ضمن إيقاع بطيء من خلال الدوال التي تشير إلى ذلك ( صوت , مناغات , تحرك , تسري ) التي تساعد القارئ في التأمل في الفكرة التي يبثها النص بين ثنيات فضاء النص , حتى يتحول الإيقاع إلى سريع من خلال دواله الدالة عليه ( نجر , عائدون) فالأول يشير إلى ( الصوت الهادئ , والتحرك البطيء ) – قوة هابطة ( داخل الوطن )

نجر سحب بقوة

عائدون ← فعل العودة وبإصرار ← إصرار تحدٍ للمواصلة في سيرة ( خارج الوطن ) المنفى ثم نجد الشاعر يضع النقطة في نهاية علامة ليسجل للقارئ سمة في سمات الأداء الشفوي , إذ يسمع التوقف عند بالتقاط النَّفْس والتأمل ثم مواصلة القراءة بعد ذلك التوقف هذا جانب ومن جانب آخر أراد تسجيل دلالة بصرية توحى بالتحول والتحرر من الحالة التي هو فيها إلى حالة أخرى من أجل الوصول إلى الحرية المنشودة والإصرار في الوصول إليها .

## ج - دلالة الانضباط وإكمال الصورة :-

أخذ الشاعر من ( النقطة ) موقعاً في نهايات الأسطر الشعرية لتسجل سمة من سمات الأداء الشفوي والسماح للقارئ بالتقاط النفس أثناء توقفه عندها ثم استئناف فعل القراءة , خصوصاً وان المقطع الشعري ينحاز بطابع الإيقاع السريع , وكذلك تكرار تعال أربع مرات وهلم كذلك وليسرع مرتين , أذن لا بد من أن تؤدي دلالة الانضباط والتوقف عند نهايات الأسطر . وكذلك تؤدي دلالة بصرية أخرى هي أكمال الصورة الشعرية وكذلك منح المتلقي فرصة لتأمل الأفكار المبتوثة في النص الشعري وبشكل مكثف .

## د - دلالة الانغلاق والتشاوم :

يعمد الشاعر إلى وضع نقطة التوقف في نهاية السطر الشعري الدال على رؤية سوداوية تتجلى لنا عبر دوال لفظية ( الأسود , الظلام , التغيرات , الموتى ) فالنقطة تضع المتلقي ضمن الصورة البصرية للمشاهد التي تتجسد عبر اللغة الشعرية وعبر مشاهد بصرية ذات رؤيا سوداوية ( قادننا بعربة الموتى ) , ( تفكر بالانحدار ) عما لحظناه بعد استقراء كتاب ( الملك ) لم نلاحظ أي وجود لتلك ( النقطة ) أو هذه التقانة الترقيمية ليبدل على دلالة أعمال الصورة , خصوصاً وأن الكتاب هيمن على المقاطع الشعرية القصيرة رغم استقلال كل واحدة بعنوان خاص , فأنها تتربط فيما بينها وتتكامل وتتناسل مكونه فضاء تسوده رؤيا شعرية موحدة ومتجانسة .

## 2 - نقطتا التوتر :-

1 - دلالة التوقف :- وظف الشاعر هذه التقانة ليبدل في خلالها على دلالة التوقف البصري عوضاً عن توقف القارئ أو المتلقي بصورة يعبر بها عما يعتلج في داخله من توترات يدفعها في التوقف لحظات بسبب توتره . كما أنها تعمق دلالة



فعل التوتر التي تشهدها الذات , فجاء هذه النقاط تسجل السمة البصرية على  
فضاء الورقة

## 2 – دلالة الانفتاح والتحرر :-

على الرغم من أن تسجل سمة دلالة فعل التوقف الإيقاع البصري , عوضاً عن  
الإيقاع السمعي , ليكسب النص دلالة بصرية , وعلى الرغم مما تتركه النقطة  
في المقطع من توتر يعمل على شد عين المتلقي لتشوف الرؤى والانكسار  
الأخرى التي يبثها الشاعر في كل سطر شعري , بيد أنها تخلق (فراغاً أو بياناً)  
في السطر الشعري , وبذا يكون المتلقي أو القارئ بحاجة إلى أتمام الفكرة  
المطروحة في النص , فيجعل المتلقي هنا مشاركاً في صنع الدلالة , كما أنه لجأ  
إلى هذه التكلفة كأداة تحفيزية تحفز القارئ على المتابعة والتواصل إلى نهاية  
الحادثة الشعرية التي أقامها الشاعر بين (ذاته وصيادين) , دعوا فيها إلى توظيف  
حكاية سردية , تقوم هذه نقاط التوتر فيها (كمونتيير) أي تسجل دلالة فعل المونتاج  
الازدواجي المبني على تقنية التقطيع المزدوج ( أي من إمام وخلف بين نقطتين  
أو مشهدين لخلق الشعور بالتوتر لدى – المتلقي – وهو يستعمل غالباً عندما تقع  
أحد الشخصية الرئيسية في مأزق ثم يقطع المشهد الأول في لحظة حرجة ليظهر  
المشهد الثاني ثم يستأنف المشهد الأول) (633) هذا هو ما حصل في هذا المقطع  
:-

نقطة أولى  
مرة كنت أنظر في ينبوع الحياة وقوة سريانه..  
ملصقاً جبيني في حنو على ماءه الدافق  
اللحظة الحرجة  
فرأيت صيادين بدروع صلصالية يخرجون  
بشباك من صفيح رأساً له ألف من الحروف  
لقطة ثانية  
ثم تدفق الينبوع .. وأراني في نهاية عروجه  
وانتهاء سريانه قطعاً بشريا تزين أرخبيلات  
ماء ه.. وذات مرة كشف لي المد عن جثث

(633) التشويق رؤيا الاخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية , عبد الباسط المالك : 51 .

لحظة حرجة تطفو على السطح .. كانت تشدّ الدم من  
الاجراف والتخوم والاقاليم وجوانب الطرق .. لم  
تكن للجثث تلك الحواس الخمس التي نعرفها .. كانت لها  
وجوه مزدحمة بالجراح .. ليس لها ملامح ولا أستطيع أن  
أنسبها إلى مكان أو زمان ... وحين تريث ينبوع الحياة كنا  
نحن الصبية  
لقطة أخرى المأخوذين بحراشف النبوءة نتابع بوداعة رحيل زوارقنا  
الورقية في هديره..

يضعنا الشاعر هنا أمام سيل اللقطات التي صورت طرفي الحوار , وتعمل هنا  
نقطتنا التوتري على بث القلق وحالة التريث لدى المتلقي وتجعله يتريث في ازدياد  
حتى تلتقي عينه نهايتا المشهدين نحو الخاتمة .

كما أنها تعطي التحرر والانفتاح في صنع الدلالات وعلى هذه البيانات أو  
الفراغات , كما أن الشاعر يضعنا أمام حركية شعب أو امة سارداً قصته عبر  
زمان ومكان وعبر فضاء نصي يحيلنا إلى مرجعيات عميقة للشعب العراقي  
ولعبت ذاكرة الشاعر هنا دوراً مهماً في استرجاع الماضي المؤلم , فيستحضر  
المأساة التي حلت بالشعب العراقي في فترات الثمانينات – ويمسرح الأحداث  
الدموية وحالات المقابر الجماعية العشوائية وكذلك حالات الاعتقالات والمذابح  
التي تجري آنذاك لتبدو شبه مشهدية أمام القارئ , حتى يتمكن رؤيتها وكأنها أمام  
عين المتلقي , ومن خلال الدوال الدالة على ذلك (الدم , الجثث , الجراح).  
كما ساهمت نقطتنا التوتري في توصيل الحالة الشعورية الانفعالية للشاعر وهو  
يواجه واقعة من خلال المقطع التي ينطق بها صمت النقاط التي تكررت ( 11 )  
مرة .

### 3 – نقاط الحذف :

أ - نلاحظ كثرة علامات التي تتجلى لنا في كل سطر شعري ( ثلاث أو أربع أو  
خمس ) مرات التي ورد ذكرها في المقطع (16) مرة , أراد الشاعر من خلالها

تمطيط النص , وتصبح فيه من الموحيات التي تؤثر فيه , بحيث تتوالد وتتناسل الدلالات لا من فراغ وإنما عن طريق تلقي النص وتأويله وكذلك بحسب طبيعة السياق التي ترد فيه .

فتصبح القراءة في نص تعويذة الجفاف منقطعة ومنفصلة بهذه التقانة , مما يدل على انقطاع نفس الشاعر من الجفاف والتهيبة التي يحس بها . كما جاءت هذه النقاط مسجلة حضوراً للمسكوت عنه ( الاستجماع , الحب , التيه , الغربال والانحناء ... )

ب - أراد الشاعر عبر هذه التقانة بتجسيد دلالة التشاؤم والانغلاق فضاء النص على دلالة الطعن من نقاط الحذف , لنحس أنه طعن حقيقي , فيتعالق الدلالي بالفضائي فيومي الفضاء النصي أكثر من دلالة , على القارئ أن يكشفها , أي كشف مناطق الطعن , ويوضح ما حدث به من خلال نص القراءة , وعلية تتعاقد هذه المناطق أو الأسطر النقطية الأربعة مع الحالة الاستفهامية ولدهشة لحدوث طعن فتصبح حالة الادهاش والاستفهام عن هذا الصرصار في بداية المقطع الشعري أو النص أي البداية للحادثة ثم تلتها حادثة الطعن وارتاب الجريمة . كما أن فعل الطعن حاضر بصرياً عيناً من خلال الهيئة الخطية التي تسجل الفعل بصرياً على فضاء الورقة الشعرية , فهو إذن دال على غائب (مناطق تم الطعن أو فعل الطعن فيها) بصري ذهني , فالمحذوفات هنا بالصمت الصارخ دالة على التوسيع في المناطق المطعونة<sup>(634)</sup>

### ج - دلالة إكمال الصورة :-

فإذا تأملنا الصورة البصرية (( لهزائم خفية )) نلاحظ هذا الشكل البصري الذي يكون على شكل شجرة معالمها مغيبة بفعل الهزائم المتكررة . فعمد الشاعر في هذا الشكل إلى تقانة (( نقاط الحذف )) ووضعها في البدايات والنهايات , من أجل تحقيق التوازن الشكلي للتكوين البصري .

(634) ينظر : العلامة البصرية والبنى الرامزة : 69 .

## دلالة المد النطقي :-

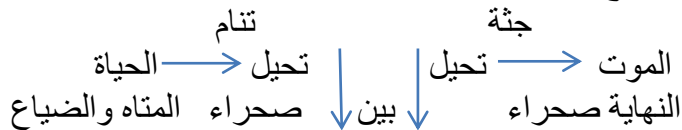
أ – دلالة الاستمرارية : من خلال معاينة النص الشعري نلاحظ هناك تناقضاً تدريجياً للأسطر الشعرية , ثم يلحقها بسطور المد النطقي وهي (أربعة) سطور , أراد الشاعر عبر هذه التقانة لفت انتباه القارئ المتلقي لحالة التحول بالخطاب من الماضي إلى الحاضر , ثم ختم قصيدته بعبارة (فعندما تمر شاحنة لم نعد نسمع الصوت) الصوت — هنا إشارة للكلام المستمر الذي لم نسمعه وعبر به بالمد النطقي بمعنى أنها تعبر عن دلالة استمرارية الذات الشاعرة في الكلام أي في قصيدته وما زال لكننا لم نسمعه بفعل الضحيج ومرور هذه الشاحنة وما تخلفه من صوت , تجعل الآخر لا يسمع ما يقوله الذات .

ولعل الشاعر يومئ بهذه التقانة البصرية إلى استمرار واقعي للقصيدة على الرغم من انتهاءها .

ب – دلالة الحضور للسكوت عنه :-

سجلت هذه التقانة حضوراً بصرياً للسكوت عنه وغير المصرح به لغوياً , فجاء هذه المد تعبيراً عن الأمكنة المتروكة والمعينة في ذهن الشاعر , وليعطي المتلقي فرصة في إخفاء أماكن أخرى , ليعطي دلالات أبعد للأمكنة , وكذلك يجسد دلالة فعل الذهول الذي أورثه إحساس بالضياع الذي يوحي لنا بضياع الأمكنة التي يأوي إليها بسبب الموت والقتل المنتشر ,

كما نلاحظ صمت الشاعر واختفاء أمحاء اللفظ ووضع المد النطقي ليعطي دلالتين متناقضتين تتضح من خلال سياق الجملة :



يرى الشاعر في كليهما عدم وجود الحياة , وهو يواجه مصير واحد (الصحراء) سواء أن كان موتاً واقعياً وحقيقياً وموتاً مجازياً لكن موتاً بطيئاً عبر سيره في الصحراء

## دلالة علامات الانفعال :-

أ – عمد الشاعر إلى إبراز هذه التقانة , فجاء التعجب كثيفاً ومكثفاً لتعميق دلالة البشرية الشعورية التي يقاسيها الشاعر , فكان الحدث المصوّر شعرياً كصورة للذات , مما حدا به أن يتخيّر الألفاظ الدالة على عمق المأساة , وبهذا أزاح التوظيف الشعري علامة التعجب مؤداها اللغوي إلى وضيفة سيميائية تحوله معها إلى آلة تعمل كمنبه يشعر المتلقي بتناقض بين حالتين أو مقامين أو واقعين هما ( الحياة والموت ) ومن خلال الأيقونات الدالة عليها في النص ( الظلمة , الحياة , تسرق , تمحو )

وقد أدت هذه الثنائية الضدية والصراع بين واقعين أدى إلى انفعال الشاعر وجعله يصمت من خلال المد النقطي الواضح على فضاء النص ليدل على استفهام واستهزائية محملة بنكهة السخرية والتهكم ومرارة اليأس للذات الشاعرة

ب – كما عمد الشاعر إلى استعمالها للدلالة على انفعال ( النداء والاستفهام الذات ) عن كيفية إبعاده عن واقعه الذي يعيشه , كما أراد إن يصور عبر هذه التقانة دلالة العجز والانهيال إمام الواقع المأساوي , وكذلك استفهامه واستنكاره لذلك الواقع .

## دلالة نقطنا التفسير :

أ – حقق الشاعر بتوظيف نقطتي التفسير والبيان والانحياز لدالتين

1 – تقوم مقام الفعل أي مقام دلالة فعل الاستنكار والصراخ والاستهجان من الواقع ودعوة للخروج منه .

2 – سمة من سمات الأداء الشفوي , فتمثل نبرة الصوت الطلبية الغائبة تسجيلاً بصرياً على فضاء الورقة الشعرية .

ب – تتجلى نقطنا التفسير في الأسطر الأولى , لتسجل سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في نطق الكلمة بنبرة صوت عالية فيها طلب المخاطب ليذكر ( الموتى الكفن القتل , السهر ) .

وتفصح هذه التقانة عن أن هناك شيئاً مخبوءً ومتوارياً خلفها , هو ( شخصية السارد ) التي يتم التحدث عنها بضمير الغائب , فتأتي هذه النقاط لتحل محل هذا السارد الذي ينقل الأحداث وحركيتها بكلمات ثم يوجهها بسطر شعري , كأنها عاملة لدلالة التحفيز لما سيرد فتحت على التلقي والمتابعة والمشاركة في ما سيذكر .

بالإضافة إلى ما تحتويه هذه الأسطر من استعارات فنية وتشبهها , نجدها في السياق الشعري مثلاً يشبه ( فعل القتل ) بـ ( هدوء البخيل الذي ينشد صفحاته الممتازة ) , ويشبه الأكلان بأجساد الملائكة البيض .

ويضاف إلى ذلك إنها تمتاز بإيقاع داخلي يظهر عبر أصوات الحروف ( اللام , التاء )

### دلالة علامة الاستفهام :-

ذهب الشاعر بعلامة الاستفهام بعيداً عن دورها المباشر الذي يتمثل في الإجابة بنعم أو لا , بل عمد إليها كتقانة بصرية تُسهّم بأن ((المُسْتَفْهَم عنه قد شكّل مثيراً بما يبثه في نفس المتلقي من إحساس بوجود مضمّر يوحي به السياق العام , فيدرك أنّ للمرسل (الشاعر) غاية فنية تخطى العلامة الوظيفية اللغوية للعلامة))<sup>(635)</sup> فالشاعر ناصر مؤنس عمد إليها كتقانة بصرية , تستفز عاطفة المتلقي وتهيج إحساسه لينفض عنه السكون وحالة الإحساس بالخسران وفقدان كل ما حوله , فهو لا يريد من المتلقي أن يراه كما هو , بل تمثل هنا كأداة استنكار وصرخة ورفض لحالة السكون , وكذلك يريد من المتلقي أن يعمل بصيرته ليبرى همة الذات الشاعر التي بدت واضحة على لغته وأحرفه وسطوره الشعرية التي ترجمت حالة (فضهِ للواقع , فأحال - عبر دال إلى ما لم يقله أو يصّرّح به .

(635) علامات الترقيم ودلالات السيميائية : 1 .

2 - ضاعف الشاعر ناصر مؤنس قيمة السؤال , بحيث تعدت الإجابة بنعم أو لا , ليفي بتكثيف دلالي يكشفه المتلقي كونه دَخَلَ في العملية الإبداعية ((كدالٍ على مفهوم يصرِّح به لغاية بلاغية تضرب بشدة منطقتي الشعور واللاشعور عند المتلقي))<sup>(636)</sup> حينما يقول (هكذا تخطئ الحواس , هكذا تتوهم الرؤيا في ضر يحي ما هذه الثريات ؟) . فيجعل من دلالة الاستفهام هنا توتراً إيقاعياً يكون بمثابة علامة الزمن بالوقوف وحددت مسار التلقي وأبانت عن خطأ التوهم في الرؤيا والحواس مع نمط المخاطبة الذي يحمل دلالة تعجبية جراء هذا الخطأ الحاصل , فكأنها هنا تعمل على إيقاظ الشعور وتحفيز للمتلقي للوقوف على الذي دفع الحواس تتوهم وتخطأ , كما أن إدماج هذه العلامة البصرية في اللغة وأكسبها فاعلية فصارت علامة شعر تحول مختلف المستويات الدالة من نحو وصوت ... الخ إلى أشياء شعرية<sup>(637)</sup> .

### دلالة الفاصلة المنقوطة :-

واصل الشاعر ناصر مؤنس في هذا المقطع التكرار للفاصلة ( 13 ) مرة في بدايات الأسطر الشعرية ونهاياتها . فجاءت حركة الأسطر الشعرية كأيقونة دالة على معنى وفكرة النص .



<sup>(636)</sup> ينظر: علامات الترقيم ودلائليات السيميائية:1.

<sup>(637)</sup> ينظر: نفسه:1.

ونلاحظ إن الشاعر لم يصرح بذكر الغارق وكذلك جعلَ المفعول به مقدماً على الفعل , وكذلك أناب عنه بالتكرار بعلامة ( الفارزة المنقوطة وغارقاً ) فنأى الشاعر عن التصريح به وكذلك جاء الفعل مضارعاً دالاً على الاستمرارية في الغرق , وذلك من أجل الحبكة الفنية ذات الغاية الدلالية التي من أدوارها تحفيز المتلقي للنتبع النص لنهاية المقطع وكذلك لملء الفراغ بما يلائمه من إدراكه للغارق.

ومعرفته به, وإذا يفاجئ المتلقي إذا هو غارقاً (( بالحضور )) وهو نقيض الغياب والمغيب والغيبة هنا ترد بمعنى الحلول والتماهي في الحضور .  
فيولي الشاعر هذه التقانة علامة نفسية كبرى تكشف في إثر الدلالة وإنهاء الخطاب , وكذلك جاءت من أجل التوازن التشكيلي للتكوين , لتؤدي شكلاً بصرياً لدلالة الفرق على فضاء الورقة الشعرية من خلال تأملنا للرسم أو المخطط التمثيلي لحركة الأسطر الشعرية وكذلك وردت الفارزة المنقوطة أشبه بأداة العطف , وهو يعطف بها النص على المقطع التالي له .

**دلالة علامات الحصر :-**

## 1 – العارضة ( الأفقية والمائلة ) ( - , 1 )

عمد الشاعر ناصر مؤنس إلى توظيف هذه التقانة في شعره لتؤدي دلالات أخرى , فضاف إلى استعمالها كسمة تسجل سمات الأداء الشفوي أثناء القراءة حيث وظفها توظيفاً دالاً وخاصاً على الانفصال والاتصال أي (( التوحد )) في أن واحد , فيأتي بها قبل العبارة أي بداية لكل سطر شعري , ليفصل بين المكان والزمان , البصر والبصيرة والحلم والواقع والأنا والهو وكأنها إشارة لرمزية التأمل بعض المعاني والألفاظ التي وردت , خصوصاً وهو يشير فيها إلى ألوان العذاب الذي ذاقه الشعب العراقي ومكابدته للألم والموت والإذلال والرضوخ والقهر وما زال يكابد إلى يومنا هذا فهي تحمل إشارة إلى تأمل الواقع القمعي



الذي عبر عنه بواقع عذابات بني إسرائيل فالشاعر هنا يعمد إلى لغة رمزية عالية وإيحائية واضحة في نص (تعويذة الرفائيم)<sup>(638)</sup>

2 – وردت هنا العارضة كتعبير عن منولوج داخلي , يقطع الحدث الشعري الأساسي وهذا جزء لكسر الإيهام والإحالة إلى حدث مجاور لا يبعدنا عن الحدث الرئيسي بل سيهم ويدعم الحدث أكثر فأكثر .

3 – أنت العارضة الأفقية في نص (تعويذة الأخيلة)<sup>(639)</sup> بدايات الأسطر الشعرية لتؤدي وظيفة حصر العبارات المستفهم عنها وفصلها بعضها عن بعض , لتجسد دلالة تحويل الخطاب من مقام إلى مقام آخر ( أي الحوار دارَ بين الجسد والرأس المقطوع ) .

وبهذا التوضع ادت دور المستفهم بطريقة التنضيد الدلالي لأسئلة عدة إذ جاءت ( 12 ) مرة في المقطع الشعري .

4 – جاءت العارضة هنا تؤدي دور تحديد الزمن المتحول من الماضي إلى الحاضر ( المستقبل ) , ويبين الزمن والمكان

1 – أما العارضة المائلة نجدها معادلة للكتابة السينمائية لسيناريو فلم أو يمكن تفسير وترجمة هذه الجملة إلى الشكل التالي

لقطة ( جملة ) مقطوع / لقطة ( جملة ) قطع / لقطة ( جملة ) قطع / أو كما يحدث في فن التقطيع العروضي للشعر .

/ ..... / ..... / ..... / ..... / .....

فعمد إليها الشاعر لغرض زيادة وجلاء الصورة وهذا ما نلاحظه في نص (تعويذة الرميم)<sup>(640)</sup>

القوسان أو الهلالان

1 – جاء الشاعر بهذه العبارة بين قوسين لأنها حالة من إدخال مؤثرات خارجية تدور خلف الحدث الأساسي , فهي لا تشغلنا ولا تصرفنا عنه , بل تدعمه بحالة إضافية من أجل زيادة التأثير .

( 238 ) تعاويذ :

(639) نفسه : 107، 105.

(640) تعاويذ للأرواح الخربة : 31 .

2 - عمد الشاعر هنا إلى هذه التقانة للفت النظر والانتباه إلى الكلام أو الخطاب فهو تحول إلى شخصية أخرى , وهذا ما يوضحه المقطع السابق له ( حدث أن تعصفر في رأسي حمل , تناسل طفلاً كاشفني ) فالعبارة هذه الشخصية باردة أخرى اي جاء الرد هذا على لسان , وما في القوسين أو الهلالين لشخصية أخرى هي الشخصية التي بين الهلالين التي ولدت من الحمل الذي تعصفر ثم تناسل كالطفل فقال هذا الكلام الذي بين القوسين .

3 - عمد الشاعر إلى هذه التقانة كدعوة لإعادة القراءة والتفكير في الجملة التي سبقتها ( أيها المتجبر بالجزع الخراف ... أرتجف ) و ( ليتبارك ألقمر العريان باسطاً لباسه الخليج في زنبقة العراء ) فأعاد الشاعر تأويلها من جديد المزدوجات :-

1 - أتت علامة المزدوجين مؤدية ومجسده دلالة ووظيفة الفعل أو العزل بين عبارتين ( عبارة النص ) و ( المنادى به ) الهتاف كما أعطائها تقانة النبر البصري , ليسجل كيفية المقول الهتاف المنادى به تسجيلاً بصرياً ظاهراً على فضاء الورقة الشعرية بوصفها مكان للقتل والحدث وتصويره .

2 - أراد الشاعر من توظيف هذه التقانة الترحيل الخطاب من سياق إلى لاحق , ومسألة عبور لمرحلة تاريخية أنية يعيشها الشاعر , تشهد حالة من الموت والدمار واستباحه للدم كما أراد أن يطلق صوته في الفضاء ليصل إلى أبعد نقطة .

3 - أناط الشاعر ناصر مؤنس بهذه التقانة مهمة حصر هذه العبارة المكثفة , فوجد نفسه بحاجة لإبرازها ووضعها بين المزدوجين لتمثل كتعبير آخر عن صوت العقل أو الحدس أو اللاشعور . فهذا الصوت يمثل للشاعر (( حافزاً مغريباً يذكر من خلاله ذاته بأن يكون في الكون ( الوجود ) ما يستحق البحث والتجريب ))(641) خصوصاً وأنه سيتفهم إذا كان هذا الكون هو كرة أم حبة أفيون .

ونخلص مما تقدم أن علامات الترقيم المتوافرة في نصه الشعري , أدت الكثير من الدلالات , ففي بعض الأحيان يراد منها الحصر أو تحديد معنى سبق عليها أو شرح معنى غامض , وللفت الانتباه إليه , أو عبارة يراد الاحتراس لها , أو إضافات في نص أو لشرح معنى غامض فيعاد تأويلها , أو كخروج لمقتضى

(641) المكان: 340.

الحال أو كجملعة اعتراضية ، وبعض الأحيان ترد من اجل تعدد أنواع الخطاب أو الأغراض تقنية خصوصاً وأن شعر ناصر مؤنس ينحاز ويشهد هذا التداخل بين الفنون فتححتاج إلى سرد ونثر ، تعليق أو حوار ، سؤال أو للانتقال من الشعر إلى السرد وهكذا ، فالعلامات لها أيضاً سماتها التدوينية كالحروف ، وتتفاعل مع غيرها من عناصر الكتابة الزاخرة عادة بالرموز والإيحاءات لتختزل وسائط التعبير الشعري فالقصيدة بالنسبة له هي أشبه بالبناء المعماري المشيد بمواد من كائنات أسطورية مجبولة بالأرواح والصمت والدهشة والإرشادات والعلامات في بناء وصياغة قصيدته .

### دلالة البياض والسواد :-

جسدت لنا حركة الأسطر الشعرية والسواد والبياض الحالة النفسية للشاعر ، وسنقف على تلك الحالة من خلال الحالات التي تم رصدها :-

1 – تتمثل بالشكل رقم ( 1 ) التي يكون دال الحركة فيها متجهاً من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار وكذلك من أعلى الصفحة إلى أسفلها . إنَّ هذه الحركة ببدايتها ونهايتها تمثل علامة تشير إلى

أ – فكرة الحتمية التي تسلم بوجود بداية للأشياء ونهاية لها ، تساعد على ترسيخ هذه الفكرة حتمية التاريخ التي تشكلت أيضاً بشكل أو بآخر في ضغوط الحقيقة اللاهوتية أو من الحقيقة التي يشكلها الأقوياء فتاريخ حقيقة شيء ما هو تاريخ تعاقب القوى التي تستولي عليه وينضوي تحت سلطانها(642) .

بنية الفكر قامت على نتاج هذه الحقيقة ، لذا كيف أن نتصور بداية بلا نهاية للأشياء دون التسليم بنهاياتها ، فإذا ما ربطنا بنية السواد – على الفضاء النصي الشعر ناصر مؤنس مع الواقع التاريخي والزمن الاجتماعي للمنتج ( ناصر ) فإن تلك البنية تُفصح عن بنية متحركة وامتلاء الشاعر وإنثيال الكلام الشعري على فضاء الورقة البيضاء ، إنه دفعه لا متناهية ، وحتى فترات البياض التي

(642) ينظر : المكان : 302 .

تفصل أحيانا بين مقطع وآخر , دالة على الامتلاء وتحكي نشاطاً فعالاً ومستمرّاً من البداية إلى أعماله التي توصل في إنتاجها , بيد إنها ناتجة عن إنسان متحرك وفاعل قادر على العطاء , وهو ذو زمن متلاحق ومزدهم بفكره وعمله خصوصاً وأنا نلاحظ بنى (تعاويد ، الملك) على هذه الحركة الدالة كتبه في المدة التي عاشها في عقد الثمانينات في العراق والأخر في 2002 . خارج العراق , حيث تشكلت هذه البنية بنسبة عالية في كتبه هذه ولم تتشكل في كتبه اللاحقة (643)

2 – يشير فيها إلى فكرة الثنائيات المتضادة أو حركات الصراع بينها , نحو :  
( الحياة , الموت ) ( الحضور , الغياب ) ( الضياء , الظلام ) ( التقدم والتأخر )  
( الهبوط والارتفاع , الخير والشر ) وهكذا وهذه كلها إشارات إلى الواقع المتناقض الذي كان يعيشه , قائم على أو في ظل متناقضات .

ب – تتمثل بالشكل رقم ( 2 ) التي تخضع بها الصفحة لصورتين موزعة على جانبي الصفحة الشعرية , حيث نلاحظ كثافة حضور السواد يمينا يساراً وهذا يدل على الامتلاء , لغاية تتجلى فيه لإظهار صورة النص الشعري ( كمتن ) وصورة السرد ( كهامش ) , والهامش هنا يذكر بعمل الناسخ ( ناسخ المخطوطة ) الذي تتدخل في النص الأصلي ( بالإضافة والتعليق , الشطب والحك .... الخ ) فالهامش يحمل دلالة الاستمرارية للنص الواحد في الصفحات , بيد أن الهامش هنا فكرة الخروج عن المتن سواء ما يتعلق بالشكل أو المعنى أو طريقة الكتابة الشعرية , فالنص الشعري يختلف باختلاف الشكل الذي يصاغ به المعنى والشكل يبذل المعنى والدلالة أيضاً .

وليمثل أيضاً ويفصل بين صوتين متغايرين على فضاء الورقة الشعرية , إذ يمثل الجزء المدون في الإطار وعلى يمين الصفحة الصوت الأول ( الرئيس ) , فيما يُمثل الهامش على شمال الصفحة الصوت الثاني الفرعي , وقد سجل دلالة توزيع السواد على جانبي الصفحة للمتقي , دلالة الصوتين في أن معاً بصرياً , وليمثل تداخل الفنون الشعرية والسردية في أن واحد .

(643) ينظر : سيميائية الخطاب الشعري : 221 و : المكان : 302 .

3 - فهي تتمثل بالشكل رقم ( 3 ) وفي هذه الحركة كثافة حضور البياض المهيمن على اليمين إلى يسار الوسط من الصفحة الشعرية , في حين آخر يشغل الشاعر عبارة واحدة تحمل هذه الحركة الصمت والسكوت على مستوى الفضاء , فالبياض الشاغل يدل على السكوت , والفضاء النصي جسد ذلك من خلال حالة الانغلاق والمحاصرة والوحدة التي تعيشها الذات الشاعرة , وقد تحمل أشاره على أنا الذات ( منولوج ) أو النرجسية , فإن الشاعر استطاع تجسيد الفضاء الدلالي على الورقة ( ( ليذمج الأثر بالواقع , وهذا من شأنه إن يكسب دلالة أعمق عبر انفتاحه على آفاق شاسعة وأبعاد لا متناهية ) (644) لذلك عند قال وحدي في وسط دائرة مغلقة وفضاء أبيض وفي الصفحة التي تلتها قال ( أثرثر عن مدن عملاقة ) (645) , عم الصمت الذي دلّ عليه الفضاء الأبيض , والفراغ الزماني , ثم الطريقة الكالغرافية التي تجسد دلالة الانغلاق والمحاصرة والقمع الفعلي على فضاء الورقة الشعرية , إذن تم الصمت عبر الكلمات المعجمية , وعبر الفضاء التخيلي , وعبر الفضاء النصي , ثم يعم الصمت , وفعلا لا يحدث تجاوب , وهذه هي الدهشة التي يفاجئ ويصطدم بها المتلقي لأنه بين التجاوب وعدم خرقه لأفق التوقع , وهذا الفضاء الخاوي يحدث حركة في تنامي النص نتيجة التساؤلات التي يخلقها في ذهن المتلقي , والتي بدورها تمثل بعد النص المكاني (646) , الذي يجعل القائل مشاركاً ومنتظراً لما يحدث في الفضاء المتبقي من الصفحة .

4 - الحركة الرابعة التي تتمثل بالشكل رقم ( 4 ) وفيه يأخذ البياض باكتساح الصفحة الشعرية , مبقياً مساحة ضيقة لاشتغال السواد محصوراً في أسفل يمين الصفحة إلى يسارها تتجسد لعبة الحضور والغياب , البعد أو القرب على مستوى الفضاء , نجد نصوصه هذه تدور وتصب في فلك التعبير عن ذات أرقاها الهم الوجودي فباتت مقسمة بين الحضور والغياب , وكأنها معلقة بين (سما وأرض)

(644) القراءة والتأويل : 9 .

(645) ينظر : تعاويد : 72 - 74 .

(646) ينظر : الأسلوبية وتحليل الخطاب , نور الدين السد : 228 / 3 . و : سيميائية

الخطاب الشعري : 220 - 221 .

فهي تعاني فقدان المكان الذي الجأها إلى بحثٍ دائمٍ غير مُجدٍ عند حانات زمنٍ مهذورٍ غير مُجدٍ هو الآخر , فضلاً عن تلاشي الزمان<sup>(647)</sup> فيقول (( أختفي في ألف زمان )) وكذلك أتون المكان غير المحدد محصوراً به ليقول ( أغطس في الهواء احلق في البحر , أحبو على قدمي , أعدو على رأسي , هل ... اسقط ..... في ظلمة غابات الأسئلة , أحفر في السحاب , هوه اشقها بمعول السؤال اوسعها بهذياني , انغمس فيها أتطلع الى السديم – الامواج الصخور كلها تنتصب صامتة صماء<sup>(648)</sup> ) ويختلط هنا الواقعي بالحلمي نحو ( أرى في الرؤيا ) و ( رأيت ) أتقدم

من لجة اللحم , في تجلي

البصيرة

أ / في تجلي البصيرة , تتدافع

تجليات البصر

ب / في تجلي البصيرة , انسف

عن ملامحي السحر السامري , واشتعل

فيستحيل الكون ميراً , طوع

أمر

ج / في تجلي البصيرة , بصيرة

لا تبصر<sup>(649)</sup> .

5 – الحركة الخامسة التي تتمثل بالشكل رقم ( 5 ) : التي يكون فيها البياض مكتسحاً أعلى الصفحة باستثناء مكان عبارة واحدة فيها سواد , ثم يعاقبها بياض ممتداً من أعلى الصفحة إلى وسط الصفحة ثم يعقبها سواد ( نشاط وحركة ) ثم يعقبها بياض , فهذا الخلق للبنية السواد وهي باردة لا تخلف فجوة ثم العودة لبنية البياض , فيها إحالة إلى حركة , سكون وتعقبها حركة , ليجسد دلالة لعبة ( الكلام

(647) ينظر : المكان : 309 – 308 .

(648) تعاويد : 93\_96

(649) نفسه : 107.

والصمت ) والنداء البعيد والقريب على مستوى الفضاء . وفي هذه الحركة إحالة إلى :

1 – إشارة إلى حركة الذات الدائمة البحث عن الحرية والانعتاق من ذلك الواقع المؤلم

2 – إشارة إلى صوتين متغايرين ( الذات المخفية ) و ( صوت القناع )  
3 – تقطع الكلام دال على البعد , نحو قوله ( وخاطب الأفلاك , فتنشد الأفلاك ) والفضاء النصي جسد ذلك التقطع لذبذبات الصوت عبر الهواء , وعلى الرغم من النص يكشف لنا أن الفضاء الدلالي يكشف عن حوار داخلي , يتم بين ( الجسد والرأس المقطوع ) , فالشاعر استطاع تجسيد ذلك على فضاء الورقة الشعرية وأكسب النص دلالة أعمق حينما أنقطع الكلام وعبر عنه ( بالصمت , البياض , الذي دلّ على عدم النشاط والحركة , ثم يعقبها ( كلام / سواد ) تدل على النشاط والحركة والكلام وبذلك جعل الشاعر التعبير عن ثنائية الصمت والكلام عبر الفضاء التخيلي ويخلق الدهشة لدى المتلقي , ويخرق أفق توقعه بسبب التجاوب وعدمه . فهذا الفضاء الخاوي يكشف عن حركة في تنامي النص نتيجة ما يثيره في ذهن المتلقي من أسئلة , والتي بدورها تمثل البعد المكاني للنص , الذي يجعله متنبعاً لهذه الحركة (سواد , بياض , سواد , بياض ) .

وتخلص من ذلك كله إلى إن حركة البياض والسواد وبنيتها على فضاء الورقة الشعرية , نجدها تدور في تلك التعبير عن الذات التي كابدت من الآلام والآهات وحالة التشتت والضيق التي يعاني منها , أضف إلى ذلك أن بداية تجربته الشعرية توافقت تماماً مع تجربة دخولهم الحرب , فهذا الشعور المغني بالضيق والمحاصرة والقمع .

وكذلك الإفصاح (( عن شعور الاحتباس الدائم الأمر الذي يعني أنها تعيش زمناً مغلقاً لا يسمح لها بالانغلاق وممارسة الفعل في الخارج , فارتدت إلى ممارسة ذلك الفعل على الفضاء النصي وفضاء التخيلي والدلالي , فكان الأخير ( الفعل ) هو الآخر محاصراً ببنية البياض المقيد لسواد الفعل , البياض المعبر عن (السكون ) الذي يحتاج معظم أرجاء المكان , وربما تسربت بنية الانغلاق

والاحتباس إلى لاوعي الشاعر , فكان هذا الاشتغال الفضائي المميز والأعلى إثراء البعد المكاني للصفحة , وجعل صمتها ينطق بما لم يكن مقصوداً لذاته ((650)

كما أن الذات تشهد صراعاً ومحاصرة لم يكن معلناً من خارج فقط ( الدولة , السلطة ) بل مع ظل غامض ( المعير المجهول وهو في جبهات القتال ) , وبهذا يجد نفسه وحيداً إزاء مصيره , فكان الاشتغال على الفضاء نتيجة للحالة الشعورية التي تشهدها الذات , اي انها لم تكن مياً لركوب موجة الحادثة أو خروجاً بقدر ما هو حالة نفسية موشكة على التداعي وسط أنقاض الحروب والآلام في حصون القمع والمحاصرة .

---

(650) المكان : 309 .



# الفصل الثالث



## النسقة اللساني بوصفه موجها للقراءة



## المبحث الأول

# الوحدات المعجمية والبني التركيبية

### المظاهر النحوية :

أكد النقاد القدامى والمحدثون على دلالة الفعل وما يؤديه في الجملة من تجدد وحركة وسرعة في بناء الأحداث ، بينما يمنح الاسم الجملة دلالة ثابتة<sup>(651)</sup> . الأمر الذي يمكن تلمس مصاديقه في شعر ناصر مؤنس ، إذ تبين أن للجملة الفعلية حضوراً مهيمناً وطاغياً ومميزاً على حساب الجملة الاسمية ، وتمثل دلالتها جملة أمور هي :

1. رسم المشهد الشعري : فقد استطاعت الأفعال المضارعة في لوحة (قلم ناصر مؤنس) أن تحقق تطوراً حركياً يناسب تطور الحكاية ، قال :

أدخل في الرقيم  
سحرة ينسخون مقبرة تقترب من مساءتنا  
ينحتون كرادلة يعظون العاصفة ،

---

(651) ينظر : معاني الأبنية في العربية ، فاضل صالح السامرائي : 9 و : التعبير القرآني ، فاضل صالح السامرائي : 22 .

ويقشرون الصواعق في النسيان .  
بينما ملاك ، شفاف ، ملاك كامل ، بقيثارته وجناحيه الخافقين ،  
يخبئ الغيب بألبوماتي .

أدخل  
أدخل في الرقيم  
بأدعية تفهمها النار.  
ألهة عراة يحكمون العالم في مرح  
التقط صورة للظلام بملامح المشبوه  
لملاك يحسن التصوير بالأجنحة (652)

فالأفعال (ينسخون ، و ينحتون ، ويقشرون ، ويحكمون ) وفاعلها (واو الجماعة) والأفعال (أدخل ، و ألتقط) وفاعلها المضمر (أنا) ، بَنَتْ حبكة صراع متتام بين فاعلين (السحرة ، و الشاعر) ، وهو صراع قائم على عدم التكافؤ ، فهم جمع غفير يبني فلسفته على ثقافة الدمار والفساد ، بينما هو مفرد يدير معركته بإيمانه وفنه ، وما بينهما يقف المستقبل ، يتجلى بهيأة ملاك ، لكنة ينحاز إلى الشاعر الذي يتأمل بالقدام خيرا ، ما دام يتكل على تشكيلات المعنى التي تنطوي عليها القصيدة (ألبوماتي).

هذه الأفعال كلها تدل على الاستمرارية ودوام الحدث ، فالفعل (التقط) على سبيل المثال يدل على بداية الحكاية المصورة للواقعة الشعرية. والفعل (أدخل) يحمل دلالة الأداء الحيوي الحاسم ، الذي على أساسه يكون الدخول في أغوار الحكاية ، أي مكان تنفيذ الواقعة الشعرية ، إنه أي الشاعر يمثل نسقا مهيمنا ، لا على حيد الحقيقة ، إنما في الواقع المفترض أو ما ينبغي أن يكون عليه الأمر .  
ثم يحولنا الشاعر إلى فضاء الحكاية الذي وقع في الزمن الماضي من خلال الأحداث التي أشار إليها في (قلم ناصر مؤنس) :

(652) الكتاب الوثنى : 241 – 247 .

التقط بعد ذلك صوراً  
لمداخل سفن أو ذكريات  
أجلس فيها  
أراقب أقزاماً حذرين  
يغمزوني غمزات خانقة ويعبثون بالأبواق  
أنهم ينتظرون (الأعرج والفوتوغرافي وناسخ الكراريس)  
لنذهب (كلنا) في رحلة  
وسط رشح المياه والطين  
والهدير المخنوق للحفريات البعيدة  
ربما نلتقط صوراً  
لذكرى تعرض أطيافها على مشهد الظلام  
لنهر محمل بالأساطير والخرافات  
لساحرة سممت المياه  
لرسائل مجهولة المصدر  
وقتلى حروب لا نعرف أسماءها(653).

فهذا التحول إلى الذكرى التي تمسك بها ناصر مؤنس ، يبيث حركية القصيدة ، فهو لا يقصد استعادتها بوصفها شريطاً يعرض المشاهد ، بقدر ما هو بعث للذكريات التي تثير فينا الشجن . إنها ذكريات لماضٍ وواقعٍ مأساويين، بدليل طراوة الأفعال (التقط ، وأجلس ، وأراقب ، ويغمزون ، ويعبثون ، وينتظرون) ونداوتها ، وهي أفعال تنتج الحركية والحركة في تجديد الذكرى لا بالمعنى المرجعي ، وإنما الحاضر والمستقبلي الذي يخرج من ذات مؤنس ، إلى الهام كل إنسان عراقي عانى ما عانى من ويلات في العراق.

2. سيطرة التركيب النعتي : اعتمد الشاعر على النعت في إبراز الدلالة ، والملاحظ على نعوته أنها تنجح نحو اللامعقول والغرابية ، ففيها تعالقات

(653) الكتاب الوثني : 242 – 247 .

أسطورية وغيبية ، شحنها الشاعر بدلالات مكثفة ، حتى باتت مركزة وتعاني من شدة الاقتضاب . وهو هنا يعالق بين النعوت والمنعوتات بصلة سحرية تخلقها الكلمات ، فليس من صلة إدراكية تقرب المسافة إلا الإحساس الجمالي والقيمي بأسرار اللغة وطاقاتها الافرادية والتركييبية على حد سواء ، قال في (تعويذة الكائن):

في نعش الفاجعة تعزف اللحظة الهشه موسيقاها ، مدانح باليه ، سأظل  
امتنح أحنائها حتى ميعاداً سيتمازج ، ونهيق الوراقين وتنسكب عتبات  
النغم عن صرخة مبتذلة تمحو الكتابة  
سأروي بداية الهزيمة  
قبل اشتعال الارض بالنفير  
قبل ان يستفحل طوفان سببته دميّ خشبية  
حيث تقف الوعول في الهاوية تحذق بحممة الينابيع  
حيث تخلع (انانا) سلطان ابعادها ، وتدير مقابض  
الفاجعة في حلبة الأقدار ، وقد اغتسل وجهها باللهات والغبار (654).

وفي مقطع آخر من التعويذة ذاتها :

فاهدم الشكيمة بالمهزلة  
واصطاد ما سيقال بالدبق  
وارمي ما قيل بقوس من خردل وسماق  
نافخاً في بوق الغرائق بالموج  
يا عويلاً يتعالى كالغبار .

3. إسناد أكثر من فاعل للفعل الواحد : فقد وظف الشاعر العطف لتواتر الفاعلين ، وتلك خصيصة يلجأ إليها مؤنس بين الفينة والأخرى ، إذ يجنح إلى التركيز

(654)تعويذ للأرواح الخربة : 140 .

على الفعل بالدرجة الأساس ، الذي يجري تعميمه على الفواعل بغية تهميش  
الفاعل وتقليل شأنه بإزاء الحدث محل القول ، قال :

وهناك اجتمع رسامون ، نحاتون ، وصانغو ذهب وفضة ، وفلاسفة يغسلون  
الغيوم بالترهات ، وانطوائيون يشيعون الابدية بخيانة متعالية ، ورجال دين  
يمحون مضجع الموت كما يمحون مضجع الفاجعة<sup>(655)</sup> .

فالقيمة هنا للأفعال : (اجتمع ويمحون ) ، فالحاضر الكئيب الذي تملأه العتمة  
والفساد بحاجة إلى فواعل أصيلة تصحح المسار ، لكن الحاضر هذا واقع تحت  
نير جمع من الفساق ، ممن يدعون المعرفة، وهم ينتجون الفجيعة والخيانة ،  
فكانهم رجل واحد أو أجزاء منه يجمعها حرف العطف (الواو).

وفي مقطع آخر يسند الشاعر أكثر من فاعل للفعل الواحد (ظهر) ثم ينتقل  
للمصادر (عنف ، وبغض ، وسحر ، والحاد) فهي بتجريدها واكتنافها على الزمن  
والحدث معا تمتد إلى أبعد من دلالة الفاعل ، إذ تؤشر على أنها إيقونات تحيل  
على تشوهات الكائن الإنساني وتشيينه ، ورضوخه للعدمية المطلقة ، وانطوائه  
تحت طائلة الرغبات :

ظهر الغرقى ، المنتحرون ، الضائعون ، المصعوقون  
العنف والبغض ، السحر والإلحاد  
ظهرت النواقيس التي تدق من أجل صلاة البشارة  
وتلك الترهات التي يهددنا بها القدر<sup>(656)</sup> .

4. **توظيف اشتقاقات الفعل** : بوصفه المحور الموزع لتقابل الدلالات ، قال في  
تعويذة الرنائيم :

(655) تعاويد:140.

(656) الكتاب الوثني : 121 – 122 .

وبين الأفعى ورأسي مسافة يترصدني فيها  
الموت  
فتقترب مني  
واقترب منها  
تنهشني  
وأنهشها (657).

نوع الشاعر هنا بصيغة الفعل بين المؤنث والمذكر ، أو بين الذات والآخر ، وهو هنا آخر حيواني ، يقارب الإنسان بفعله دلاليا ، فما بينهما مسافة وحسب . وفي نص آخر جاء المفعول من لفظ الفعل (ألمع لمعان) ، مشبها حاله بحال مذنب حيكت حوله الأساطير والنبوءات .

لألمع في السواحل لمعان مذنب متوعد (658)

وقد يجري النص على جملة من علاقات التضاد بين الأفعال ، التي تنبني عليها الجمل ، وهي سياقات لسانية مباشرة ، تعمل دالاً صوتياً وبنائياً لتعزيز معنى التناقض:

اختفوا  
وظهر  
طائر  
يصرخ  
ليس هناك ما نفعله في الأعالي (659).

---

(657) تعاويد : 58.

(658) نفسه : 106 .

(659) الكتاب الوثني : 119.



وفي نص آخر :

**تقدمي يا مدنا تنمو كالقمر**

**تنمو**

**تحبي**

**تفني**

**تموت.**

حيث تفيد في الدلالة على علاقة التضاد بين الأفعال المتتالية ، وهي تشير إلى المبالغة في تأكيد الأحداث لخلق نوع من الإدهاش وترقب الحدث.

**مظاهر كتابية (إملائية):**

هيمنت على شعر ناصر مؤنس ظاهرة الخروج على كتابة ورسم الهمزة بشكلها المتعارف عليه ، وهو خروج مقصود بغية كسر الأنساق والأنماط ونبذ الاعتياد وتحطيم المهيمنات القيمية مهما كانت راسخة ، فغاية الأمر تحقيق المعنى ، وترسيخ فعل الكتابة من دون تحرّج ، بجعل الكتابة حصنا لذاتها ، نقيم أسوارها مع كل نص على حدة ، فنمة مواضع تستحق أن تكون بها الهمزة وصلا بيد أنه جاء بها قطعاً ، وأخرى عكس ذلك ، في كتابيه (تعاويد) و (هزائم) ، قال :

**قَبْلَ ابْنِهِ الَّذِي يَحِبُّ**

**وَضَرَبَ ابْنَهُ الَّذِي يَكْرَهُ (660).**

فهزمة (ابن) همزة وصل ، لكنه جاء بالقطع ، خارجاً عن العرف اللغوي الأصل لافتنا الانتباه إلى الكلمة التي تمّ الخرق بها ، فكأنه كثف الدلالة وأصقها بالابن ، في حالتي الحبّ والكره والتقبيل والضرب ، إنه الابن ذاته ، والاختلاف في

---

(660) الكتاب الوثني : 129 .

الأخر (الأب) الذي يناقض ويفرّق . إذن هي إحالة دلالية على فجيعة سلوكية وأخلاقية تتجلى من خلال الفجيعة اللغوية . وفي نص آخر يقول :

**كيف أسمح للطفل الطعين  
أن يتساقط أطباقاً مستديرة  
كأقنعة الفراغنة(661).**

فقد وردت كلمة (الطعين) بهمزة قطع وحقّها الوصل ، وجاءت كلمة (أقنعة) بهمزة وصل وحقّها القطع ، وللمتأمل أن يلحظ الحمولات الدلالية المبنية على التغاير اللغوي والقيمي ، إذ ليس للطفولة أن تباد ببشاعة ، لكن ذلك ما قد فعل بها من دون أن يلتفت له ، وكسر النسق هنا تدلال على الفجيعة المسكوت عنها والمشار لها بكسر اللغة . وعلى عكس ذلك جرى مع (أقنعة) ، فبغمط حقها تقليل من معناها .

---

(661) تعاويد: 125.

## المبحث الثاني

# الفضاء المكاني

اتسع عنصر المكان في شعر ناصر مؤنس تخييلياً ورمزاً ؛ ليعطي مساحة رؤيوية ، عبر ثنائيات (الانقطاع والاتصال) و (الضييق والانتساع) ، التي ينماز المكان بها ، ومن خلالها وعبرها تقرأ جماليات التقاطب ، وبعد استقراء شعر الشاعر وقفنا على أمكنة وحيزات شتى ومنها :

**أولاً : المكان الطبيعي :** نحو السهل والأرض ، والممرات ، والممالك ، والغابات... الخ ، الأمر الذي حَمَلَ في بعض الأحيان دلالة الضيق والانغلاق ، أو دلالة الاحتماء والحماية ، كما حمل في بعضها الآخر دلالة الخراب والقتل ، أو إشارة إلى الذكريات المحملة والمشبعة بالخراب الروحي ؛ وهو أمر يشي بأن الذات مترجرة من فضاء إلى آخر ، بيد أنه لم يجد فيها مساحة تحقق مراميه ، على الرغم من عرض وشساعة بعض هذه الأمكنة ، مما اضطره إلى الارتداد والرجوع نحو ذاته ليكشف ويخلق مكاناً أكثر اتساعاً ، لملمة لشتات روحه الضائعة بين تلك الأفضية ، فيحاول بالخيال أن ينزل إلى الأرض ليصارحها بالنهاية ، ومن ذلك نقرأ

ونزلت بالخيال في مضائق لا تنتهي  
ما أضيّق هذه الأرض ، فأبعد ما فيها السّماء ، وأقصر ما فيها  
مدى ، كم تغري بالانغلاق ... (هذه الأرض المتجددة  
المغبار كالعجوز الفاجرة ، لأحبّلها ماءً ، فأملأنّ  
بطنّها ، فأخرجن حياة) ... (662).

انشطر المكان في هذه اللوحة إلى مكانين :

الأرض مكان طبيعي ← حياة... السماء  
مكان كوني ← موت + حياة

فهذه الأرض بوصفها ((مكاناً جغرافياً ينظر إليها بصفاتها المكان الخاص بالحياة الأرضية ، كما أنها تشكل مقابلاً للحياة السماوية)) (663) ، ويضعنا الشاعر هنا في فضاء مقابل حيز ؛ ليجسد حالة انتقاله وبحته وتدرجه بين الصعود والنزول، فيرى أنها تضيق به ، على الرغم من شساعتها (السماء والأرض) ، ويجدهما مضائق لا تنتهي ، وذلك كله بسبب الاضطراب الذي تعيشه الذات وإحساسها المتفاقم بالضيق والغربة والتشرد والموت ، فيضطر للبحث في تلك الأفضية لنشدان الخلاص ، بأي فضاء يحيله إلى عالم أكثر سعة وواقع أقل وطأة من المعاناة علّه يحصل فيها على حرّيته المكبوتة والمفقودة .

**ثانياً : أماكن صناعية :** ومن الأماكن الأخرى التي يراها ضيقة ومنغلقة (المدن والعواصم ، والأبراج) حيث انفصل عنها الشاعر ، لأنه وجد فيها غربة وقلعاً من جنوره (وطنه) ، بيد أنها إشارة ورمز إلى السلطة والحكم والدولة أو المواطن

(662) تعاويد للأرواح الخربة : 26 .

(663) سيمياء الكون ، يوري لوتمان ، تر: عبد المجيد نوسي: 131 – 132 .

المحكوم ، فالمدينة هنا حملت دلالة رمزية للسلطة التي اتسمت بطابع الظلم والطغيان<sup>(664)</sup>. قال:

الأبراج هشة كالفقائيع  
(رؤضي قداسك على خمر الذبيحة)<sup>(665)</sup>

فعلى الرغم من السعة والضخامة التي فيها هذه الأفضية بيد أنها (هشة كالفقائيع) والفقاعة\_ كما هو معروف\_ كرة ممتلئة بالهواء تعلو سطح السائل في حال حركة أو غليان ، وفيها إشارة إلى السلطة ومدة الحكم التي تشبه الفقاعة التي لا تكاد تتشكل حتى تنفقي .

المدن ، الأبراج ، العواصم ، السلطة ، فقاعة ، زوال ، نهاية  
إشارة ، الموضوع ، رمز ، مؤول

نلاحظ أن الشاعر شبّه حال تلك الحكومات وسرعة زوال سلطانها ونهايتها بسرعة انقضاء تلك الفقاعة ، وبذا بدا يؤسس رؤى جديدة للعلاقة مع المكان ، وهو يتطلع إلى تحقيق حلم الانتهاء ، من سني القتل والنفي والدمار والاتصال بالمكان لتحقيق اجتهاد في الوصول إلى وطنها وحريتها وآمالها وتطلعاتها. قال في لوحة له:

قل المدينة مركبة من هياكل الفرع  
تعبر هذيان الذبائح  
قل ، يا عش الأدمي  
سيأتي النجارون  
بفؤوس من حرير يحطمون نعش الثرثرة<sup>(666)</sup>

<sup>(664)</sup> ينظر : سيمياء الكون : 185 .

<sup>(665)</sup> الملك : 17 .

<sup>(666)</sup> الملك : 23 .

إن فعل الأمر (قُلْ) : لحظة استنطاق ، يرتكز فيها الفعل على مرحلتين : الأولى هُمّش فيها الأمور والثانية برز فيها (عش الأدمي) . وبين هاتين الحالتين اندماج ، حالة المدينة بصخبها ووضوئها (مركبة تعبر الذبائح) ، وحالة البشر الذين يعيشون في أعشاش ينتظرون تحقق الرؤى ، وبينهما يضعنا الشاعر إزاء أفضية متمسة بالسعة وتنماز بما يحيطها من زخارف ، ويقابلها (العش) وهو فضاء مكاني نقيض للمكان الأول .

فالفضاء الأول :السلطان ← الحكم ← (الدولة) ← الآخر .  
الثاني : المحكوم ← (الذات) .

هنا نحن إزاء فعلين متضادين دلاليًا وواقعيين في فضائين ومكانين متعاكسين ، فإذا كانت المدينة (السلطة) مكانا يعني الاتساع والنفوذ فهي هنا بمعنى الشتات والضياع ، بينما العش المنفى بوصفه ملاذا ولملمة للشتات التي تشهدا الذات ، هنا يمثل مجموعة أو شريحة من المجتمع يصفهم بـ (الأدمي) متسلية ومقهورة ومهشمة ستخرج وتثور وتحطم (نعش الثرثرة) وتزيل تلك السلطات ، وهي مقابلة بين شريحتين قاهرة ومقهورة بفعل الصراع الحزبي السياسي آنذاك ، وليأخذ الصراع بينهما شكلاً مكانياً يمثل لحظة انفاضة أو صرخة استنكار واستنهاض للخروج من الحال الذي هم فيه ، أو خروج من حالة الضيق والمعاناة ولملمة الشتات وتمكيناً للمكان.

لقد حاول مؤنس أن يؤنس المكان (العشّ) بإضفاء صفة النطق عليه حينما جعله محاوراً (للكرسي) ، فالكرسي /السلطة والعش/ المجتمع . أما السلطات فتقوم وتزول وتنتهي بإرادة تلك الشعوب مؤكداً على دخول الذات بعد خروجها من الواقع السوداوي المؤلم إلى واقع آخر، ممثلاً إصرار الشاعر على التحرر من كل القيود والضغوطات التي تلاحقه وتحاصره والانطلاق إلى واقع أكثر حرية وأمناً .

ومن الأمكنة الطبيعية التي استحضرها وانقطع إليها الشاعر بوصفها ممثلاً للحماية والاحتواء والملاذ والملجأ له هي (الجبل ، والصفاف ، والأرض) قال : المذبح مثقل بالدم والقرايين والدم هو الهبة الأكثر قبولاً ، لن تكون هناك صفاف نؤمُّها (الملائكة ، لن ، تكون هناك أرض تختلط فوقها دعابات التكوين ، شمعة القدر تنطفئ في موعدها ، صورة الله تبتعد في الضباب ، ولا جبل يعصمنا من النار)(667) .

أطلعنا الشاعر في اللوحة المتقدمة على مكان الإنسان وزمانه وتاريخه وجغرافيته ، إذ كشفت الذات وصورت حضور وتمركز أزمة الإنسان وتفجر صراعه الداخلي العميق وتساؤلاته اللامجدية ، ماذا يجني من ذلك الطوفان ؟ غير القتل ، والموت ، والإبادة ، والتشرد ، والخراب والتلاعب بالحياة. لقد قدم لنا الشاعر حالة الموت والقتل المستشري ووضعنا في مواجهة الحزن والألم واليأس والعبور والهجرة القسرية إلى مكان آخر وملجأ للاحتواء ، فالذات تنقطع إلى تلك الأجزاء الطبيعية من الأرض الجبل ، والصفاف ، والأرض ، بوصفها عاصماً لها وملجأ ، بيد أنها رغم شساعتها ضيقة ومنغلقة أيضاً ف(المذبح مثقل بالقرايين والدم) ، و(لن تكون هناك صفاف نؤمُّها ، لن تكون هناك أرض) . إن الذات تبقى ساعية ومصرة على البحث عن أماكن تعصمها من ذلك الطوفان ، فإذا بها تغرق في الشتات والضياع والانغلاق ، مما جعل (شمعة القدر تنطفئ في موعدها) ، (ولا جبل يعصمنا من النار) .

لقد اتخذ الشاعر من الجبل رمزاً للإيواء والاحتواء ، على الرغم من أن وعيه التراثي يناقض عصمة الجبل ، إذ لم يتمكن ذلك التكوين الصخري من أن يمنع الغرق عن ابن نوح عليه السلام ، حين كان الغرق محسوساً والطغيان للماء والعصيان من قبل ولد عاق ، فكيف به اليوم والغرق مجرد ، والطغيان للظلم والموت والتشريد ، إنها الحاجة والاضطرار حيث لا مكان إلا الهلاك:

---

(667) الكتاب الوثني : 214 – 215 .



فسعي الشاعر في البحث والاحتماء إشارة إلى انتفاء المكان ، ما يعني انتفاء الوطن وانتفاء الحرية ، ففي هذا الدالّ المكاني تتضح رغبة الانكشاف إلى الخارج والمواجهة وسلك طريق آخر (668) .

إن دالّ (الجبل) عاصم للذات ومهيمن مكاني على فضاء المقطع ، فهو (الوطن) البديل ، الذي بلغت الحاجة إليه حدا لا مناص منه ، بعد تجربة المعاناة والتعامل مع واقع ممتلئ بتفاصيل (المذبح ، والدم ، والقرابين ، والانطفاء ، والنار) . لكنه لم يعد يسع الشاعر فأخذ يتطلع إلى دالّ مكاني آخر ، ما يترك تساؤلاً لذاته عن يوقف هذا التحول واستبدال منظومات الحياة والفكر والروح والفن والشعر بمنظومة الحرب التي تقودنا إلى القتل والعماء (669) . قال الشاعر في لوحة له :

ببوصلته تجوع فتأكل دهشتها  
ومصائر تتذكر نذورها  
كان يكتب العنكبوت  
ببياض الفضيحة على التأويل ...  
وذات يوم  
في مصحات تشبه قاعات خيبيتي  
جاء خازن المكتبة

(668) ينظر : جماليات النص الأدبي ، د.صالح القصيري: 185-196.و: المكان: 118-119.

(669) ينظر : المكان : 137 .



ونشر مظللات دمه في الممرات

لم يبق من العنكبوت

غير هدم يخلع مقولاته

ونسيج لا تصل إليه الإشارة ،

دم

يغلق الدفتر المطلق

على النداء اللفظ لبوق ميتاتنا(670) .

لقد وظف الشاعر مقولات الحكيم في هذه القصيدة حيث نجد (الوقائع ، والأحداث، والشخصيات والأمكنة والأزمنة) ، فالعلاقة الأيقونية الأولى تقوم على علاقة التضاد بين (خازن المكتبة) و (العنكبوت) . وهو أمر لا يحدث في حقيقة الواقع ، وهي مجموعة من الدلائل تنساق مبعثرة ، لكنها تستدعي مكوناً آخر لردم الهوة ، إذ لدينا جنسان مختلفان: فاعل هو خازن المكتبة ومفعول به العنكبوت ، وهذه الصورة الفنتازية غير قابلة للتعميم ؛ لأنها لا تتحقق في أرض الواقع . وهنا تتدخل مجموعة من العناصر لتعمق الأيقونة وهي المؤشرات أو الثنائيات المتضادة : تجوع / تأكل ، ويغلق / مطلق ، ويخلع / نسيج ، والمضافة في حالة الصراع ، فمن القمة التي قتلها العنكبوت إذ يكتب ويؤول حالة الهزيمة والانكفاء إلى داخل نسيجه الذي لا تصل إليه الإشارة ، وهي حالة الصراع بين الإنسانية والحيوانية ، وإذا كان الحيوان لا يكتب فإن الجنون يسوغ الكتابة، وعليه فان :

العنكبوت	←	يكتب
خازن المكتبة	←	ينشر
العنكبوت	←	لم يبق
الخازن	←	دم

(670) الكتاب الوثنى : 214 - 215 .

فبالمؤول المباشر هنا تنتقل الأحداث بين مجموعة من العناصر (البوصلة تجوع ومصائر ، وتذكر ، والعنكبوت يكتب ، وخازن المكتبة ، و نشر مظلات الدم) وهذه أمور تذكرها القصيدة صراحة ، وهي مؤولات حملية ، العناصر فيها أيقونات وإشارات إلى (حفريات الذاكرة ، والحرب) ، كما أن مجموعة هذه الصور والأفعال أو المشاهدات والصراعات يُتعرّف من خلالها على صيرورة التحولات الرمزية ، وليترجم حالة الإحساس والاستلاب والاكْتئاب وتحول هذه الدول المكانية إلى أمكنة موحشة وخالية ومأساوية بمشاهد الدم والقتل ، بيد أن هذه الدول والأفضية تنماز بالضيق والانغلاق والانطواء والعزلة ، فعبر هنا عن حنينه وسعته بـ (قاعات) ، فيأتي هذا الحنين هنا والتعلق بالمكان لا لشيء بقدر ما هو مكان بوصفه شاهداً على هذه التحولات ولحظات القتل والحرب التي بقيت عالقة في ذاكرته .

**الصحراء :** تمثل مكاناً ((متسماً بالانقطاع ، وذلك لما يحمل من خاصية الجذب وما يترتب على تلك الخاصية من مجهولية مصير يضاعفه اتصال الصحراء واتساعها جغرافياً))<sup>(671)</sup> . والشاعر ينقطع إليها دائماً بوصفها أفقاً مفتوحاً واضح الرؤيا ، لذا نجد أن المعجم الصحراوي طاغ في كتابه (هزائم) و (تعاويد) و (الكتاب الوثني) فيستحضرها الشاعر عبر حوارية الذات ((التي تتجاوزها أسئلة مكتنزة ببذور الحيرة والشك))<sup>(672)</sup> قال :

هل كانت الصحراء الرحم الذي  
أخرجنا إلى العالم  
أحقاً ؟ كيف نميز  
ما يحيط بنا ؟ ...  
هذا الصمت وهذا  
السعير وهذا

(671) المكان : 132 .

(672) نفسه : 133 .

السكون سباتنا  
الموشاة بعذوبة  
التراب ، هذه  
المسالك هي من  
ترشد خطانا إليه  
... واني لأرى في هدأة  
الصحاري ملائكة من حديد(673)

فالأيقونات الدالّة هنا (الصحراء ← → الرحم) والمؤشرات المحمولة على الصحراء (الصمت ، والسعير ، والسكون ، والتراب ، والمسالك) محمولة على الرحم أيضا ؛ لتحقيق ما يسمى التقاطع السببي ؛ لكنه تعارض بنائي قصدي يفضي إلى غاية واحدة من سبيلين مختلفين متوحدين في العمق . كما يكشف لنا النص عودة استنكارية إلى السؤال الأزلي عن حقيقة خلق الإنسان من الطين /التراب ، كما تشمل مقارنة موفقة لمرافقات الصورة في الصحراء والرحم ، فالوسيطان متشابهان يندمجان بمجموعة سمات . والشاعر بذلك يقارب البيئي والحيوي (الفيزيولوجي) مع الإرث المعرفي والثقافي . فالصحراء تشكّل بيئة العربي وحياته ، والتراب يشكل أصل الخليقة ، والرحم هو الوسيط :

الصحراء	←	العرق	←	البيئة	←	التقاليد
التراب	←	الدين	←	العقيدة	←	الثقافة
الرحم	←	الحيوي	←	العلمي		

إن عدم التناسب بين هذه الأقطاب جاء بقصد الاتفاق على الغاية من النص ، وهذه المسافة الفاصلة بين تلك العناصر هي المكان الطبيعي للعبة الإيهام والخداع لتحقيق الهدف .

(673) هزائم : 51.

وفي مقطع آخر يرى أن في الخروج للصحراء بداية تتمثل في الخروج الأول من صحراء الفكر الجاهلي (طقوس ، وأوهام ، وسحر ، وأساطير) ، إلى صحراء أخرى تتمثل على مستوى الحياة والمكان والمصير (الفوضى والقلق) وتواصل الصحراء دلالتها على الانقطاع ومجهوليّة المصير وذلك من خلال (قلم إبراهيم):

**بخروجك خرجنا إلى صحراء من الطقوس والأوهام والسحر والأساطير،  
إلى صحراء من الفوضى والقلق ورحمة الأقدار<sup>(674)</sup>**

تتجلى لنا صورة ضياع الذات والإنسان (الآخر) الذي وصل إليه . فالصحراء والنبى والأوهام والطقوس والقدر دوالّ ذات محمولات رمزية ودلالات ، نحو:

الصحراء	←	الرفض
النبى	←	صلاح الأمة والهداية
الأوهام والطقوس	←	الجهل والفسق
القلق ورحمة الأقدار	←	رمز للضياع والتشتت

وكل هذه إشارات واقع محزن ومقلق يؤدي بالنتيجة إلى البيئة التي تعيشها (الذات والآخر) في أماكن مجدبة ونائية ومقفرة (الصحراء) ، حيث ينقطع إليها للبحث عن واقع آخر . ثم يجد الشاعر نفسه يسير في أعماقها ويتنافذ معها ، مرة تدخله الصحراء ومرة يدخلها وتلك المقاربة توحد المحمولات على الرغم من التباين البصري لها قال:

**وحين نجتاز الهضاب الساخنة  
نصبح حفنة من غبار  
لم نعد غير أشلاء مرمية  
في هودج من صفيح<sup>(675)</sup>**

(674) الكتاب الوثني : 130 .

(675) هزائم : 21 .

إن الصحراء في لوحات ناصر مؤنس تتناص مع ذاته ، فتصبح مؤشرات ذات حمولات دلالية أصيلة ، إذ تتبادل الذات المواقع مع الصحراء بحركة تضاد حيناً وتآزر حيناً آخر ، فالعلاقة بين الدوال هنا تتركز في بؤرة الانفتاح والجذب حيناً وفي بؤرة العودة إلى بداوة الروح وانطلاقها حيث عالمها التاريخي حيناً آخر . لقد التجأ الشاعر إلى الصحراء بوصفها عتبة واصلة بين فضائين الوطن والمنفى وشاهدة على ارتحاله وترحيله ومسيره فيها ، مختزلاً أحوال جميع المنفيين الذين دارت بهم الدوائر، فحولت الصحراء إلى فضاء مفتوح لانهاية له . على أن الصحراء لم تعد قادرة على أن تعطي ((إلا ما أعطت بالأمس لقد انغلقت آفاقها بانغلاق زمنها الدائري))<sup>(676)</sup> ولم يعد هناك غير مواجهة مصير الذات :

### الصحراء – صفصاف في دواخلنا يقاتل ظلمة وغبار<sup>(677)</sup>

يستحضر الشاعر في هذا المقطع فضاء الصحراء ويقابله بحيز السماء ثم يقارنها بشجرة الصفصاف ، فالأول فضاء يتنسم بالشساعة و الانكشاف بينما السماء حيز غيبي مغلق غير ظاهر أو منكشف . فأيقونة الصحراء هنا تتحول من مؤشر غير مباشر إلى مباشر ، يتعالق بثيمات متباينة (السماء ، والصفصاف) ، وتتراوح بين الثبات والحركة وبين السعة والضيق وبين البعيد والقريب ، وتلك المتناقضات تحقق دلالة الإرادة الصلبة والمنعة ، ((إن الصحراء التي تمثل رعب الخارج ، وقوة السلبية المجذبة – التي – يكون العابر لها معرضاً للنتية في مفازة واقع))<sup>(678)</sup> مهلك لا نجاة منه ، فالشاعر هنا يقابل بين:

القوى الخارجية	←	الإرادة الداخلية
الخروج	←	البقاء

<sup>(676)</sup> المكان : 135 .

<sup>(677)</sup> هزائم : 48.

<sup>(678)</sup> إضاءة النص قراءات , اعتدال عثمان : 36 .

إن تصحر الذات حدا بها إلى أن تنداح في الصحراء ، ولا سيما في المناطق النائية في مضارب الصحراء المزمجرة ، التي تعدّ ((مناطق مغزية تنطوي على الغرابة والدهشة ، حيث كانت تغوي وتلح على ذاكرته المتحررة للغور في أعماقها ، عبر لغته المنتفخة التي تستجيب لهذه الرؤى المضادة ، والقادرة على استكشاف الواقع الصحراوي المتحول ، الذي لا يركن إلى الثبات والمطلق))<sup>(679)</sup> فجاء استحضارها لتقابل ذاته التي لا تركز إلى الاستقرار والثبات ، وتيه الفلات يقابله تيه الذات .

**الحَيَّزَات الكونية والغيبية :** هي التي يتحرك فيها الشاعر وتشكل معادلاً موضوعياً للأماكن الطبيعية ، والتي يلجأ إليها الشاعر بوصفها مكاناً شاسعاً ورحباً ، فالجوء إليها ينطلق من إحساسه بالضيق الداخلي الذي يدفعه إلى اللجوء إلى حيَّزات رحبة وواسعة :

**أعرج على أفلاك حبلى  
أصطافُ في العالم العلوي ، وأتغذى  
من أثناء الأفلاك<sup>(680)</sup>**

فأيقونة الأفلاك والعالم العلوي تعمل مؤولا مباشرا لمدلول القداسة ، التي تنساق وفق محمولات العروج والاصطياف والتغذي إلى مدلولها غير المباشر في الفردية والاصطفاء ، فالشاعر محمول على النبوة والاختلاف، إذ تُعبر ذاته من دائرة الوجود الأرضي إلى دائرة الوجود السماوي والأفلاك ، نوعا من النزهة المعرفية والغذاء الفكري ، حيث ينعدم المستحيل وتتضاءل المسافات ، لان الشاعر هناك يجد ذاته المفقودة ، ويطلع فيها على مصائر الناس التي يصفها في لوحة أخرى بالعرجاء قال :

---

(679) أسئلة نابعة تغور في أعماق الإنسان (الشاعر ناصر مؤنس في هزائم) ، عدنان حسين أحمد ، جريدة بغداد ، ع 363 ، الجمعة 30 كانون الثاني 1988 : 13 .  
(680) تعاويد للأرواح الخربة : 97 .

إله مطلق يمد يده لي :  
لأعبر دائرة الوجود  
لكنني أتأخر كمتأمر  
يرى ما اطلع عليه آدم قبل خطيئته  
ويصرخ من فوق  
مصائر عرجاء (681)

نلاحظ إن الأسطر الشعرية دالّة على لحظات فالأولى  
إله مطلق لحظة إيمان الفطرة  
لأعبر دائرة الوجود  
لكنني أتأخر كمتأمر لحظة الكفر (التشكل الأرضي) .

يرى ما اطلع عليه آدم لحظة الوجود المتحقق لا الوجود المأمول ، إذن هناك  
أيقونات دالّة (الإله المطلق ، وآدم قبل الخطيئة) ، ينتقل الفعل من الإله الآدمي  
الذي يزاول معضلة وجوده إلى تاريخ أمته في آدم قبل خطيئته . فالحركية التي  
خصّ فيها الشاعر نصّه تتمثل في (الإله المطلق) ، الذي يحاول الاندماج بالعبد  
فتكون الخطوة الأولى متجلّية في المعونة الإلهية للعبد ، لكنه غير قادر على  
تمثيل وجوده بشكل صحيح ، إذ سرعان ما يعترض له الشيطان (المتأمر) الذي  
يجعله ينتقل من حالة الوعي السماوي إلى الوعي الأرضي المحسوس . إن هذا  
التعرف الظاهر يرمز إلى إخضاع لسيرورات إدراكية تختلف باختلاف نمط  
الشيء المُدرَك ، الذي لا يتحصل منه المُدرِك كل خواصه ولكن بعضها أو جلّها  
(682)

إذن ينطلق النص هنا من لحظة إيحائية متوارثة ، جاءت بها الكتب السماوية  
أولاً، فالإله المطلق يمثل دائرة الوجود ليُدْمَج بها الشاعر مخياله الرافض، ثم

(681) الكتاب الوثني : 49 .

(682) أسئلة تابعة تغور في أعماق الإنسان ، 13.

يأتي آدم المتأمر للخضوع للكينونة الغيبية ، والانخراط في وجوده الإنساني مستقيداً من ماضي التكوين.

**البحر** : كيان طبيعي يمثل جزءاً من بعض تضاريس الوطن (المكان) ، تتوق له الذات ، وعلى الرغم من أن هذا الفضاء المكاني لم يشكل حضوراً لافتاً في شعر ناصر مؤنس ، لحالة التصحر التي تعيشها الذات الشاعرة الضامئة ، إلا أن مؤنس لم يتجنبه تماماً ، وقد كان بإمكانه إن يتخذ منه دلالات إيجابية ، إلا أنه عمد إلى دلالاته السلبية في ضدية (الجفاف ، والموت ، والاستلاب) ومرة أخرى يستحضره شاهداً على الواقع المأساوي:

لم يك ثمة وجود للبحر الا في رأسي  
البندول ، ينقش على محياي الببل  
والجفاف ، فأتذكر أن داخل رأسي  
بحراً بمياه زرقاء ، بقيت قروناً أضع  
في شباكي أفكاراً من الحجارة ،  
كي تشهد على مدن غريقة في  
أعماق رأسي .

أنبثق من هيكل البحر  
أستطلع ارباض هيكل الارض المترامي  
يتوعدني صدف السرطان ، بالموت (683)

تتراكم الدوال في هذا المقطع فتكشف عن إيقونات الخوف والقلق فيما يتوعد من (موت ، وخراب ، ويأس ، ودمار) ، فهو يسرد أحداثاً عن مملكة يقيمها في خياله ، بيد أنها قائمة على التغيرات والتحويلات والتبدلات التي تشي بحركة الزمن المتسارع. إنه ينفي وجود البحر حقيقة ، فر(البحر) في رأسه و(المدن

---

(683) تعاويد للأرواح الخربة : 66.



الغريقة) في رأسه وفي (شباكه يضع أفكارا من الحجارة) ، وهو بهذا يتكئ على محمولات دلالية متناقضة (البلل والجفاف ، والشباك والحجارة ، وهيكل البحر وهيكل الأرض) ، فالشاعر سعى للربط بين زمنين (الماضي ، والحاضر) و بين حالين (الواقع ، والخيال) ويتداخل عنده العالمان الخارجي والداخلي فينبثق الشاعر من هيكل البحر إلى هيكل الأرض ؛ ليطل على ذات الواقع المرير والماضي والحاضر اللذان يتوعدانه (بالموت) مما جعله يختفي بالأدغال. إن فلسفة الجهات هذه والأماكن في القصيدة تذهب بعيدا ، مشكّلة هاجسا في الاقتران بين الماضي والحاضر والبحر والموت ، فهي المتاهة التي تقع فيها الذات الشاعرة وهي حالة البعث من الماء إلى الأرض ورحلة الخوف من الفناء (684).

إن الأماكن التي تعامل معها الشاعر تنتمي إلى المجال المحصور في المكان تارة وتنتمي أخرى إلى المكان الغيبي والكوني .

---

(684) ينظر : الصورة الفنية في النقد الشعري , عبد القادر الرباعي : 60.



## المبحث الثالث

# الأعلام والتخصيات

استطاع الشاعر مؤنس أن يخلق ثيماته الخاصة به وبعوالمه الشعرية سواء اتخذها (رمزاً أم قناعاً) ، وهذه التقانة تنقله من عالم الواقع إلى عالم التخيل ؛ لأجل ذلك جاء بشخصيات تاريخية ودينية وأسطورية ومعاصرة ((يخلق من ورائها أسطورة تاريخية جديدة تناقض الأسطورة الحقيقية))<sup>(685)</sup>، وتطمح من خلال رفضه وامتعاضه من التاريخ إلى أن تخلق بديلاً يتجسد من خلال الخلق الدرامي<sup>(686)</sup>.

ومن تلك الشخصيات التي عمد إليها الشاعر ما بثه في كتابه تعاويذ للأرواح الخربة ، وهي شخصية (المنفذ) رمزاً للخلاص والعدل و بداية عالم آخر بعيد عن كل منغصات العيش ، والظلم والطغيان والجور والحروب :

---

<sup>(685)</sup> تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني ، د . حبيب بوهرر وتقديم هادي نهر :

64 .

<sup>(686)</sup> ينظر : اتجاهات الشعر العربي الحديث ، إحسان عباس : 122 .

...وجاءت البشارة :  
أن ثوراً يطير بأجنحة ظهر يرنو  
بنبوءة  
(تتهياً لمولود منقذاً)  
فأمزج  
الماء بالشيراز  
والنار بالزبد  
والتراب بدماء طائر التعاويذ  
تعويذة لروحي الخربة(687)

عمد الشاعر إلى هذه الشخصية لأنه وجد فيها فكرة البشارة والإنقاذ والخلص من عصور القمع والاضطهاد الممارس في العراق ، فلفظة المنقذ ذات تكثيف وبعد دلالي ، منحت الشاعر فسحة كبيرة ، إذ لم يستدع اسماً بعينه أو شخصية ، إنما انطلقاً من ذاتها احتملت بعداً دلالياً لمنقذ ومخلص لجميع الديانات والطوائف. وقد قدمها الشاعر هنا عبر حوارية تشكيلية بين الذات والآخر ، ((الذات التي تمتد من خيالها ورؤيتها ومصيرها بدلالة الآخر الذي يهدد هذه الرؤية ، ويهاجم الخيال ويسعى إلى تدمير هذا المصير)) (688) ، على أن الشاعر لم يقف عند حدود تلك اللفظة ، على الرغم من كثافة مدلولاتها ، إنما أسندها بدوالٍ لفظية تعزز طقوسية الكلمة ، وتمنحها ديمومة تراثية ، فألفاظ من مثل (البشارة والنبوءة) تحقق الإسناد الإشاري المرجو ، بيد أن الشاعر يستدعي كيميائاً تشكيلاته الفنية ليحقق صدق النبوءة ، إذ التأريخ هنا لا يكفي بمفرده دون إسناد من الإنسان المعاصر ، فتأتي هنا محمولات دلالية أخرى مثل (الماء والنار والتراب والدماء) لتخرق نسق الاتكال المعرفي والسبات الغيبي ، فمن المحال أن تستعيد الروح وجودها وترمم خرابها من دون أن تتداخل في كيميائ الحياة .

---

(687) تعاويذ للأرواح الخربة : 75.

(688) الصورة اللونية أفق الدلالة وحساسية التعبير، د. فائق عبد الجبار جواد، مجلة جامعة كركوك، ع2، مج4، السنة الرابعة 2009 : 106 .

وللشاعر عروج إلى شخصيات أخرى تاريخية أو دينية نحو (آدم وقابيل ونوح والإمام علي) رموزاً للمقاومة والفداء والتضحية والصبر والتحمل والانتظار الطويل والعمل الجاد والشهادة قال :

كنت هناك

في عظام آدم وبدن نوح وجسد علي  
أنقش على الماء رائعة الموت وعدم بطلانه  
كسادن الرعشة في جسد ((الفادي))  
هذه القربى أيقظت الخلاص الأكثر علواً  
أنا (خروف المحرقة)  
هو (حمل الله الذي يزيل خطيئة العالم)  
إنها نفس الإشارة إلى العذاب  
القتل يطفئ شعلة الاساطير

.....

أنا قابيل في جسد المسيح  
نفس النذير يعاشر الإنسان المصلوب (689)

لقد نقل الشاعر ناصر مؤنس هذه الشخصيات من زمنيته الماضية إلى زمنية الحاضر ، وأضفى على التجربة بعداً إنسانياً لتتشكل ((زمنية أنية تختصر المسافة بين الصوتين ، ليتلبس كل منهما صاحبه ، فكلاهما رهين موقف متأزم)) (690) وليتفاعلا من أجل إنتاج دلالة جديدة ، معبرا بذلك عن صدى الذات والآخر وما أصابهما من هموم ، إنه يعيد تشكيل وجوده الفكري والجسدي ، فتجتمع في هذا التشكيل أجزاء مختلفة يتمازج من التاريخي والديني والمعرفي تفاصيله ؛ كي تأخذ بعدها التأويلي المنفتح واللانهائي (عظام آدم ، و بدن نوح ، وجسد علي) ،

(689) الكتاب الوثني : 59 – 60 – 61 .

(690) الأداء الفني والقصيدة الجديدة , رجا عيّد , مجلة فصول , ع 2 – 1 , مج 7 , 1986 :

لكن هذا التشكل لم يكن أنيا يحياه الشاعر بوجوده المعاصر إنما هو قابع في الكينونة الأولى ، هكذا تشكل الإنسان بمنتهى الكمال ، حيث لم يكن هناك من يسلبه اختلافه ، لكنه اليوم بات وشيكا أن يفقد أنه وان يتحول إلى (خروف المحرقة) ، هنا تنفصل الحمولات الدلالية (أنا وهو) التي تتراوح حول ذات واحدة تشكلت هناك حيث تتساوى الموجودات ، وأخرى تشكلت هنا حيث لم يعد للنور وجود ، وقد استحضر الشاعر ها هنا جملة من الثنائيات المتضادة كي تحقق التجلي الإيقوني للمعنى العميق (يطفىئ وشعلة ، الشمعدان والسواد ، الشيطان والملوك ، الحديقة والحيوانات المفترسة ، قابيل والمسيح) . لقد وجد مؤنس في هذه الشخصيات ثراءً ديناميكياً ودلالات متعددة تغذي تجربته الحاضرة ، فأراد أن يمزج بين أبعاد أهدافهم وأبعاد هدفه ورؤيته المعاصرة الحاضرة ، ليتفاعلا ويتحاورا من أجل تثوير مأساته و لتوضيح وتصعيد مستوى الآلام والعذابات .

ومما استحضره الشاعر شخصية النبي (دانيال) وهي شخصية دينية تاريخية ، جاء استخدامها قناعاً على طول مساحة تعويذة كاملة هي (تعويذة الأخيلاء) . وهو شخصية تنبؤية صابرة ، عبر بها الشاعر عن تجربته ورؤاه المعاصرة ؛ لأنه وجد أن بمستطاعها ومقدورها أن تنهض بعلاقة جديدة عبر إعادة تركيبها ، كما انمازت هذه الشخصية بصدق ((المنامات والرؤى ، التي أعلنت مستقبل الشعب الإسرائيلي ، لاسيما بعد الضربات التي حلت عليهم ، ووعدهم بالخلاص على يد المسيح))<sup>(691)</sup> ، فالشاعر يقبع خلف شخصية دانيال لينبئ بتحول الواقع وما سيحل بالشعب العراقي من خراب ودمار ، ثم يعدهم بالخلاص على يد المنقذ :

حين نقرأ دانيال فأننا نقرأ عن الأحلام  
والرؤى التي رآها دانيال والتي كانت  
تتعلق بمجرى تاريخ العالم إلى النهاية  
وفي هذه التنبؤات أخبر دانيال

(691) مقارنة الأديان (اليهودية) ، د . أحمد شلبي : 1 / 172 .

عن الممالك التي ستأتي وتزول  
وعن تشيد ملكوت عالما  
ذلك الملكوت الأبدي الذي  
سيظهر على كماله  
لدى مجيء  
المسيح  
الثاني (692)

لقد جاءت تلك التعويذة بهيأة مندرجة ومقلوبة لتحاكي الممالك الدنيوية التي ما تلبث بعد عظمتها أن تضمحل وتزول ، على الضد من ملكوت الرب الذي يتجلى في عبد مؤمن واحد يحقق العدل وينشر الفضيلة ، إن هذه التعويذة في اشتغالها الفضائي وفي نسقها اللساني تتأزر لتلبي تكوين الشخصية المحورية (دانيال) الذي أخبر بزوال الممالك ، وهكذا (ستأتي وتزول) لسانيا وتأتي وتزول في تجسيد سقوطها على فضاء الصفحة بصغر الأسطر المتتابعة من سبع كلمات في السطر إلى كلمة واحدة في السطر الأخير هي (الثاني) رمز البشارة والخلاص.

لقد استهل الشاعر التعويذة (بزمان) أي فضاء زمني للذاكرة ، وأعطى للقناع سلطة الكلمة حينما جعلها تفتح تعويذته ، فجعله يروي (حلمه) فيرى انه مقطوع الرأس وبجانبه جسده المفصول من الرأس ، والرأس يخبر الجسد بما سيحل بالعالم من أحداث ووقائع ثم يتحدث عن رفض (الجسد) للواقع وكذلك الرأس ويخبر بما ستؤول إليه النهاية .لقد أنتت رؤى الشاعر موافقة وموائمة لرؤى دانيال المفترضة في توصلها للنهاية المؤلمة ، وقد حمل المؤول المباشر في السطر الثاني دلالة نهائية تتناص مع نيتشه (Nietzsche 1844 – 1900) في (هكذا تكلم زرادشت) ، قال :

تلك هي الخاتمة : سوف تحصدنا الهزائم من اللهاث إلى اللهاث

(692) تعاويد : 87.

هكذا يرى دانيال (693)

إن الشاعر ليشعرنا بحالة الاغتراب التي يعيشها هو ودانيال ، حينما كان خارج وطنه أو يعيش حالة الاغتراب الروحي الذاتي ، مقارنة باغتراب دانيال خارج وطنه إبان السبي البابلي لبيت المقدس :

هبني كلمتك ، إله من إله  
إني أرفع نفسي إليك  
ليس ضدك أرفعها إليك  
كالإثاء ، فاملأني ، ها قد  
شعرت بعذوبة الوطن ومرارة  
السفر خارجاً عنك ، وطن  
كل ما هو حاضر في  
لا شيء يحلو (694)

لقد قدّم لنا الشاعر رؤى حلمية متنوعة تملأ العالمين العلوي والسفلي على حد سواء ، وإذ يروي تلك الرؤى فإنه يثبت أفقها الفنتازي وأجواءها العجائبية قال :

رأيت في رؤيائي  
السماء تغرق في سحب من جزع  
وإذا بعرافٍ يخرج منها وله قرنان ، وفي كل قرن عين  
والعينان تجوسان في البرية  
وتستنزلان السعالي  
ورأيت العراف تنخسف بين قدميه حطام المسافة  
وتصبح الأرض والمجرة

---

(693) تعاويذ: 90.

(694) نفسه : 90.



## خطوة واحدة (695)

فالسطة تتحول من المطلق السماء إلى المسخ ذي القوى السحرية الخارقة ثم تختزل المسافة ، وتلك الحالات من انتقال الوعي الإنساني من القداسة إلى الخرافة ، مسوغة ومقبولة في زمن تنفلت فيه القيم وتغيب المدركات تحت جبروت الخوف ، فالخوف والألم يحطمان الوعي الإنساني . إن هذه الرؤى تتجلى كاشفة لنا حقيقة دانيال، فما دانيال إلا قناع حلمي يستتر الشاعر ويقع خلفه ليعبر عن عذابات الذات الشاعرة وهمومها ، وعن الواقع المأساوي الذي تعيشه والتي هي جزء منه ، إنها لغة الحركة والتطور الدراماتيكي ، مجسدة من احتشاد الأفعال المضارعة (تغرق وتجوسان وتستنزلان وتخشف وتصبح) ، إنها استمرارية الدوال المغيبة تحت نير السلطة التي تحتكر الحقيقة وتستأثر بالفعل وتصادر المسافات .

ومما أستحضره مؤنس من شخصيات (الملك) ، بوصفه دالا إيقونيا لكل حاكم أمير أو سلطان مستبد قمعي على مدى العصور والأزمان ، فيصور الشاعر الملك في كتابه وهو منشغل بمتعلقاته ونفسه ، والعالم أمامه يسير ويتحرك نحو شبح الانقراض والموت والقتل ، فوظف الشاعر الكتاب كله لتشييد أنساق لسانية بانية لأنساق فكرية عميقة .

نلحظ هذا من خلال اللوحة الأولى التي أسماها (وسادة) الملك ، والتي جعلها من أولى المتعلقات الدالة ، وهذه العتبة تقدم فكرة المتكأ عند النوم ، بيد أن لفظة الوسادة تحمل دالتين أحدهما: المتكأ وقد توسدَ وتوسدَ فتوسد إذ جعله تحت رأسه . والأخرى: وسد الأمر إلى غير أهله سؤدَ وشرفَ غير المستحق للسيادة والشرف من السيادة ، فإذا وضعت وسادة الملك والأمر والنهي لغير مستحقيه فتكون (إلى) بمعنى (اللام) ، إذن وسادة الملك تذهب بنا إلى الرأي الثاني ، بدليل الاستهلال والأبيات الشعرية التي تليها ، وتبرز ما تنطوي عليه القصيدة من

(695) تعاويد: 92.

دلالة رمزية للسلطة القمعية الأمرة ، وهكذا نقلتنا اللفظة إلى شيء آخر بعيد عن نصه المباشر ، عبر اعتماد أيقونة ، أتاحت لنا أن نتأمل شيئاً آخر من وراء النص<sup>(696)</sup>، قال:

أحمر لون وسادتك الأصفر  
أصفر لون الرمادي الكئيب  
نام الملك هنا  
استيقظ الملك هناك  
واجفأ مع الكوايبس المدارة بمروحة النعاس  
(كم أنت متعطش للوسادة – الوسادة منطاد)  
أحمر لون وسادتك الأصفر  
أصفر لون الرمادي الكئيب  
انكسر صحوك  
قناعك غير انيق  
حتى سياط الأهوال المرمية  
لا تمزق دثار الوسادة – الوسادة منطاد من الفقاقيع.  
( قلنا النرجس تحت الوسادة المصفرة ... )  
أصفر لون الرمادي الكئيب  
الألوان عرجاء  
تدخل الكاتدرائية  
وتخرج خيول ذهبية  
تعدو من غير صوت  
في وسادة الملك<sup>(697)</sup>.

---

<sup>(696)</sup> ينظر : زمن الشعر , علي أحمد سعيد (أدونيس) : 160 .

<sup>(697)</sup> الملك : 15 .

ومن خلال اقتران لفظة الملك بمجموعة أخرى من الأيقونات الدالة (الوسادة ، والمحظية ، والغلام) تتمكن السلبية والجنسية التي تحكم البلاد وتوحي باللامبالاة من الصورة بشكل عام ، فهمُ الملك يبقى محصوراً في المحافظة على سيادتهِ ومملكه / وممارسة جنسه مع محظياته ، فالدلالة التي أراد الشاعر أن يقف عندها هي الدلالة السلبية والقمعية التي وظفها في نصه، عبر وسائل تظهر اهتمام الملك بنفسه ومتعلقاته وحبه للسلطة، فالملك ها هنا ((رمز للقبح والقمع)).

كما شبه الشاعر تلك السيادة (بالمنطاد ، و الفقايع ، و والهشاشة) وهي أيقونات دالة على الخفة وسرعة الانفقاء ، يشبه بينها وبين سيادة الملك وسلطانه ، الذي يؤول في النهاية إلى (الزوال) . فجاء توظيف هذه الألفاظ ذات الدلالات المكتنفة توظيفاً معبراً معادلاً للزوال ونهاية الملك وسلطانه ؛ ولبيان علاقة الملك برعيته. كما انطوت الضمائر في داخل هذا البعد الزمني ، على منظومة زمانية ، يتعاقب فيها المستقبل والحاضر والماضي بوحدة معاناة الذات الشاعر .

ومما استحضره الشاعر شخصية المخرج الايطالي (فيديريكو فليني) ، وهو شخصية معاصرة انبنت عليها قصيدة (عزيزي فليني- تعال لرؤية الكرادلة) وهو أول مخرج يحوّل حياته إلى أفلام واقعية ، لي طرح وجهة نظره بالكون من خلال رحلته داخل الجسد الإنساني ، وبالخصوص الذاكرة . فقد استدعى الشاعر فليني ليساعده في الكشف عن واقعه وذاته ومجتمعهِ . وكما أن الكاميرا تراقب الجسد الخارجي ، فإنها في القصيدة تدخل الجسد لتصور حجم المعاناة والمأساة التي يعيشها الشاعر ومجتمعهِ من خلال مكان وزمان معلومين ، في شهر آب وفي القصيدة وفي الواقع أرض المعركة ، ليصور العالم المظلم الكالح ، من خلال ذاتية الشاعر عبر حبكة سيميائية شعرية مفلمنة ، فهو يدير في قصيدته شبكة من اللقطات الملونة والأزمنة المتقاطعة والأمكنة المتباينة والحوادث والشخصيات ، وفيه يتمّ تحريض الرغبة في السرد والوصف والحوار الداخلي (المنولوجي) لذات السارد الشاعرة ، عبر كاميرا (35 ملي) كما هو وارد في القصيدة ، فالقصيدة تضعنا أمام لقطات وقعت عليها عين الكاميرا.

اللقطة الأولى القريبة جداً : تصرخ الذات بوجه الكاميرا ، صورة يدركها البصر والشاعر يلاحق تقدمها وسماع صراخها ؛ ليجعل المتلقي يتقمص دور المشاهد والمتابع لشريط هذا الفلم التراجيدي ، وهنا يستبعد الشاعر البيئة المحيطة خارج الصورة :

كاميرا – 35 – ملي

تسلل إلى داخلي

فجأة

أتقدم في وجه الكاميرا ، وأصرخ :

عزيزي فلليني – تعال لرؤية الكرادلة(698)

أوضحت هذه اللقطة حال الذات ، مستبعدة البيئة لتدخلنا مباشرة إلى الحوار الذي جرى بين (الذات / الجندي) والمخرج(699) .

اللقطة الثانية الخارجية : تسلط الكاميرا الضوء على الأماكن والبيئة ، التي يريد تصوير الذات فيها فيستدعيه إلى :

تعال إلى نزهة من أدناسي

اسمها فضائي

ونبوءة مؤجلة في نعاسي(700)

فدلالة اللفظة (نزهة) تحمل بعدا إشاريا ؛ لإضفاء نوع من البوح الذاتي والمكاشفة بين الشاعر والمخرج ، فمؤنس ما يزال يقدر الفن بوصفه طريقا للخلاص ، يمكنه نقل الأسرار والقناعات وترويجها إلى كل العالم ، وهو بذلك يتمكن \_ كما

(698) عزيزي فلليني – تعال لرؤية الكرادلة : 5 .

(699) ينظر : كتابة النقد السينمائي ، تيموني كوريغان ، تر : جمال عبد الناصر : 35 ، و : الإخراج

السينمائي ، ليرسان ، تر : أحمد الحضري : 96 .

(700) عزيزي فلليني : 5 – 6 .

هو دأبه في أشعاره ولوحاته\_ من إلقاء المعاناة على عاتق الآخر المعاین أو المتأمل، الذي يستطيع أن يتعاطى مع الحس الفني والجمالي ويتأوله ، فالشاعر هنا يحيلنا إلى أحداث وصور بقيت مخزونة في أرشيف ذاكرته ، من خلال تقانة flash back السينمائية ، التي عبرها يسترجع أحداثاً بيّنها على الشريط الشعري من خلال اللقطة التي توضح الشخصية المسترجعة للأحداث ، في تلك الأماكن التي تتسم بـ (الضيق والانغلاق والظلمة والرطوبة) :

**تعال لتراني وحيداً أمام كاميرا لن تصورني / لن تعرف شكلي (701)**

**اللقطة الثالثة البعيدة جدا (لقطة / النص) :** يوضح المخرج المكان العام ، ويلقي نظرة وشاملة حول المكان ومجريات الأحداث الخاصة بالذات ، ثم ينتقل من هذه الأماكن إلى أماكن أخرى تتمركز حول رؤية إنسانية ، فقد انطلق من (الدهاليز) إلى أماكن أخرى أكثر حيوية وسيولة (الأديرة و المتحف و غرف المرضى و أحفوريات الظلام و مذبح و المعبد المحرقة و دائرة الرقابة) ليوسع المعادلة الرؤيوية والإنسانية في تقدير المشهد المكاني وفي تصوير المغمورين والمهمشين ، إذ تمتد اليد القمعية إلى كل جزء مؤسساتي يخضع للسلطة نفسها ولتلك اليد القدرة على التلاعب به وتوجيهه إلى معناها المؤدلج داخل أفقها المكاني ، محيلاً بذلك إلى واقع إنساني عميق :

ومن الشخصيات الأسطورية التي استحضرها مؤنس (أوتنابشتيم) بوصفه رمزاً للخلود والنجاة والخلاص من الطوفان ، فهو وزوجه الناجيان الوحيدان من الطوفان العظيم الذي حدث بأمر الآلهة ، فقد قررت الآلهة منحهم الخلود دون سواهم . من أجل ذلك ركّزه الشاعر وتدا دلاليًا في كبد اللوحة ؛ ليهبها من خلال هذا الدالّ الأسطوري متسعا من المعنى المغيب في مجاهل اللوحة الشعرية ، لتأتي لاحقاً المتواليات اللسانية لتكسر النسق الغيبي الأسطوري بدمج معاصر يختصر الأزمنة ويقرب المسافات من خلال النداء (يأيها) ، ومن خلال تتابع

(701) عزيزي فليليني:16.

الاستعارات (كوخ الخلود ، وخزانة الآلهة ، والسقوف المضيئة ، والعشبة السحرية ، وشرفات حياتنا ، ورمح الخلود) . إن اوتانبشتيم هذا تعويذة تترقى بها الذات الشاعرة وتنتصر لحاضرها المنتهك ، فبه وبالماضي المنقوش على الرقم الطينية وبتلك الرحلات التي ليس فيها من الحقيقة شيء يتحقق الخلاص :

أوتانبشتيم

أيها النباح البعيد لكلب يدلنا على كوخ الخلود  
أيها البذلة المسروقة من خزانة الآلهة  
سقوفك المضيئة غير مرئية  
وعشبك السحرية بعيدة المنال.

أوتانبشتيم

أنفض رماد سيجارك على شرفات حياتنا  
أطعن وعول صرخاتنا برمح من خلودك (702) .

---

(702) بازبند : 33 – 35 .

## المبحث الرابع

### الوحدات اللونية

اللون طاقة إيحائية وتعبيرية دالة ، ((فهو ليس مادة من المواد إنما خاصية يكشفها الضوء لنا ، وهذه الخاصية تقوم على أساس من إدراكنا الحسي لانعكاسات الضوء عما يحيط بنا من أشياء وموجودات))<sup>(703)</sup>، الأمر الذي وفر للأدب بشكل خاص فسحة تعبيرية ، قائمة على استعمال اللغة لألفاظ الألوان استعمالاً مجازياً عن طريق المعاني الرمزية والإيحائية ، ما يجعلها تندمج في تراكيب موحدة ذات معنى خاص<sup>(704)</sup>. وليس اللون في اللغة علامة إيقونية ولا مؤشريه بل هو علامة رمزية ترتبط بمرجعها ارتباطاً عرفياً ، والعلامة اللونية التي نعنيها ، قد تتمثل في كلمة أو جملة (دال) تشير إلى لون أو مجموعة ألوان (مدلول) يندمجان معاً على مكونات محتملة تفتقها القراءات واليات التأويل<sup>(705)</sup>.

---

(1) ألوان شيطانية ومقدسة ، اللون والمعنى في القرون الوسطى وما بعدها ، هيرمان بلاي ، تر: د. صديق محمد جوهر : 10 .  
(2) ينظر: اللغة واللون ، د. أحمد مختار عمر : 69 .  
(3) دلالة اللون في شعر مظفر النواب ، : 5

وللكشف عن الفاعلية اللونية المتحققة في شعر ناصر مؤنس ، فإنه من الإنصاف القول إن الشاعر لم يكن يتعامل مع الألوان بصيغتها اللغوية حسب ، إنما كان الاشتغال عليها تعبيراً عن إحساس طبيعي وحالم بالضوء ، والكشف عن وجهة نظر خاصة بالذاكرة ، وعن إخراج الروح السابحة في فضاء الوجد الصوفي ، عارية من كل إضافات مزينة ، لأنها تتغذى على الشعري والجوهري . من أجل ذلك اندمج لديه اللوني المبصر مع المقروء ، مضيفاً طبقات لونية جديدة تتحكم بها موهبته وثقافته الشمولية ، لقد اشتغل الشاعر على الألوان انطلاقاً من الجو العام السائد ، فكتبه الشعرية ترسم مناخ الزمن الذي يعيشه الشاعر ، المنتسم بالعمّة التي تشترط الإيقاع اللوني والعاطفي والشعري المتداخل ، إن استخدام الألوان في شعر ناصر مؤنس يأتي تعبيراً عن النقص الجمالي والروحي والفني الفادح ، الذي يسود الواقع .

هذا الأمر قد تمّ لديه وفق تشكّلات يمكن إجمالها بـ:

## (1) التشكيلات الدلالية للونين الأسود والأبيض:-

شكل اللون الأسود حضوراً مميزاً في شعر مؤنس ، بتشكيلاته المتباينة ودوالة المكثفة، و تشير كلها إلى أسلوب تعبيرى محمل بالتجارب والهموم الإنسانية المؤلمة : (الموت ، والحزن ، واليأس ، والهزائم ، والحرب)، فلغته وصوره الشعرية يسودها الظلام والعمّة ، إذ ارتبط الماثول (الأسود) اللون لديه بالزمن الذي وقعت فيه الأحداث ، فاللون الأسود الكالح هنا رمز دلالي للفناء والقمع والتشاؤم ، قال :

أيها الأب  
لطالما أنشدنا لخلودك المطلق  
فلا تتركنا كرماد في أحزان المحنة  
الموت يمنحنا مظهراً لا يقاس



## وسماء كالحة تتوعدنا(706).

جاءت دلالة اللون الأسود هنا تحمل ظللاً سياسية ، فالشاعر يقدم إشارة إلى الواقع المؤلم الذي يعاني منه الإنسان ، وبالأخص الذات الشاعرة في حرب الثمانينيات يوم كان الشاعر يخطو خطواته الجادة نحو المعنى ، فالسواد إشارة إلى سيطرة الزمن والحالة القمعية الممارسة فيه ، انطلاقاً من ((أنّ الزمان لا يتغير ولا يتلون ، لكن الذين يعيشون في الإطار الزمني هم من يسبغ على الزمان ألوانه وأحواله ، وهذه الدلالة القمعية مركزية لاستخدام اللون الأسود)) (707) ، فكان دلالة (الكالح) التي أسبغها على الزمن تنطبق على جزيئاته ، وهذا ما نلاحظه في (أحزان المحنة) و (الرماد) و (سماء كالحة) .

وفي نص آخر يقول :

## واذبح كل بياض حتى أجعل من السواد تاريخاً شاملاً(708) .

فالقيمة الدلالية للبياض نابعة من استدعائها نقيضها (السواد) ، فاللون الأبيض القرين الأبدى للأسود ، الذي يمثل رمزا للعفة والانعقاد ، والأبيض الصريح يلائم دوما الإحياءات الإلهية القدسية السائدة ، فهو رمز للنقاء المطلق ، أليس هو لون الملائكة ؟ بينما يمثل الأسود رمز العالم المادي ، وهو بحكم طبيعته الأرضية وما يداخله من دنس ما بعد السقوط فيها ، ربيب مملكة الشيطان وردائلها وأثامها ، فخطة الرب في ستر عورات البشر لم تكن منذ البداية سوى باللونين الأبيض والأسود مثلهما في ذلك مثل الطريقين المتاحين في الحياة الدنيا طريق الخطيئة

---

(706) الكتاب الوثني : 92 – 94 .

(707) قراءة النص الشعري : 152 – 153 .

(708) هزائم : 62: وينظر : 53.

وطريق الفضيلة(709). فلا عجب إذن أن نرى الشاعر يضفي السواد على جزئية أخرى من جزئيات الزمن وهو المستقبل ، قال :

أيها الأب ، بحثنا عن المعجزة ، تلك الصدفة نادرة الوقوع  
فلم نر سوى حقيبة نوح السوداء  
التي حمل بداخلها مذابحنا المستقبلية  
تشع بمرارة الأذى والاستبعاد  
ترقع كلماتنا بصلاة لاهثة  
علها تكون سبيل عودتنا إلى الفردوس(710).

أكد الشاعر على الصفة اللونية للسواد فتلك الحقيبة ((التي تمثل صندوقاً مغلقاً وغامضاً ، تفرز صوراً قائمة على التعدد والتنوع)) (711)، لمذابح مستقبلية ، إذ يقوم الشاعر بالبحث عن تلك المعجزة ، فلم يجد إلا صدفة نادرة الوقوع هي تلك الحقيبة السوداء ، وفيها يشير إلى السفينة التي غُيِّبَ نوح فيها ، وداخل سوداويتها وبئرها وفضائها الصندوقي المظلم يغيب الشاعر وجميع مصائر الناس فهي تشع (بمرارة الأذى والاستبعاد) ، فتصبح غيباً غامضاً يضع الناس في أعماقها وتخفتي مصائرهم من الوجود. ومن هنا يمكن أن نلاحظ أن سمة السواد وردت نعتاً للزمن في التشكيلات الدلالية التي تقدمت .

لقد استطاعت اللغة أن تحقق ((بواسطة هويتها الاجتماعية توصيلاً جاهزاً)) (712) ، للمعنى اللوني العميق ، وهذا اللون يحمل دلالة لكل ما له صلة بالخواء وانقطاع الرجاء والانكسار ، لأن ثمة سبباً اجتماعياً يمتد تأثيره إلى لغة الشاعر وصورة يوشبها بهذا النوع من التلوين ، إذ أن الشاعر لم يكن بمنأى عما يحيلنا غالباً إلى

(1) ينظر : ألوان شيطانية ومقدسة : 10\_16 .

(710) الكتاب الوثني : 93 – 94 .

(711) جماليات النص الأدبي : 85 – 89 .

(712) المعنى والكلمات ، سعيد الغانمي : 109 .

طقوس الحزن وفقدان الأحبة ، بيد أن السياق بوصفه موقفاً كلامياً يدمج الراهن بالتاريخي فتتعرز القيمة اللونية<sup>(713)</sup> .

وهكذا أصبح اللون الأسود وتشكيلاته والدوال الأخرى مرتبطة بالزمن والحالة الشعورية للشاعر ، وكما يحاول أن يُخضع الخارج للداخل (أعماق الشاعر) جاءت حياته مغلفة بسكونية مريبة أقرب إلى انعدام الحياة ، وهو خيار مرّ ولازم قال :

لربما يصير تولهك بأعساق الحقيقة أكثر عتمة  
لربما صار تائق الأجرام أكثر من تبارق الرعب  
لربما صارت الكواكب المتفاوتة الأقدار والطباع  
أكثر دولابية  
لربما تصير الذاكرة ظلمة  
لربما تصير الطباع فحماً  
لربما تصير الكلمات مرّة كالعصف  
ليعطينا الرخام شريعة  
وهباءً هباءً<sup>(714)</sup> .

هذا التدرج اللوني الموجود في المقطع عائد إلى حالة الشاعر النفسية والفارق الشعوري والشعري (الغسق ، و ظلمة الليل ، والسواد ، والعتمة ، والظلمة ، والفحم) كلها تشير إلى الزمان الذي يعيش فيه الشاعر ، خصوصاً وأنه يستسلم لذلك السكون المريب وسطوة الغضب المقدس الذي سيقوده للزلزلة ، وهو آخر

---

<sup>(713)</sup> ينظر : السياق في الفكر اللغوي عند العرب ، د . صاحب أبو جناح ، مجلة الأعلام ، ع 3 - 4 ، 1992 : 16 . والشعر الحديث في البصرة (1947 - 1995) دراسة فنية ، د . فهد محسن : 254 - 255 .  
<sup>(714)</sup> تعاويد: 46.

مراقبة من مراقبي الحلول<sup>(715)</sup> ، كما أن تكرار (لربما) يؤدي وظيفة التشكيك والاحتمالية وتعدد الخيارات والظنية التي لا تقطع بخيار دون آخر ، فهي لفظة افتتاح للسطر الشعري ، إذ ((يدق الجرس مؤذناً بتقريغ جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة))<sup>(716)</sup> ، فكان (التألق ، و التبارق ، و الرخام) تضادا لونيا للسواد ، أسهم في إنقاذ القارئ من الرتابة ، إلا أنه حمل القلق نفسه الذي حملته (الربما) ، وهو قلق بصري إذ ما يلبث أن يزول بعد ظهور ، وأن يضعف بعد قوة ، فهنا تتجلى المتناقضات اللونية على أشدها بين ظلمة دائمة وضياء قلق عابر .

لقد أخذ الشاعر يتجه نحو عمق المقطع التشكيلي ، الذي يساعد على إظهار اللون من خلال السياق ، الذي يوحي بالموت والحزن والنهاية والعدمية ، التي أخذت تقترب من حياة الذات الشاعرة . كما بلغ في توظيف لفظة (الفحم) أعلى درجات السلبية في تلوين صورة الطبع الإنساني ، لشدة ما يواجهه من مأساة وخراب يهدم ولا يهدأ ، وهو محرقة الإنسان وكل ما يقتلعه من بلاده وثقافته وذاكرته . إذن لا غرابة أن تكون جزئيات الزمن المعبر عنها بالإنسان (الذاكرة ، والطبائع ، والكلمات) حاملة دلالة لون التشاؤم والقهر واليأس ، انطلاقاً من أنها جزء من كل ، والكل هو الزمن المملوء بالقهر والظلم الذي يفرض على من يعيش فيه . من هنا نجد أن الطبائع والذاكرة تنداح في السواد ، الذي هو لون الحزن والاكتئاب والتشاؤم ، ويرمز للخيبة والانكسار<sup>(717)</sup> .

## 2) التشكيلات الدلالية للون الأحمر :

لقد أرتبط المؤول / الممثل = الأحمر في المعتقد الشائع برمزية السلطة (Autrite) بحيث ((تغيب السلطة كمقوم وتصبح القرينة اللونية ممثلاً لها ، على

(715) ينظر : أسئلة نابغة تغور في أعماق الإنسان : 13 .

(716) الشعر الحديث في البصرة : 220 .

(717) ينظر : قراءة النص الشعري : 153 .

أكثر من سعيد ، إنه لون الرقابة والقمع الذي يمارس استبداده العلاماتي على بقية العلامات اللونية))<sup>(718)</sup> ، وقد أتت الذات الشاعر به ((لتبرز مقولة الجنس من خلال وصف ما يوحي بالإثارة الجنسية ، دون استعمال لفظة الجنس))<sup>(719)</sup> ، فالأحمر يعني البطش والعنف والقمع والقتل والمنع والحجز .

وللشاعر في التعامل مع هذا اللون مذاهب ، فهو أحيانا يأتي به صراحة ويذكره مباشرة (أحمر) ، ويأتي به أخرى من خلال أيقوناته وتشكيلاته الدالة المتمثلة بـ (الزعفران ، والأشقر ، والدم ، والتوهج ، والمضرج ، واللهب ، والأرجوان) ومن ذلك قال الشاعر عن وسادة الملك :

**أحمر لون وسادتك**<sup>(720)</sup>

فالإشارة هنا إلى السلطة ودم الواقع السلطوي ، الذي يرفض التغيير والتجدد والذي يستنزف الدم ويمارس العنف والقوة والقمع ؛ من أجل البقاء في مكانته . فالأحمر هنا يكاد لا يخرج عن إشاريته المتعارف عليه ، التي تحمل الدليل الدامغ على أن هذه الأفاعيل من عمل الشيطان ، الذي هو ذاته مخلوق أحمر اللون أو الرأس ، وهو موروث التعطش الوثني القديم للدم<sup>(721)</sup> . ومما شكّله الأحمر من حضور لوني ، ما قاله الشاعر :

**سأفتح الليل نافذة في قلبي  
وأغلفها بالشمع الأحمر**<sup>(722)</sup>

---

(718) الاشتغال السيميولوجي للألوان وأبعادها الظاهرية في ديوان (البرزخ والسكين) للشاعر عبد الله حمادي، خاوية ناديّة، الملتقى الثالث السيميائي والنص الأدبي : 348 .

(719) قراءة النص الشعري : 135 .

(720) الملك : 15 .

(8) ينظر : ألوان شيطانية : 134.

(722) تعاويذ : 125 .

فدلالة الأحمر المرتبطة بالشمع توحى بالحجز ، والبنية اللغوية تحتكم على تضمينات سلبية تؤجل المعنى ، فالشاعر يفتح السواد ويغلق بالأحمرار ، فإنما يجول هنا في فسحة لونية ما زال يمتلك مفاتيح تدلالها ، وهي ذاتها الفسحة اللغوية التي تعيب في مجاهل الترميز الأرجاء.

وفي نص آخر يعمد الشاعر إلى اللون الأحمر عبر أيقونة (الدم) :

**أنت في حداد حتى  
تتمهل ساعات الدم (723).**

في حين يتجلى اللون في مقطوعة أخرى من خلال الدال اللساني (أرجوان) قال:

**اشهد ايها الحمل الارجواني الهتاف  
بروق البرق في الافق والافول في القفر  
اذ تفيق الأرض على شفرة  
فيبتدئ الخراب (724).**

ففي اللون الأرجواني دلالة قصدية ونعت لوني متعين ، ف(الحمل الأرجواني الهتاف) قد يشير إلى جسد المسيح ، الذي تمت التضحية به من أجل إنقاذ البشرية من الألم ، ولربما يكون تعبيراً أيقونياً عن الإنسان الضحية في الحروب والمعتقلات من أجل أحلام الطغاة ، وقد نجد إشارة توراتية في (الحمل) إلى الكبش الذي فدى الله به إسماعيل . فيأتي بالدال اللوني أرجواني إشارة إلى استنزاف السلطة لأبناء الشعب جراء تلك الحروب، فكأن هذه التضحيات والموتى والقتلى صرخة استفاقة ؛ لإيقاف هذا النزف الدموي والعذاب معززا مقولة (أرجواني الهتاف) .

(723) تعاويد: 8.

(724) نفسه : 146 .

وفي مقطع آخر تبرز مقولة الجنس من خلال وصف (العذراء ، والفحولة ، وأعضائي) ، فالشيطان يطلق أساليبه الفاسقة في الغواية على الأبرياء من الناس الذين لا غبار عليهم ، وبصفة عامة فإن معالم الجسد الحمراء غالباً ما ارتبطت في أذهان الناس بمعان وإيحاءات سلبية (725).

**جنة تخلع صداقاتها على الشيطان  
فقمة عذراء تقتنص عواء أعضائي  
وتشتعل فحولتي بالأسلحة الأرجوانية(726).**

وفي نص آخر من (مرثية الملك) قال الشاعر :

**فاجأتنا الشقائق  
مزدانة بالمعدن والزعفران(727).**

فقد جاءت الدلالة اللونية إيحائية في إشاعة أجواء الانسراح والإشراق ، على الرغم من أن الأجواء بالأصل أجواء حزن ، فالمرثية تحمل دلالة الحزن والاكنتاب . لقد أراد الشاعر أن يحشد الدوال للتعبير عن النهاية المأمولة لكل طاغية عمل على إمتاع نفسه بملذاته وشهواته ، وترك قضايا إنسانية مصيرية وأساسية وانشغل وأشغل العالم معه بفصاحة كلماته وخطاباته(728) . فالدلالة اللونية (بزييني ، وتسنضيء، والمعدن، والزعفران) فيها إشارة لبداية النهاية وفي الأمل بالحرية والتفكير وإيدانا بدخول مرحلة جديدة ، ودليل ذلك إشغال الجسد بوصفه قابلاً للتشكل والطواعية والتنفيس عن حرته المكبوتة ما (فاجأتنا الشقائق) تمثل عقبة تأملية لواقع آخر ، فهذه الصورة الشعرية جاءت بمجموعة

---

(4) ينظر : ألوان شيطانية : 14\_135 .

(726) الملك : 35 .

(727) نفسه : 33 .

(728) ينظر : قراءة النص الشعري : 138 .

ألوان ودلالاتها تبقى مفتوحة على شتى الاحتمالات المصيرية للشاعر  
والإنسان<sup>(729)</sup> ، فالشاعر استعان بها ((كلغة تعبيرية وتشكيلية في آن واحد))<sup>(730)</sup>  
وفي مقطع آخر من لوحة (موت الملك) يقول :

يا أبهة الإنشاد لا تعبئي بألم الفاجعة  
انتحارات تنكئ على رماد الينابيع  
وأنقاض الغبار تتدحرج وسط انحناءات الصواعق  
وقهقهات حمراء  
وبيضاء  
وزرقاء<sup>(731)</sup> .

يشير العنوان إلى جو الحزن وإلى مشاركة جماعية في تشييع جنازة رسمية  
مهيبية (جثمان الملك) ، تؤيده لقطة الافتتاح التي يبتدئ بها الشاعر (يا أبهة  
الإنشاد) ، لكن هذه الصورة التي يفترض بها أن تناسب الفجعة وحالة الفخامة  
ما تلبث أن تنكسر بعبارة (لا تعبئي بألم الفاجعة) ، وتلك مفارقة صورية يضعنا  
الشاعر أمامها ، فالصورة الثانية تكسر سياق الأحداث ، وتنبئ بعدم الاكتراث ،  
فالشاعر هنا يعمق حالة الفرح والسرور بوفاة الملك من خلال أنسنة المجردات  
وإضفاء الضحك عليها، بيد أنها تتلون بألوان موحية ، فجاء التوظيف الإيقاعي  
اللوني خدمة لنظام عناصر اللوحة الشعرية التشكيلية من خلال (رماد ، وحمراء  
وبيضاء ، وزرقاء) ، فهذه القيمة الإشراقية اللونية يمكننا أن نعزوها إلى الحالة  
النفسية الشعرية<sup>(732)</sup> .

---

<sup>(729)</sup> ينظر : أثر الرسم في الشعر العراقي (1968 – 2000) ، أحمد جار الله ياسين ، رسالة

ماجستير : 65

<sup>(730)</sup> نفسه : 65 .

<sup>(731)</sup> الملك : 35 .

<sup>(732)</sup> ينظر : الشعر الحديث في البصرة : 242 .



ولا نغفل الإشارة إلى الأداء الطباعي الكتابي ، حينما يضع كل لون في سطر شعري منفرد ، كأنه يوحي بتسجيل سمة بصرية ، فتأتي هذه القهقهات رد فعل معاكس لفعل ذاكراتي محمل بوجع الحرب والهزيمة والقتل ، فالألوان هنا جاءت نوعاً للقهقهات : الحمراء المعبرة عن الممنوع والمحضور والقمع والبطش ، والبيضاء التي تحمل دلالة إشراقية قدسية ، والزرقاء التي تعبير عن العالم الأرضي المثقل بالادعاء والكذب والرياء ؛ لأن الأزرق هو اللون السماوي الذي من المحال أن يكون ثمة مقارب له إلا بتلك الصورة المزيفة (733). إن تلك الألوان إنما هي تدلال على التنوعات النفسية التي أنتجتها مرحلة الدكتاتورية ، والتي كانت مغيبة إذ لا يحق لأحد أن يجهر بها أمام سلطانه المطلق ، لكن الموت أفشى سرها العميق.

### (3) التشكيلات الدلالية للون الأخضر :

عمد الشاعر إلى اللون الأخضر في لوحاته الشعرية ، بشكل مؤثر ، لما لهذا اللون من قيمة تشكيلية ، إذ يرى فيه التشكيليون تعبيراً عن ترتيب وتنظيم ميول ونزعات مؤثرة ، وتعبيراً عن توازن الشخصية ، وعن أنا سليم نفسياً ، وله دلالة على التجدد الحيوي والسلام والأمن (734) ، قال في (تعويذة الرميم):

من هنا رأيت الموت، الموت المغناج ، الموت المخضر ضر ، نحو الطفولة  
في مدنٍ تلتهم أيامي ، مبعثرة تلك المدن (735).

قرب الشاعر مدلول اللون الأخضر هنا من مدلول اللون الأسود ، فهو عند العرب قديماً مغبر عن الأسود ، فهو هنا إشارة إلى الموت المزروع في أرضنا كالنباتات والموت المتناثر في الشوارع ، والموت المورق كالأغصان ، المتجدد أو الزاهر

---

(733) ينظر: ألوان شيطانية : 139.

(734) ينظر: الرسم و اللون، محيي الدين طالو: 172.

(735) تعاويد : 32 .

كالخضرة ، فهذا زمنه ووقته حين يأخذ بلا هوادة. فالدلالة اللونية للأخضر تأتي مؤشريّة أي ملازمة لمرجعها ، بيد أنها انعكاسية في مدلولها السياقي المندمج بالموت . وفي نص آخر يعمد إلى اللون الأخضر رمزاً لبث الحياة والقوة والخلود والحياة الواعدة(736) ، قال :

فهذا الريف مهدنا الحديدي  
يهزه عميان يقضون كعصف حزين  
يصطف في طابور ليدفع نفقات البرية ،  
كلماته مبهمة وقدرية ،  
وعلى عصاه  
ببغاء أخضر يصيح  
هذا الموت لا يصنع مسلة  
لأكتبه شريعة في فراغ الدم(737).

تحيلنا هذه اللوحة إلى ((أبعاد مكانية كتكوين تشكيلي ، وهي في الوقت ذاته زمانية الحضور)) (738) ، فالريف بعد مكاني يشير إلى الموطن والأصل والحضارة والفنون وفيه تتحقق الدلالة الحملية للون الأخضر ، فطابع هذا اللون الأرضي والرعوي المرتبط بأذهان الناس بالعلاقات الأكثر أولية والأوغل بدائية على سطح الأرض ، يفسر لنا حاجة البشر إلى عبادة الطبيعة وتقديسها(739) ، ؛ ولأنه كذلك فالريف مهد منيع قوي (حديدي) ، بيد أن الذي يقوده أناس (عميان) ، فالعمى ليس البصري ، وإنما هو عمى ثقافي ومعرفي أو عمى البصيرة والجهل لمن غادره عقله ، وجعله غير قادر على التمييز والإدراك في قيادته وحكمه لتلك البلاد . ثم يجعل الشاعر (الريف) يصطف في طابور الانتظار وهو طابور الأمل

---

(736) ينظر : اللغة واللون : 185 .

(737) الكتاب الوثني : 209 .

(738) الشعر الحديث في البصرة : 185 .

(739) ينظر : ألوان شيطانية : 138\_139 .

وهذا ما يؤكد الطائر (الببغاء) خصوصاً وأنه يتلون باللون (الأخضر) الذي يرمز إلى الحياة الواعدة والجديدة ، ويحيل إلى النمو والأيام الحافلة بحياة أخرى فجاءت الدلالة اللونية للأخضر رمزا للأمل وبث الحياة والتجدد. ونحا الشاعر في غصن آخر للدلالة السلبية للون الأخضر في (تعويذة الزلزلة):

ثمة حضارات تتنأب وأزمنة تتناثر في فراغ  
وأخذت على عاتقي انتزاع الشكيمة من انتلاف الغضار  
وأحضرت معي الألسنة شاهداً على ضراعة المهرج  
أحمل التيار على التيار فلا فرق بين انسياب الزبرجد  
وذوبان الحجر (740) .

اتكأ الشاعر في هذه اللوحة على الدلالة العميقة للون ، أكثر من اتكائه على الدلالة اللونية السطحية . حينما أتى بـ (انتلاف الغضار) استعارة موحية ومعبرة في سياق يمليه الإحساس ، ليأخذ على عاتقه انتزاع حديد اللجام من لمعان هذا الواقع الصلب كالصخر . فالإتيان بهذه الكلمة (انتلاف الغضار) ليس اعتباطاً بقدر ما هو رمز لفكرة خراب الروح ومعالجتها المفردة للانكسارات والتناقضات والهزائم ، فلقد مضى زمن الحضارات واندرج وجاء زمن الإنسان السوبرمان الذي يصادر الرب ، مثلما صودرت الكتابة بوصفها آخر المعازل المنيعة . إن الألسنة هنا تجل للحقيقة الإنسانية التي اندثرت مع الحضارات البائدة ، ومبعث للكلمة واخضرار المعنى .

5. التشكيلات اللونية المتداخلة :ومنها قوله:

أحمر لون وسادتك الأصفر  
أصفر لون الرمادي الكئيب (741)

(740) تعاويد : 42.

(741) الملك : 15.

تؤكد الحركة السطرية الافتتاحية تكثيف الدلالة اللونية ، من خلال تشكيلاتها المتعددة والمتشظية في المرجعية والموروث (أحمر ، وأصفر ، ورمادي ، وكثيب) ، إذ تندمج الألوان وتتناوب في صيرورة حلمية يحتل أحدها مكان الآخر، الأمر الذي يربك الصورة اللونية ويحيلها إلى مرجعياتها النفسية و التاريخية ، حيث تبعد القيم اللونية عن أن تحقق حالة تشخيصية لصورة ما ، لتفيض في اقتناص وعي لحظة تاريخية مأزومة بدكتاتوريتها و نرجسيتها ، إنها وسادة مغمسة بالاحمرار ، حيث يعبث الأخر المفرد بأنوات متعددة ، يهمشها وبعيبتها و يمنعها من ممارسة حضورها في اللوحة الإنسانية . إن لعبة الألوان هنا تبلغ من الحمولة الدلالية حداً أن تكون الحركة اللونية في سيرها غير المعقول تجلٍ للحركة التاريخية للإنسان المعاصر ، الذي يفقد معطياته ليندمج في معطى آخر ينقل الذات من وجودها المأمول إلى وجود آخر مشوّه ، لقد شوّه الملك بفعله ألوان الوسادة ، التي رصدتها الذات عبر تنقلات تلتبس فيها الحقيقة بالسخرية:

الأصفر \_\_\_\_\_ لون الوسادة الأصل  
الأحمر \_\_\_\_\_ لون الوسادة بعد ممارسات الملك القمعية  
الرمادي \_\_\_\_\_ هو اللون الأصفر  
الكثيب \_\_\_\_\_ صفة الرمادي

هكذا تُنمّ الإحالات الإشارية مقصديتها من خلال حالة البث ، التي جعلها الشاعر خطاباً موجهاً للملك ، الذي يمارس ملأه الشبقية<sup>(742)</sup> والسادية متمثلة بالحمرة ، لما تكتنفه ذاته من حال وزهو وتكبر يمثلها الأصفر<sup>(743)</sup> ، ثم ما يترتب على هذه الممارسات من انكسار للذات الإنسانية و غربتها و فجيعتها بإزاء وجودها المغيب (الرمادي الكثيب) ، الذي يحمل دلالة عدم الوضوح والضبابية ، فليس من سلطان يمتد زمنه إلا برضا رعيته .

<sup>(742)</sup> ينظر : قراءة النص الشعري لغة و تشكيلا دراسة لسانية تطبيقية د. هائل محمد طالب:

135 – 134 .

<sup>(743)</sup> ينظر : الألوان : كلود عبيد , مراجعة وتقديم : د . محمد حمود : 111 .

# المبحث الخامس

## الوحدة الإيقاعية

للبنية النفسية أثر واضح ومنماز في الدلالة الشعرية ، من خلال ما تضيفه من طابع خاص وشحنة إبلاغية متفردة<sup>(744)</sup> ، وهي تضيف تناسباً بنائياً للقصيدة ، كونها تنطوي على ((مجموعة من الأحاسيس والانفعالات التي ترتطم داخل ، المبتدع ، وعلى هذا الأساس ، تتجسد توقيعات نفسية في القصيدة تنتقل لتَهز كيان المتلقي وأعماقه))<sup>(745)</sup> تلك التوقيعات هي ما اصطلح على تسميته بموسيقى الشعر أو إيقاعه، فمصدر هذا الإيقاع نفس الشاعر المنفصلة ، وهو مرتبط بالتجربة الشعرية عند فعل الكتابة<sup>(746)</sup> والصراعات الداخلية في نفسه ، يخرجها في صورة تراكيب لغوية تساعد على استنفاد الطاقة الشعورية وإفراغ الشحنات الزائدة فيه<sup>(747)</sup> .

---

(744) ينظر : الإبلاغية في البلاغة العربية ، سمير ابو حمدان : 49 .

(745) سيميائية الخطاب الشعري : 208 .

(746) ينظر : الصورة والبناء الشعري ، محمد حسن عبد الله : 9 .

(747) ينظر : النقد الأدبي أصوله ومنهجه ، سيد قطب : 63 – 64 .

والإيقاع في شعر ناصر مؤنس يبدو داخلياً في أعمّه ، يتعلق بالمعاني ويشمل التشكيلات البصرية والدلالية نحو التجانس البصري للألفاظ ، والصور ، والتكرار ، والفراغ ، والصمت والرسم بالكلمات (الألوان) ، والزمن، ولا يفهم هذا إلا من خلال وحدة الانتظام والتناسب ، فجميعها تُقدّم على التمايز والتكرار والانسجام لتشكل التوافق الإيقاعي<sup>(748)</sup> . ويتمركز الإيقاع عند مؤنس على مجموعة تقانات هي : (التكرار و الإيقاع البطيء و الإيقاع السريع) .

### تقانة التكرار :

وقف كثير من الباحثين على هذه الظاهرة بالدرس والتمحيص ، مع اختلاف هذه الدراسات في قسمة هذه الأنواع ، وكل منهم يخضع في ذلك لذوق ووجهة نظر<sup>(749)</sup> ، لذا سيكون وقوفنا وفقاً لما أفرزته وأوضحته الدراسة الإحصائية للنص الشعري المدروس ، فهو الذي يفرض أنواع التكرار، إذ شكلت هذه الظاهرة حضوراً مهيمناً ولازماً في جميع كتبه الشعرية ، فأحياناً ما نجدها لازمة لكل قصيدة ونجدها في أحيان أخرى لازمة لكل مقطع من المقاطع ، وبذا تصبح هذه اللازمة ((ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد ، فهي ... النغم الأساسي الذي يعاد ليخلق جواً نغمياً منسقاً))<sup>(750)</sup> .

ومن التكرار التي أفرزها نص ناصر مؤنس:

---

<sup>(748)</sup> ينظر : موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية , حسني عبد الجليل يوسف : 1 /

15 .

<sup>(749)</sup> ينظر : قراءة النص الشعري : 91 – 96 . و : من مظاهر التكرار في القرآن , محمد محمود زوين : 15 – 16 واللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد , محمد كنوني : 123 . و : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر , حسن الغرفي . و : فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان , إبراهيم مصطفى الحمد : 94 – 107 .

<sup>(750)</sup> شعر عبد القادر الناصري , دراسة تحليلية فنية , عبد الكريم راضي جعفر : 213 . نقلاً من فضاءات التشكيل : 77 .

- 1 - تكرار عبارة أو جملة .
- 2 - تكرار مفردة .
- 3 - تكرار حرف .

**1 - تكرار العبارة :** يراد هذا التكرار دون تغيير في معنى ومبنى العبارة ، وتقع في المتن اللغوي في بداية كل مقطع من القصيدة ، وهنا يأتي التكرار لازمة تشكل بؤرة دلالية للنص ، نحو عبارة (من هنا رأيت الموت المغناج ، الموت المخضر نحو الطفولة في مدن تلتهم أيامي ، مبعثرة تلك المدن) حيث تكررت معنى ومبنى كلازمة أربع مرات على مدى تعويذة كاملة ((تعويذة الرميم))<sup>(751)</sup> :

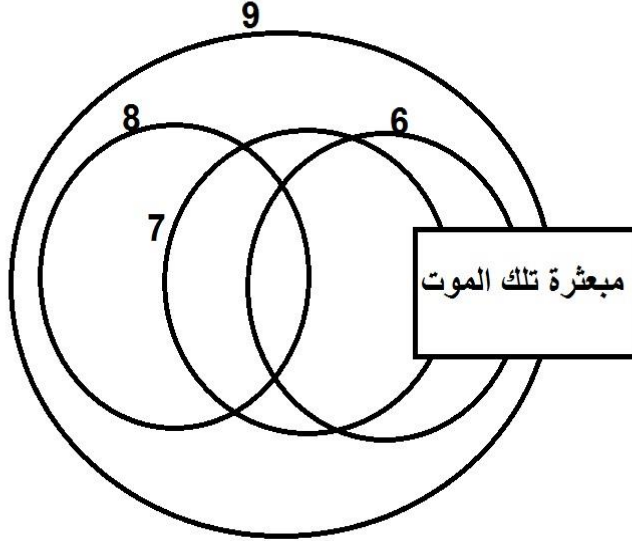


(751) تعاويذ: 24 - 33 .





يشير هذا التكرار إلى استحضار حالة الموت وتصوير المشهد الدرامي المؤلم فهو يسجل ويثبت حالة القلق والتوتر والخوف من المستقبل المكتظ بالدماء . حسب رؤيا النص الشعري ، كما يقيم حالة التوازن الإيقاعي .



وفي نص آخر من الكتاب الوثني في (قلم ناصر مؤنس) تكررت عبارة (الزائر الذي توقف في متاهة المتحف لماذا يلتقط صورة لي) (5) مرات ، فهذا التكرار الاستهلاكي يعمل على تغريب النص ، أي جعله يأخذ نسقاً غرائبياً لا يتصل بالواقع، إنما يجنح نحو الخيال والرؤى والوهم والسحر من خلال المقطع التالي:

الزائر الذي توقف في متاهة المتحف  
لماذا يلتقط صورة لي ؟.

رقيم

((أيتانا الراعي يحمله في الفضاء نسر قوي

كلاب الماشية تحدق في أجواء السماء  
وقد حيرها اختفاء سيدها)).

الزائر الذي توقف في متاهة المتحف  
لماذا يلتقط صورة لي ؟  
أدخل في الرقيم  
سحرة ينسخون مقبرة تقترب من مساءاتنا

....  
أدخل في الرقيم  
بأدعية تفهمها النار .

الزائر الذي توقف في متاهة المتحف  
لماذا يلتقط صورة لي ؟ (752)

والنص يقوم على تقانة التوازي ، من خلال بنائه على ثنائيات متوازية (الأرض والسماء) التي تمثل الحركة والسكون ، والأخرى ثنائية الزمان والمكان التي تتمثل في ملفوظتي (مقبرة) بوصفها مكاناً و (مساءاتنا) بوصفها زماناً . كما عمل تكرار هذه العبارة (الزائر الذي توقف في متاهة المتحف لماذا يلتقط صورة لي؟) . وعبارة (أدخل في الرقيم) على التكتيف الزماني والمكاني ، والتداخل التاريخي والأسطوري ، وتثبيت قيمة التراث من خلال إلغاء الأنا وإدماجها في الوعي الأثري ، الذي يشكل قيمة الرؤيا والتحديد ، فالصورة التي التقطها الزائر لم تكن لمؤنس إنما لقيمة الفرد العراقي الأول ، الذي ظلت دماؤه تجري في عروق مؤنس . وبهذا التكرار تمت تهيئة المتلقي لقراءة الواقع المأساوي من خلال الذكريات التي انداحت في منظومة اللوحة الشعرية .  
لقد حققت هذه التقانة ما طمح الشاعر إليه من شد المتلقي وجذبه ، للدخول إلى عالم القصيدة المترجرج بين الواقع والخيال والحقيقة والوهم والزمان والمكان

(752) الكتاب الوثني : 242 – 245 . وينظر أمثلة أخرى : 29 / 38 / 72 / 107 .

والحركة والسكون . كما أفاد التكرار في خلق جو التوتر والقلق والمفاجأة ، التي تتحول بنا من حالة الترقب ، فهذا الانتقال المفاجئ جسّد لنا حالته الذاتية والتأزم النفسي لدى ذات الشاعر .

وتتكرر عبارة (رأسي بندولاً) لازمة في (تعويذة الرفائيم)<sup>(753)</sup> (8) مرات ، حيث أتت هذه العبارة بمثابة المحور الرئيس الذي تدور حوله كلمات التعويذة ، مع أن جملها كلها فعلية ، حاملة لدلالة التناوب والبطء والرتابة المقيتة ، حيث ينكبُّ الشاعر على حياة ملؤها الأهوال والغرابة ، فيستحيل رأسه بندولاً يتحرك جيئةً وذهاباً وسط الأفكار التي تجعل الشاعر في متاهة ، حينها لا يملك غير حركة استيتيكية منظمة لا تنكسر فيها الأوقات ولا تتغير ، وهي حركة معادلة لموضوع (الحياة والموت) .

ونلاحظ أن السطور والمعاني تتوالد مع تكرار كل لازمة ، مما أضفى حركة على المقطع الشعري ، مشيراً إلى الوصول للإجابة المضمرة لأسئلة الذات الاستفهامية عن تلك الحركة ، وهذا الاستفهام يمثل تقانة عرض أحاسيس الذات للكشف عن تجربته . فالتكرار مجموعة من متوازيات المعنى حول (الجيئة والذهاب ، والحياة والموت ، والحركة والسكون ، و الظهور والاختباء ، و اليمين و اليسار).

- **تكرار المفردة** : هو تكرار الكلمة بشكل متتابع بداية كل سطر ، الذي أسماه بعض الدارسين بـ (تكرار البداية) أو (التكرار الاستهلاكي)<sup>(754)</sup> ، وقد اعتمد الشاعر مؤنس هذه التقانة التي شكلت حضوراً لافتاً في كتابه الوثني وبازبند وتعاويز ، ومثاله في (تعويذة الجفاف) قوله:

---

(753) تعاويز : 57-76 . ينظر : 66, 89, 90 . و : بازبند : 27 - 35 .  
(754) ينظر : قراءة النص الشعري : 102 . و : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر : 90 .

يا جفاف...خذني كي أنثر حطامي  
ولتأت يا رأس الهزيمة معتمراً قبعة من خفافيش  
خذني إمارتك يا جفاف  
حتى أسترد إشكالي  
خذني مسارب  
خذني ممرات  
خذني نصالاً  
خذني سقوطاً  
لم أتصنع انتظارك<sup>(755)</sup>.

لقد تكررت لديه مفردة (خذني) 13 مرة ، ألح الشاعر عليها من وسط التعويذة إلى نهايتها ، ومن اللحظة التي يتأزم فيها الموقف درامياً من التعويذة حين ينوي (المتحجر بالجزع) أن يتقمص أشكال الصهيل ، إلى لحظة وصوله وبلوغه مواسم زائفة ، وهكذا يبدأ بالإلحاح على مفردة (خذني) إلى النهاية وكأنه هتاف يئس للخروج من الجفاف سواء أكان جفاف اليابسة أم جفاف الروح أم الجفاف الذهني ، وهل يأخذ هتافه الخارج من أعماقه بالتلاشي تدريجياً ليقود (الرعب لابتكارات كاذبة) ، حيث شكّلت هذه المفردة عامل ربط في النص ، وموقعاً لتناسل مجموعة من الدلالات التي أتت بوصفها تفرعات تابعة للمفردة (خذني) التي احتلت موقعاً موحهاً للجمل باتجاه الدلالة المرادة للنص ، وهي تأكيد حالة الجفاف التي تعيشها الذات الشاعرة والمجتمع في ظل الحروب والقتل والموت والاعتقالات والقمع والكبت واليأس<sup>(756)</sup> ، الروح التي تتمنى الخروج وتنفس الحرية خارج أسوار هذا الواقع أو الأمكنة ، كما تعمق الإحساس بمعاناة المواطن العراقي من خلال تحوله من وطنه إلى أماكن (ممرات ، وتقاطيع ، وتضاريس وفضاء) يصفها بـ(بعواصم جافة) وهي المنفى .

(755) تعاويذ : 128 ، وينظر : 44 - 47 .

(756) ينظر : قراءة النص الشعري : 102 .

ووردت كلمة (أرح) في بازبند لازمة لكل سطر شعري جديد :

فأرح التفاصيل يا مصور ، قبل دخول المتاهة  
فأرح السقوف  
أرح أروقة الممرات  
أرح الخانات والمراصد  
أرح المرايا ، فقد تعبت من تظليل الزائرين ،  
أرح الزوايا من رماد مرده الفتوحات ،  
أرح الحجاب ، ولا تقرمط  
واترك الحاشية (757) .

عمد الشاعر إلى التكرار المتدرج - الهرمي (758) ، منطلقاً من هندسة نابغة من صميم الكتاب - القصيدة ، ليعمل هذا التكرار على وصف حالة التصوير الإعلامي لهذه الأشلاء البشرية ؛ بوصفها عناصر أثار وديكورات للزينة ، كذلك تفعيل المكان من خلال الاعتماد على ثنائية (الزمان ، و المكان) ، الذي يستحضره عبر تقنية الاسترجاع للزمن الماضي وأحداثه في الحاضر (زمن الألم والفقر) الذي يأتي فيه التصعيد الأخير إذ (تنقلب دنيا طالعها السرطان ، وأنا وأنت نطل يقظين يا رسم يقظة فريسة) (759) فيأتي تكرر فعل الأمر (أرح) وفاعله المستتر (أنت) تلاحقياً حركياً ومتغيراً ، فهذه الحركة ((المتلاحقة التي يشئ بها الفعل ، تعطي بعداً إيقاعياً حركياً يخدم فضاء النص الشعري وتوجهات القصيدة)) (760) .

---

(757) بازبند : 15 - 17 - وما بعدها .

(758) ينظر : القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية الحديثة والبنية الإيقاعية ، د. محمد

صابر عبيد : 195 .

(759) ينظر فضاءات التشكيل : 98 .

(760) ينظر : نفسه : 94 .

ومما تكرر مفردة (أريد) 15 مرة لازمة لكل سطر شعري جديد ، ويمكن أن نسمي هذا (تكراراً تراكمياً)<sup>(761)</sup> فتكرارها جاء عبر أسلوب التمني ، والتمني كما هو معروف طلب حصول شيء يتعذر تحقيقه ، بيد أنها جاءت لتحمل دلالة التكتيف لصورة ((الاستدعاء لتثوير بؤرة الانطلاق نحو فضاء جديد))<sup>(762)</sup> أو ليؤكد هذا الرّابط لتكتيف الإرادة والطلب وتأسيس آدم جديد قال:

أريد فكرة الألوهية بلا شوائب الأساطير

أريد فن العرافين بلا أكاذيب

أريد الظلمة بلا أباطيل

أريد إبليس بلا سلطان الموت

أريد الخطيئة بلا مكر

أريد التغلب على العقبة الأخيرة : العدم<sup>(763)</sup>.

لقد جاءت هذه المفردة وتكرارها رابطاً إيقاعياً دلالياً للسطر الشعري المترام ، وليؤكد الفعل المرجو من التكرار الذي خُفّ متوازيات في المعنى (الثواب و العقاب ، و الحق والباطل ، و الصورة والصوت ، و الفناء والخلود) ، نخلص من هذا إلى أن الذات الشاعرة تشاكل مقام النبي ومخاطباته لذاته ، أملاً في آدم جديد من خلال انتقاله بمستوى الخطاب من السياق السردى المعبر عنه بجمل ماضوية إلى سياق خطاب معبر عنه بجمل مضارعة (أريد) ، يؤازرها كسر النسق الذي هيمن على تاريخ الفكر الإنساني ، والذي حققه الشاعر عبر صيغة (بلا) التي أسقطت الاحتمالات غير المرغوب فيها وأبقت على نسق ثقافي معاصر ، عماده الفكر العلمي الذي لا تتحكم به مهيمنات الخطاب الديني والأسطوري ، فأريد هذه

(761) ينظر: القصيد العربية الحديثة : 207 .

(762) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر : 72 .

(763) الكتاب الوثنى : 30 - 32 ، وينظر : 29 ، 54 ، 103 ، 119 ، 225 ، و بازبند : 9 ، 17 ،

27 ، 37 ، وتعاويد : 44 ، 46 .

تمثل مؤولا ديناميا يسعى حثيثا إلى تحقيق الذات بوصفها منفصلة عن أشكال الخطابات الأخرى جميعا .

- **تكرار الحرف :** ففي (قلم نوح) ، تتكرر لدى الشاعر ناصر مؤنس حرف الجر (في) 25 مرة :

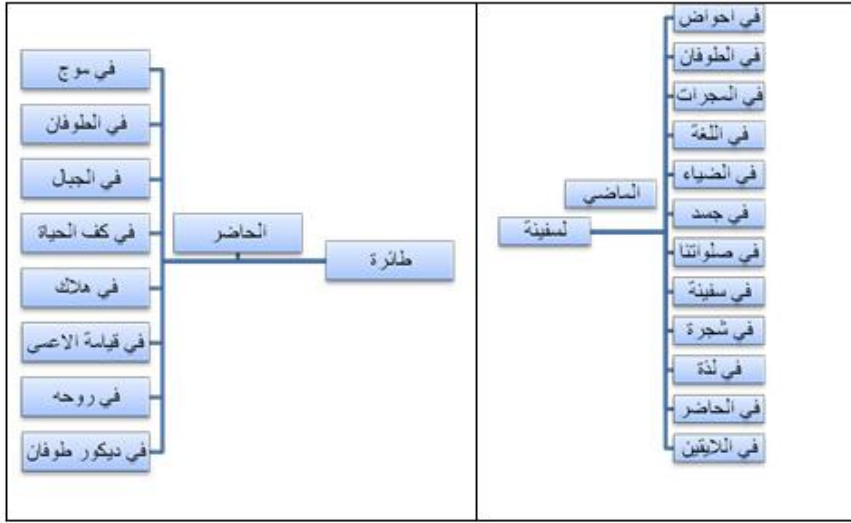
الآن ربما نفسر هذا الخطأ  
على أن السفينة كانت أول سمكة  
في أحواض الله الزجاجية.

في الطوفان ، في مجرات تانها ، تغرق أعمارنا  
في لغة واهنة ، في جسد معطل  
في صلواتنا المثخنة بجيش من القديسين  
في سفينة غارقة بطوفان لم يسمع به أحد  
في الضياء الذي يأخذ بيده الكلمات  
في شجرة لا جذع لها (764).

وظف هذه التفاتة ليصعد دلالة النص ، ويؤكد على حالة الغرق التي يعيشها الشاعر ، فهي طوفان القتل البشري طوفان نوح " عليه السلام " ، ما يوحى بغضب الشاعر من حالة القمع والكبت والموت والضياع والتشتت التي يعيشها في الحاضر سواء في بلده أم في المنفى ، فهذا التكتيف والتراكم لحرف الجر يأتي متناغماً مع حالة الغضب والتشكي والازدراء الذي غطى معظم اللحظة الثانية من قلم نوح ، إذ تثار هذه اللحظة (الايقونية) كما يتبين في هذه الترسيمة

---

(764) الكتاب الوثني : 85 ، وينظر : 65 ، 79 ، 81 ، 85 ، 120 ، 171 ، 183 ، 189 ، 200 ، 208 ، وبازبند : : 8 ، 19 ، 60 ، 79 ، وتعاويد : 48 .



إذ تتعالق كل هذه الأشياء ، لتقاسم الطوفان الماضي حالته، لينقلب اليوم مع وجود الشاعر في الزمن الحاضر إلى طوفان قتل بشري واكب أيضاً إبادة جماعية أغرقت حياتنا المعاصرة بصخبها المتمثل بآلات الحرب الحديثة . والذي يقرأ شعر مؤنس يظن هاهنا أنه يشكك بالخطابات الدينية أو انه يفقد الحس الديني ، إلا أن المؤولات التي أنت بها الدوال تكشف عن إيمان لاهوتي خاص غير خاضع لفكر المؤسسات الدينية ، فهو يرفض أسطرة المفاهيم أو تكميم الأفواه بحجة القداسة ، فالدين معرفة تنورها الأسئلة وتحافظ عليها ، وقد أيد الإيقاع التكراري المتناغم تلك اللجاجة في إيقاد النار في رماد الفكر الإنساني المقموع ، كما نجد إن اللغة الشعرية للشاعر تومئ بحالة التوتر والغضب التي أحسها الشاعر ؛ ليصعد الحالة الدلالية التي يهدف النص إلى إيصالها .

2- الإيقاع البطيء : ومن أمثله قصيدة (هزائم فضية) التي غلب عليها طابع البطء ، معتمدا على آليات السرد، قال:



نجلس معه ونهذي  
ليت النشيد يكتمل،  
ليت السطوع الضارب الى  
البنفسجي يبكي ، ليت ثعبان  
الليل يرتدي الضياء وليت  
بكرات عتيقه تفتض، وها  
نحن وقتاع الحاضر الذي يزوي  
ويهلك ، ولم نبتغ غير ضفادع  
من مرجان تحت الشمس بلا  
غسق كي نرى كل  
البراعم تنتهي الى جذور  
ميتة ... .. (765).

عملت أصوات المد في هذه الهزائم على ((تشكيل خطوط متجانسة تؤلف المحور الأساس والعام للإيقاع الداخلي)) (766) فنجد لأصوات المد الطويلة المكسورة سيطرة شبيهة كاملة على الواقع اللغوي نحو (ذي ، في ، ضي، وي ، غي) التي امتدت على مساحة اللوحة الشعرية بشكل واضح ، وهذا التجانس في الأصوات يحمل دلالة التناغم في حالة الهديان والتشكي والتّمني والحوار الداخلي المنولوج الذي يغطي معظم هزائمه الخفية ، ليعزز حالة الانكسار النفسي التي أبان الشاعر عنها في قصائده .

ولعل قصيدته هذه من بين قصائد قليلة يمكن أن نقف فيها على تفعيلات صريحة للبحور الخليلية ، متناثرة هنا وهناك ، تعمل رابطا نغميا يشد كيان القصيدة المشعر بالرتابة ، فبعد كل مساحة من البطء الاستعاري والتكثيف المجازي ينكسر النسق بوقفات عروضية ، نشعرنا بالحركة الوئيدة التي يعمد إليها الشاعر

---

(765) هزائم : 28 ، و : 41.

(766) القصيدة العربية الحديثة : 62 .

من أجل الإحساس برتابة الواقع وثقل الزمن وديناميكيته ، في حين أن في الحياة محطات إنسانية تمتاح من الأمل والتفاؤل وجودها ، هذا الأمر يتجلى في قوله (ليت التشديد يكتمل) ، فهاتان تفعيلتان من بحر الرجز الموسوم بالسرعة والبساطة ومثلهما (نحن قناع الحاضر الذي) فهذه ثلاث تفعيلات من البحر نفسه ، بهذا الأمر يكون الإيقاع الخارجي تأكيداً للداخلي وإشارة له ليس غير .

ولا تغفل الإشارة إلى استثماره لتقانات أخرى تبلور الإيقاع الداخلي في نصه الشعري ، من خلال استخدامه الإيقاع البصري المتمثلة بـ ( الفوارز ، والعارضة ، والتنقيط) التي تعزز إمكانية الإيماء في النص ، وتحديد الوقفات التي تشبع الضربات الإيقاعية وتوفيقها قدرها. ومن هنا يمكن أن نتابع على خط دلالي واحد عمل مفردة الإيقاع البصري ، المتمثلة بترك فراغات بيضاء في السطور الشعرية (التنقيط ، وعلامات الحذف) واستخدام الرموز والعلامات العلمية وخاصة الأشكال الهندسية ليتجلى لنا بعد تشكيلي (رسوم فنية) قوامه كلمات القصيدة ذاتها (الترتيب السطري) والاستفهام والفوارز ، التي تعمل على تسريع فعل القراءة أو تبطئتها<sup>(767)</sup>. وبذلك نلاحظ استطاعة الإيقاع البصري أن يفتح نوافذ أخرى ، متمثلة بهذه المظاهر التشكيلية نحو ما وجدناه في (هزائم خفية):

هكذا دائماً .. انسجي  
أيتها الهزائم من فخاخك  
هزائمي ... أنا من يتشرد في  
هديرك .. ويجاهر بالجريمة .....  
أنا من يفتقع بتقاطيعه الغبار ، أو  
يتموج كالتردد حتى يصلح بين  
وجهك والرعب .... ومن الذعر ...

---

(767) ينظر : فاعلية المبنى الإيقاعي في المتن الدلالي ، حمد محمد الدوخي ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ، ديوان الشعر العربي، 1975 : 47 - 55 ، ومدخل إلى مفهوم الإيقاع الداخلي للشعر ، نديم دانيال الوزه (انترنت) .

من فراشات ماتت في جسدي  
من مباحج تعبر دروعنا النازفة ... ومن نبوءة  
كقبر تطوف في مسارب الدم .. (768).

عمد الشاعر إلى الإيقاع البصري المتمثل بـ (الفراغ – نقاط الحذف المد النقطي) التي تدل على محذوف يستبطن حصيلة شبكة المعنى ، بالإضافة إلى الأفعال المضارعة (أنسج ، ويتشرد ، ويجاهر ، ويتقطع ، ويتموج ، وتخنم) التي تأتي معادلاً موضوعياً ، أنه خاص بالهزائم ولهات الهزائم التي تصيب الشاعر (769) .

---

(768) هزائم : 25.

(769) ينظر : نفسه: 16 – 54 – 58 .



## المبحث السادس

### بنية التناص

حظيَّ التناص بجملة من الدراسات المعمقة<sup>(770)</sup>، التي أغنت الحديث عنه، الأمر الذي يجعل ما نأتي به هنا من قبيل الإعادة، ما يجعلنا نكتفي هنا والحال هذه بالقول: إن التناص تقاطع وتلاق للنظم الثقافية والمعرفية واللغوية<sup>(771)</sup>. أو هو حضور النصوص الغائبة التي يميل عليها النص الحاضر في ذهن القارئ<sup>(772)</sup>. ويرى محمد مفتاح فيه ((نصوصاً جديدة تنفي مضامين النصوص السابقة وتؤسس مضامين جديدة خاصة بها يستخلصها المؤول بقراءة إبداعية مستكشفة

---

(770) ينظر: على سبيل المثال لا الحصر الدراسات الآتية:

\* التناص نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزغبى: 19. و: معجم السيميائيات: 142. و: تناصية الانساق في الشعر الحديث، محمد جودات: المسار الأول. و: علم النص جوليا كرسنيفا، تر: فريد زاهي. و: التناص الواعي شكوكه وإشكالاته، فاروق عبد الحكيم درباله، مجلة النقد الأدبي فصول، ع 1، مج 16. و: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريرية، عبد الله الغدامي. و: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، محمد مفتاح. والقائمة طويلة بالكتب والدراسات والمقالات والرسائل الجامعية أثرنا ذكرها خشية من الإطالة.

(771) علم النص: 25.

(772) التناص الأسطوري في شعر إبراهيم بوشنة، عبد العاطي كيوان: 9.

وغير قائمة على استقرار (أو استنباط)<sup>(773)</sup> ، وقد حدد له ست درجات هي (التطابق ، والتفاعل ، والتداخل ، والتحاذي ، والتباعد ، والتقاصي) .

لقد أفاد المبدع من المتقاطعات والتشابكات التي أنتجت لنا مستويات ، عدة لتشمل مصادر شتى وتراكمات وثقافات متباينة ومتقاطعة في بينها ، تتناص وتندرج مع أفكاره ، فمن هذه المستويات<sup>(774)</sup> :

**1 – التناص الذاتي :** هو إبداع الذات للكشف عن خلفية نصية يتعامل معها المبدع.

**2 – التناص الخارجي:** هو تداخل نص المبدع مع نصوص أخرى لمعاصريه ؛ كونهم انطلقوا من خلفية نصية مشتركة .

**3 – التناص الخارجي المفتوح :** الذي ينضوي تحته تقاطع النصوص ، كما انه غير معني بدراسة علاقة النص بنصوص عنصر معين أو جنس معين ، بل هو تداخل حر ، يتحرك فيه النص بين النصوص بحرية تامة محاولاً أن يجد لنفسه مكاناً في هذا العالم .

وتتحدد آلية التناص من خلال مفهومين أساسيين هما الاستدعاء والتحويل . لأن الشاعر لا يتم إبداعه من خلال رؤيته فقط ، بل تتم من خلال تكوين نصوص أخرى يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد<sup>(775)</sup> .

---

<sup>(773)</sup> المفاهيم معالم ، محمد مفتاح : 41 .

<sup>(774)</sup> ينظر : سيميائية الخطاب الشعري : 161 . و : تداخل النصوص في الرواية العربية ،

حسن محمد حماد : 45 – 46 .

<sup>(775)</sup> ينظر : قراءة النص الشعري : 66 . و : بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ناصر

علي : 129 .

عمل الشاعر ناصر مؤنس على إذابة وصهر نصوص أخرى مع نصه الشعري وأعادها بصياغة جديدة تتواءم مع بناء نصه الجديد ؛ لتخدم وجهة نظره ، فأفاد من الموروث الديني والأسطوري والصوفي والروائي ، فقد استدعى شخصيات دينية (آدم ، وقابيل ، ونوح ، وإبراهيم) ، كما أفاد من الديانات الأخرى الديانة اليهودية (بيضة براهما) ، ليمنحها إبعادا دلالية جديدة ، فالشاعر يمنحها بعداً معاصراً يظهر فيه تناص التآلف والتخالف ، الذي يجمع مرّة بين الصفات القديمة لتلك الشخصيات وبين الصفات المعاصرة للواقع الذي يريد التعبير عنها .

### قلم آدم:

من أجل التعبير عن إشكالية الواقع الراهن للإنسان بصورة عامة ، وضرورة تحرره من الخطيئة ، التي أنكر الشاعر فعلتها ، في إشارة إلى التفاحة التي أكلها آدم وزوجه ، والتي أمرهما الله أن لا يقربا شجرتها. ومحاولة خلق آدم جديد ، يتعامل بشكل لائق مع الموجودات التي تشاركه الحياة (الظلمة ، والضوء ، والليل والنهار ، والمشيمة ، والأسماء) ، من أجل مواجهة مستقبله وواقعه ، فصوت آدم النبي هو آدم الشاعر ، الذي امتعض واستنكر الفعل الأدمي الأول ، وعليه فإن الحديث موجهاً من آدم / الشاعر إلى المتلقي .

كما استحضر الشاعر اللحظات السبع مقارنة بالأيام السبع التي مكث فيها آدم وزوجه في الجنة قبل هبوطهما إلى الأرض ، وجعلها لحظات مخاطبة للذات الإلهية لآدم / الشاعر (ما الذي قاله الله في اللحظة الأولى ؟) . وهي عبارة استفهامية .

ثم يرى أن هذه الحياة ما هي إلا حفلة وجود تنكيرية وزعت فيها الأدوار ، بيد أنه يستفهم بصيغة التعجب عما إذا كان الإله هو الموزع لتلك الأدوار :

### استيقظ أيها الدف

أ كان إليها ذلك الذي رتب الأدوار  
في حفلة الوجود التكرية(776).

ثم يخالف آدم الشاعر آدم النبي الذي سجدت له الملائكة تكريماً ، إذ تصافحه  
الأكفان وتصافح المارة ، التي أوشكت أن تعانقه وتدعوه إلى تلك الحياة فالأكفان  
إشارة إلى الموت والحفلة الأبدية إشارة للحياة الأخرى (ما بعد الموت) .

تصير الأكفان

ملائكة تصافح المارة

أجل ملائكة ، على وشك أن تعانقك

تصير سحابة تسحب مقبرة

على ظلالها يطلق عيارته النارية

الله

ذلك المهندس القدير(777).

هنا يأتي آدم بوصفه الشخصية التي تمثل معاناة الإنسان الوجودية ، بوصفه  
(رمزاً ودلالة لتاريخ الضياع الطويل ومعنى الهوية المتحول في الزمان  
والمكان وانتقال الثقافات من مكان إلى آخر ومن عصر إلى آخر)(778) . وتعد  
تجربة خروجه من الجنة ((وما تولد عنها من مصائر تراجمية ، نقلت الإنسان  
من عالم الخلود إلى عالم الفناء والموت ، وكتبت عليه المعاناة والألم ، البؤرة  
المولدة لبعدها التراجمي والموحية به)) (779) قال :

ماذا في حقيبتك لنا أيها الموت

---

(776) الكتاب الوثني : 46 .

(777) نفسه : 44 .

(778) المرجعيات التناسلية في شعر محمود درويش ، مفيد نجم (أنترنيت) .

(779) نفسه .



مستقبل بلا عيب وقتل رحيم  
انفق على مهلك أعمارنا  
بلا تهور  
بلا سفالة  
لن يقطع طريقك أحد  
سوف نعزف لك البوق  
وأنت ترمي بمصائرنا كنقود على قارعة الطريق (780) .

## قلم قابيل :

سرد القرآن قصة هابيل وقابيل في ستة مواضع\* ، فقد تواتر في الروايات أن ابني آدم قدما قربانهما ، فكان قربان قابيل كبشاً من أفضل ما يمتلك ، أما قربان قابيل فقد كان قسماً من الزرع الرديء ، فأثار هذا الأمر الغضب في نفس الأخير ما جعله يعمد إلى قتل أخيه مرتكباً بذلك خطيئة ، فحلت عليه اللعنة لتمردِه على الله .وقد تناص مؤنس مع هذه القصة تناصاً ظاهراً في تقديم القربان ، والإحالة إلى شكل الكتابة السردية من خلال استدعائه لها ومنحها رؤيا معاصرة ، إذ ((جعل منها بؤرة دينامية للتوتر الدرامي مانحاً القصيدة بعدا دراميا وكثافة رمزية ، لينفتح من خلالها على درامية الوجود والذات وجدل العلاقة الدائم والمستمره بينهما)) (781) فينقلنا الشاعر في نصه الشعري من المستوى السردى الوصفى لقصته إلى طرح الأسئلة الوجودية حول قضايا الصراع والقتل والموت.

---

(780) الكتاب الوثني : 44 .

\* المائدة 27 , 28 , 31 .

(781) ينظر : المرجعيات التناسية في شعر محمود درويش .

فالشاعر هنا يتماهى مع قابيل ويقدم قربانه (وردة) التي تعد من أفضل النباتات كونها تحمل دلالة الطهارة والخلاص والجمال ، وتمثل رمزاً حقيقياً للسلم والحياة المتجددة الراضية لواقع الدم والنهايات الحاسمة ، كما ترمز للأمان ، والشاعر يستفهم عند عدم قبول الإله لهذا القربان الذي يجده أفضل من الحيوان وأطهر ، ويدعو الذات الإلهية إلى أن تبارك ما أحضره من زرع ، فهو ينتقل بأسلوب الخطاب الذي يستبطن اللجاجة بفعل الأمر (بارك) إلى تعظيم شأن نفسه والتقليل من شأن الإله ، الذي يروقه منظر الدم والذبائح ، فالشاعر ينتقل بخطيئة قابيل من فعل القتل الذي جسد الكفر والجحود ، إلى الرفض اللساني والفكري لما لا يتفق مع فلسفة الرحمة والمحبة :

وهذا زرعي أحضرته إليك ، أيها الأب  
هذه زهرة ثمري ، قرباني الحق وفصحي المذبوح  
باركني أيها العارف بورعي  
بارك أحلامي المتقدمة كلقيط تانه  
بارك هذا الصوت المبجوح  
اخلع عنك رداء القاضي وتعال لعناق صديق (782) .

لقد تشاكل الشاعر مع بعض التفاصيل وأعاد إنتاج النص الأصل ، والنص الشعري هنا يحدد نوع القربان ، مخالفاً بذلك القرآن الكريم الذي لم يذكر هذا القربان أو الضحية صراحة ولم يحدد جنسه وإنما أشار لهما إشارة . ويبقى الشاعر مستفهماً عن سرور الذات الإلهية في اختيارها (الذبائح والمحروقات):

لماذا تسر أيها الأب بالذبائح والمحروقات ... ؟  
النبات أطهر من الذبيحة  
والثمرة أفضل من شحم الكباش  
لن يكون الدم علامة لي وعلى منزلي

---

(782) الكتاب الوثنى : 63 .

لن يكون ندب الترهات اسمي  
لن أتوضأ من دم الذبيحة  
ولا أمد الحياة بحفلات القرابين  
لا الإغواءات الغامضة تروسي  
ولا الظلمة الأبدية قلادتي (783).

فهو رافض لأن يكون اسمه ندبا لكل جريمة وحادثة قتل وغدر وشر ، وهو يرفض التوضؤ من دم الذبيحة التي وجد في اختيارها افتراض هذا الصراع والقتال ، فالنبات يرمز إلى الطهارة والى الحياة والخلاص ، والكباش ترمز إلى الدم والموت والشر ، إنه لا يمد تلك الحياة التي تقوم على تقديم القرابين و يرى فيها (ظلمة أبدية) ، وهو يرى أن ما نحن به اليوم امتداد لاختيار الإله للكباش ، فلو تمّ قبول قربان الزرع لما آل تاريخ البشر إلى هذه المأساة ، فالشاعر ناصر مؤنس يرمز بقابيل إلى قوى الحق والخير وهو المظلوم الذي ظلمه حفل القرابين.

## قلم نوح :

عمد الشاعر إلى استحضار شخصية نوح لما فيها من أبعاد فكرية ونفسية ومواقف حيوية استثمرها في قصيدته المعاصرة ، التي يتناص فيها مع المباغثة والدهشة والمفاجأة الشعرية التي عمد إليها في حكمه ، وهذا النسق ((نسق المفاجئة الشعري يتطابق مع المعنى المباغت الذي نشأ ونما على امتداد الفعل الجمالي الذي بدوره شكل الاتصال بين المعرفة واللغة الشعرية الخالصة (...)) (784) .

---

(783) الكتاب الوثني:65.

(784) ناصر مؤنس باعتباره محاولة نقدية لأشكال معنية طوفان اللغة الشعرية ، عبد الكريم كاظم ، جريدة العالم ، السنة (4) الرابعة ، الثلاثاء ، 30 نيسان ، أبريل : 2013 : 2 .

كما تتماهي نصوص الشاعر مع نصوص قصة نوح ، فهو تارة ينفصل ويتخالف وتارة يتألف ، لأنه موزع بين الخيال الذي يستدعي التاريخ ، وبين الانتقائية الفظة للأحداث التاريخية والراهن الإنساني المرتبط باللحظة الشعرية البالغة الكثافة ، وهذا ما لمسناه في جزء من نصوصه<sup>(785)</sup> :

قال: (لا أب لهذا الطوفان... فقد حان وقت إحياء الجماجم والعظام ، إيه أيها الطوفان : هل أعطاك الله خريطة ؟ وكذلك هذا الجزء ، طوفان يرقد الآن في قلب الورقة ، سوف اوقظه بكلمات لا تصفه بل تطفو فوقه)<sup>(786)</sup> .

وفي نص آخر :

يحكي مؤرخ الماء:  
لن يصمد الغراب  
توضاً من ماء الطوفان  
لبس لباس الطين  
أخذ حبة واحدة من المعرفة  
بحث في الارض عن روحه المبعدة المنفية  
عانق ترابها وهو يردد : يا أخي في الصلصال<sup>(787)</sup> .

يستحضر الشاعر هذه القصة والشخصية بوصفها مؤولا مباشرا يرمز به إلى إدانة الطوفان الدموي والقتل البشري المتعمد الذي حدث في ثمانينات القرن الماضي، محاولاً خلق روح التمرد على الواقعين السياسي والاجتماعي ، وإعادة نبض الحياة بعد نهاية الطوفان ، فقد أخذ مشهد القتل والموت وعظام الموتى التي ظلت في ساحات القتال يهيمنان على تفاصيل الحياة :

---

<sup>(785)</sup> ينظر : ناصر مؤنس باعتباره محاولة نقدية : 2 .

<sup>(786)</sup> الكتاب الوثني : 69،70،75 .

<sup>(787)</sup> نفسه: 77 .

موت لا يضاهيه موت ، موت لا تشبهه قلوب ولا تحف به أرواح ، موت شأنه شأن موت متروك نهب ريح، فترجف الهياكل وتخرج العظام إلى الشوارع ، تخرج من المقابر ، من البالوعات ، من المزابل ، تصبح صورة الناس من عظام(788)

والشاعر يخالف في تناصه دلالة سفينة نوح التي يرمز بها إلى النجاة والخلص كما وردت في النص القرآني، فقد تحولت لديه إلى الهلاك والموت والى حالة اليأس والإحباط التي يعيشها ويمر بها ، ليعبر عن أبعاد تجربته المعاصرة وهو يتحدث عن جانب من جوانب حياته.

إن الشاعر لا يقدم مفرداته وأفعاله بمعزل عن المعنى التاريخي المؤلف أو اللغوي ، إنما لـ(تمثل المعنى الذي يتحدث عنه الشاعر بأسرة وتقدم على أنها ضمن هذا الطوفان من دون أن يحاول ، أيضا تقديم معناها أو رمزيتها بالنسبة للقارئ)) (789) فالكلمات من مثل (الماء ، والنار ، وعظام ، وكاغد (ورقة)) والأفعال مثل (تلعب ، وتسائر ، وتبعث ، وتركب ، وتصغ ، وتوقد) أضافت قصيدة أخرى مطروحة في النص هي الطوفان الشعري الذي أغرقنا بالمعاني ، ولعل هذا هو الطوفان العراقي الذي يبدو أمامنا منذ عقود :

اللغة أيضاً تلعب لعبة الطوفان ، فهي تسائر أزرق الحبر أو أزرق الماء ، تبحث من كلمة تصنع سفينة ، عن كلمة تتركب سفينة ، عن شعلة تخوض في البحر ، كأنها تقول : أين هي الكلمة العجب التي تضيء الوهم لنلمح سفينة لم نر منها إلا ما يرى في الظلام  
أية لغة ، أية كلمات ، أية خيبة .

ماذا تفعل لغة توقد نارها من عظام كلمات وكاغد رؤيا؟ (790)

(788) الكتاب الوثني: 80 .

(789) طوفان اللغة الشعرية : 2 .

(790) الكتاب الوثني : 80 – 81 .

وبهذا ينقل الشاعر المتلقي الذي توجه إليه الأسئلة من مستوى أفق التوقع إلى مستوى التأمل والمشاركة بحثاً عن الإجابة المحتملة ، وبذلك التناص يوسع النص الشعري عبر تفاعله مع النصوص الدينية ؛ ليمحو مدلولية النص وإيحاءاته ، ويفجر عمقه عندما يمنحه دلالات أبعد وأكثر تعبيراً عن القضايا الراهنة والوعي المعاصر للماضي ، من خلال ما يقيمه الشاعر من حوارات مع الماضي<sup>(791)</sup> .

**2 – التناص الأسطوري :** يصب النقد الأسطوري في المتعاليات النصية ، التي تصب بدورها في السيميائية ، فقد استطاع بيير برونيل (Pierre Brunel) أن يقدم قوانين عن هذا التوجه أطلق عليها أسم (التجلي Emergence) والمطاوعة أو المرونة Flexibility والإشعاع Irradiation<sup>(792)</sup> .

ونعني بالتجلي : تمثيل بالحضور الأدبي والفني لعنصر أسطوري ، وقد يكون غامضاً يقرأ من خلال بعض الحلقات في التاريخ أو بعض الأبطال أو يفخر مثل اللحات الرمزية ، البادئة من الصورة الذهنية إلى الموضوعية ، أو قد يرد صريحاً و واضحاً . أما المطاوعة : فتتمثل في مقاومة العنصر الأسطوري وقدرته على التكيف والتشكل ، وتقتضي متابعة اندماج العنصر الأسطوري ضمن نص جديد مواجهاً النص بالمخطط الأصلي للأسطورة ، وكيفية تطويع المبدع للعنصر الأسطوري وإدخاله في سياق جديد وفقاً لرؤيته وفلسفته . ونعني بالإشعاع : ما استطاع المبدع أن يجعل من العنصر الأسطوري مرناً فيطويعه وفقاً لرؤيته ، فإنه يشع على شكل إيحاءات دلالية ، وينبغي أن نشير إلى أن الإشعاع يكون بالضرورة دالاً لأنه من خلال تنظيم تحليل النص ، يبقى هذا العنصر مالاً قدرته على الإشعاع وإن كان خافتاً ، ويمكننا الانطلاق من العنوان أو الفواتح أو اللازمة<sup>(793)</sup> .

---

<sup>(791)</sup> ينظر : المرجعيات التناصية .

<sup>(792)</sup> سيميائية الخطاب الشعري : 161 – 162 .

<sup>(793)</sup> سيميائية الخطاب الشعري : 162 .

ويبدو أن الكتاب الوثني يحاول سرد أساطير التكوين بوصفها قصصاً معاصرة مستندة إلى وثائق من التاريخ الإنساني ، رابطاً هذه بأحداث من الحياة المعاصرة وتتيح لنا النظر بالحكايات الأولى للخلق والتكوين . ويسعى الكتاب الوثني للعودة إلى الأصول ، إلى الزمن الذي كانت فيه الأساطير هي الأديان الوحداية والإله النابض بالحياة والكلام والحوار والمشاركة . خصوصاً وان كتب الأديان التوحيدية لا تصلح وثائق تاريخية ؛ لذا ففضيلة الأسطورة كامنة في قدرتها على احتواء العالم معنى أكثر من المعنى الذي يحتويه التاريخ ، وهذا ما يدعوه بول ريكور (paulrikor) إنقاذ الأسطورة من الأيدلوجية وحمايتها بوصفها شعرية الممكن<sup>(794)</sup>.

أن مشكلة هذه الأديان (اليهودية ، والمسيحية ، والبوذية) أنها تسرد قصة واحدة لبداية التكوين فيها كثير من الثغرات ، فهذه الأديان استبعدت ذلك التنوع الهائل العظيم من الأساطير التي تسرد قصة التكوين وكلها سبقت هذه الأديان. وصورت لنا البدايات والتنوع الهائلين عن بدايات الخلق والتكوين ، فالشاعر ناصر مؤنس في كتابه (الوثني) يأتي بأسطورة هندية (بيضة براهما) محاولاً استدعاءها لتسرد قصة الكون بالتضام مع القصص الأخرى ضمن قصصية شعرية وقصيدة واحدة فقد أشركت في الكتاب الوثني كثير من الكتب والديانات والأساطير التي تتناص مع كتب الديانات الأخرى (الإسلامية ، والمسيحية ، والبوذية ، واليهودية) ففي تلك البيضة نلاحظ أن الدين الذي كان يريده ابراهما هو أشبه بمدينة مليئة بالحكمة والعقل ، تشع بالمحبة والتأمل وتكتشف من خلالها الوجود والفن ، فالبعد الإنساني صادق في هذه القصيدة منطلق بكل قوته ويكشف عن نفسه بحدة وصدق ، ويبقى البشري في حوار مع الإلهي :

الكائن الفائق الذي حلمت به البيضة  
تلفظ بصلاة عن مدينة مليئة بالحكمة ، تضاء بشعلة العقل  
تحدث عن وحدة القلب والنفس

(794) سيميائية الخطاب الشعري: 163.

عن البذرة النارية التي أولدت العالم  
وتلك الفراديس الضائعة في العدم  
عن التخيل كعمل بلا ذاكرة  
عن الظلام كملأ للأعمى  
عن التباريح كمرآة لله (795).

إلى إن يقول :

بيضة قشرتها مرآة للعالم  
والموت صيرورتها المتجددة  
كأنها تريد أن تقول : الشيطان ، مجاز مزخرف  
ولا تبالي  
بالله والشيطان يتبادلان اللكمات في حلبة الصراعات اللاشعورية  
ويسقطان هذا الوجود المنهك في متاهات العصاب (796).

نستخلص من قلم (بيضة براهيم) بعض الملامح الأسطورية المتجلية التي تشير إلى كيفية بداية الخلق والتكوين ، والتي إذا ما قارناها بأصل الأسطورة في الحديث عن براهيم وعن خلق الكون نجد أنه في البدء كان الكون مغموراً في غيابة الظلام ، ولا يمكن إدراكه ، خالياً من كل وصف مميز ، لا يستطيع العقل تصوره ، كأنه في سبات عميق ، وانقضى على هذا أمد طويل ، ثم تعلق إرادة المولى الموجودة بذاته التي لا تدركها الأبعاد ، فجعل هذا العالم مرئياً هو وعناصره الخمسة وأصوله الأخرى ، متلاً بالنور الأقدس ، قاشعاً الظلام المهلك ، فاقترضت حكمة براهيم الذي لا يدركها إلا العقل أن يبرز من مادته المخلوقات المختلفة ، فأوجد الماء أولاً ، ووضع فيه جرثومة ، فصارت الجرثومة بيضة لامعة لمعان الذهب ، وعاشت داخلها الذات الصلبة على صورة

---

(795) الكتاب الوثني : 171 .

(796) نفسه : 173 .



براهما وموجد جميع الكائنات ، وبعد أن لبث براهما في البيضة سنة برهمية وهي تعادل ملايين السنين البشرية قسم المولى بمحض إرادته هذه البيضة فوضع منها السماء والأرض والكائنات، وعيّن لكل كائن اسمه ، وخلق عدداً من الآلهة وخلق طائفة من البشر وأخرى غير مرئية من الجن (797) ، ليخلص إلى أن هذا الروح الكوني تشكل بالشكل الإنساني ، ثم نظر حوله فلم يجد هناك شيء غير نفسه ، فصرخ بملء فمه (هاأنذا) فوجدت من هذه الساعة كلمة (أنا) وشعر هذا الروح الكوني والإنساني الأول بالخوف من وحدته ، ولذلك يخاف الإنسان من غيره ؟ ووجد نفسه لا يشعر بالسعادة إذا كان وحيداً ، فرغب في إيجاد قرين له فقسم نفسه قسمين ، قسم بقي على حاله ، وتحول القسم الآخر إلى امرأة فكانت هذه المرأة زوجته ، ومن تلك الساعة تسلسل خلق الإنسان (798) .

يأتي هنا التناص متألفا طورا ومتخالفا طورا ، ومما يشي به قلم بيضة براهما قوله:

قبل أن تتلاشى ،  
تاركة بين الأحجار بيضة مدثرة بالأسرار  
بيضة جففتها الشمس وبللتها الأمطار  
مستديرة مثل خبز القداس

...  
بيضة سينظر العالم بفرع إليها  
ويطلق صيحات الدهشة  
وكأنه يعيش رعب الموت الأخير (799)

---

(797) ينظر : دائرة معارف القرن العشرين ، محمد فريد وجدي : 2 / 157 – 158 . و :  
والأساطير الهندية عن الكون وخلقها : 37 وهو من الكتب المقدسة لدى الهند .  
(798) ينظر : الأساطير الهندية عن الكون وخلقها : 34 .  
(799) الكتاب الوثني : 167 – 168 – 169 .

استطاع الشاعر أن يطوع هذه الأسطورة ؛ ليشكلها وفق رؤيته ويجعل من بيضة براهما قصيدة ، فعلى الرغم من أن الشاعر اختلف عن الأسطورة كثيراً من خلال وصف الإله وبيان صورة المياه والأمواج ونفي اللمعان عن تلك البيضة وغير ذلك، إلا إن التجاوب حصل هنا في الكيفية ، وبقاء البحر هو المحور الرئيس لبداية الخلق والتكوين و منبعاً للولادة ورمزاً لدينامية الأحداث ، أما على مستوى المعجزة فلم يكن (ليبدو سعيداً بمهارته) .

## 2 – أسطورة جلجامش وأنكيو والعالم الأسفل وأيتانا

أفاد الشاعر من الأسطورة بيد انه وظفها ((بالطريقة البصرية التي تنسجم مع توجهه بوصفه رائياً وعلياً ، ففي مفتح القصيدة يحذر انكيو ، ويحدد سلوكه في العالم السفلي غير انه لم يعطه أدناً صاغياً ، الأمر الذي يغضب فيه (أم نناوز) فتمنعه من الصعود من عالم الأموات ... وكان الشاعر يحيلنا عبر رؤاه وتجلياته البصرية إلى مخيلة الابتداء وما تحركه في النفس من شوق وشجون وتساؤلات أزلية))<sup>(800)</sup> .

كما أن سيده يوصيه بسبعة وصايا لتشفع له هذه الوصايا ، تناظر تعاليم إنانا وتقابل تلك الوصايا في عدد أيام التكوين ، كما تحدد مسارات الحول والتفاعل الايجابيتين في الوجود / المكان وفي مواجهة محنة الموت وحتمية:

إذا عزمت على النزول للعالم الاسفل  
فإن لدي كلمة أقولها فاستمع لها  
ونصيحة اضعها امامك فخذ بها  
((لا تضع عليك ثياباً نظيفة ، وإلا خف اليك الأموات

(800) معالجات الأسطورة في الشعر المنحى البصري في التكوين الدرامي للقصيدة , عدنان حسين احمد , الزمان , ع 880 , السنة الرابعة , 5 محرم , الجمعة , 2001 م .

ولا تضح نفسك بالطور الطيبة ،  
كي لا تجذبهم الرائحة فيجتمعون حولك  
ولا ترمي رمحاً (عند تجوالك) في العالم الاسفل  
لئلا يتكأأ عليك من أصابهم رمحك  
ولا تحمل بيدك هراوة كي لا تهيم حولك الاشباح

.....

.....

.....

.....

إلى أن يقول  
ولا تضرب ابنك الحبيب  
ولا تضرب ابنك الذي تكره  
حتى لا يمسخ بك صراخ العالم الأسفل  
صراخ تلك المضطجة (أم نناوز) تلك المضطجة  
التي لا يغطي جسدها رداء  
ولا يستر صدرها الحرام غطاء (801).

ويتضح لنا إن الشاعر يخالف نص الأسطورة في استحضاره للشخصيات ؛ كونه استدعى الكائن (ذاته) الذي يبدأ رحلة النزول إلى أعماق أعماق الجسد الإنساني الذي يشكل معادلاً للعالم الأسفل ، ومن خلال هذه الرحلة داخل أعماق الإنسان يبدأ بالتعرف على حياته بصفات تستميله ليسير في اتجاهات مختلفة وفي كل خطوة يكتشف الخراب والمعاناة واليأس والشقاء الذي يملأ نفسه ، بينما أستحضر نص الأسطورة إله الخصب والنماء والأنوثة (أنا) للدخول للعالم السفلي .

وينتقل بنا الشاعر إلى العوالم التي ارتادها الكائن في داخله ، وهذا يتألف مع نص الأسطورة ، حيث ارتياد أنا هي وتابعها الأمين لتروي نصف الهزيمة

---

(801) تعاويد:138.

وقبل اشتغال الأرض بالنفير في العالم الأسفل ، كما يحدثنا عن رحلته ليلتقي  
بكثير ممن اجتمعوا هناك والذين ركزوا أنظارهم عليها :

وهناك أجمع رسامون ، نحاتون ، وصانعو ذهب وفضة ،  
وفلاسفة يغسلون الغيوم بالترهات وانطوائيون يشيعون الأبدية بخيانة متعالية،  
ورجال دين يحمون مضجع الموت كما يحمون مضجع الفاجعة  
ركزوا أنظارهم عليها .... وأحكموا حصارهم  
وبكلمة منهم ، الكلمة التي ترتدي خوذةها الدموية  
تحولت المرأة التي لا امرأة بعدها إلى جثة  
تؤذن بهرطقة التراب(802) .

فيأتي التناص الأسطوري هنا تناص تآلف وتخالف ، وهذا ما لحظناه في النص  
المتقدم أعلاه ، إذ يبدو أن الشاعر هنا بمقام (ديموزي) تموز و أنانا المرأة التي  
هبطت إلى العالم الروحي لذات الشاعر ، فالاختلاف على مستوى الرمز  
والتجاوب حصل على مستوى اللقاء بينهما فقط ، أما الأحداث والتفاصيل فقد  
بدت معكوسة ، فالشاعر استطاع أن يطوع الأسطورة وفق رؤى معاصرة ،  
ويجعل من أنانا قصيدة على الرغم من أنها حينما ((وصلت إلى مدينة (اوروك)  
هناك تجد حبيبها الإله (ديموزي) – تموز مرتدياً فاخر الثياب ، جالساً على  
عرشه يتلهى بإقامته احتفالاً كما يليق بإله ، وغير آبه بفراق حبيبته والحزن عليها  
وهذا ما أغضب أنانا لدرجة سلطت عليه عينها ، عينا الموت ، نطق الكلمة بحقه  
كلمة الغضب ، أطلقت صيحة في وجهه . صيحة الإثم . أما هذا فخذوه وبدون  
ضجة أسلمته إلى شياطين (الجالا كبديل لها)) (803) فالشاعر هنا لم يتجاوب مع  
مستوى الأسطورة مخالفاً التفاصيل .

(803) تعاويذ: 140-141.

(803) هبوط سيدة الأنوثة إلى العالم السفلي ، فاضل سوداني : (أنترنت) .

نخلص من هذا كله أن الشاعر يبحث عن الحياة والخلود عبر ذاته ، أي عبر تجليات ذات مؤنس وعبر البحث في عوالمه الداخلية والروحية ، بعد رحلته داخل الجسد وكشفه عن عالمه المشحون بالحزن والألم واليأس .

### 3 – أسطورة الملك إيتانا والنسر:

استدعى الشاعر ناصر مؤنس شخصية الملك إيتانا والراعي في (قلم ناصر مؤنس) ، من أسطورة الملك إيتانا والنسر ((عندما كان الآلهة يخلقون الجهات الأربع ويضعون مخططاً لبناء أول مدينة للبشر هي مدينة كيش ، وبعد أن انتهوا من أعمال الخلق والتنظيم أسسوا منصب الملوكية ، وراحوا يبحثون عن شخص مناسب ينصبونه ملكاً على المدينة ، ليكون حاكماً صالحاً للناس فوقع اختيارهم أخيراً على إيتانا))<sup>(804)</sup> .

وبذا أصبح الملك الأول الذي حكم الناس آنذاك ، وفي هذه الأرض قصتان الأولى صعوده على العرش وقصة النسر والحية والشجرة والثانية تعود بنا إلى إيتانا الصالح ، العاقر الذي شارف على الشيخوخة دون أن يرزق بغلام يخلفه على العرش ، فأخذ بالصلاة وتقديم القرابين ، لعل الإلهة تنظر إليه بعين العطف وترفع لعنه العقم ، وبعدها يستجيب له الإله شمش ويدله على مكان النسر الحبيس فيحرره ويشفيه لقاءً أن يطير به إلى السماوات العلا لجلب نبتة الإخصاب فيمتثل النسر لأمر الملك ويطير به إلى السماء ، ثم يهوي عائداً إلى الأرض ، وبعد رجوعه إلى (كيش) رأى أحلاماً غريبة عن رحلة ثانية إلى السماء . فوجد النسر في حلم إيتانا الملك بشارة بنجاح محاولته الثانية في الارتقاء : فقرر التحليق مجدداً إلى السماوات العلى ، ونجحت المحاولة ووصل به إلى سماء أنور إنليل وإيا ، فيسجدان هناك ثم يجتازانها إلى بوابة (سن وشمش وأددو وعشتار) فيسجدان هناك ثم يفتح إيتانا البوابة ويدخل ، وهنا ينكسر الرقيم وتتوقف القصة.

(804) الأسطورة والمعنى , فراس السواح : 51 .

ومن المؤكد أن هذا الجزء المفقود يقص كيفية حصوله على نبتة الإخصاب والعودة بها إلى الأرض . فقد عرف من وثيقة ثبت ملوك سومر ، أن الملك إيتانا كان أول ملك على كيش بعد الطوفان ، وأنه الذي أسس لسلالة كيش الأولى وان وريثه على العرش كأنه ابنه الموعود بالح(805) .

لقد تناصت أسطورة الشاعر ناصر مؤنس مع تلك الأسطورة في مستوى الرحلة والارتقاء مع الاختلاف على مستوى الرموز ، وكذلك الأماكن التي ارتقى لها فما يشي به قلم ناصر مؤنس :

رقيم  
((إيتانا الراعي يحمله في الفضاء نسر قوي  
كلاب الماشية تحدق في أجواء السماء  
وقد حيرها اختفاء سيدها))

.....  
أدخل في الرقيم  
سحرة ينسخون مقبرة تقترب من مساءاتنا

...  
أدخل  
أدخل في الرقيم  
بأدعية تفهما النار(806) .

يبدو أن الشاعر هنا يتقمص ويحل إيتانا الراعي / الشاعر مقام إيتانا الملك ؛ ليرتقي على ظهر نسر الذي يصفه بالقوي ، وهنا هو يخالف الأسطورة التي وصفته في رحلته الأولى بان قواه بدت تخور وتعترف بعجزه عن المضي قدماً أبعد من ارتقاءها الذي ارتقت له . كما انه استدعى شخصيات أخرى مختلفة عن

(805) ينظر : الأسطورة والمعنى: 54-53.

(806) الكتاب الوثني : 242 – 245 .

مستوى الأسطورة هي (المصور الزائر ، ناسخ الكراريس ، الأعرج و الفوتوغرافي) هي شخصيات مختلفة لشخصية واحدة ففي كل شخصية هناك شخصيات خفيه ، لتظهر مواقف معينة تشكل خبرة جديدة للشخصية الأساسية (ايتانا الراعي ، الشاعر) ، فلجأ الشاعر إلى هذا التعدد محاولة منه لسد الفجوة بين الروح والعقل والتحرر من الواقع .

كما أن الأمكنة تختلف عن مستوى أمكنة الأسطورة التي ارتقى إليها نعم تتجاوز مع الأسطورة من ناحية الارتقاء ، بيد أنها تختلف عنها في ارتيادها للأمكنة التي تمثلت في (الرقيم – المتحف) وكلاهما يشيران للدلالة على الدخول والارتقاء إلى ((الميثولوجيا))\* ذاتها ويمكن أن تحمل دلالة أخرى ليشير بها إلى الذكريات (الماضي) ليصف تجربة الحاضر ((يتمثل من خلال الذاكرة بما فيها من ذخيرة الأحداث أي باستعادة ما مضى من التاريخ أو القمص التي تقدمها وتجسدها فعلاً إنسانياً ، وحضوراً للإنسان))<sup>(807)</sup> أو تحمل دلالة الدخول إلى عوالم الجسد الإنساني ليقف من خلال هذه الرحلة على حجم الخراب واليأس الروحي الذي بدأ يجتاح النفس الإنسانية بسبب واقعهم المأساوي المليء بالقتل والدم والموت فهذه الأسطورة الشعرية التي قدمها ناصر مؤنس عبر قصيدة شعرية مبنية بأسلوب حكائي شعري مبني على لقطات صورية عدة ليؤكد على ((الجانب الإنساني للمكان وهو يعيش صراعات شتى يقولها الرقيم ويجسد حضورها الفعلي في النص ذاته باعتباره محكياً))<sup>(808)</sup> وهذا ما نلحظه في النص الشعري الذي افتتح به قلمه يعتبر مشهد تمهيدي أو المفتاح والعتبة للدخول في متن الحكاية الشعرية .

استطاع الشاعر أن يبعث الأسطورة بثوب تشكيلي شعري حكائي جديد مسموح على فضاء القصيدة الشعرية ، وفي ظل الهيمنة الذاكراتية ينجح الشاعر في

---

\* الميثولوجيا : علم الأساطير : ومعناها الحرفي سرد القصص .

(807) دلالية النص الشعري ، يوسف ناوري ، الملتقى الدولي الخامس للسيمياء : 247 .

(808) دلالية النص الشعري : 247 .

أزاحه الرؤية البصرية لصالح الرؤية البصرية الآنية المشهدية الوصفية لحالة الشاعر ويشيع الحاضر المرئي ويخضعه لقوة الزمن وحضوره الفاعل في ميدان اللقطة البصرية الحاضرة وكذلك بلغة الحاضر لتعبر عن ((مواقف فكرية وبنى شعورية أو تصويرية مرتبطة باللغة والتجربة أو البيئة العقائدية الأيدلوجية أو رؤيا العالم بشكل عام))<sup>(809)</sup> عبر ثنائيات متوازية فيمثلها في (الحاضر ، الماضي) (الحياة ، الموت) (السعادة ، الشقاء) (الأسطورة ، الواقع) (الذات ، الآخر) (الحركة ، السكون) (الحلم ، الحقيقة).

ولا نغفل الإشارة إلى أن الشاعر ناصر مؤنس عمد إلى أسلوب القصيدة المقطعية في قلمه هذا وبالأحرى ((كتابه الوثني)) لينهض بدلالة سيميائية عامة تتمثل في إنه عمد إلى الترقيم (المغربي ، الغربي) دون المشرقي ليشير بها إلى دلالة أخرى هي أنه عبر عن ((الذات الممارسة نوعاً من الانفصال أو الخروج عن نظام الجماعة ومواصفاته التقليدية ، بل راحت تجرب الانفتاح على محيط أوسع ، الإفادة من مواضعه المتجددة فكانت المقاطع الموسومة بسلسلة الأرقام (المغربية ، الغربية) وقد هيمن عليها ضمير الفرد (أنا) ، ففي تلك المقاطع يعلو صوت الذات في توجيه الخطاب النصي بما يؤكد أهليتها وقدرتها على مواجهة عالم الجماعة ؛ فأخذت تختط منهجها الخاص في إدراك علاقاتها بالعالم ، وهي تمارس الفعل والانفعال الناتجين عن حركتها الدالة على هويتها أو كينونتها))<sup>(810)</sup> وذلك من خلال ما يكشف عنه من ضمائر المستترة المقدرة بـ (أنا) أو ياء المتكلم للأفعال المضارع (أدخل ، وأجلس ، وألتقط ، واحلم ، وأراقب) أو (ضريحي ، و كاهلي ، وأدعيتي ، وحياتي) ونقف مما تقدم على أن الشاعر وتفاعلاته مع الأساطير والنصوص الأخرى التي تناصت مع نصوصه الشعرية قدمت عبر مستويين:

(809) الشعرية ، كمال أبو ديب : 22 .

(810) المكان : 320 .



1 – الجانب الأول : متضمناً نصوصاً معبرة عن رؤيته للوجود والحياة والكون والخلق والنشأة وتعبير من عدمية هذا الوجود الذي حكم بالعدمية (الموت) وعن تلك الثنائيات الضدية هي التي انماز بها الكائن الإنساني .

2 – الجانب الآخر: نصوص قدمت الجانب العقيدي المعتمد على السياسات القمعية والسلطات الآمرة في تبرير مشروعها الدموي وسياسات القتل والاقتيال والتدمير التي مورسَ ضد البشرية دون أن يشكل ذلك مخرجاً من اشكالياتها التي تعيشها الذات على مستوى الهوية والوجود<sup>(811)</sup> .

كما نلحظ الشاعر ناصر مؤنس مستخدماً الضمائر المتعددة في قصائد وقصائد أخرى تقدم عبر ترداد الأنا وياء المتكلم ليدل بها دلالات ، ليشير فيها إلى أن ذلك الترداد العالي للأنا كانت (أشبه بصرخة إعلان عن ضياع تلك الأنا في أثيرية قاسية وتبدها إزاء هول ما يجري)<sup>(812)</sup> .

أو للإشارة بها إلى خلق بعد درامي أو حكائي أو سينمائي من خلال حوار الأصوات والذوات وتحريرها من أحادية الصوت المتكلم منها بغية تقديم رؤى متعددة تسهم في توسيع فضاء النص الشعري وتنمية بعده الدرامي كما نلحظ جدل الثنائيات المتضادة هو ما يشعل الشاعر ناصر مؤنس في نصوصه الشعرية.

---

(811) ينظر : المرجعيات التناسلية في شعر محمود درويش .

(812) حطب إبراهيم : 157 – 158 .



# الفصل الرابع



## الفضاء الصوري المكونات والدلالة



## مدخل:

يخالف الفضاء الصوري الفضاء الأول وهو الفضاء النصي الذي يعتبر موجهاً للقراءة فقط أي معطى للقراءة بينما الفضاء الصوري معطى للرؤيا والتأمل المتأني يكون مقروءاً ما لا يوقف حركة العين، أي الذي لا يمنح مباشرة للتعرف.

إنّ الفضاء الصوري ((يستدعي مرجعية في موقع المتلقي وجسده ومشاركة منه تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة : المعوضة للمسح البصري السريع، وذلك من أجل تبين الشكل، لا لتبين العلاقات النسقية فقط))<sup>(813)</sup>.

فهذا الفضاء قوامه العلاقات النوعية وهي حركة الأسطر الشعرية التي يرسمها الشاعر على فضاء الصفحة وكذلك العلاقات البصرية الممنوحة للقراءة والتأمل ترصد كأشكال للرؤية، خصوصاً وإنّ السطر الشعري يعتبر علامة نوعية من الفضاء النصي – لكن يتحول إلى عنصر تشكيلي في هذا الفضاء بمجرد عدم وصول المتلقي إلى شكله أي عدم قراءته قراءة سريعة ومباشرة يتلبس دلالة لسانية ممنوحة للقراءة المتأنية . إذن السطر الشعري في :

الفضاء النصي ← عنصر الكتابة

حالة

الفضاء الصوري ← عنصر تشكيل<sup>(814)</sup> .

(813) الشكل والخطاب : 242 .

(814) ينظر : نفسه : 242 .

ويختلف الشكل بدوره عن التشكيل انطلاقاً من الدلالة الظاهرة للشكل الذي يعني كما ذهب أهل اللغة إلى ((الشكّل، بالفتح) المُثَلّ والجمع إشكال وشكول : يقال هذا أشكّل بكذا أي شبهه ويقال : شكّل، ويشكّل، تشكّلاً، وشكل الشيء صورته))<sup>(815)</sup>، أما التشكيل لغة : فهو فهل مأخوذ من التمثيل .

أما في الاصطلاح فإن التشكيل لا يخرج عن مدلوله اللغوي، فهو ((يطلق على كل شيء يؤخذ من الواقع ويصاغ بصياغة جديدة، أي يشكّل تشكّلاً جديداً))<sup>(816)</sup>، إذن الشكل الذي يوحى به إلى المتلقي أو القارئ بصورة المظاهر الخارجية للأشياء وملامحها ومن خلال المنظور الأدبي للشكل نجد أنه فن من فنون الإبداع والصنعة الفنية الذي يُجسّد جمالية الأدب، وتجعله مخالفاً لسواد من ألوان المعرفة الأخرى ومع الجمالية والمخالفة يشعر القارئ أو المتلقي باللذة الذهنية والمتعة<sup>(817)</sup> .

أما التشكيل لدى جيروم فقد قدمه بصورة جديدة حيث يرى فيه ((عملية تنظيم لعناصر الوسط المادي التي ينظمها العمل الفني))<sup>(818)</sup>، فالارتباط المتبادل يتحقق بينهما من أجل ((تحقيق الوحدة العضوية المسؤولة عن الشكل العام للعمل الفني))<sup>(819)</sup> .

فالتشكيل في النص الشعري أدنى قوامه التنظيم والاتساق هو ((عملية هندسة فنية لكنها غير صارمة (... مؤطرة بتنظيم فني ممكن))<sup>(820)</sup>، ومجال بحثه

---

(815) لسان العرب : 11 / 326 .

(816) مفهوم الفن التشكيلي، منتديات بسكره : (الانترنت) .

(817) ينظر : في النقد التحليلي للأدب، جاسم كريم حبيب : 15 . و : تأثير التشكيل في

رؤى الشاعر العراقي المعاصر : 13 .

(818) النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنتينز، تر : زكريا إبراهيم : 199 .

(819) تداخل الفنون في شعر بشري البستاني شعر التفعيلة، فاتن غانم، أطروحة دكتوراه :

199 .

(820) تأثير التشكيل في رؤى الشاعر العراقي المعاصر : 13 .

يتمثل في ((القصيدة بهندسة نظام الألفاظ وتناسق نظام الدلالات ومن ثم هندسة الإيقاعات الموسيقية – كل ذلك يمثل تشكيلات القصيدة التي تتكون من بنيات بنائية))<sup>(821)</sup>.

إذن فالتشكيل ثوب تعبري يتمثل بالكلمات وصيغها والصور وتآلفاتها والتركيب والبنية<sup>(822)</sup>، وما نبغيه من هذا العرض لا يمكن أن يكون الشكل قالباً أو صياغة محددة لكل قصيدة، فهو قوام العناصر التي يقوم عليها تشكيل القصيدة ولا يمكن أن تنضوي في مظهر خارجي وآخر داخلي محدد تماماً<sup>(823)</sup>.

وكذلك التشكيل هو رسم الأديب لعوالمه ونقل للحوادث الحياتية لكن بطرائق تركيب منمزة بالإبداع الفني والعفوية، لذا يُسهم في بناء رؤيا القصيدة التي تحققت المعادلة الصعبة بين الوضوح والرمز والبساطة والعمق والفكرة والصورة، والمباشرة والإيحاء<sup>(824)</sup>.

فإذا ما نجح التشكيل في القصيدة ((يتوجب تحقيق التوازن في وحدات القصيدة القائم على الصور والإيحاءات، والذي يُعد سمة مهمة في التشكيل تتأزر مع البناء لتعطي القصيدة حياتها المتحققة))<sup>(825)</sup>. أما الشكل في قصيدة ما فيجب أن يكون انطلاقةً من الذات المبدعة في ضوء طبيعة الأسلوب المترابط بعقيدة الشاعر وفنيته، إذن الأسلوب هو مبدأ أساس للشكل<sup>(826)</sup>.

---

(821) الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر، د. سلام كاظم الأوسي، أطروحة دكتوراه : 5 .

(822) ينظر : زمن الشعر أدونيس: 167 . و : تأثير التشكيل : 13 .

(823) ينظر : نفسه : 13 .

(824) ينظر : الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالح : 36 – 37 . و : تأثير التشكيل : 14 .

(825) الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر : 6 .

(826) ينظر : تأثير التشكيل : 14 .

فهو ((تشخيص لما هو فردي ومتغير، ولهذا فإن أعمالاً تنتمي إلى أنواع مختلفة يمكنها أن تنطوي على سمات أسلوب واحد))<sup>(827)</sup> وقد أصطلح عليه ((بمعمار القصيدة)) انطلاقاً من وظيفة بيد أن هذه التسمية لم تصب قدراً من النجاح لأن المعمار فيه دلالة الثبوتية لخطوط لا تقبل الاعوجاج كما أنها تدل على الجمع لا المفرد، في حين بناء القصيدة لا يحتمل هذه الدلالات لكون بناء القصيدة يجسد تلك الفردية للشاعر وأساليبه التي ينطلق منها في بناء قصيدته وأدواته التي يعمل عليها ليجسد أسلوبه الخاص في صياغة قصيدته . وانطلاقاً من هذه الرؤيا انطلق الشاعر ((صلاح عبد الصبور)) ليجد : ((أن كلمة التشكيل أكثر دقة في الاستعمال النقدي من كلمة المعمار))<sup>(828)</sup> .

هذه العلامات النوعية ((الصوربة تشتغل في استقلال عن المقروء، إذ هي موضوع تأمل بصري صرف، يقتضي من المتلقي رصدها كأشكال وعلامات بصرية غير لغوية))<sup>(829)</sup> من خلال الشحنة التشكيلية في السطر الشعري فلا بد من أن يقف المتلقي عند هذا الشكل الذي يستدعي الانتباه والتأمل من متلقيه لفترة زمنية أطول لإدراكه ومن خلال ما تقدم يمكننا رصد الفضاء الصوري في نصوص الشاعر ناصر مؤنس الذي ترسم فيه الأسطر والعلامات البصرية كأشكال للرؤية أي الفضاء المتضمن لعلامات تشكيلية بصرية .

بيد أن هذه التشكيلات البصرية تستلزم من متلقيها قراءة متأنية مع توقف لاسترسال العين الذي يقوم بالمسح البصري للأشكال الخطية سواء أن كانت أيقونية أم لا، والتمعن في رؤيتها وقراءتها، وبهذا حتى يتمكن المتلقي من الوصول إلى الدلالات الكامنة والحقيقة وراء هذه الأشكال وفي هذا الإطار سنتوقف على الحالات التالية :

---

(827) موسوعة نظرية الأدب، القسم الأول، مجموعة من الكتاب الروس، تر : جميل نصيف التكريتي : 92 .

(828) الرؤيا والتشكيل : 4 .

(829) الشكل والخطاب : 264 .



الأشكال المثلثة  
المربعة  
الدائرة

دوائر  
مثلثات  
مربعات  
ملمح المتن والحاشية

- 1- الأشكال الايقونية (المعطاة) أشكال مركبة .
- 2- أشكال غير مركبة (أيقونات فنية) .
- 3- الشكل المجرد .
- 4- الألوان بوصفها مدلولاً بصرياً .



## المبحث الأول

# وصف المعطى الموجب للقراءة والبصر

### - الأشكال المركبة :

استطاعت الذات المبدعة أن تستثمر بلاغة الفضاء لإنتاج أشكال مرئية ذات منحى بصري قرائي، مفاد هذا التوظيف هذه الأشكال المتعددة ذات الشحنات والحمولات الدلالية التي تستدعي المتلقي لفك شفراتها وما تحمله في طياتها من معانٍ ودلالات متعددة وخفية ومكتومة لا يقف فقط على قراءتها بل تستدعي لأن يشاهد ذلك الكل الممنوح له حتى يستطيع الوقوف على شفراتها الايقونية والمجردة ذات الأشكال الهندسية والرياضية ليفككها ويصل إلى دلالاتها .

بيد أن هذا التوظيف نابع من ((المادة اللغوية – الحاملة في طياتها القدرة على التخلق، مما يجعل المبدع أكثر حرية في تمطيها وتشكيلها كيفما شاء الحال أن الشعر اليوم، شأنه شأن اللغة نفسها يجنح نحو التركيز ويبدو أنه في عصور الشعر، كان صهر المحسوس بالمجرد، أي هناك صلة وثيقة بين البصري والتصوري الذي أهم خصائصه صهر الإحساس بالتأمل واستعمال التجربة الحسية لتحريض الفاعلية الفكرية المرتبطة بها، وتصبح عملية الأغاز مرتبطة الصلة بعملية تحويل اللغة إلى شكل منظور وهي عملية تمر عبر أشكال جانبية

كالكتابة الهيروغليفية))<sup>(830)</sup>، وهذه ممارسة مصرية قديمة في الكتابة لاشك أنها تقوم على المزاجية والاختلاط والجمع في تقديمها للنصوص التي هي بين نصف صورية ونصف صوتية للدلالة على تمثيل المرسوم أو تقديم مقطع صوتي من كلمة أو جملة، وبهذا قدم لنا ازدواجية من حيث القراءة؛ وتحويل من المحسوس إلى المجرد فالصورة التخيلية هي الطاغية، لذا تصبح الصورة الشعرية الأكثر مجازاً لأن ما تنتجه اللغة ليس سوى رموزٍ تخيلية مجردة من الواقع<sup>(831)</sup>.

لقد وجدت العديد من ((التصاوير والأختام القديمة تجمع بين التصوير (الصورة) والكتابة، صورة تمثل الأصوات المنطوقة، كما أن الصورة، والأبجديات الصورية (ما قبل الكتابة) تمثل رموزاً لأفكار ومشاعر، استدعاء الشيء))<sup>(832)</sup>.

وبعدما تحولت ((الكتابة الصورية إلى خطية، ظلت هذه الكتابة – الخطية – صورية أو ممثلاً صوتياً أي تذكر بالأشياء التي كان عليهم أن يعبروا عنها برسوم تمثلها))<sup>(833)</sup>، وكما نجده واضحاً مثلاً في ((الكتابة الصينية واليابانية حيث ما يزال الجانب التصويري لهذه الكتابة هو ما يرتبط بين الكتابة / الشعر / والرسم وهو أيضاً ما يبرز واضحاً في الكتابة المسمارية / السومرية، والهيروغليفية))<sup>(834)</sup>.

ونظراً للتطورات الفكرية والتكنولوجية و((تراكمات المعرفة العلمية والفيزيولوجية الدقيقة بوظائف الدماغ، وكيفية إبصار العين والترجمات التي

(830) تشریح النقد: 54 .

(831) ينظر: فلسفة بول ريكور (الوجود والزمان والسرد)، ديفيد وورد، ترجمة وتقديم :

سعيد الغانمي : 180 – 181 . و : سيميائية الخطاب الشعري : 197 .

(832) المنزلات : 3 / 58 .

(833) نفسه: 3 / 61 .

(834) نفسه : 3 / 62 .

تقوم بها شبكة النظر ... وعلاقة ذلك بالوظائف اللغوية))<sup>(835)</sup>، وهذا ما أكده دولف رايسر في كتابه (بين العلم والفن) أن لتلك الحاسة أهمية كبيرة، كما أن هذا الأبصار أو الرؤية هو نتاج التعاون بين العين والدماغ، ((حيث تسجل كل معلومة بصرية ثم تفحص وتصنف في المنطقة البصرية من الدماغ، فضلاً عن هذا، فإن العين هي الوسيلة التي يمكن بواسطتها للصور التي يستلمها الذهن البشري أن تتجسد بأشكال مادية ملموسة، أما الرؤية الفنية فهي عملية إبداعية تؤدي إلى صور بصرية))<sup>(836)</sup>، مما أصبح هناك ((تلاقح بين الفني والجمالي والتقني وأصبح المبدع بناءً أو مهندساً فهو يبني اللغة من حيث هي مفاهيم ويعطيها تشكيلاً خارجياً براقاً ...))<sup>(837)</sup>، هذا ما جعل الشاعر عارفاً وواعياً لإمكاناته وقدراته على الخلق بالعمل على اللغة في مظهرها المادي، وبدت لنا واضحة في التشكيلات البصرية في الشعر الحديث ((بالرسم العلمي وظهور تشكيلات هندسية وأخرى معتمدة الرموز الرياضية والحسابية، وهذه التشكيلات لا تبتعد في دوافعها عن الدوافع السيكلولوجية والإبداعية لفن الرسم الزخرفي))<sup>(838)</sup>، ولاشك هذا مردوده لسببين :-

- أ- نزوع فطري نحو التجريد .  
 ب - الفكر الذي ترفضه الخامة والأداة في أثناء عملية الإنتاج .

ولذا منشؤه لا إرادي<sup>(839)</sup>، فأفاد الشعراء من التجريب للخروج لنا بهذه التشكيلات البصرية التي تحمل طابع المغايرة للمألوف والساند من خلال الإفادة من العلامات البصرية على مساحة معينة (أي فضاء الورقة) وظهر لنا ذلك من

(835) سيميائية الخطاب الشعري : 197 .

(836) بين العلم والفن، دولف رايسر، تر : د. سلمان الواسطي : 25 .

(837) سيميائية الخطاب الشعري : 197 .

(838) التشكيل البصري (1950 – 2004م) : 38 .

(839) ينظر : فنية الزخرفة الهندسية، فوزي سالم عفيفي : 5 .

خلال التركيز على استدعاء الأشكال البصرية التي تحقق التوازن التشكيلي للتكوين أو من أجل الدلالات والإيحاءات التي على المتلقي أن يصل إليها، فتنفاعل مع الحروف وغيرها من عناصر الكتابة الزاخرة عادة بالرموز والإيحاءات لتختزل وسائط التعبير الشعري، شريطة أن لا تخرج هذه العلامات عن نطاق الأدلة اللغوية أو الرسم بالألفاظ وقد وفره التناسل مع أشكال الطلاسم والرقى والأحراز فيعمد إليها الشاعر على اعتبارها محفزات إستراتيجية خاصة للقراءة مستدعاة من خلال طبيعة العرض البصري للنص الذي يتصل به القارئ، فيظهر التنظيم الطباعي في أعمدة إلى جانب صور فوتوغرافية أو كتابة النصوص على أشكال أيقونية تستلزم جهداً بصرياً لإدراك المتلقي للنص ... (840)

فجاءت محاولة شعراء قصيدة النثر لاستثمار كل الأدوات الفنية لتحقيق قدر من الإبداع والتمييز عن الأشكال الشعرية بما فيها شعر التفعيلة، فهذا التحول من الشكل المسموع للقصيدة العربية إلى الشكل المرئي دعاهم للاحتفال بالشكل الكتابي للنص باعتباره دالاً بصرياً ومهماً وفاعلاً في بناء الدلالة (841).

وهذه دعوة لأن يلجأ الشاعر إلى التشكيل البصري من خلال الألفاظ وطرق رسمها على فضاء الصفحة لتقديم أشكال ذات أبعاد محددة (رسم بالكلمات) بالإضافة إلى ذلك هناك ((ثمة تشكيل بصري آخر للقصيدة البصرية لا يتم باستعمال ألفاظ القصيدة أو منتهى النصي وإنما يتم باستدعاء شكل خارجي يُضاف إلى متن القصيدة مع تواسيحه دلاليّاً مع الاتجاه العام للقصيدة من جهة وما ترمز إليه الأشكال المقروءة بمتن النص من جهة أخرى)) (842).

وبالعودة إلى شعر ناصر مؤنس وبعد استقراء شعره وجدنا أشكالاً عدة تنم عن جدلية إبداعية في تخطي السائد والمعتاد فقد عمد إلى تحقيق التشكيلات

(840) ينظر : غواية التجريب : 214 – 215 .

(841) ينظر : سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر، د. رايح ملوك، الملتقى الدولي الخامس للسمياء : (انترنت) .

(842) غواية التجريب : 220 – 236 .

الصورية مع ما يستدعي اختلافه عن غيره من الشعراء وقد تبين ذلك من خلال هذه العلامات أو العناصر الأساسية التي يركز عليها الفضاء الصوري لتقديم تشكيلات بصرية متنوعة لتشاهد كعلامات بصرية منها :

### 1- الأشكال المركبة (الأيقونات المبنية) :

وهي الأشكال البصرية التي تقدمها النصوص قوامها المادة اللغوية في بعدها البصري وتختلف عن الأشكال المنتجة الأخرى بطبيعتها الأيقونية ففي بعض الأحيان يلجأ إلى الأسطر لبناء جسم الشكل أو لتعيين حافته لبناء ذلك الجسم<sup>(843)</sup>، والأشكال التي نقدمها نعتمد على دلالاتها الإيحائية وكذلك ليس بالضرورة أن تكون هناك مطابقة بين العنوان والهيئة بقدر ما هناك إشارة لتلك الهيئات وما تبينه من تصور في ذهن القارئ والمتلقي.

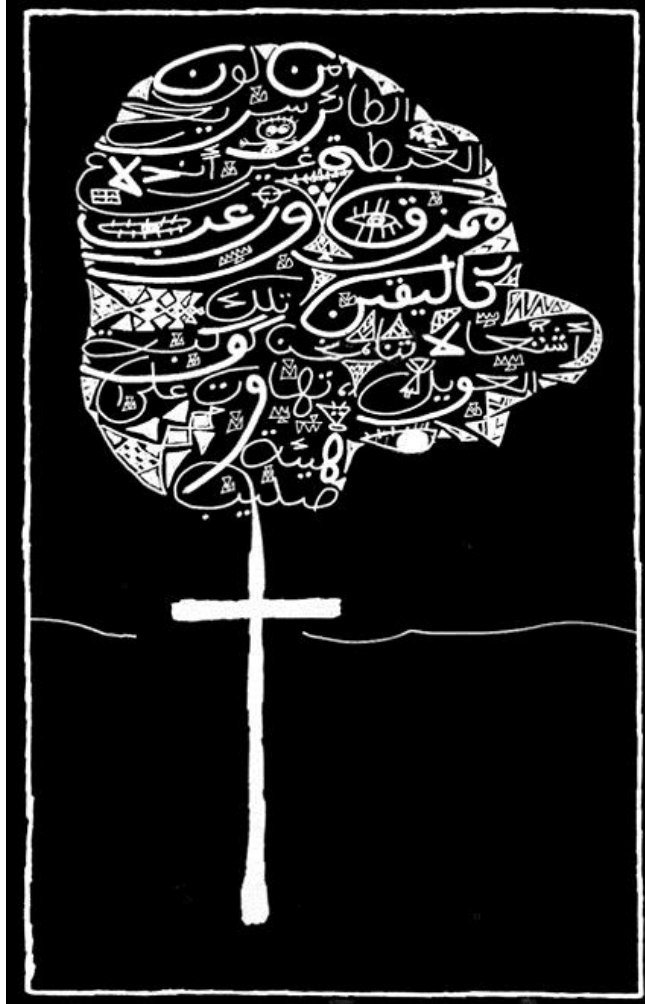
### 1- أيقونة اللاشخصانية :

هذه الأيقونة يكون الشكل فيها بارزاً ويأخذ باتجاه انتقال الحرف إلى الجانب الشكلي أكثر من البعد الصوتي الذي يؤدي كتابياً، كما مایز الشاعر هذه القصيدة الجسمانية برموز مرسومة وخطوط ونقاط وأشكال متعددة .

---

(843) ينظر : الشكل والخطاب : 244 .

أ- أيقونة الصليب : كما في نص ((هزائم كوكبية)) (844).

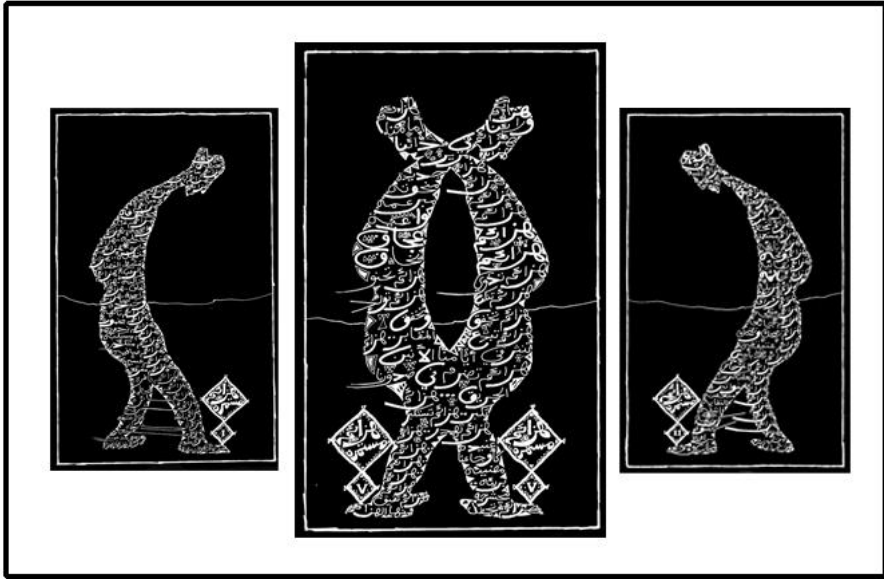


(844) هزائم : 10 .



ب - أيقونة هزائم مستمرة (845)،

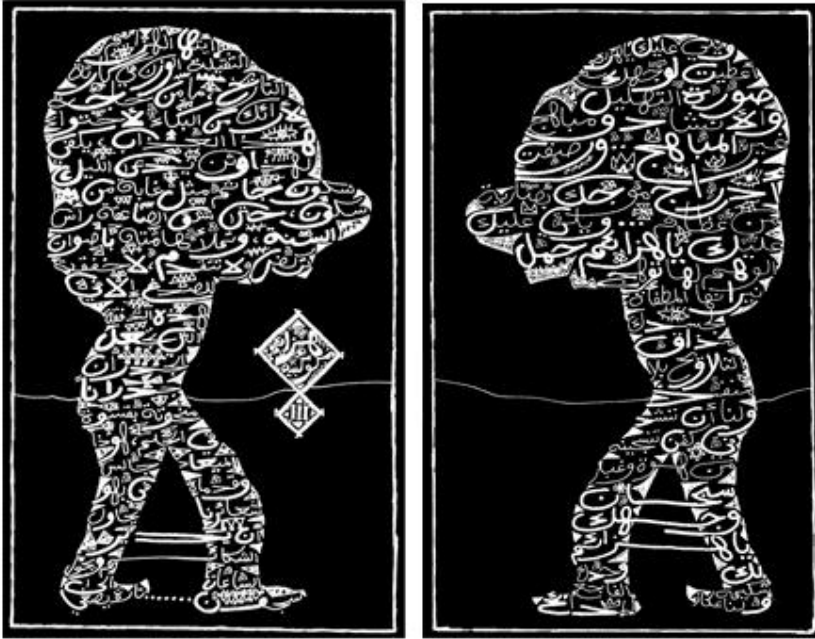
نجد في نص هزائم مستمرة (اللاشخصانية) تتخذ اتجاهات مختلفة مرة إلى اليمين ومرة أخرى إلى اليسار ومرة أخرى تتخذ شكلاً مختلفاً عن سابقاته.



(845) هزائم: 34. وينظر: 60-45.

ت- ايقونة هزائم كوكبية(846)،

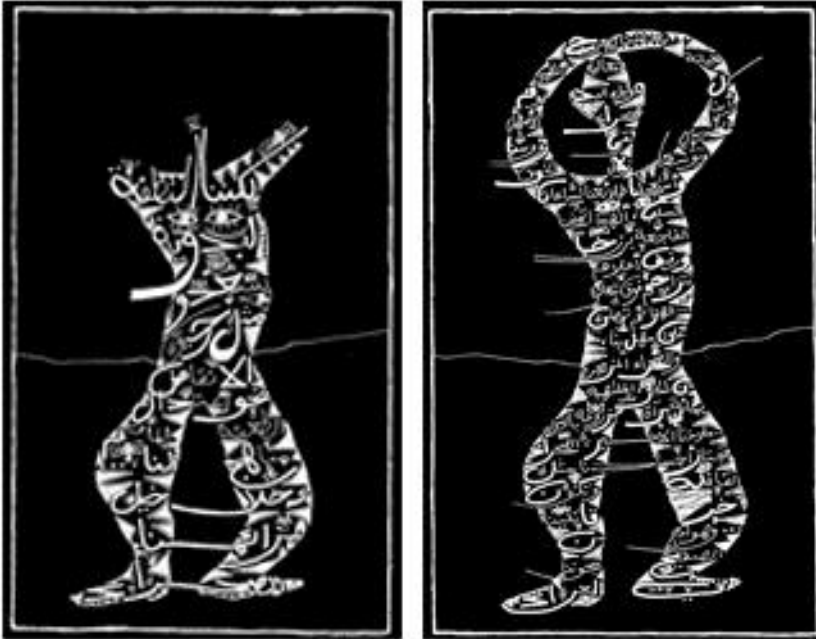
كما في نص هزائم كوكبية نجد أن اللاشخصانية مصابة ومتورمة  
وكذلك نجدها مرة متجهة إلى اليمين وأخرى إلى اليسار .



(846) هزائم: 18 - 39 .

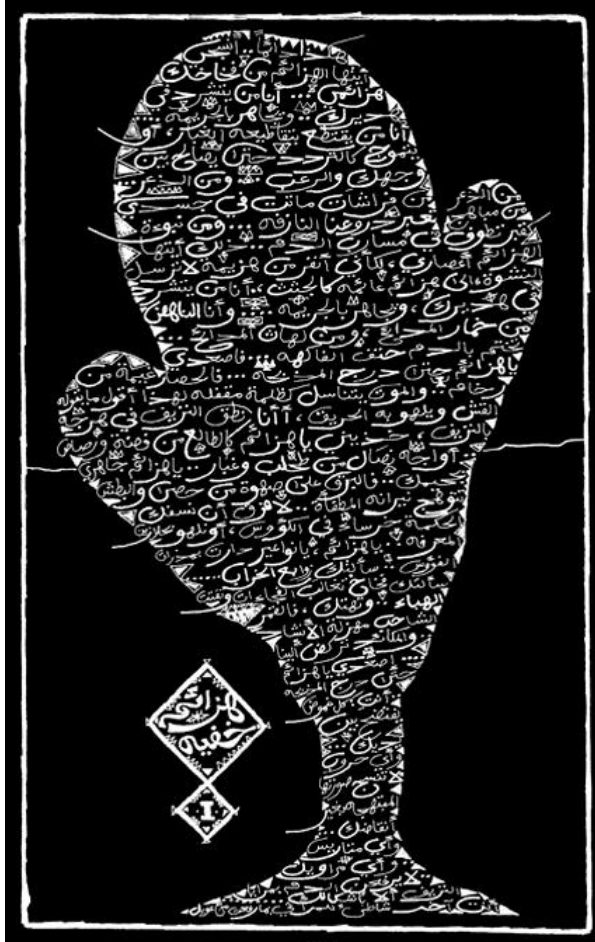
ث- ايقونة هزائم الصحراء (847) .

كما في نص هزائم الصحراء حيث تتجلى ملامح تشكيل اللاشخصانية بدون رأس ويدين، أما النص الأخر من هزائم اللاشخصانية نجدها مشتبكة يداها إلى الأعلى .



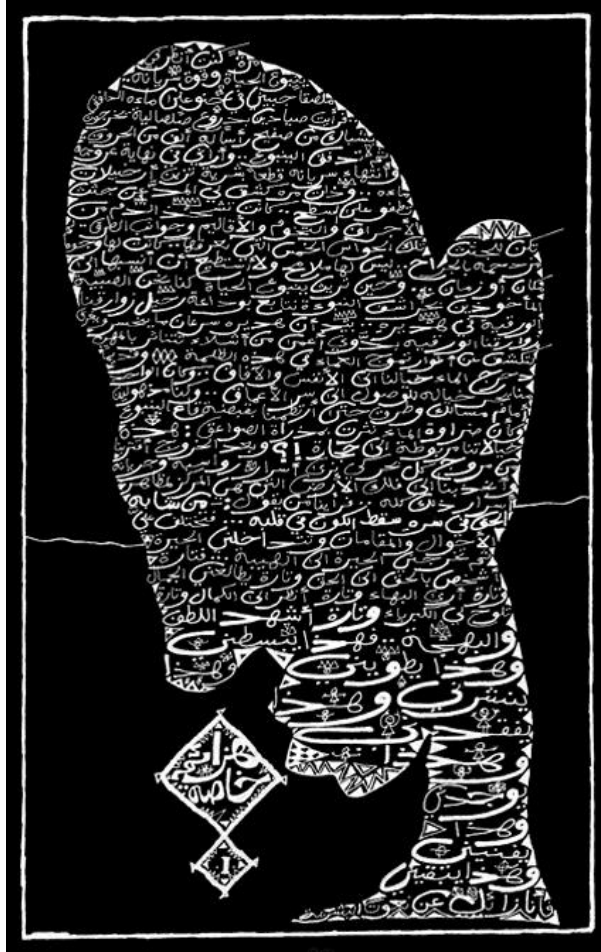
(847) هزائم : 17 ، 24 .

ج - ايقونة هزائم خفية(848)،  
نجد في هذا النص أن اللاشخصانية مخفية تماماً ومغيبية معالمها .



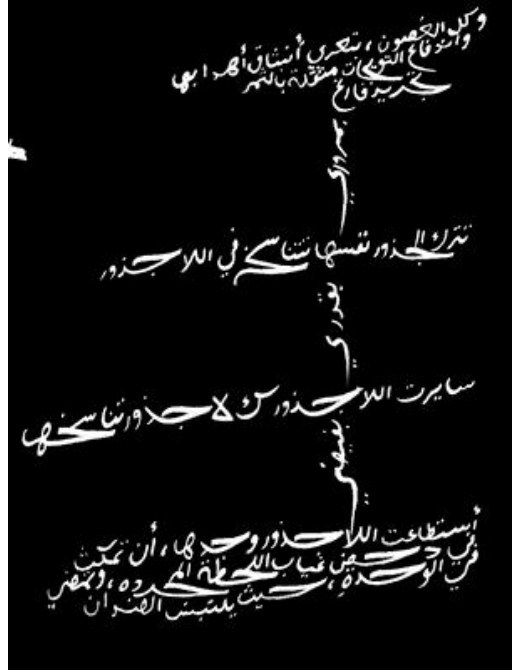
(848) هزائم: 33 .

ح - هزائم خاصة (849) :  
نجده في نص (هزائم خاصة) حركة النص مختلفة وكذلك اتجاهاته مختلفة :



(849) هزائم : 62 .

2- ايقونة الجذر : كما في نص ((تعويذة الاخيلة)) (850)



2- الأشكال غير المركبة (الأيقونات المعطاة) :

وهي ((الأشكال البصرية التي تقدمها النصوص، معتمدة على المادة اللغوية في صورتها البصرية من أجل تشكيلها، وهذه الأشكال تعتبر مجردة لأنها لا تلتبس طابعاً ايقونياً صرفاً)) (851) .

(850) تعاويذ : 93- 94 .

(851) الشكل والخطاب : 242 - 243 .

وبعد استقراء شعر ناصر مؤنس رصدنا أنواعاً متعددة منها :

- |             |   |                       |
|-------------|---|-----------------------|
| المستطيل    | ] | 1- الأشكال المثلثة .  |
| المعين      |   | 2- الأشكال المربعة —  |
| النصف دائري | ] | 3- الأشكال الدائرية . |
| البيضوي     |   |                       |

**1- الأشكال المثلثة :** هو الشكل الهندسي المجسم أتخذ اتجاهات عدة في شعر ناصر مؤنس مرة نجده يتجه يميناً وأخرى يساراً ومرة إلى الأعلى ومرة أخرى إلى الأسفل، ومجموع هذه النصوص تشترك في تقديمها للفضاء الصوري المتضمن لهذه الأشكال المختلفة في أبعادها وتكوينها، ومن أمثلة هذه الأشكال كما في نص ((تعويذة الرفائيم)) (852) .



(852) تعويذة : 76 .

وفي نص آخر من ((بازبند)) (853) .

هذا  
بازبندي  
جبر عراف  
تعازيم كاهن  
وحبر ما لا اسم له .

وفي نص آخر من ((بازبند)) (854) .

بمراكب  
وابنية تزيها الخزفيات  
بمترس وخاطوف وحروب تذكارية  
اقود كتائب التجريد إلى أندلس من التكوينات.

وفي نص آخر من ((قلم آدم)) (855) .

بلا تهور  
بلا سفالة  
لن يقطع طريقك أحد  
سوف نعزق لك البوق  
وأنت ترمي بمصائرنا كنفود على قارعة الطريق .

---

(853) بازبند : 83 .

(854) نفسه : 76 .

(855) الكتاب الوثني : 44 .



وفي نص آخر من ((قلم إبراهيم))<sup>(856)</sup>، يتخذ المثلث شكلاً جانبياً .

في  
بوصلتك  
في خرائطك  
وعداد مسافاتك.  
في عويل شهيق المنخفضات  
وتلك الشعاب التي تشرف على الهاوية .

وفي نص آخر من ((قلم إبراهيم))<sup>(857)</sup>، يتجه المثلث الأسفل أي مقلوب بناءه .

أعطوك كتاب الأقدار النهائية للخروج الهاجري  
وقبل أن يختفوا في السماء الطليقة  
سمعت همساً خفيفاً  
لا تقلق

## 2- الأشكال المربعة :

هذه الأشكال الهندسية المجسمة التي وردت في شعر ناصر مؤنس التي بنت  
الأسطر أجسامها وفي بعض الأحيان تعين الأسطر حافاتها، بيد أن الترتيب  
ينضوي تحته الشكل المستطيل والشكل المعيني كذلك.

---

(856) الكتاب الوثني:120.

(857) نفسه : 129 .



### 3- الأشكال الدائرية

هذه الأشكال الهندسية تنضوي تحتها الأشكال (البيضوية وأنصاف الدوائر الحلقية)، حيث توفرت هذه التقنيات أو الأيقونات في شعر ناصر مؤنس، الشكل الدائري نحو ما ورد في نص من ((تعويذة الرفائيم))<sup>(858)</sup>.

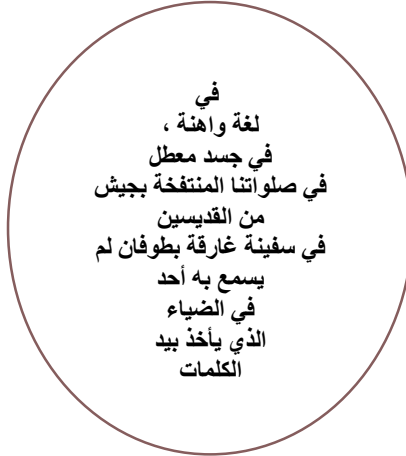


(858) تعاويز : 74 .

وفي نص آخر من التعويذة ذاتها(859) .



وفي نص آخر من ((قلم بيضة براهما)) (860) .



---

(859) تعاويذ : 69 .

(860) الكتاب الوثني : 176 .

وفي نص آخر من ((قلم نوح)) (861) .

بباب واحد  
مصحوبة بفأل الطوفان  
حاملة انكسار الأقدار وتمزقها  
تسرع كخاطرة من شيطان  
لترسم موت الأشياء كلها  
موت القدر  
موت المصير

الشكل البيضوي : ورد هذا الشكل الهندسي في شعر ناصر مؤنس في نص ((قلم نوح)) (862) .

المفتنون  
الذين انتظروا الضوء  
في البحار التي يعبرها الأعمى  
لم يلتفتوا إلى الملاك  
يعبر المقابر وهو يلهو  
ليقترح الطوفان  
الحساء الأول للآلهة

---

(861) الكتاب الوثني: 85.

(862) نفسه : 82 .

وفي نص آخر من ((قلم بيضة يراهما)) (863) .

بيضة تشبه روحاً تخرج من شلال أو غيمة  
تطير في الليل ، فوق قارات سوداء محترقة  
وحين تتعب من ملاحظتها السماوية  
تجلس فوق غصون الأشجار  
وترمي بنبالها السحرية  
السرور الصافي  
الذي  
ينتظرنا

وفي نص آخر من ((قلم الجزري)) (864) .

لخساراتي  
شكل الندم المتعثر بالعبد الحامل  
مروحة الطاوس  
شكل فضوليين ، لم يهبطوا منذ  
اشاعات  
من ابراجهم

---

(863) الكتاب الوثني : 170 .

(864) نفسه : 200 .

#### 4- الشكل المجرد : (الايقونات الجاهزة)

والذي نعني به ((مجموع الأشكال البصرية التي تقدمها النصوص دون أن يكون لها طابع أيقوني، ولا أن توظف اللغة في بعدها البصري من أجل بنائها))<sup>(865)</sup>، ومن خلال استقراءنا الشعر ناصر مؤنس وجدنا هناك أشكالاً متوزعة كأشكال خطية منها :

- (1) مثلث
- (2) مستطيل
- (3) مربع
- (4) دائرة
- (5) ملمح المتن والحاشية والذي بدوره يرد بصيغ موظفة توظيفاً منمازاً
- (6) المعين .

وهذه الأيقونات التي رصدناها والتي سجلت حضوراً في كتبه الشعرية بالإضافة إلى أن بعضها يوظف توظيفاً دلاليّاً ولا تغفل الإشارة إلى إن في بعض الأحيان يجعل أيقونة المربع داخل الدائرة أو العكس من ذلك كما أن أيقونة المستطيل سجلت حضوراً نادراً في نص واحد فقط في كتاب ((تعاويد للأرواح الخربة))<sup>(866)</sup> .

\*- **الدائرة** : وظف الشاعر ناصر مؤنس الدائرة توظيفاً دلاليّاً لم يقف كونها علامة على مفصلة النص ومقاطعته وتجزئتها بل سجلت هذه الأيقونة حضوراً في مقاطع النص وكل حمولته الرمزية .

---

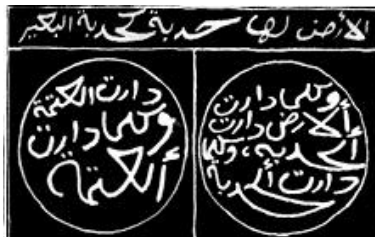
(865) الشكل والخطاب : 246 .

(866) ينظر : تعويذة الجفاف : 21\_42.

مثلاً هذه لازمة الدائرة مرة تأتي بسهمٍ ومرة أخرى من غير سهم في كتاب ((تعاويد للأرواح الخربة)) الذي يضم عدة تعاويد مثلاً تعويذة ((الريميم والكائن والجفاف والزلزلة والرفائيم)).

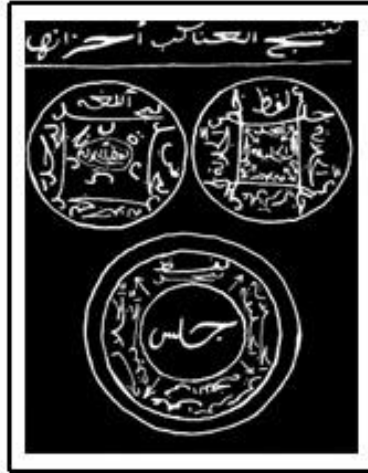


وفي نص آخر من ((التعويذة الرفائيم))<sup>(867)</sup>، وظفت الدائرة توظيفاً رمزياً .



(867) تعاويد : 69 .

وفي نص آخر من التعويذة ذاتها(868) .



وفي نص آخر من ((تعويذة الأخيذة)) (869) .

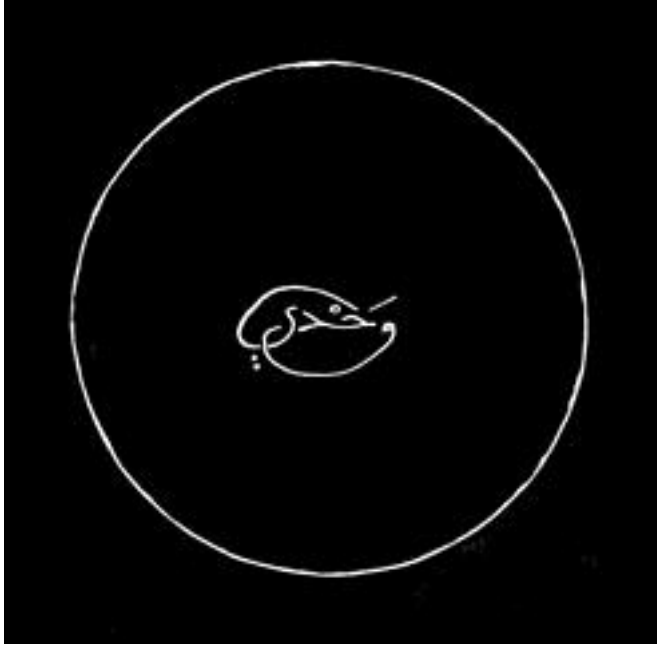


(868) تعاويد: 71.

(869) نفسه : 97 .



وفي نص آخر من ((تعويذة الرفائيم)) (870) .

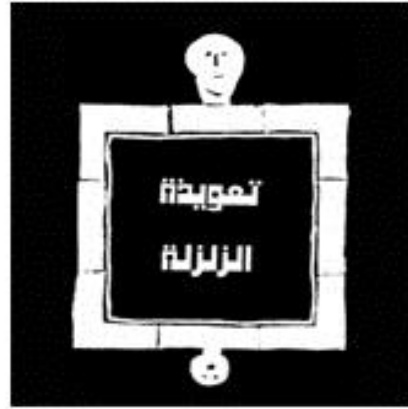
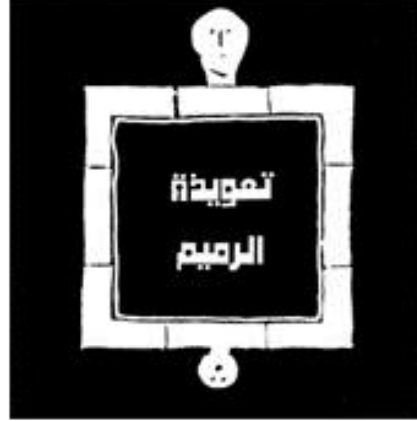


\*- ايقونة المربع :

وظف الشاعر ناصر مؤنس هذا الشكل الهندسي أيضاً كإلزامة لكل تعويذة ومرثية من كتابه ((تعويذ للأرواح الخربة)) مثلاً :

---

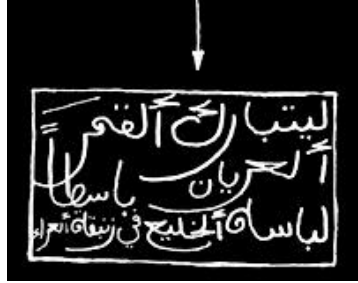
(870) تعويذ:73.



وفي نص آخر من ((تعويذة الجفاف))<sup>(871)</sup>.

---

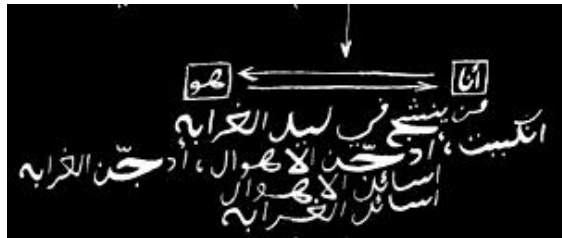
<sup>(871)</sup> تعاويذ: 122.



وفي نص آخر من ((هتاف كالصرخة)) (872).



وفي نص آخر من ((تعويذة الرفائيم)) (873).



(872) هزائم : 67.

(873) تعويذة : 57.

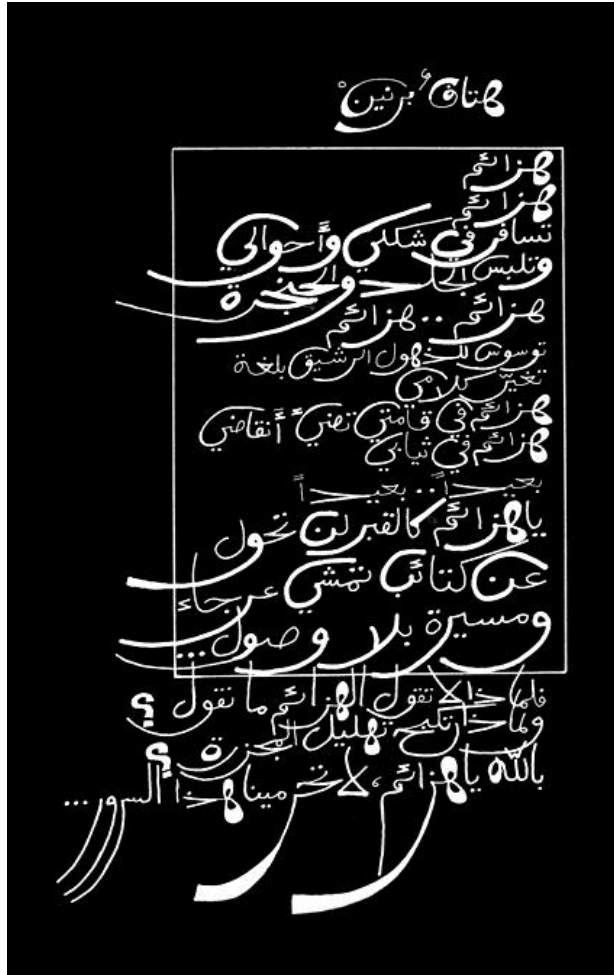
\* مملح المتن والحاشية : حيث أورده الشاعر بصيغ مختلفة مثلاً :  
 أ- يكتسح المكتوب المتن وفضاء الحاشية، كما في نص من ((تعويذة  
 الرفائيم)) (874).  
 وفي نص آخر من ((تعويذة الرفائيم)) (875).



(874) تعاويذ: 74.

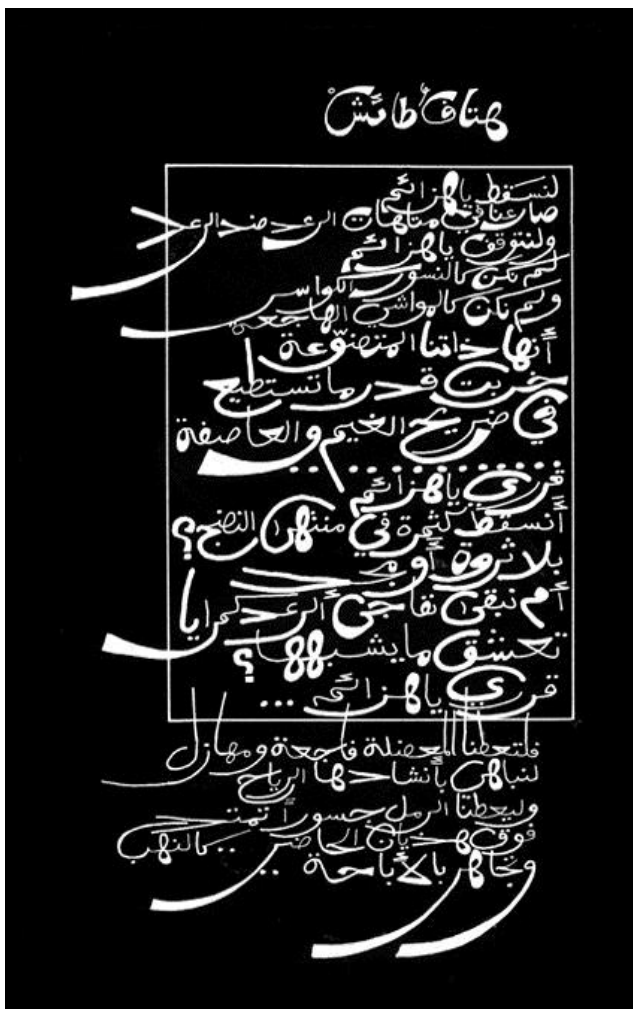
(875) نفسه: 75.

ب- يكتسح المتن فضاء الحاشية :  
وفي نص آخر من ((هزائم)) (876) هتاف برنين :



(876) هزائم : 63 .

وفي نص آخر من هزائم (877)، ((هتاف طائش)) ((هتاف يلبس وجه الشمس)).



(877) هزائم : 63، 65 .

ج- اکتساح الحاشیة لفضاء المتن كما في نص من هزائم (878)، نحو ((هتاف (حلم)).



(878) هزائم: 66.

## الألوان :-

أخذ الاهتمام بالألوان أبعاداً مختلفة ((فوظف اللون إطاراً ترميزياً في الثقافات الإنسانية بصفة عامة؛ فيدهشك الغنى الذي يزخر في هذا المجال، وذلك مما دفع بعض المصنفين إلى التفكير في وضع معاجم تهتم بدلالة الألوان ومعانيها داخل اللغة دون ربط ذلك بالإبعاد الثقافية والتكوينية؛ كما غاص بعضها في الأبعاد الانثروبولوجية والثقافية))<sup>(879)</sup>.

فاللون لم يعد خطوطاً أو مساحات شكلية خالية من دلالات جمالية وتعبيرية، ورمزية في بعض الأحيان تزيينية بل هي صور تعبر موضوعات الحياة وانفعالات الفنان خصوصاً تلك التي ترد في النصوص الأدبية ليست سوى صدفة أو تنميماً للكلام فحسب بل له ارتباط وثيق بجميع المستويات، البنيوية والبلاغية والتعبيرية، للنص الأدبي<sup>(880)</sup>.

فاللون ما هو إلا ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكية العين، سواء أكان هذا مادة صبغية أو ضوءاً ملوناً، يعني ذلك أن اللون إحساس ليس لمجرد تأثيره بالعين عن طريق الضوء، وكذلك ليس هو ذلك الإحساس المادي الملون، ولا حتى بتحليله الضوء الأبيض، بل هو إحساس مرسل إلى العقل عن طريق رؤية شيء ملون ومضيء، والتعريف الدقيق للون يجعلنا نلتفت إلى ملاحظة ثلاثة عوامل هامة إلا وهي : نظامنا البصري والمستقبل - طبيعة الشيء - الضوء الذي يعكسه<sup>(881)</sup>.

(879) إشكالية مقارنة النص الموازي : 597 .

(880) ينظر : الجمال اللوني في الشعر العربي : 84 .

(881) ينظر : القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء : 123 . و : الفيض الفني : 112 .



وبالنسبة لعلاقته الرابطة باللغة العربية، فالألوان حاملة للمعاني والدلالات التي أخذت تأثيراتها تتضح على حيوات الناس وانفعالاتهم، سواء أن كانت فرحاً أو حزناً، سروراً و غضباً، وهذا ما جعلها تكون أحد وسائل الاتصال أو طرق التعبير بين بني البشر<sup>(882)</sup>، كما أصبحت الألوان لغة تساعد في التحلي بالفراسة، وفي نجاح تعاملنا مع الآخرين<sup>(883)</sup>، فكانت هذه اللغة ((بكل ما تحمله من معاني ودلالات ذات تأثير فعّال كانت تنفذ إلى شغاف القلوب وتهيمن على كل مناحي الحياة))<sup>(884)</sup>.

بعد هذا العرض البسيط عن اللون لا بد أن ننوه إلى أن دراستنا للون تقوم على جانبين انطلاقاً من استقرائنا لشعر ناصر مؤنس فنجد اللون في الصورة الشعرية ومرة في اللوحة التشكيلية لذا فيكون على محورين :

- 1- اللون بوصفه مدلولاً كتابياً .
- 2- اللون بوصفه علامة بصرية .

### المحور الأول : اللون بوصفه مدلولاً كتابياً

وقفت الذات الإبداعية على إيقاع اللون وفعلته في المجال الشعري ومغادرته لحقل التشكيل، بوصفه من مظاهر المجال التخيلي، لأن فيه تعبيراً أكثر من إيقاع الصوت وهذا ما أكدته النظريات الحديثة<sup>(885)</sup>، وكونه مثل ((بقية العناصر التشكيلية، فإن الإيحاء باللون بوصفه عنصراً تشكيمياً ليس بالضرورة أن يكون يذكر اللفظة العلامية الدالة عليه مباشرة في اللوحة الشعرية، وإنما يكمن

---

(882) شعرية الألوان : 47 .

(883) العلاج بالألوان، أيمن الحسيني : 13 .

(884) ألوان شيطانية ومقدسة (اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها)، هيرمان

بلاي، تر : د. صديق محمد جوهر : 16 .

(885) ينظر : اللون الأسود في شعر عمر بن أبي ربيعة، د. رافعة سعيد السراج، مجلة

التربية والعلم، ع 1 ، مج 17، 2010 : 118.

الإيحاء به أيضاً يذكر دوال ذات صلة به، تعود إلى مسميات وأشياء ملونة بالألوان معروفة بديهيًا بالنسبة للمتلقي))<sup>(886)</sup>، كما أكد الفلاسفة والنقاد وعلماء الجمال على أن الصورة الشعرية التي تعد معياراً جاداً من معايير الفن الشعري التي لا تتشكل بمعزل عن اللون فهي تقوم أساساً على استخدام المبصرات ومنها اللون كما أنه من أهم آليات الرسم وهو بطبيعته المعبر البصري عن الشكل لأنه ليس بوسعنا مطلقاً إدراك ذلك الشكل بدون اللون .

هذه العلاقة الوطيدة بين فني الشعر والرسم، أبانت وأفصحت عن تشكيل علائق هامة على المستوى التقاني والشكلي ولعبة المعنى والتخييل ورحابة الفضاء، إذ أن فن الرسم الذي بدوره يقتصر على انطباعات بصرية مفردة، ويتحقق وحدة واندماجاً يستحيا تحقيقها في الأدب، ولكن الأدب بدوره هو القادر الوحيد على تقديم حكاية ممتدة عبر الزمان، فهذه شبكة الصور في فن الشعر لا تكون أكثر من لوحات قوامها الكلمات بدلاً من الخطوط والألوان والكتل، لكن لا بد من التفريق بين صفتين الإطلاقيه : التي تتمتع بها الصورة المرسومة بالكلمات، التجسيدية المحددة التي تطرحها اللوحة المرسومة بالأشكال والألوان وأدوات الرسم الأخرى<sup>(887)</sup> .

فأحتل اللون مكانة مهمة بين وسائل الاتصال فيعد هو لغة من لغة له، لأنه اللغة لم تكن الوحيدة التي تعبر عن الحقيقة، ((لما تتصف به لغة الألوان من قدرة وما تملكه من آليات الإيحاء والدقة في تجسيد المعنى، فتغدوا قراءة اللغة في ثنايا هذا (الفضاء) "الضيق / الواسع" نمطاً تجديدياً في قاموسها الدلالي، فيلتقي الفن باللغة، وتلتقي فلسفة التعبير عن الجمال بفلسفة الفن، وترتقي لغة الألوان لأنها تعبر عن الذات العميقة))<sup>(888)</sup> .

(886) أثر الرسم في الشعر العراقي الحر (1968 – 2000م) : 6 .

(887) ينظر : الشعر والرسم : 9 . و: الألوان تأثيرها بالنفس علاقتها بالفن، محمد شكر

محمود الجبوري : 28 . و : في شعرية الضوء، صلاح صالح : 17 – 18 .

(888) الطبيعة في الشعر الجزائري الحديث، سليم كرام، رسالة ماجستير : 179 .

استطاع اللون إلى جنب الشعر أن يقطع مسافة كبيرة في مسيرته، حيث لا جعل هذا الأخير يغترف من دلالاته وإيحاءاته في بناء التشكيلات والتصورات الشعرية المختلفة<sup>(889)</sup>،\*، ويتضح لنا أن اللون بعد أن كان متعارف عليه هو قوام مادة الرسم اللوحات أخذ يتحول إلى دال في الصورة الشعرية ((حين يوضع ضمن سياق لغوي وبهذا يمتلك دلالة في إطار بناء الجملة الشعرية))<sup>(890)</sup>، وعليه تتضح تلك القصيدة من توظيفه كونه يمثل بنية لغوية مهمة ((كذلك أنه في حد ذاته لغة قادرة على حمل المدلولات الكافية لإيصال المعنى))<sup>(891)</sup>.

أن المحاور الدلالية لجماليات الألوان ووضوحها في الخطاب الشعري هي ما دعت النقاد إلى تلك المحاور وكان من أبرزهم ((جوجان)) الذي أطلق عليها مسمى ((شعرية اللون))، ورأى أنها تتمثل في علاقات عدة هي التراث والطبيعة واللغة والإيدلوجيا والعصر والعامل النفسي، وبهذا أصبحت الألوان جزءاً مهماً في الصورة الشعرية<sup>(892)</sup>.

فانتقائية اللون لتشكل الصورة الشعرية، يسعى بها الشاعر إلى استكشاف الصورة مرة وإثارة القارئ في الثنائية وعلى ذلك يكون الشعر وسيلة لاستحضار الأشكال والألوان في نسق خاص تستمتع به حواس المتلقي<sup>(893)</sup>.

---

(889) شعرية الألوان : 59 .

\* وفي الشعر العربي القديم مدًى واسع للون يتجلى في دواوين الشعراء عموماً . ينظر : الصورة الشعرية والرمز اللوني : 13 . و: تعبيرية اللون في شعر ابن خفاجة، عزوز سعدي سيف : 149 – 150 .

(890) جماليات اللون في شعر زهير، موسى ربايعه، مجلة جرش للبحوث، ع 2 ، مج 2 ،

1998 : 11 .

(891) دراسة في الثلاثاء الحمراء، طه المتوكل : 117 .

(892) ينظر : جماليات في القصيدة العربية، محمد محافظ ذياب، مجلة فصول، ع 2 ، مج

5 ، 1985 : 41 .

(893) ينظر : التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل : 68 .

كما له تأثير بالغ على الطبيعة الفنية للفنان تتمثل من خلال موضوعه الفني وكماله أهمية تكمن في القدرة التعبيرية للون عن حالة معينة، بيد أنّ الفنانين يختلفون في انطباعاتهم من شخص إلى آخر<sup>(894)</sup>، فيتضح لنا أن دلالة الألوان متغيرة وغير ثابتة على حال بعينه وهذا نابغ من التغير والتحول، الذي يشمل مراحل حياة اللون للسياق والأثر النفسي للشاعر<sup>(895)</sup>.

فاستدعاء الشاعر لدلالة الألوان مرتبطة بدلالة السياق، كما أن عملية اختيار اللون في الصورة الشعرية عائداً ((إلى طبيعة الوقت والشعور والإحساس، فليس اختيار لون محدد عملية خالية من ارتباط بالموقف والشعور، وإنما هي عملية مؤسّسة على أن اختيار اللون داخل في إطار الرؤية التي ينطلق منها الشاعر))<sup>(896)</sup>.

أخذ الشاعر يتجاوز الرؤية الواقعية إلى الرؤية الرمزية، واستخدمه للون كرمز يجعله ((عضواً حياً في وحدة النص))<sup>(897)</sup>، من خلال إسهام اللون في عمليات المعنى والدلالة وما يولدانه من إنتاج في التحويل الدلالي الذي يشغل في السياق الشعري بوصفه رمزاً دلالياً يحيل على إشكالية المعنى، إذ أن الأصل في أية ممارسة سيميائية دالة هو أنها تخلق النظام الرمزي لإنتاج المعنى من جهة وحمله واستهلاكه في مجال التواصل الخطابي من جهة أخرى<sup>(898)</sup>، وذهبت إلى ذلك جوليا كرستيفيا إذ قالت ((أن القانون الذي يتحكّم، أو إن شئنا الرئيس، الذي يؤثر في أية ممارسة اجتماعية يكمن في حقيقة أنه

---

(894) ينظر : الصورة اللونية أفق الدلالة وحاسية التعبير الشعري: 97 . و : الصورة في

التشكيل الشعري - تفسير بنيوي، سمير علي سمير الدليمي : 67 - 68 .

(895) ينظر : الصورة الشعرية والرمز اللوني : 28 .

(896) جماليات اللون في شعر زهير : 9 .

(897) جماليات اللون في القصيدة العربية : 41 .

(898) ينظر : اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول المقولات، يوسف إسكندر : 157 . و:

الصورة اللونية : 97 .

يرمز، أي أنه يستخدم اللغة))<sup>(899)</sup> التي بوصفها حمولة رمزية تعمل في النص باليات الترميز والتدليل العلامي الذي يسهم إسهاماً عميقاً وفاعلاً وجوهرياً في إنتاج لعبة المعنى الشعري وترويجها في الخطاب...<sup>(900)</sup>

وأشار ((جوجان)) إلى ذلك أيضاً، إذ يرى وجودها بات يشكل إشارات سيميولوجية مما حولها إلى الرمزية ((إن بعض الألوان تعطينا إحساسات غامضة، وعلى ذلك فلا يمكن استخدامها استخداماً منطقياً بل نضطر إلى توظيفها رمزياً))<sup>(901)</sup>.

يضعنا ما تقدم أمام دور اللون الذي بدأ يتصاعد شيئاً فشيئاً في القصيدة الحديثة حتى أخذ يشكل دوراً رئيسياً في إنتاج المعنى والدلالة، كما أصبح قطباً مهماً من أقطاب تشكيل القصيدة وركيزة تقوم عليها الصورة الشعرية، انطلاقاً من النواحي الجمالية، وأن الجمال في حد ذاته نسبياً من هنا كان من الوسائل التي تعبر عن القي الشكلية والمعاني النفسية من خلال التوافق والتناغم وفق قانون جمالي يصعب تحديده ولكنه مختم في بصيرة الفنان، وكونه تعدى اللغة الرمزية إلى الإشارة اللونية، وبهذا شكّل اللون تقنية ووسيلة لم يعد للشاعر بدّ من توظيفها والالتكاء عليها لما له من دلالات متنوعة وكثيرة<sup>(902)</sup>.

لكن القصيدة الحديثة هي التي جعلت دور اللون يتنامى بشكلٍ فعّال في الصورة الشعرية الحديثة ولاشك في أن سياق التطور الحدائى والرؤيوي وكل ((التحولات التي عرفها البناء المعماري أو التشكيلية للقصيدة، إنما كان مردّها

---

(899) النيبوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، تر: مجيد الماشطة: 114 – 115 .

(900) ينظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي: 270 . و: الصورة اللونية: 110 .

(901) جماليات اللون في القصيدة العربية: 42 – 43 .

(902) ينظر: الصورة الشعرية والرمز اللوني: 41 . و: اللون الأسود في شعر عمر بن

أبي ربيعة: 118 .

إلى استفادة فن الشعر من الفنون الجميلة الأخرى))<sup>(903)</sup>، مما جعل تشكّل الصورة اللونية في القصيدة الحديثة ((دوراً هاماً في تجسيد تجربة الشاعر وتأثير الظواهر التعبيرية، وبذلك تزيد وضوحاً في لغته))<sup>(904)</sup>، مما يضع في يد القارئ أو المتلقي ((أحد المفاتيح الهامة في فهم التجربة الشعرية والوصول إلى المغزى الكامن وراء النصوص، فضلاً عما يثيره توظيف اللون في رموز وإيحاءات وتراسل يتجاوز الإطار المعجمي لدلالات الألفاظ وينتقل بها من المحسوس إلى ما وراء الظاهر والإطار المحدود<sup>(905)</sup>، كما أن إشارة التدليل الجمالي في النصوص عموماً تتداخل فيما بينها تداخلاً سيميائياً غاراً في أعماق حركية العلاقة، فمن آلية النظام اللغوية بمفهومه الإشاري، فأنموذج الإشارة الفنية (الموسيقى والرسم والشعر ...) تشارك الإشارة اللغوية في فرز المعنى وتشكيله وتوصيله<sup>(906)</sup>.

كما أن أصبح إيقاع للقصيدة الحديثة ومظهراً تكوينياً لما يمتلكه من طاقة تشكيلية تمتاز بخصائصها التقنية والبصرية عن الذات، فهذه الطاقة التي يتغذى عليها اللون مردها إلى ذلك التنافذ أو التداخل الإجناسي بين الفنون ((الذي غدّى القصيدة ومدّها بنسغ تقاني وروح رؤيوية وتعبيرية وجمالية جديدة))<sup>(907)</sup> وعلى أساس ذلك ((ما عادت القصيدة اليوم تصنع نهرها الخاص من لغة نضاحة بالشجن أو البهجة أو التأمل، أنها مفتوحة الآن على أفق مزحوم بالأجناس والفنون وأنماط التعبير))<sup>(908)</sup>.

هذا الأفق المزحوم دفع بالأساليب التعبيرية إلى التطور، فأصبح للثقافة اللونية ((أثر مهم في إدراك الألوان بحسبها الفني المرهف، ومن ثمّ استخدامها

(903) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المسدي : 212 .

(904) تجليات الشعرية – قراءة في الشعر المعاصر، فوزي عيسى : 158 .

(905) نفسه : 180 – 186 .

(906) ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي : 270 . و : الصورة اللونية : 97 – 98 .

(907) الصورة اللونية : 98 .

(908) الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، د. علي جعفر العلاق : 160 .

الاستخدام الأمثل في الوصف والتعبير))<sup>(909)</sup>، وأصبح لكل لون أبعاده الإيحائية ودلالته الرمزية التي تعطل وجوده في سياق بعينه دون غيره، أين يصبح الفضاء اللوني هنا، أصبح علامة لغوية مرتبطة بمؤولات متنوعة<sup>(910)</sup>، موحية بأبعاد رمزية مكثفة بقصدية الشاعر، فيتعدى بذلك كونه مجرد فضاء لوني إلى موضوع دلالي مشبع بأبعاد رمزية لها خلفية فلسفية عميقة، كما يشير إلى ذلك رولان بارت من أن اللون في حد ذاته لغة ناطقة<sup>(911)</sup>.

استطاع الحضور اللوني في الشعر تَعَدِّيَ ذلك ((التشكيل السيميائي بالمعنى النصي المجرد، إلى صوغ نظم جمالية تحدد العلاقة بين النص والعالم على النحو الذي يتبدى فيه الجمال))<sup>(912)</sup>، بكونه ((حركة يولدها صراع أبدي متكرر بين الأرض والعالم أو نظام لعب خاص تتفتح فيه ذات اللاعب وتعاقد وجود اللعب في اندماج يفككها، لتغيب ظلاً خافئاً في السراديب المظلة أو فاعلاً يستقطب المجتمع في تأسيس فني))<sup>(913)</sup> وباستطاعته الرقي بـ ((الصيغة الأدبية – وهي كثر مع إنتاج لعبة معنى باستثمار كينونات الوجود المادي – على مقام إنساني يؤسس العلاقة الجمالية مع الأشياء))<sup>(914)</sup>.

فالتشاكل في الشعر لم يتخذ ((مجرد الاستعارة الطريفة؛ إذ أن ما يحدث هو أن تنتقل الدلالة التشكيلية إلى ميدان آخر – إلا وهو الفنون التعبيرية، ... وكل ما يمكن إدراكه من اختلاف هو أن التشكيل في الفنون التشكيلية حسي في حين أنه في الفنون التعبيرية وراء الحسي))<sup>(915)</sup>.

- 
- (909) اللون في شعر نزار قباني، ياسين عبد الله نصيف، رسالة ماجستير : 12 .  
(910) ينظر : الشكل والخطاب : 53 – 54 . و : الاشتغال السيميولوجي للألوان وأبعادها الظاهرية في ديوان (البرزخ والمسكين للشاعر عبد الله حمادي) : 343 .  
(911) ينظر : نظام الموضة، رودن بارت . و : الاشتغال السيميولوجي للألوان : 343 .  
(912) الصرة اللونية : 100 .  
(913) وجود النص – نص الوجود، مصطفى الكيلاني : 47 – 48 .  
(914) الصورة اللونية : 100 .  
(915) التفسير النفسي للأدب : 57 .

وعلى ذلك لا نجد غرابة في أن تحتل الصورة اللونية هذه المكانة المرموقة أو تكون أساساً من أسس الاستعارة التي استطاعت أن تخرق وتعير الظواهر السطحية للون إلى الدخول بعالمه واستخلاص علاقاته المتشابكة التي تنقل أثرها للمتلقي .

ونظراً لما حفلت به كتب ناصر مؤنس الشعرية من صور لونية تعتبر كأحدى الخصائص و العلامات التي تميز بها أسلوبه لذا سنعمد للاشتغال السيميولوجي للإيقونات اللونية معتمدين الإجراء السيميولوجي وذلك من خلال اصطناع منهج مركب يجمع بين سيميوطيقيا بيرس التي حدد فيها مراتب العلامة والعلامات اللغوية، الممثلات اللغوية/ الممثلات أيقونات / مؤولات تستحضر أيقونات أخرى مغيبة من سياق الدوال العام، وتبعاً لهذا فقد قسم ((بيرس)) سيميوطيقية إلى ثلاثة فروع (1) المماثل ، (2) المرز ، (3) المؤول ، والتي حاول ((غريماس)) فيما بعد تعديلها خالقاً بذلك منهجاً مركباً بينه وبين بيرس، بتغيير تسميات الفروع التي وضعها بيرس فأقترح ما يلي :

### (1) القرينة (2) الرمز (3) الممثل

وذلك لأن القرينة حسب ((غريماس)) تصنف كونها ((حدثاً تاماً يحتوي على مرجعية تحليل إلى عالم الخطاب))<sup>(916)</sup> .

سنعمد إلى الإحصاء، الذي فيه إشارة إلى معدل تردد نسب الكثافة الأيقونية اللونية ففي كتبه وردت (170) مفردة / أيقونة لونية موزعة في نصوص عدة فيما عدا الألوان التي وردت صريحة هي :

---

(916) greimaset courtes :dictionnaire de somiotique  
lecture.p:256

نقلأ عن الاشتغال السيميولوجي للألوان : 345



الأيقونات اللونية	عدد الورود	اللون
60 أيقونة	1	الأبيض
77 أيقونة	11	الأسود
27 أيقونة	7	الأحمر
	9	الأخضر
	8	الأصفر
	7	الرمادي
	7	الأزرق
	4	البنفسجي
	5	الأرجواني
	2	الأشقر
	2	اللازوردي

هذا الأمر يدل على أهمية الرمز اللوني كونه مقوماً من مقومات تشكيل الصورة اللونية بالإضافة إلى ما تدل عليه من طاقات دلالية وإيحائية على الرغم من تفاوت الأيقونات اللونية فيما بينها ولكن اللون الأسود شكل مركز الكثافة اللونية فنلاحظ مثلاً الأيقونات اللونية السوداء شكلت حضوراً كبيراً في كتاب تعاويذ الأرواح الخرية نحو (السواد، الظلمة، العتمة)، كما شكلت حضوراً الأيقونات اللونية البيضاء مثلاً (الزبد، التماع، شهاب الضوء، الضياء، بريقها المبصر، مضيئة، البريق، الوضاء، البرق، أضوائها الفسفورية، القمر، (...)، الأيقونات اللونية الحمراء (غيماً أحمر، الجمر، الدم، الاشتعال، الدامية...)، الأيقونات اللونية الخضراء (المخضوضر، المروج، العشب).

## المحور الثاني : اللون بوصفه علامة بصرية :

إن التطورات العلمية والفكرية التي طالت كثيراً من الفنون ، لا سيما فن الرسم بوصفه واحداً من هذه الفنون التي شهدت تحولاً بارزاً في النصوص البصرية ، التي قُدمت على وفق رؤى وتصورات جديدة على مستوى التعبير والتقنية والشكل والأداء والمضمون<sup>917</sup>، كما أن الدالة اللونية التي شكلت حضوراً في الصورة الشعرية بوصفها صانعة للدلالات والمعاني التي على المتلقي الغور في أعماق تلك الصور والدخول إلى عوالمه النفسية من خلال معجمه اللوني الذي يضع هذه الصورة، أصبحت هذه الدالة اللونية داخلة في المجال البصري المرئي (أي التشكيل) وكونه أحد الأدوات الأساسية التي تقوم عليها اللوحة التشكيلية أو الرسم الفني الذي نعني به ((الرسم التشكيلي المعتمد على تصوير الهياكل بالريشة والألوان بعيداً عن قواعد العلوم التطبيقية المرعية في الرسم العلمي))<sup>918</sup>

فاللون هنا يتمرأى لنا في تقنيات بصرية، وهذه مرسلّة بصرية تتكون من علامات بصرية من بينها العلامات التشكيلية للصور ((والألوان، والأشكال، والتكوين، والملمس، والصورة، وتعد هذه علامات تامة، وليست مجرد مادة تعبيرية للعلامات الأيقونية التصويرية))<sup>919</sup>، بينما العلاقات التصويرية ((علامات تُعطى بطريقة مرمزة إحساساً بالمشابهة من الواقع من خلال اللعب على التمثيل الإدراكي الحسي))<sup>920</sup>، وهكذا عُدت العلامات الأيقونية والعلامات التشكيلية علامات بصرية، فاللون هو عنصر من عناصر تكوين اللوحة ومن خلالها يرصد تكوين اللوحة ((كتكوين بصري، يشير إلى الإحساس المسبق بوجود علامات تشكيلية ووجود تفسير لها رمزاً ثقافياً واجتماعياً))<sup>921</sup>.

917 ينظر : الفن الأوربي الحديث، آلان باوتس، تر : فخري خليل : 28 .

918 التشكيل البصري (1950 – 2004م) : 85 .

919 مدخل إلى تحليل الصورة : 130 .

920 نفسه : 102 .

921 مدخل إلى تحليل الصورة : 102 .

واللون في حد ذاته وفقاً لما يمتلكه من طاقات جمالية إيحائية كالتناغم والتباين والانسجام وما إلى ذلك من صفات داخلية في الطبيعة الفيزيقية للون ، فهذه الصفات اللونية التي تدخل في تركيب وتشكيل اللوحة تخلف نوعاً من التناغم الذي يقترب مما تحدثه الأنغام الموسيقية للنفس<sup>(922)</sup> . إن هذا اللون المستخدم في اللوحات التشكيلية ((يثيري التصميم من خلال أساليبه الأدائية والتي تترك أثرها الفعال لدى المتلقي، كما أنه يضيف إلى تركيب العمل الفني إذا وضع في الاعتبار (القيمة النغمية) أي الشدة النسبية لكل لون من الألوان المتعددة بالنسبة للضوء العام للعمل كله ... وبذلك يتحدد ويتحقق النغم في العمل وهو ما يعرف بالأسلوب))<sup>(923)</sup> .

إن وجود الألوان في اللوحات لا يقتصر على نشاطه التمثيلي في التفكير ذهنياً بل يتعداه ذلك النشاط إلى ما يوقظه فينا من رنين حسي جواني بشكل خالص<sup>924</sup>، كما يشكل حضوره دوراً هائلاً في الشكل كونه أصبح جزءاً غير منفصل من الشيء فهو الهدف والغاية في الوقت ذاته ، فيغدو مرئياً لحمل رسالة اتصالية في استخدام اللون وتدرجاته في التفكيك المنثوري للألوان<sup>925</sup> .

كما عدّ وسيطاً من الوسائط الحسية التي يعول عليها الفنان وهذا ما قال به جيروم ستولنيتيز ، وتتمثل هذه الوسائط بالخطوط والألوان والخامة والمساحة واللمس فالتأكيد على هذا العنصر الهام من عناصر البناء المكونة للوحة ، بالإضافة إلى استعمالاته الرمزية والانفعالية يجعل لكل لون دلالاته ومعناه<sup>926</sup>، بيد أن دلالات

---

922 ينظر : النحت الحديث، هريبرت ريد، تر : فخري خليل : 149 .

923 أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير في الطباعة البارزة، عاطف محمد السعيد، رسالة ماجستير : 169 .

924 ينظر : لغة التشكيل، فاسيلي كاندنسكي، تر : سعيد بنكراد، مجلة علامات، ع 32، 2008 : 65 – 66 .

925 ينظر : الفن التشكيلي المعاصر : 144 . وينظر : الأبعاد الأسلوبية والتقنية : 69 .

926 ينظر : آفاق النقد التشكيلي، عباس الصراف : 180 .

هذه الألوان غير ثابتة فهي متغيرة بتغير المكان والزمان ورؤى الشعوب الخاصة و استعمالات الفنان لها التي تمكنه من (( قراءة عمله الفني بالأسلوب الذي يمنحه الصفة المتلازمة))<sup>927</sup> . واستخدمه هذا متأثراً من قضيتين ضروريتين : الأولى (( أداة التسجيل "العين البشرية" وما يتصل بها من جهاز عصبي يختلف من شخص لآخر . والأخرى إن للون خصائص بصرية معينة يمكن استخدامها للتعبير عن الفراغ وبذلك يمكن إعطاء الإحساس والإدراك للأشكال كما تؤثر علاقات الألوان المتجاورة فيما بينها في العديد من الإدراكات المرئية نتيجة لتجاوزها داخل العمل الفني))<sup>928</sup> .

إن الخصائص البصرية والإمكانات المحمولة في الاستعمال اللوني، بالإضافة إلى الانطباعات والتأثيرات المصاحبة للألوان تؤدي إلى رد فعل لدى المتلقي بالشد والانتباه، متوقفاً ذلك الشد على اتساع الأسطح الملونة وأضاءتها ومن ثم شد اللونين المتجاورين أما تبايناً في حالة الإشباع أو نفوراً في قلتها، هذا الاستخدام يكشف البعد النفسي لدى الفنان ومن ثم يؤكد على القيم التعبيرية في الشكل و يؤكد على القيم التعبيرية في الشكل والمضمون<sup>929</sup> .  
وبهذا تتحقق القيمة التعبيرية من خلال :-

- القيمة اللونية ← دسامة اللون .
  - الشكل ← ومدى توافقه مع عنصر العمل .
  - توافق التوزيع عنصر العمل وفق ] نظام وقانون .  
إيقاع ديناميكي .
- ليبعد الفنان القيمة المنشودة في عمله، ولكن وفق أسلوب متنقن<sup>930</sup> .

927 ينظر : الأبعاد التقنية والأسلوبية : 49 .

928 القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية، د. مصطفى يحيى : 104 .

929 ينظر: أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير في الطباعة البارزة : 171 ، 172 ، 173 .

وقد لفت الشاعر والتشكيلي ناصر مؤنس في لوحاته النظر الى مسألة لونية دالة إذ لا نعدم أن نجد لديه اقتصاداً لونياً واضحاً في كتبه الشعرية التي كتبت في العراق : (تعاويد للأرواح الخربة) و(هزائم) معتمداً فيها على اللونين (الأبيض والأسود) ، ثم وبعد خروجه من العراق أعاد جمع اللوحات التشكيلية في كتاب أسماه (التعاويذ) وعمد إلى الألوان الرئيسية والألوان الثانوية ومزجاً من ألوان أخرى وبثها في فضاء اللوحة (الأحمر ، والرصاصي ، والأخضر ، والأزرق ...).

أما كتابه الوثني فقد اعتمد على ثلاثة ألوان (أسود ، وأبيض وأحمر) ، بينما اعتمد في كتاب الملك على اللون الأصفر أو لون (الزعفران) كما يسميه . وعمد في كتابه (عزيزي فليلني) إلى اللون (الأسود ، والأبيض ، والوردي الفاتح) ، حيث أتى الشاعر بتركيبة لونية متعددة وقوية تتكون من خلفيات عدة ، وتخترقها ألوان أخرى ثانوية ؛ للإعلان عن الهوية اللفظية وعن كون هذه الألوان ترجمة صريحة للغة من خلال الإحالة على الفكرة المتوافرة على فضاء الورقة أو على المسند بأنواعه (الخشب ، والورق ، والقماش ...) لتحقيق أكبر قدر من التواصل لا سيما أن ((قوة الصورة وفعاليتها مرتبطة بتوافر ظواهر أربع تشكل في حقيقة الأمر مضامين ، ويتعلق الأمر بالأحاسيس والانفعالات والأخبار والتداعيات التي تحدث في ذاكرة المشاهد))<sup>931</sup> ، وتتخذ هذه الأحاسيس سبعة أشكال منها (الحجم ، ودرجة الإضاءة ، والدينامية ، والتركيب ، والملمس ، والتلوين) . وما يهمننا في هذا المقام هو اللون أو التلوين لما يؤديه من ((دور أساس في الآثار التي يمكن أن تحدثها الصورة الإشهارية ، فالألوان دالة من خلال موقعها داخل الرمزية الإنسانية الكونية ، أو الرمزية الثقافية المحلية ، ولكنها تستعمل أيضاً كمثيرات أساسية في الصورة ، وهي أداة للاقتراب من وجدان المتلقي وعوالم استيعابه))<sup>932</sup> ، فهذه الألوان البصرية الدالة جاءت أداة تعبيرية تتجاوز الإحالة

931 الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة ، سعيد بنكراد : 168 .

932 الصورة الأشهارية آليات الإقناع والدلالة:169.

على وجودها الذاتي ، (( ولقد كانت أكثر الاستعمالات عمقاً هي الاستعمالات الفنية التي حولت الألوان من كيانات معزولة إلى نصوص تتغذى من الاستعمال الاستعماري للألوان من وجودها المادي))<sup>933</sup> . لذا عمد الفنان / الشاعر ناصر مؤنس إلى إدخال واختيار الألوان بدقة ، وعمل على منح اللوحات مزيجاً لونياً منطلقاً من إمكانية خلق نصوص أو لوحات تشكيلية ذات دلالات خاصة مستنداً إلى تشكيل ثقافي خاص بدلالة الألوان<sup>934</sup> .

المؤول المباشر لمجموعة من الصور أو اللوحات التشكيلية هو موضوع شعري لغوي مشتمل على فضاءات صورية ، وأحياناً تكون بمعزل عن الموضوع الشعري أي لوحات تشكيلية قائمة بذاتها ، لأنها تدرك مباشرة كما هي على وفق موضوعها المباشر الذي يعرض علاماته (صورة) مباشرة ، وعليه سيكون الموضوع المباشر لمجموعة قصائد فوتوغرافية تشكيلية ، ولوحات تشكيلية .

- الصور .
- الكتابة (النص اللغوي) .
- أساس اللون .
- وتسمية العلامة .
- قصائد + لوحات تشكيلية (صور)
- لوحات تشكيلية قائمة بذاتها فقط .

تحيل الحالة الأولى (الصور) على موضوعها بوصفها أيقونات بموجب علاقة مشابهة مع ما موجود فيها من موضوع . وأما الكتابة فهي موضوع لغوي بالإحالة الرمزية علامة رمزية) لأنها تواضعية تميل إلى موضوعها بموجب قانون ، وعليه فإن العلامة إلى هنا علامة خبرية والمطلوب أن تكون العلامة علامة تفصيلية<sup>935</sup> .

---

933 نفسه:159.

934 ينظر نفسه : 159 .

935 ينظر : العلامة البصرية في الشعر العراقي المعاصر : 166 .

تشكل الألوان علامة رمزية إشارية وهي علامة اتفاقية دالة على دلالات كثيرة<sup>936</sup> ، فجاءت تخطيطات لوحاته المتقشفة والزاهدة بالألوان والمكتفية بالورق والحبر الصبغي مرثية للأرواح الخربة التي تعاني من خراب روحي مؤلم ؛ ما دفعه إلى استخدام أقل ما في سجل الألوان نحو :

(الأسود) ← صريح ← علامة (مهيمنة أيقونية) .  
(الأبيض) ← صريح ← علامة (مصاحبة) .

فالأول شكل علامة رمزية وهي علامة اتفاقية دالة على (الحزن ، والخوف ، والتشاؤم ، والقلق والرفعة والسؤدد...) . أما الثاني فهو علامة إشارية على أساس أنها تعد علامة مصاحبة وتشير إلى علامة رمزية أيضاً ، وظاهرة لقوتها وهيمنتها داخل النص .

أما الألوان الأخرى في كتبه الشعرية الأخرى فكلها علامات مساندة ومصاحبة ورمزية وإيحائية نحو الأحمر ← صريح علامة رمزية ذات دلالات منها (السلطة و الجنس و الخطر ، والحجز والاندفاع) . والأزرق الصريح علامة رمزية ذات دلالات منها (الحلم ، والاسترخاء ، والسعة (السماء) ، والعمق (البحار) ...) . والأخضر علامة رمزية ذات دلالات منها (لون الثراء ، والنور والحياة ، والاندفاع العاطفي ، والفرح والديمومة ) . والبرتقالي فهو متفرع من ألوان أخرى .

**المؤول الدينامي** : هذا المؤول مجموعة من المكونات الثقافية للعلامة البصرية فجاء اللون علامة بصرية ناقلة للحظة بصرية ملتقطة عبر المعطيات الحسية مبتعدة عن مضمونها الواقعي ، وأدخلها (الفنان / الشاعر) ناصر مؤنس إلى مضمون فني آخر ، يمكن عده مؤشراً على تحويل تلك العلامة الأيقونية الشكلية (الهيئة الشكلية) إلى علامة مؤسسة لمشهد بصري محاكٍ لمراثٍ روح الكائن

936 سبق أن توقفنا عندها في المبحث من الفصل الثالث

الذي عانى ما عانى فجاء هذا التحول من الاقتصاد اللوني إلى الثراء اللوني ليشير إلى دلالة إيحاءية عميقة وموحية برغبة صريحة وواضحة للذات في الانتفاضة ضد حالة السكون والسكوت والرتابة التي غلفت حيوات الناس .

كما حاول (الفنان / الشاعر) ((أن يربط الألوان بعينها بأشكال بعينها استناداً إلى الرمزية المزدوجة للشكل واللون فالدائرة هي العالم الروحي للمشاعر والزمنية اللامتناهية ، لذلك هي تناسب اللون الأزرق ، أما المثلث وهو يرمز للعقل والمنطق ، فيتناسب مع اللون الأصفر ، في حين يتناسب الأحمر الذي هو لون الاندفاع مع المربع الذي تشير رمزيته إلى العالم المادي))<sup>937</sup> .

لذا عمد إلى الألوان بوصفها أداة رئيسية لإثارة انتباه المتلقي وجذبة لمضامين وعلائم متوافرة في اللوحة التي يتغذى من خلالها ، والبحث عن إمكانات صياغية تأليفية تقود إلى بلورة دلالات داخل فضاء اللوحة من خلال اللون لا من خلال اللفظ فقط أو التخطيطات ، فالفنان يخاطب هنا مجتمعا وثقافات وحضارات وشرائح . كما إنه يتعدى أحيانا بالألوان دلالاتها الأصلية المتداولة إلى الانزياح عنها بدلالات أخرى من خلال شقها بالسياق الاستعمالي لها ، بمعنى أن (اللوحة والنص) أحيانا هو من يفرض لونا بعينه وهي التي تحدد تآلفات ممكنة بين الألوان<sup>938</sup> .

**المؤول النهائي :** إنَّ المؤول النهائي للعلامة اللونية البصرية يبدأ من كونه معطى مرئيا بصريا رمزيا أو صريحا ، ولا بد من قراءة هذه العلامة البصرية واستنطاقها لإبراز العناصر الغائبة أو (البعد الرمزي) للوصول إلى عملية تأويلية نهائية ، فحينما عمد (الفنان / الشاعر) إلى إدخال تلك الألوان والمجازفة بها إلى أقصاها ، كأنه أراد أن يبين كيف يتجلى الشعر بوصفه شكلا للعين وليس للأذن ، وكان على الشعر أن يكف عن تسويغ مستقى من جذور الألفاظ فهو شكل

937 الصورة الإشهارية : 166 .

938 نفسه:164.



مرئي أيضا وليس مسموعا حسب ، فكأنه سعي إلى أن يرسم قصيدة لن تكون بحاجة إلى الإلقاء أو السماع بقدر ما هي حالة روحية من التمثيل الرمزي المشحون بدلالات ما ورائية ، يمكن تشخيصها من خلال تعاون الحواس كلها ، ما يحقق الكمال الدلالي للفن الشعري .

كما أنها مثلت فكرة القصيدة المرئية العاملة على القطيعة مع السائد ومع سلسلة التمثيلات ، فهي أشبه بالتحول الشعري الذي يقطع الصلة بالكتابة المحاكية للنماذج الشعرية السالفة .ومن جانب آخر يعد هذا الإدخال أو التحول والتغيير من الاقتصاد إلى الثراء ، عامل جذب وإثارة وانتباه لمتلقيها كونه يعد واحداً من العوامل الطبيعية المحققة للإثارة (الشكل ، واللون ) وعوامل طبيعية نفسية (الجدة) التي تولد الفضول ، وبهذا يكون الشاعر قد حقق عاملين ضمن بنية مركبة للوصلة الإشهارية وكونه ممتلكاً للطاقة التعبيرية المستثمرة لسيرورة التواصل اللساني ومنها السيرورة الإشهارية<sup>939</sup> .

ويمكن عد هذا التحول لمزيج من الألوان ، مما له علاقة بأنساق عدة منها اجتماعية ثقافية وزمنية ، فعمل (الفنان / الشاعر) جاهداً على تكييف ألوانه مع مقتضيات عصره والثقافات الأخرى والحالة المزاجية التي كان بها داخل الوطن ليتماشى مع الحالة الثقافية والحضارية التي هو فيها ، ولأن اللون عنصر فاعل وأساس ومنماز في تحديد الحالات الدلالية الممكنة في الأنظمة العلامية للوحة وفي علاقاتها بالعلامات الأخرى<sup>940</sup> .

إن هذا التعدي للألوان يعمق الأصالة لتشق طريقها نحو الفعالية ، كما يضاف إلى ذلك امتلاك القدرة على تكسير المتصل الذي قد يعوق اللوحة ، ويمنعها من

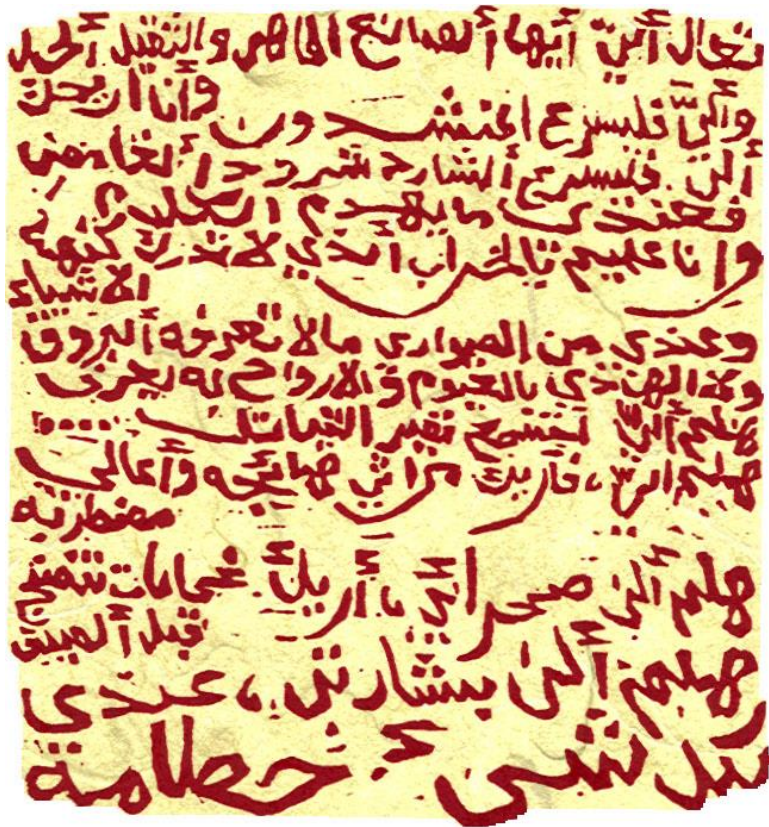
---

939 ينظر : الصورة الأشهارية:147-148.

940 ينظر : نفسه:162.

بناء دلالاتها الممكنة والمحددة فتقضي بنا هذه الجوانب إلى الغاية الاستراتيجية التواصلية وهي استمالة المتلقي في هذه اللوحات<sup>941</sup>.

نموذجان من التوسع اللوني من كتاب : التعاويذ



941 ينظر: العلامة البصرية في الشعر العراقي المعاصر (مرحلة السبعين)، مثنى محمد الحسيني، رسالة ماجستير، كلية التربية ابن رشد : 158 .





## المبحث الثاني

### دلالة المعطيات الصورية وتأويلها

**الموضوع المباشر :** هنا نتعرف إليه من خلال ((النظرة الأولى التي تقدمها العلامة للمتلقي ويدركها كما هي مشكّلة مباشرة وتمثّل شكلاً بصرياً إيقونياً لمجموعة رجال وصليب متنقل مرتبط بدال لغوي بصري ، أي أنّ الأشكال البصرية التي تقدمها العلامة تمزج بين إيقونات بشرية (الأشخاص) ودينية الصليب ، وهي تحيل على موضوعها بالمشابهة ، أما بالنسبة للدال الكتابي فإنها علامات تحيل على موضوعها بالرمز التواضعي (القانون)).

**الموضوع الدينامي** لتلك العلامات (الأشخاص ، والصليب) ، كما أكد " بيرس " يتمثل خارجاً ، انطلاقاً من المعطى ، الذي يرى أن الموضوع الدينامي يتبلور بمساعدة المؤول الدينامي ، فهو الإيقونات المعطاة أتت بسياقها العام نصاً شعرياً (قصيدة) ، بيد أنها ذات أشكال ورسومات متعددة ومختلفة موزعة في أسطرٍ شعريةٍ ، لتوصلنا إلى إملاكات سياقية مستقلة عن شكل العلامات (الرجال الصليب) ليبقى موضوع القصيدة بعلاماتها الخطية الرمزية هو الرابط بين الأشكال المركبة وبين النص الشعري (لغة) ، وبذا يجد المتلقي نفسه أمام فضاءين (نصي ، بصري) :

لغوي مرئي  
مقروء مرئي

## أما دلالة الأشكال فنحددها بما يأتي:

1 – بناء القصيدة بالخط اليدوي الحامل للبعد الجمالي مضافاً للبعد الإحالي الذي يعتمد على المتلقي وثقافته المخزونة، إذ يحيل بالمشابهة إلى ثقافة نموذج قد يكون مماثلاً .

2 – مطاوعة الأسطر الشعرية الشكل البصري في عملية (رسم الإطار ، وهذا يضعنا أمام خبرية العلامات)<sup>(942)</sup> .

## 2 – إيقونات الهيئة اللاشخصانية :-

ففي كتاب هزائم يشهد النص الشعري خروجاً عن المألوف والمعتاد ، فينداح ((ضمن سياقات الأجساد البشرية المنكسرة والتي تحمل أعباء الوطن وتذهب بقصيدتها التي تصطاد مساحتها الشعرية عبر قلق تشكيلي))<sup>(943)</sup> فهذه الأشكال اللاشخصانية تدور في ((فلك الإيجاد والتفجر لأنها لا تقوم في بنائها على الشكل الأفقي المستنقذ إلى حدٍ ما ، وإنما تعتمد على عمق المبنى ، بالرغم من تعويلها على الصدمة التشكيلية الجديدة وما تؤله من مقاربات بصرية روحية ، فجلاً التشكيلات التي احتوت موضوع الهزيمة أخذت شكل الإنسان الذي أحنّت ظهره الهزائم الثقيلة))<sup>(944)</sup> سواء أكانت هزائم كوكبية أم الصحراء ، أم الخفية أم الخاصة ، عوّل الشاعر على استخدام ((الجسد الإنساني في حواريته البصرية هذه جاعلاً منه موضوعاً لقصائده في تشكيل بنيته الرئيسية ، حيث تتطابق صياغات المعنى الموضوعي مع المبنى الشكلي ، إذ يتخذ الجسد أو إيقونيته المتشكلة أو المكونة من انسياب مقاطعه القصائد آلية تعكس طبيعة الموضوع

<sup>(942)</sup> ينظر : العلامة البصرية في الشعر العراقي: 131-132.

<sup>(943)</sup> عن تجربة ناصر مؤنس – القصيدة البصرية ، فريد رمضان ، مجلة هنا البحرين ، ع

1728 ، 15 يناير ، 2003 .

<sup>(944)</sup> الشاعر ناصر مؤنس في (( هزائم )) نابضة تغور في اعماق الانسان .

وجوهره معتمداً الخطاب البصري الإيقوني أساساً في التشكيل وساعياً إليه مع غياب السلطة النص الشعري وإيقاعاته المعروفة من تسلسل النص إلى البحر الشعري)) (945).

وفيما إذا نظرنا إلى هذه الأشكال البصرية التي ((تموضعت فيها جمل النص وكلماته فهو شكل رجل يحمل ما يحمله تحت وطأته ، يتناقل إلى الدرجة التي يبدو فيها وكأنه ظل حقيقي خرقتة الشمس حين نطعن بأشعتها الحادة . فهذا الشكل ذاته تكرر مرات متعددة وبتغيرات عدة ، بما يتناسب مع الكلمة المندفعة في النص ، تارة إلى اليمين وتارة إلى الشمال ، حيث شكل وعاء أفقياً وعمودياً للنص الذي يفقد اتصاله بشكله المتكرر)) (946).

ومن الأشكال التي تطالعنا في كتاب هزائم :-

1 – هزائم كوكبية : فهي متشكلة على هيئة رجل منحنى القامة يحمل على ظهره حملاً ثقيلاً ، فهو أيقون بصري دال على ((تحمل أعباء الكون بتضخيم الجزء العلوي منها والتي تظهره تشكيلات القصيدة ، ولكن الشاعر لا يأبه بها ليكمل سيرته نحو الهدف الإنساني الأسمى)) (947) ، وهذا ما يلاحظ في مقطع من القصيدة ذاتها :

أيتها الهزائم ! يا هزائم  
أيتها الهزائم المهزولة  
أيتها الهزائم البلهاء ، أيتها الهزائم  
التي لا عَدَ لها ، أيتها الهزائم التي

(945) إيقنة القصيدة في (( هزائم )) ناصر مؤنس ، د. جواد الزيدي ، جريدة الصباح ، 330 – 10 آب ، 2004م .

(946) غرائبية المحاولة في (( هزائم وتعاويد )) ناصر مؤنس ، علي سفر ، جريدة القوس العربي ، لندن ، 2011م .

(947) إيقنة القصيدة في (( هزائم )) ناصر مؤنس .

تفوح منها رائحة البراز , سأنتظرك  
بصمت عارفاً أن الوقعية أكثر  
احتفالا من المذبحة . وإياك  
أنتظر أيضا يا هول الهول (948) .

فهذا التعب في شدة الثقل , وارتباطه بشكل الثقل والصليب العلامة في نص واحد ,  
يرمز إلى الانعتاق , ويشير شكل الرجل محني الظهر إلى الهزيمة والانكسار  
والضياع . إن مجيء شكل الصليب والرجل محني الظهر في نص واحد , أعطى  
صورة واضحة لحركة الهزيمة الكوكبية المستمرة بحسب بعدها وقربها  
ودورانها غير الدائري (949) .

أما المؤول النهائي :- يحمل استكشاف

مادي ]

رمزي ]

النص (الكتابي,الصوري) يشير إلى الهزيمة المتولدة على شكل صليب ]  
الشكل البصري دال على الانحناء والهزيمة

2 – هزائم الصحراء : يصور فيها ((رجلا مستسلما يرفع يديه مستنجداً ليفقد  
في الختام رأسه وفقاً للتشكيل ذاته)) (950) فهذه الهيئة الإنسانية التي اشتبكت يداها  
على رأسها ، أوحين قطع ذراعاها , إنما ترمز إلى المناطق النائية والمخبأة بين  
مضارب الصحراء وإلى تصحر الذات الشاعرة, و إلى ارتحاله في مخيلته ،  
فالشكل الأول يحمل دلالة الاحتماء , والثاني دلالة التوقف والانتفاء .

(948) هزائم : 5 .

(949) ينظر : العلامة البصرية في الشعر العراقي المعاصر : 139 – 140 .

(950) غرائبية المحاولة في (( هزائم وتعاويد )) .



3 - هزائم خفية : استعار الشاعر هذا التشكيل أو الإنسان المستسلم مستلهما الصورة السابقة ذاتها , وابتعد بشكله المألوف في هذه الهزيمة فظهر على هيئة ((شجرة غيببت معلمها لامحاً إليها وسط القصيدة))<sup>(951)</sup> ، معلناً موافقته بها على الموت ، معاضدة الشكل البصري المهزوم والصليب الدال على الحياة لتبني اشتغالات الهزيمة على هيئة صليب أي حية<sup>(952)</sup> .

**المؤول النهائي لهزائم الصحراء** : نلحظه من خلال حالة التعاضد المكونة بين (الجبجعة والصحراء) والشكل البصري المصور حالة الانهزام للإنسان للبحث عن الخلاص والحرية.

**المؤول النهائي لهزائم مستمرة** : ينكشف لنا من خلال مؤولها الدينامي شكلاً دالاً على ((الحيرة في حركة بندولية عندما يسير الإنسان في حيرة مطأطئ رأسه وواضعاً يديه خلف ظهره ، إنها الحيرة والكلام مع النفس في شجن))<sup>(953)</sup> .

**تختم بالدم حتف الفاكهة ..... فاصعدي**  
**يا هزائم حتى درج المذبحة ..... فالحصار غيمة من**  
**رخام ..... والموت يتناسل كظلمة مقفلة**<sup>(954)</sup>

ثم يعاود الشاعر لانحناء هذه الهيئة اللاشخصانية في (هزائم مستمرة) , وبعدها تتوالى ((وتتناوب الأشكال ذاتها طبقاً لموضوعات سابقة ، حتى يجد علاقة بين الجسد الإنساني والشجرة وطبيعة التجذر بينهما وعلاقة كل منهما بالأرض والامتدادات العلوية في (هزائم خاصة) ؛ لينثر حروفياته العاكسة لطبيعة حركة النص واتجاهه على الجزء الأعلى من الصفحة . تلك الثنائية التي يحدها بخيط

<sup>(951)</sup> إيقنة القصيدة في (( هزائم وتعاويذ )) .

<sup>(952)</sup> ينظر : العلامة البصرية في الشعر العراقي المعاصر : 142 .

<sup>(953)</sup> العلامة البصرية في الشعر العراقي المعاصر : 142 .

<sup>(954)</sup> هزائم : 25 .

رفيع يفصل بين ما هو علوي وسفلي والروابط اللائقة بينهما جزءاً من علاقة الإنسان بالكون والظواهر الخارجية))<sup>(955)</sup> ، وهكذا تتداخل الهزائم مع بعضها بعض وتتوالد وتستمر ، أما شكل الإنسان المرسوم بحروف مهزومة فإنه يشير إلى الكائن الذي تتعقبه هزائمه فيما يظهر ويغيب .

هذه الأشكال الشعرية المستحدثة التي ((ابتدعتها مخيلة الشاعر هي أشكال ناسفة لسلطة السائد من الأشكال المألوفة ، فالمعطى الجديد هو معطى بصري مستفز عميق الدلالة))<sup>(956)</sup> ، هذا الأنموذج أو الشكل المستحدث يعد مخرأً ((بالوظيفة الاتصالية القرائية للنص مع كثرة المعدمات الداخلية التي تظهر في الفضاءات أو المساحات البيضاء ، تتحدد من خلالها الخطوط الخارجية للشكل ، ولكنها تقترب من شكل الحروف أو النقاط أو علامات الإعراب ليكتمل الشكل على هيأته البصرية))<sup>(957)</sup> .

إن نحن أمام أشكال إيقونية بصرية ، تحيل بالمماثلة والمشابهة على مواضيع تنتجها تلك الهيئات البصرية بصورة تمثيلية ، وطبيعتها الإيقونية التي تبرزها الأشكال المختلفة ، التي تقدم أشكالاً ظاهرية ترافق الباطن والمخفي من القصيدة لفضحها على سطح الورقة في تلك الإيقونات والعلامات والرموز التي تخللت القصائد ، لأن النص الشعري كلما كان أقل قابلية للتعرف ، كان أكثر قابلية لأن يبصر وبهذه الصيغة يفلت من مجال التصوير<sup>958</sup> .

أما هزائم فهي تقدم لنا حركة درامية صورية على شكل قصيدة طويلة تتكون من عدة فصول أو ( مقاطع ) ، مقترحة في تدوينها مستوى آخر ( المستوى البصري ) ولكون الحروف في هذه المجموعة تؤدي دوراً زخرفياً ، لأنه لا يؤدي في ذاته

(955) إيقنة القصيدة في (( هزائم وتعويد )) .

(956) الشاعر مؤنس في هزائم أسئلة نابضة تغور في أعماق الإنسان .

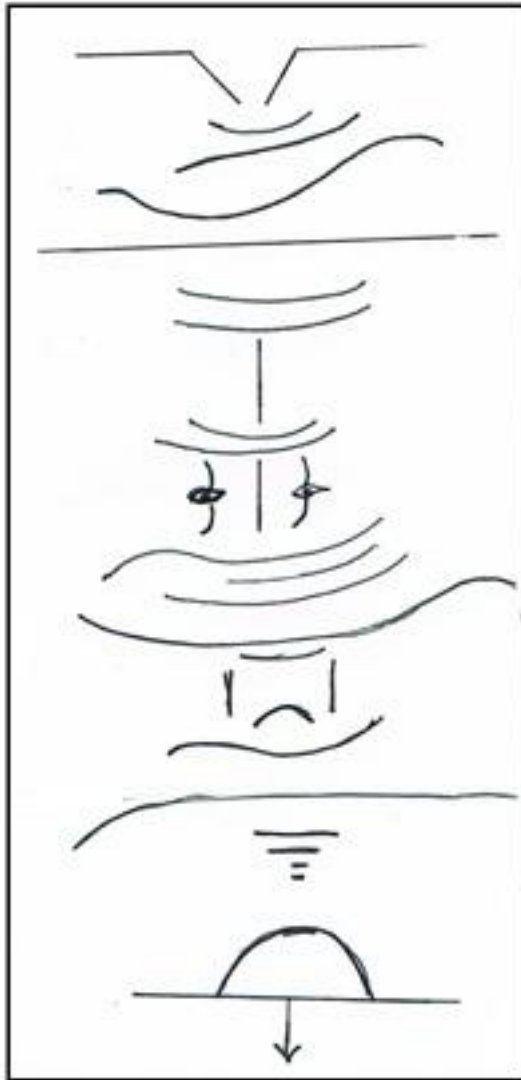
(957) إيقنة القصيدة .

(958) ينظر : إيقنة القصيدة . و: الشكل والخطاب : 116 .

مغزى العملية الشعرية بل صار دوره تكوينياً تعالقياً مع الحدس والرؤيا ، فالكلام في هذه المجموعة يقترب من هيأته الأولى ( الأصلية ) .

أما اللغة في النص الشعري فليست حاملة لمحمول ( المعنى ) بل استحالت إلى فضاء شكلاي يؤدي دوراً آخر في قراءة النص وتأويله . لذا نجد أن الهزائم متداخلة مع بعضها ومتوالدة ومستمرة ، وشكل الإنسان المرسوم بحروف مهزومة يشير إلى الكائن الذي يتعقب هزائمه ، فيما يظهر ويغيب مقترحاً جغرافية تعاقبية إذ تبدأ القصائد بـ ( هزائم كوكبية ) ، ومن ثم ( الصحراء ) والرجوع إلى ( هزائم كوكبية بمقطع جديد ) ثم هزائم الصحراء وتتوالى الهزائم المختلفة ، حتى ينتهي النص بخمس هتافات، وهذا الاستقراء النهائي يوصلنا إلى المؤول النهائي ليغني الموضوع غير المباشر واصفاً بين أدينا ما تقدمنا به .

**إيقونة الرحلة** :- تتمظهر لنا هذه الإيقونة في مؤولها المباشر من خلال المخطط التمثيلي لحركة الأسطر الشعرية المكونة والمشكلة لأيقونة بصرية دالة على الرحلة ، بالإضافة إلى البنية الخطية ( الكتابة ) :-



حركة (1)

حركة (2)

1- إشارة ورسم (أ)

حركة (3)

حركة (4)

2- إشارة ورسم (ب)

حركة (5)

3- إشارة ورسم (ج)

حركة (6)

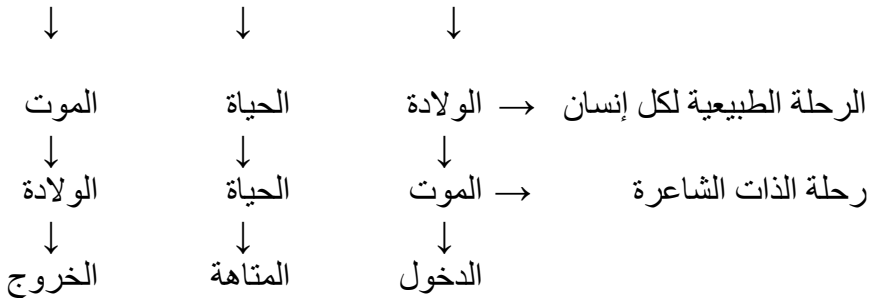
إذا تأملنا المقطع أو المخطط التفصيلي السابق , نجد أن هيئة التشكيل الكتابي مكونة من ثلاث إشارات ورموز وست حركات متغايرة هي :- تمثل المؤول المباشر لدى بيرس , وهو أيقون بصري دال على حركة الانفتاح فдал المسافة , والتباعد والالتقاء للخطين فيه إشارة لحركة الهبوط:

النهاية                      البداية



فيما تمثل الحركة الثانية إشارة للدخول والسقوط في أكوان الرفائيم ، أما الحركة الثالثة فهي حركة تموجية الدال على حالة الطيران الممثلة على الفضاء الورقي بصورة بصرية . في حين تدل الحركة الرابعة وهي إيقونة بصرية دالة على العين على اتساع الرؤيا ، وفيما يخص الحركة الخامسة \_ وهي إيقونة بصرية تتجلى من خلال الحركة للأسطر الشعرية المقلوبة \_ فإنها تمثل الدال على الاستدارة والرحلة المعكوسة ، وتبقى الحركة السادسة المتمثلة بالشكل الدائري أو العلاقة الدائرية التي تكون في أسفل كل تعويذة , بوصفها إيقونة دالة على الدخول الفعلي في الرحلة , إذ تعد هي العتبة أو المفتاح الذي يقضي من خلاله الدخول إلى عوالم الذات الشاعرة والتعويذات والأكوان التي تفجر انثيالات ورؤى جامحة , مصورة مدارج الخراب الروحي :

ب- الإشارة والرموز الدالة على البداية                      والوسط                      والنهاية  
لكل مرحلة :



## ج - السنن اللغوية خط اليد .

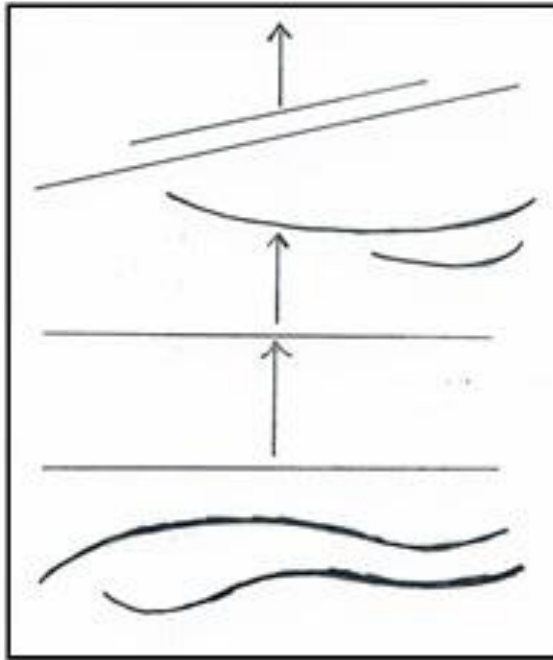
إننا أمام أشكال إيقونية تميل بالمشابهة والنشابه على مواضيع تنتج بصورة تمثيلية وطبيعتها الإيقونية , من خلال سمة الانفتاح والدخول والتموج الانغلاق والهبوط والخروج , وأما اللغة الكتابية فهي علامة تواضعية تميل على موضوعها بوصفها رمزاً ( قانونا ) ، أما فيما يخص موضوعها الدينامي الذي يعتمد على المؤول المباشر لوضع العلامة في سياق تأويلي ، فإنه يحتاج إلى المؤول الدينامي وعلى وفق هذا الأخير فان العلامة نص شعري في ضمن سياقها العام ويتوسطه دال بصري معطى للقراءة والنظر، إذن العلامة من خلال الموضوع الدينامي هي خارج علامة ( المسافة , والزمن , والبداية ) ، فالشكل نص شعري بالإضافة إلى شكل ( الرحلة ) التي تتمثل في كتاب ( تعاويد للأرواح الخربة ) .

إن الرابط بين ما يقدمه السنن اللغوي بوصفه علامة خطية وبين الشكل البصري هو اللغة ، فالهيئة الشكلية لانفتاح أشواق المسافة والهيئات الأخرى علامة مفردة مشتركة في موضوع محدد يتمثل في النص الشعري الذي يرتبط مع الدلالة الموحية برحلة الشاعر بين السحر والخيال , ورحلة موت وانبعث كائن , رحلة تبدأ عندما تفتح المسافة أشواقها ويهبط الشاعر إلى حفرة دامية ، وفيها إشارة إلى هبوط للعالم السفلي , فيسقط برؤى خادعة أشبه بالنواقر , تسمع كل الأصوات التي لا يمكن سماعها , من الغلق إلى الغلق الذي يبدأ بقراءة الحجر الصغير في الأبجدية كصخرة هائلة , وتدور نواير الكلام في رأس الذات الشاعرة , لكنها مرصعة كالنيازك ( الطريقة المولوية ) وفي هذه اللحظة يستدير , فيرى له أجنحة فيشدد منظر الأفق ويطيير , لتبدأ الرحلة في فصول الكتاب أو أكوان الرخائم التي تبدأ من تعويذة ( الرميم ) عن موت الإنسان وتنتهي بـ ( تعويذة الكائن ) عن ميلاد كائن .

إذن هي رحلة معكوسة من الموت إلى الميلاد , ومن خلال شكل الدائرة التي تحمل عبارة ( شكلي ملآن تكويرا ) يتم الهبوط من المجرات التالية ( تعويذة ,

والزلزلة , والرفائيم , والأخيلة , والجفاف , والكائن ) , لنصل هنا إلى إن العلامة الخيرية .

**أيقونة الجذر :** إذا تأملنا المقطع سنقف على الشكل الحامل للأيقونة ليشكل لنا المؤول المباشر بالشبه للجذر , فهو يميل على موضوعها بالمشابهة والمماثلة , فهياة الأيقونة الكتابية تشبه هياة الجذر الأصلي المتصورة في ذهن القارئ , والدادال الكتابي ( السنن اللغوي ) يميل على موضوعه بالتواضع الرمزي ( القانون ) بالإضافة إلى الخط الكتابي ( اليدوي ) مشكلاً علامة إشارية تميل على موضوعها



حركة (1)

حركة (2)

حركة (3)

حركة (4)

حركة (5)

حركة (6)

حركة (7)

حركة (8)

فالأسطر الشعرية ( الأولى والثانية والخامسة والسابعة ) أنت فيها الكتابة متجهه من الأعلى إلى الأسفل وبشكل عمودي . فيما أنت الأسطر الأخرى ( الثاني والثامن ) لتمثل حركة أفقية متوسطة فضاء الصفحة , وفي ذات الحركة يشهد السطر الثاني حركة نصف دائرية أو تقوسية متجهة نحو الأعلى , بينما الحركة الأخرى في السطر الثامن , فهي متموجة و منبعثة . أما الحركة الثالثة فقد جاءت أفقية متجهه من يمين ووسط الصفحة إلى يسارها على الرغم من تباين عدد كلمات السطور .

نخلص مما تقدم إلى أن هذه البنى السطرية المختلفة والمفارقة بهيئاتها وتشكيلاتها أنت باتجاهين مختلفين (( يعكسان وضعاً تقليدياً في سياق إخباري , مفاده الإفصاح عن موضوع الجذور , فجملة ذات دلالة بصرية مستقرة ))<sup>959</sup> .  
المؤول الدينامي الذي يعتمد على المؤول المباشر الذي يستقي معلوماته من الموضوع الدينامي , وعلى وفق المؤول الدينامي المتمثل خارجها أي النص الشعري كما أكدها ( بيرس ) فنلاحظ أن هذه الحركات أو الهيئات الثلاث المنتجة تنثير عدداً من المعطيات :-

**1 – المعطى الأول :** المتمثل بالصورة البصرية المفارقة التي ينتجها السطر العمودي من الأعلى إلى الأسفل .

**2 – المعطى الثاني :** المتمثل بالحركات نحو الحركة النموذجية للسطر الشعري فتشير هذه الصورة الشعرية المتمثلة على فضاء الصفحة الشعرية إلى هيئات بصرية تمثل سطحاً مستويماً مع الأفق تمثلها ( الحركة الثانية ) , وأخرى متجهه نحو الأسفل بحركة عمودية , لتحاكي حركة وهيئات الجذور وكيفية امتدادها في باطن الأرض , وبهذا جسد الشاعر عبر طريقة الكتابة الهيئات البصرية لذلك الامتداد والانسباب تحت الأرض , إذن تمت عبر الكلمات المعجمية , وعبر الفضاء التخيلي وعبر الفضاء النصي .

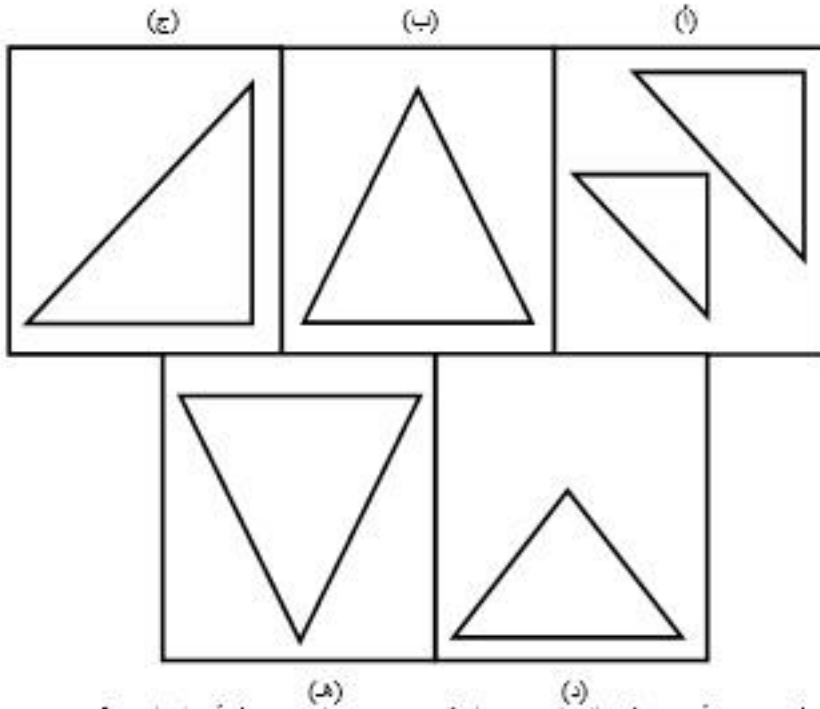
---

<sup>959</sup> المكان : 209 – 210 .



3 - المعطى الثالث : يتمثل بالحركة الأفقية المنحنية قليلاً من اليمين إلى اليسار.

المستوى الدلالي : نلاحظ أن العلام الإيقونية المتشكلة بواسطة اللغة ( الدوال الكتابية ) تعد علامة فردية متكونة من مجموعة العلامات النوعية , فالعلامة الخطية المشكلة للعلامة تبدو علامة نوعية وهي أيضا علامة تواطؤية ( قانون ) ، أي هي علامة أيقونية من الثلاثية الثانية التي صنفها ( بيرس ) . فأيقونة المثلث المتعدد الجهات ، التي تبدو في الشكل :



حيث وردت الأيقونات في تلك النصوص لتمثل موضوعها المباشر ، فالأشكال المدركة مباشرة ومنسجمة بواسطة (الدوال الكتابية) ، فتعطينا مجسماً كاملاً للأشكال المثثلة متوالية عبر الدوال المعجمية على رسم جسمه ، فالشكل الهندسي يمثل أيقونة بصرية تحيل على موضوعها بالمماثلة والمشابهة ، أما اللغة فهي تحيل على موضوعها بالتواضع الرمزي (القانون) .

أما موضوعاتها الدينامية فتتمثل لنا من خلال المعلومات المسجلة لرسم هذه الأشكال ومتابعة دلالة الواقعة خارج تلك الأشكال الحاملة دلائل واضحة لما يرسمه الشاعر ، فموضوعها الدينامي هو نص شعري أخذ شكلاً بصرياً هندسياً (مثلاً) إذن العلامة (المثث) بإطارها العام هي نص شعري أي كونها نصاً ممتكاً سياقاً مستقلاً عن الشكل الهندسي فيبقى الرابط بينهما .



ولكن فيما لو جردنا هذه الدوال البصرية من دوالها الكتابية نقف على أشكال بصرية توضح لنا ما يأتي :

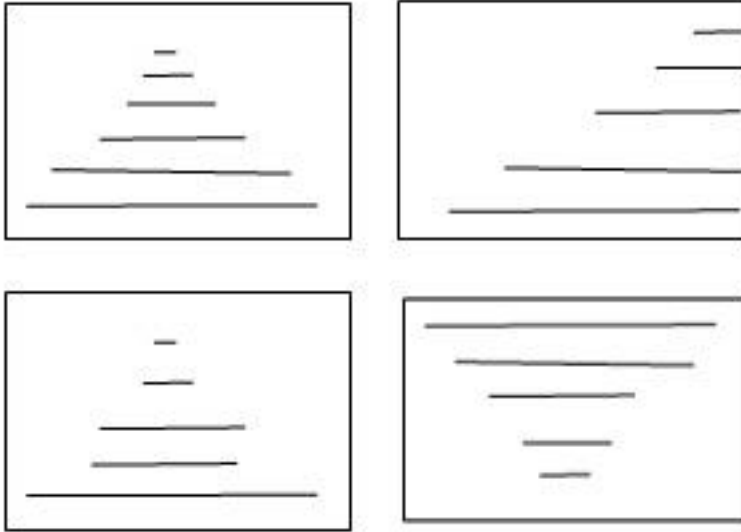
- هيمنة بنية السواد على فضاء الورقة (وسط الصفحة)
- تزايد عدد الكلمات سطراً بعد آخر (1 , 2 , 3)
- يعطي الشكل تدرجاً من الموقع الدقيق إلى الموقع السميك في مسار تصاعدي نحو الأسفل

ج - هيمنة بنية السواد على فضاء الصفحة الشعرية (وسط الصفحة)

- نلاحظ تساوي عدد الكلمات الواردة في شكل سطرين شعريين (1 , 2) كلمة واحدة , سطر (3 , 4) (أربع كلمات) والسطر الخامس متكون من (7) كلمات

- كما نلاحظ تكراراً أسلوبياً للقطعة (بلا) في السطر (1 , 2)

تكرار الأسلوبى المتزايد للأسطر كلما اتجهت للنهاية



د - توزيع بنية السواد من جهة يمين فضاء الصفحة الشعرية

بعد السطرين الأول والثاني تبدأ الأسطر الأخرى بالتزايد شيئاً فشيئاً حتى نلاحظ السطر الأخير يتكون من (6) كلمات ، ويعطينا الشكل تدريجاً من الموقع الدقيق

إلى الموقع السميك في مسار تصاعدي نحو الأسفل ، مع التكرار الأسلوبى لحرف الجر (في) وأسلوب العطف بحرف (الواو) ، والتكرار الأسلوبى المتزايد للأسطر كلما اتجهت نحو النهاية .

هـ - هيمنة بنية السواد على البياض في فضاء الصفحة الشعرية (وسط الصفحة)

التكرار الأسلوبى المتناقص للأسطر أي بعد السطر الأول تبدأ الأسطر بالتناقص شيئاً فشيئاً لتنتهي (بكلمة) .

و- يعطينا الشكل تدريجاً من الموقع السميك إلى الموقع الدقيق في مسار تنازلي نحو الأسفل

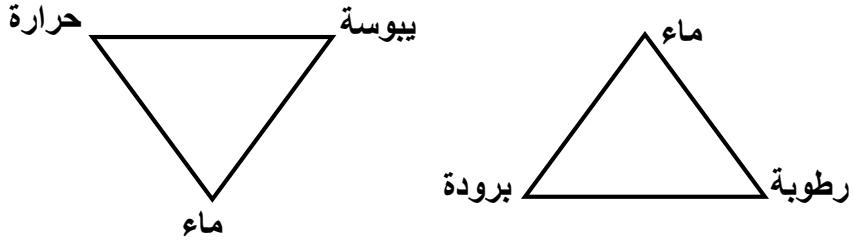
**المستوى التداولي :-** المؤول الدينامي يعطينا الانطلاقة الأولى لسيرورة تأويل لا متناهية من خلال اعتماد الموضوع الدينامي عليه بصورة كبيرة , وجزئية من المؤول النهائي , حيث قدمّ لنا المثلث مجموع (علامات) , شكل بصري شكل لغوياً , ويمكن منه الشكل البصري (الأول) المقلوب على إحدى زواياه الحادة بأنه المرسوم بصورة إطارية , وكما نعلم أن المثلث ((ينحدر من العصر الفرعوني ويعبر عن الصلح بين السماء والأرضين والبداية والنهاية , التي تتلاشى في نقطة من الفراغ نقطة اتصال المادة بالروح))<sup>(960)</sup> , كما يرتبط بالخطر والمحرمات , فكثيراً ما نسمع عن مثلث الشيطان , ومثلث الرعب , ناهيك باستعمالاته في علامات المرور الدالة على الخطر<sup>(961)</sup> , ويرى جمال الغيطاني أن المثلث يوحى ببناء الأهرام , ويعتقد أن المثلث الفرعوني هو أصل

---

(960) ألف ليلة من الزخرفة والتخطيط , مجلة فصول , ج3 , ع2 , صيف 1994 : 407 .

(961) ينظر : دلالة الأشكال والخطوط والألوان في الحضارات الإنسانية , محمد سعود ( مقال )

النجمة السداسية التي أخذها الإسرائيليون واعتبروها رمزاً لهم<sup>(962)</sup>. كما أنه مرتبط بالجانب الجنسي في ما يعرف بمثلث الأثوثة , ودلالته تكون للاختزال والبساطة , والانطلاق والتنامي والاستقرار والهدوء<sup>(963)</sup> , أما في معجم الرموز فنجد أن اتحاد المثلثين يرمز إلى العناصر الكونية الأربعة (الهواء , والماء , والنار , والتراب)<sup>(964)</sup> .



أنت هذه التأويلات من المخزون الثقافي والرمزي لهذا الشكل البصري (المثلث) فيما لو أمعنا النظر في المؤول النهائي الذي نحصل عليه انطلاقاً من تأويلات المؤول الدينامي التي يعتمدها المؤول النهائي , كما يمكننا أن نستبط أن لهذا الشكل البصري (المثلث) تمثيل لغوي



<sup>(962)</sup> ينظر : ألف ليلة من الزخرفة والتخطيط : 470 .

<sup>(963)</sup> ينظر : العلامة البصرية في نقد الشعر الحديث : 51 .

<sup>(964)</sup> ينظر : سيميائية الخطاب الشعري : 229 .

وفيما لو رصدنا أبرز التأويلات للهيئات المختلفة والمتنوعة في النص الشعري والممثلة على فضاء الورقة ، نجد أن هذا التغير المستمر يحمل للبيئة المشكلة للمثلث على حالة عدم الاستقرار والثبات ، التي تشهدها الذات رمزا للحالة الشعورية غير المستقرة ، والتزايد في عدد كلمات الأسطر من الأعلى نحو الأسفل يحمل دلالة النهاية والتلاشي والانطلاق نحو الأسفل أي نحو نهاية الواقع بدليل الدوال ( المفترس وخاطفو وحروب تذكارية ، أقود كتاب التجريد إلى أندلس من التكوينات ) و ( أنت ترمي بمصائرنا كنفود على قارعة الطريق ) و ( سكك الشعاب التي تشرف على الهاوية ) ، فهذه لغة النهاية والمصير المظلم والتلاشي ، وهي إشارة إلى حالة الإنسان الذي ينتظر نهايته ، كما هي حالة الإنسان الذي يقبع تحت ضلال الحروب وتحت ضلال الحكومات الدكتاتورية وممارستها من ظلم وحيف ودمار ، فهي نهاية المنتظر لتلاشيه في أي لحظة أو ساعة أو وقت ، وهي إشارة للخوف والقلق من المصير المنتظر لهم التي أخذت تزداد وتجتاح النفس والتفكير الإنساني .

بينما نجد في قلم إبراهيم أن المثلث المقلوب من الأسفل يشير إلى دلالة الانطلاق والتنامي والاستقرار والهدوء ، من خلال الدوال ( سمعت همساً خفيفاً لا تقلق ) وبهذا يكون الشكل أو الأشكال قد أفادت النصوص من ناحية الموضوع وعنصر الدلالة .

## 2 – أيقونة الدائرة أو الشكلي الحلقي أو البيضوي

نجد أنّ هذه الأشكال الأيقونية تعد ( علامات نوعية ) أيقونية انطلاقاً من علاقاتها بالممثل علاقة تشابه .

**المستوى الدلالي :** تتمظهر هذه الأيقونات الجاهزة بموضوعها المباشر ، بمجموعة من ( الدوائر ، والأشكال البيضوية أو الحلقيّة ) بالإضافة إلى البنى الخطية ( الكتابة ) وبهذا نقف من الموضوع المباشر على:

- 1 – الدوائر ، الأرض ، الساعة ، الحدبة .
- 2 – الشكل البيضوي ( البيضة ، قارورة — أشاره إلى المرأة ، السفينة )

### 3 - السنن اللغوية ( خط اليد )

وعلى أساس ما تقدم تكون هذه الأشكال الهندسية ( أيقونات ) بصرية تحيل على موضوعها بالمشابهة والمماثلة . وأما اللغة الكتابية فهي علاقة تواضعية تحيل على موضوعها بوصفها رمزاً ( قانوناً ) .

**المؤول الدينامي** :- يمكننا الوصول إليه انطلاقاً من موضوع العلاقة وبالذات من خلال هيئات الشكل البصري المتمظهرة على فضاء الورقة الشعرية ، وهو ( نص شعري ) متضح من خلال الحركة السطرية والدائرة في التراث الديني الفلسفي تمثلاً لفكر الكمال والمطلق . فالدائرة رمز للعالم العلوي الروحي ، كما ترمز إلى الكلية غير القابلة للتجزئة . إن كمال الدائرة يأتي من استحالة تحديد بدايتها ونهايتها فكما أن الله سبحانه ليس له بداية ولا نهاية فليس للدائرة بداية ولا نهاية ، وإنما تشكل الكلية الحاوية لكل الموجودات ، إذ لا شيء يوجد خارج الكون ، ولا شك في هذه الصفة من صفات الإلهوية ، كما أنها جعلت رمزاً لزمان مغلق و إلى النشاط<sup>965</sup> والصفاء والطمأنينة<sup>966</sup>.

**المؤول النهائي** : يمكننا أن نفق عليه من خلال الحركة الدائرة للدوال اللغوية الممثلة لغوياً للأشكال الدائرية أو البيضوية البصرية المستمرة المطلقة الكمال ، إضافة إلى ما يحيل إليه الشكل البصري الكامل ( الأشكال البصرية ) إلى ثقافة المخطوطات والهوامش ، ونلاحظ إن هذه الأشكال أو الصور المشتملة أو المكونة من نصوص شعرية يمكن إن يدرك التمثيل البصري فيها بوضوح :  
أ . فالشاعر هنا يقف على ( البداية والنهاية ) ولانهاية هذه الحركة التعاقبية بين الليل والنهار وكذلك ( الحياة والموت ) وبذلك يجمع ضدين .

---

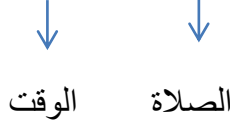
<sup>965</sup> ينظر : عن التلقي في الفن التشكيلي المدركات والخواص الجمالية ، إبراهيم

الحسن ، مجلة الانترنت الرافد ، والصورة الإشهارية آليات الإقناع : 175 - 176 .

<sup>966</sup> ينظر : العلامة البصرية في نقد الشعر العربي : 51.

ب. الشاعر يقف على الحركة الدورانية للأرض والشمس وما يتولد عنها من ليل ونهار وبذلك جمع ضدين أيضا.

ج. الشاعر يقف على ( الزمان والمكان ) فهنا يتحدث عن الزمن يوم ← الاستدارة صوب ( الشمس )



د – الشاعر يقف على النهاية من خلال الدوال ( الواهنة , معطل , غارقة بطوفان في شجرة لا جذع لها ) وهي نهاية زمانية.  
هـ - الشاعر يشير هنا إلى ( السفينة ) التي ترتبط بالطوفان الذي يولد الغرق والموت .

هـ – الشاعر هنا يشير إلى بيضة براهما التي من خلالها تكونت الحياة والكون والموت والذكر والأنثى ، فهي ترمز إلى الطمأنينة والسلام .

نخلص إلى أن الدائرة هنا في هذه الحالات الخمس هي ( الدائرة الزمنية التي يستغرقها الشاعر بالموت ، فالدائرة رمز للزمن الذي لا نهاية له ، وهذا يحيلنا إلى فكرة راسخة هي أن نصوص الشاعر من تلك النصوص الميتافيزيقية التي تجمع بين الحقيقة والخيال والواقع والحلم والماضي والحاضر<sup>967</sup> .

## الأشكال المجردة :-

1 – أيقونة المربع ( الإطار ) :

<sup>967</sup> ينظر : العلامة البصرية في الشعر العراقي المعاصر : 119 .



وقفت عديد من الدراسات على الجذور والمرجعيات الفلسفية والأبعاد الرمزية لهذا الشكل الهندسي<sup>968</sup>، ولسنا بحاجة لعرض جميع الدلالات، بقدر ما يعيننا في هذا المقام من دلالات يوحي بها هذا الشكل البصري الهندسي، فقد جاءت لتخدم النص الشعري والشكل البصري للمربع، ومن تلك الدلالات الدلالة الدينية الظاهرة في الوحدات الزخرفية المستخدمة من قبل المسلمين في الأعمال الفنية إذ ينظر إليه بوصفه رمزا يتجاوز الديانات المسيحية والإسلام معاً، ليحيل على لغة أولية ميتافيزيقية تكشف عن مكبوت الخطاب الشرعي السائد، فالعدد أربعة يرمز إلى الاستقرار والقوة والصلابة في نظام الحقة القاهرة، فلاشك في أن تلك الصفات تجسد قوة المادة (المجال) على العكس من سيولة الزمن وعودته الأبدية على (ذاته)، وهو يرمز لترجمة معمارية (إضافية) للذكورة وسلطانها وهو بشكله العام يعبر عن المطلق، أما من ناحية تناسب خطوطه فهو يعني تقيد مساحات الأشياء<sup>969</sup>. والمتلقي هنا يقف أمام سنن بصري تشكيلي وسنن لساني، موزع فيه بنية السواد على فضاء الصفحة السطرية.

**المؤول الدينامي** : إن أيقونه المربع (الإطار) شكل مدرك مباشرة أستغل بوصفه إطاراً على الجوانب الأربعة لفضاء الورقة أو لحصر بعض النصوص والعناوين، فهو علاقة إيقونية اشتغلت إطاراً كتابياً مشكلاً بواسطة الأسطر الشعرية، التي تحيل على موضوعها بالمشابهة الإيقونية، إذن هو علامة فردية ونوعية مستقاة من الشكل الإيقوني المربع من خلال السياق العام للنص الشعري. **المؤول النهائي** : وضح لنا هذا الشكل البصري (الإطار) بما يحمل من دلالات (المطلق، المقيد، الانفتاح، الانغلاق، ودلالة الحصر)، فجاء استثمار الشاعر ليتخذ منه شكلاً (( للانغلاق في كون المربع شكلاً محددًا معلوم الأبعاد، وقد

---

<sup>968</sup>ينظر : في ذكورية المدينة العربية والإسلامية، عبد الصمد الدياعي، الجمعة 2

مارس، 2007.

<sup>969</sup>ينظر : دلالة الأشكال والخطوط والألوان.

كرسَ بهيأته المُجسمة لِحصر فضاءات معينة واحياز مكانية محددة ((<sup>970</sup> ، ما يوضح أن الشاعر ناصر مؤنس قد أدرك الفطري \_ الواعي أو اللاواعي – هذه الإمكانية التعبيرية والإيحائية الرامزة لشكل المربع للإفصاح عن حالة الانغلاق التي يعانيتها لجميع الأفاق الأربعة .

## 2 – ملحق المتن والحاشية :-

لقد اتخذ الشاعر ناصر مؤنس من ( المربع , والمستطيل ) إطاراً بصرياً يحتوي على مقطع أو مقاطع من النصوص ، ويمكننا رصد هذه الأشكال الهندسية بوصفها علامات نوعية ، فهي إذن علامات إيقونية يدركها المتلقي من الوهلة الأولى ، على إنها مستطيل أو مربع مغلق في داخله , بالإضافة إلى السنن اللغوي الذي يكون إما في الداخل أو الخارج , أو الجوانب. وتواشج ( الإيقونات ) المجردة والسنن اللغوي تتحقق علامة إشارية ( رمزا ) يحيل إلى موضوعها بالمجاورة , والسنن بدوره يحيل إلى العلامة الرمزية التواضعية ( قانون ) .

**الموضوع الدينامي :** نجد أن العلامة هي بدورها نص شعري ( مربع , مستطيل) ولكن بإطارها العام والسياق الشكلي يمثل قصيدة بنص ( حر , مغلق ) ممثل على فضاء الورقة الشعرية , بيد أن الرابط بينهما سواء الداخل والخارج هو المعطى الأساس للنص ( اللغة ) , وبذا نجد أن العلامة ما زالت في طورها الخبري وهي بحاجة إلى تفصيل.

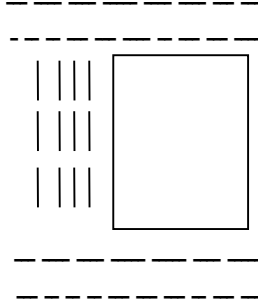
**المؤول النهائي :** يضعنا الاستقراء النهائي للنص الشعري , البصري أمام حركات الإطار التالية :

### 1 – تأطير النص إطاراً كاملاً:

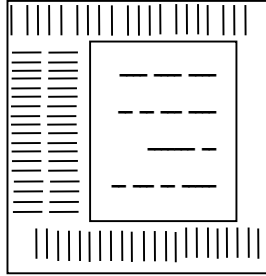
---

<sup>970</sup> المكان : 246 .

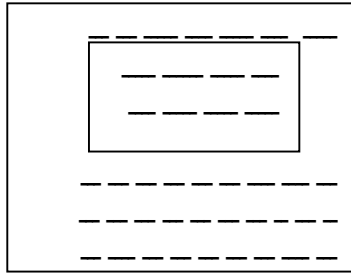
2 – عدم تأطير النص بإطار خارجي وإنما يوضع داخل فضاء الورقة :



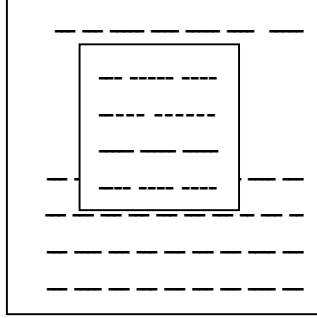
3 – يجمع النص الشعري إطارين داخلي وداخلي :



4 – يكون الإطار الداخلي أعلى فضاء الورقة الشعرية :



## 5- وقد يكون البعض الآخر يوضع داخل إطارين ويلحقها الهامش نهاية الإطار الداخلي :



نخلص مما تقدم إلى أن الشكل المربع يعطي المتلقي نصين شعريين ورمزاً لجميع المتضادات نحو الحلم / والحقيقة والخيال / والواقع و الخير / الشر ( القتل والبراءة ) ومقروء / بصري و متن / حاشية و شعر / نثر ( سرد ) و عام / خاص و إطلاق / تقييد و حديث / قديم . كما يشير إلى التعالق الدلالي بين النص الأصلي والموطئ نحو النص الأول الذي يشير إلى حالتين : الإطار الداخلي يتحدث فيه الشاعر عن ولادة منقذ وحالة التهيؤ والاستعداد له ( البشارة ) أي الواقع ، والإطار الخارجي يتحدث فيه عن حوار داخلي منولوج ( خاص ) التهيؤ لحالة القتل والاستعداد للجريمة ( خيال ) . ونلاحظ أن الشاعر ينتقل من حالة إلى حالة أخرى .

وفي النص الآخر حالة الاكتساح لبنية السواد على الإطارين الداخلي والخارجي في الخمس هتافات ( طائش وهتاف يلبس وجه الشمس وهتاف حلم وهتاف كالصرخة ) ، إذ نلاحظ هناك تعالقا دلاليا بين عنوان الهتاف وحالة التوزيع الحروفي على فضاء الورقة ، مثلا هتاف ( حلم ) نجد أن الحروف تتوزع بطريقة غير منتظمة ومبددة على فضاء الورقة ، نحو العنوان نجده مفرقا تفريفا بصريا ( ه ت ا ف ح ل م ) ، وكذلك حروف النص الشعري مبددة وموزعة على

فضاء الصفحة ، كما نلاحظ بعضها يتجه بحروفه بصورة عمودية نحو الأسفل ،  
والآخر يتجه بصورة أفقية ، و بعض الأسطر الشعرية جاءت مقلوبة ، بالإضافة  
إلى نبر جملة نبراً بصرياً ( ليس الآن ) ليحيلنا بهذه العبارة إلى زمن آخر هو  
الزمن الآتي للذات ، وإلى ( الواقع والحلم ) فجاءت هذه التوظيفات دالة أحيانا  
على الانتقال من حالة إلى حالة أخرى قد تكون من صيغة الماضي إلى الحاضر  
وقد تكون بالعكس ، أو الإتيان أحياناً بفكرة أو طرح غير المذكور في النص  
الأصلي ، أو قد يأتي أيضاً للنص الآخر ، التي كذبها في إيوان كسرى ، فمن  
تقاطع هاتين الحركتين تنتج دلالة اللوم والتأنيب عند التقاطع ، ثم يفضي بنا إلى  
التوقف والاستقرار عند حالة التعامد بين الحركة السطرية ، فنختار بنية المقطع  
الثاني نتيجة للسبب الأول .



## الخاتمة

- وقفت هذه الدراسة على العلامات اللغوية ( اللسانية ) والبصرية المشكّلة والمكونة للاشتغال، ورصدت انهماك الشاعر بهما وكيفية استغلال توظيفها على ذلك الفضاء بما يعود على النص بفائدة ودلالات تعد مشاركة ومساندة للدلالة اللغوية ، وذلك من خلال الوقوف على الكتب الشعرية للشاعر ناصر مؤنس: (تعاويد للأرواح الخربة , هزائم , الملك , بازيند , عزيزي فليني , الكتاب الوثني) , فكان نتائج هذه الدراسة أن تأتي موزعة ومنتشرة بين ثنيات الفصول ومباحث كونها متبّعة الدراسة السيميائية ذات الطابع التحليلي الوصفي الدلالي التأويلي ولذا أجمل أهم ما توصلت عليه الدراسة هو الآتي: أخذ الشاعر من الأسطورة بوصفها معادلا لحادثة , فجاء تركيزه على الأساطير الميثولوجية ودمجها باليومي ليشكل منها مجالا حيويا لمضمون التعاويد ، وكذلك لمضمون أقلامه المكونة للكتاب الوثني , كما استطاع ان

يعيد صياغة بعض الملامح وجعلها منسجمة مع الراهن الشخصي والحاضر الجماعي.

- قابلية التحوير في الحروف وطواعيتها لدى الشاعر , ما يمكن من عد الحرف شهادة تمثل خيالات الماضي بصيغ وأشكال مختلفة ومتعددة ومنحازة بمرونتها وطواعيتها , بمعنى ان دخوله بهذه الصيغة الخطية (المخطوطة الفرعية) وإدخالها في الشعر يمكن عدها محور الصورة الفنية المعبرة والمشكلة وثيقة \_ إن جاز لنا التعبير \_ عن حالته الإنسانية والشعورية ومعاناته التي طرحها في عملية الأدبي .

- بما إن للون طاقة تشكيلية تمتاز بخصائص نفسية بصرية معبرة عن عناصر الذات , فقد لاحظنا ان الشاعر في كتبه الشعرية التي كتبها داخل العراق ذات اقتصاد لوني على لونين ( اسود , و ابيض ) تعبيراً عن حالة الجو العام للكتاب والوضع المعيش , وبعدما خرج عن البلد إلى منفاه الاختياري تحقق لديه انفتاح لوني ادخله في النص ( اللوحة ) . وهذا ما يمكن عدة إيقاعاً بالاستدلال على ذلك الجو وكذلك وعي الشاعر باللون.

- كما شكل البياض مساحة هامة من فضاء الورقة , بيد أن هذا جاء معادلاً لهيمنة السواد واشتغاله على فضاء الورقة لكونه يعادل ما في نفس الشاعر من الآلام وعذابات وهموم .

- اعتمد الشاعر ناصر مؤنس على بنية البياض والسواد والعلامات الأخرى) لسانية وبصرية ( وتوزيعها على بياض الورقة , وكأن للفنان / الشاعر أثراً واضحاً في منحهِ للنص صورة كالغرافية ممتازة , من اجل إبراز ( الشاعر / الفنان ) لتلك الممارسة القسرية ولإيصال خطابه ولكي يكون أكثر جاذبية وإصاقاً بالذكري الجمالية , وعلى اثر ذلك يمكن عدها نصوصاً إشهارية معتمدة في التواصل وإثارة الذاكرة .



- شكل انهماج الشاعر بهذه الانتشارية والاشتغال على بياض الورقة تحققاً من خلال علاماته الترقيم فيه , وليس المقصود هنا التنزيل في حقل من حقول التجريب والتحديث فحسب , إنما كان القصد التوزيع للانسجام مع البنى العميقة الحاملة للدلالات والتاويلات والإيحاءات المتواجدة في النص الشعري , وبهذا شكلت بنيته البياض دالاً بصرياً موجهاً في تحديد مقاطع النص الشعري المنظم لمعمار القصيدة في شكل تفضئتها على فضاء الورقة الشعرية .
- جاء الهدم المعياري للخط والاسطر وانشغاله بعلامات بصرية إيقونية وجاهزة لمحوري الاشتغال الفضائي , سعياً منه لتعزيز ذلك باستغلال حوار البياض والسواد والذي حوّل فضاء الصفحة الشعرية أحياناً مسرحاً له، كما أن حركة الأسطر وهيئات توزيعها المتباينة والمتنوعة (كل هيئة وشكل بمقطع خاص) , ليبين التماور في المقطع الواحد او لجمع الثنائيات (المتضادات) .
- كما جاوز الشاعر ناصر مؤنس الفضاء الكتابي من خلال حجم الحروف وطواعيتها , حتى أصبحت دالاً من الدوال الحوارية في النص , أي حوارية متمفصلة الوظائف , ومنحدرة من تشكيل نصي متطلب تنويعاً لتلك العلامات البصرية الموجهة للقراءة , وأخرى موجهة للجمالية البصرية متوازياً ذلك مع مرجعيات خارج نصية تتمثل في الانهماج الملحوظ للشاعر بالصورة سواء أكانت سينمائية ام تشكيلية .
- شكّل الفضاء النصي محوراً هاماً لتوظيف الحوار وتمييز وتفرغ بصري كتابي ( النبر والعلامات الترقيمية) وتوظيفها داخل فضاء الورقة ليبرز حوار المتكلمين في النص , مما شكل هذا النوع من الحوار بدوره دعامة مركزية لتنويع الأصوات ومقابلة الملفوظات ووجهات النظر ببعضها .

- شكلت موجودات الطبيعة (غير الانسانية) حضوراً لافتاً رمزياً في شعر ناصر مؤنس، متمثلاً بالموجودات (النباتية، و الحيوانية) إذ تمثلت الطبيعة الحيوانية بنماذج عدة تم حضورها في نصه نحو (العنكبوت، والقمل، والأفاعي، والنمل، والهدهد، والصراصر) بوصفها رموزاً وإيحاءات للعذاب والانتقام أو للاحتقار والتصغير.
- أما الموجودات النباتية (كالصفصاف، والشجرة) كانت مؤشرات إيقونية للإرادة الصلبة والقوة والمنعة.
- تتحاز عناوين الكتب الشعرية لدى ناصر مؤنس وكذلك العناوين الفرعية لوظيفتها الإغرائية، ويمكن عدها الحلقة الرابطة الدلالية التي من خلالها يحبس صيد النص وترسباته، بالإضافة الى ما تحمله من ابعاد نفسية نحو (تعاويز الارواح الخربة وهزائم والملك) بينما حمل (بازبند) أبعاداً فلسفية وفنية، كما يمكن عد عناوين كتبه الشعرية جميعها ذات بعد جوفي، يدلنا على المنابع التي اخذ منها الشاعر واستقى، ما يدل على قيمة خطابه الشعري والقيمة المعرفية التي يحملها والجذور المعرفية التي يتكى عليها.
- أثبتت التجارب اللاحقة لناصر مؤنس بأنها عيال عليه أو من تصميماته، فهي تفتقد للحالة الشعورية التي أنتجت مؤنسا، فقد أفرزت السنوات الأخيرة شباباً اتبعوا نموذج العلامة البصرية، منهم من كان من أصدقاء مؤنس وتربطه به علاقة حميمة وهؤلاء صدرت كتبهم عن دار مخطوطات التي يديرها مؤنس نفسه، فكان أن صنع أغلفة الكتب بتصميماته نوعاً من المودة والاحترام لهم ومن هؤلاء نصيف الناصري في أعماله الشعرية الكاملة، ومحمد مظلوم في (أيها الموت) وعبد الرحمن الماجدي (ممالك لغد حيران) وعبد الحميد الصائح (ولد ولم يعد) وباسم المرعبي (أكثر من أثر) وكمال سبتي (بريد عاجل للموتى) وسركون بولص وسعد جاسم وخزعل

الماجدي ومنهم من الشباب من حاول أن يتميز فيشق طريقه مرتئيا علامات بصرية تبدو مرتبكة ومنقطعة عن سياقها النصي ولا تمثل إلا شكلا واحدا من أشكال العلامة البصرية .

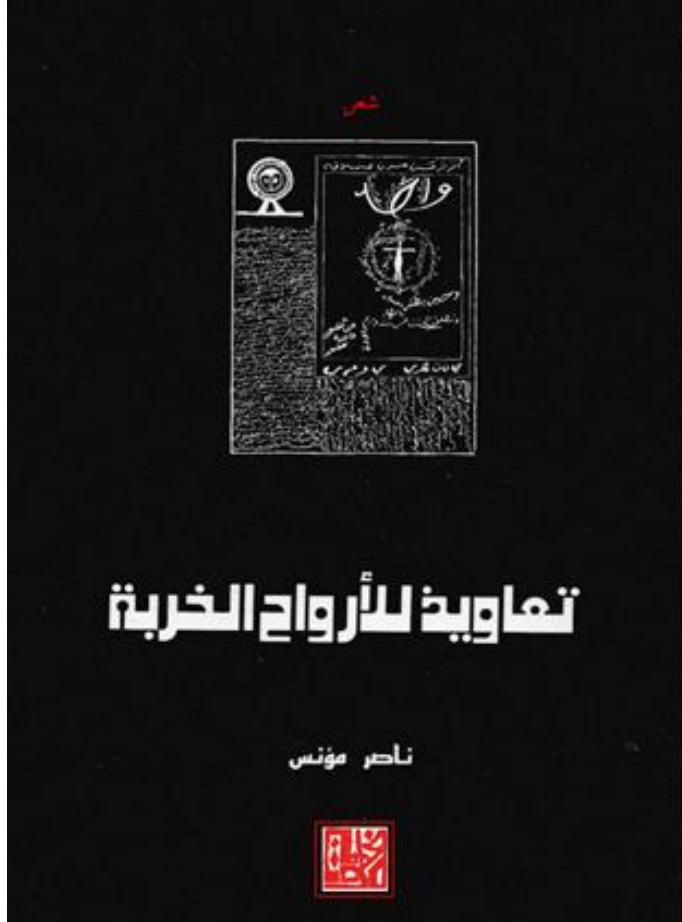
أما خطابه فيحمل طابعاً فلسفياً إنسانياً مصاعا وفق حالة فنية ناضجة تتخللها ثيمات مجردة تنزع إلى الكونية ، وبنية شمولية ينزح فيها نحو الإنسانية ، إذ لم يذكر لفظة الوطن إلا مرة واحدة على الرغم من كونه كان متبن للفكر السياسي بطريقة السخرية السوداء .

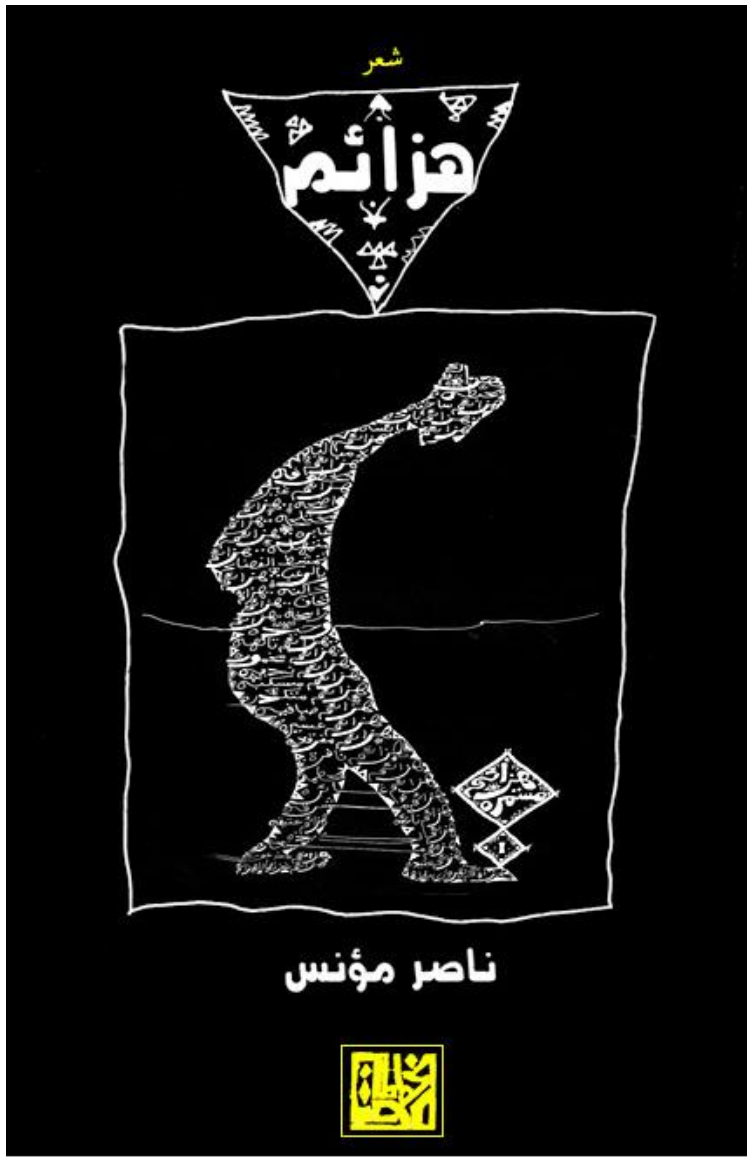
-مال الشاعر في تكويناته البصرية وقيمه الفلسفية والمعرفية نحو الفكر ما بعد الكولونيالي في اهتمامه بالهامشي من الثقافات الإنسانية وخلخلة المركزية وتهديم البنى المتعالية واحتكار الحقيقة ، وقد أثبت ذلك في كتابه الوثني اذ فعلّ الديانات المهمشة مثل البوذية في قلم بيضة براهما وفي استدعاءاته الأسطورية بوصفها بنية فاعلة ثقافياً ومؤثرة في السلوك الإنساني المعاصر.

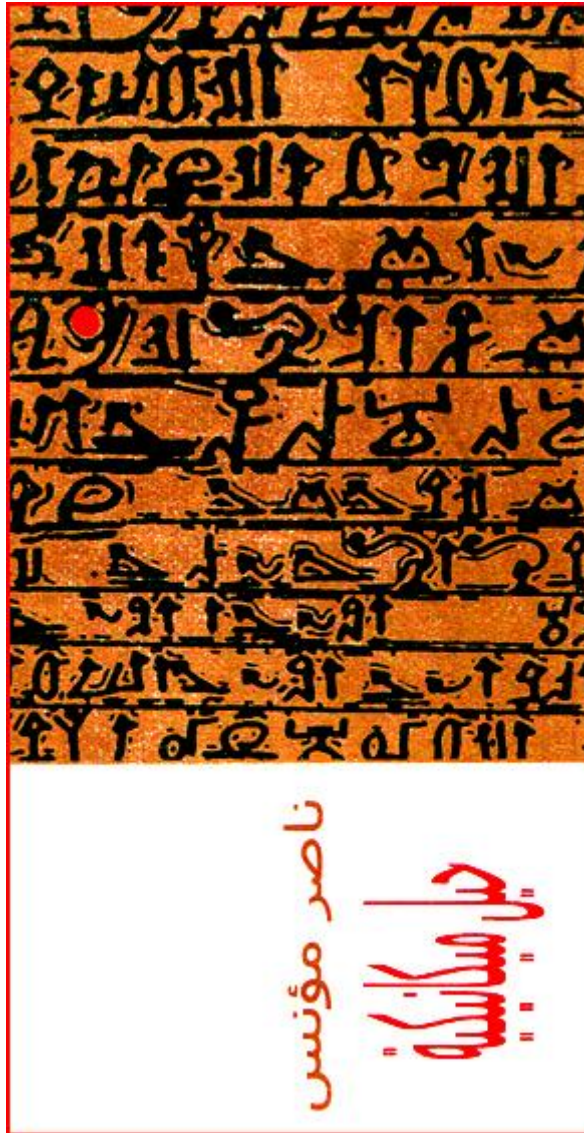


# ملحق

1- اغلفة الكتب











ناصر مؤنس  
التعاونيات



ناصر مؤنس



خير ما لا اسم له



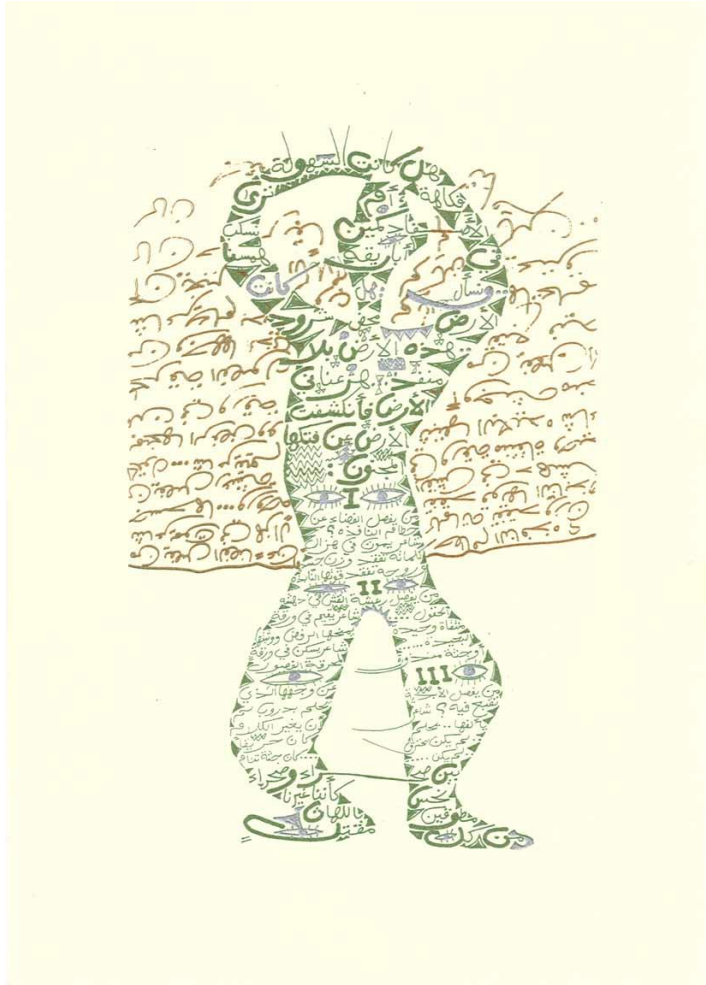








## 2- صفحات من كتاب (التعاويذ)































أرس في رؤياي  
الهم أتمم صديقا من اللغات إلى اللغات  
وهذا أنتهاه النامه

أخا بنش البكاء والخزن  
والخرب، فاش أرحم يوما  
تترول منها بلا انتظاف، سوف  
يقطع صوتي أما عاظف سوف  
فما تنطق وسوف أظهر  
بظهر الساليت أعمالن  
أصحت أبا. لا نسنا  
الحدير تشيد حديد، و  
يعتق تشيد عتق، و  
أحبت الأرضيان تشيد  
تشيد أعتقوا أما أن  
أحت أن أعتق تشيد  
حديرا تشيد تشيد  
أحبت الأرضيان  
أن هذه الكتاب حديد  
وأزبي: أنه دانت الحده  
ولن يشيخ أن الأبر.  
لقد عتقت في  
الخطيب في ديس  
بنحمتك آيتها العفناء



وجهد صديقا أتمم اللغات  
هكذا برن وانبا



## هتاف طائش

لنستقر يا زائرنا  
صاحبا في بيتنا  
ولنتفرق يا هاجرنا  
لنمضي في النور  
وتمتلكنا بالروح  
أهلاً خاتماً المتنوعة  
خرجت قد رماست  
في صرخ الغيم والعاصفة  
تروي يا هاجرنا  
أستقر في ثقب في منتهى النخيل؟  
بلا ثروة وبلا  
م نقيها حتى الرعد  
بحسبك يا هاجرنا...  
شعري

فلتجونا اليه فاجعة ومهازل  
لنباله بانشا - هنا الرياح  
وليجطنا الرمل جسوراً تنمت  
فوقه - يابح الحاصر... كالنهب  
ونجاه بالاباحة

هناك أربعين

هناك أربعين  
تسافر في شكلي وأحوالي  
وتلبس بالكلية وحجرة  
هناك أربعين... هناك أربعين  
توسل للذم والرشيق بلغة  
تغير بلدي  
هناك أربعين في قامتي تفني ألقاضي  
هناك أربعين في ثيابي  
بعيداً  
هناك أربعين كالقبرين تحول  
عن كتابك نتشي عرجاء  
ومسيرة بلا وصول

فأما إذا تقول الله: ما تقول ؟  
وما إذا تلصق تهليلك بالبحر  
بالله يا هناك أربعين، لا خير مينا هنا السور...

## مبتدأ يلبس وجه الشمس

كزائج  
تتزييا بالاشياء = الغايبه  
وتلبس آية الرب  
تسبح حب اللغات سكينه وماره حانية  
تنسج سهول من روى وخيول من  
نغصم صوع المرجان ورشيف حارة  
تتخلل الفولاد والحجارة  
وظوف وجه الارض  
ببيت يشبهه

كزائج مشمرة  
آنها تارخ التراب الآتي  
تتخلم الخطوات

أنت سافر من مكة الى مكة  
تتزييا بالاشياء = الغايبه  
فتجلى الآتي يا ربك  
تتقري فضبات فواجعنا ونصحت  
في جناح عيد الوقت عن ... انا ...

مذاهب الحرف

آنها الهزاع  
 افة في أسرنا كقاتل أطفال  
 ان هرا ب روي ان في حيا  
 مع طي حنة في انا  
 ان لرا الكفا ان قاتل ال عي  
 ا a  
 حامي  
 شوق  
 يشا  
 من يتق  
 ليس  
 الان  
 سبر الكافي

وسوا كنا اختار المحفلة او نارها الخامة  
 ستف في ما يجملنا نتر اء من الحان من الشعر  
 وكل مناه زمينه يزلو بافلاها  
 وينشر على ابية تنو  
 حزننا يزارج هذا العجبنا ...



3-صفحات من كتاب ( الملك )









4-صفحات من كتاب ( عزيزي فليني – تعال لرؤية الكرادلة )  
الترجمة الهولندية

**Wij zijn in augustus**

(in het gezicht en in de werkelijkheid)  
Een veldaat op de fierste gast naar het slagteld

Sommige doden verlaten hun graven om met de engelen te kletsen  
Een 35 ml. camera kraagt  
Pluimvogel ga ik richting  
Nette fellai ... kom om de  
Kom voor een tacht  
die ik mijn  
en een algemene periode  
Kom naar kelders,  
Kom, wil  
naar het huis van het

naar mijn binnenste toe  
camera en schreeuw ik:  
kardinaal te aanschouwen  
tussen de zonden  
schandalen men  
in mijn slagteld  
verlicht mijn spaken  
als een gast,  
siet en haar rewe tuis

Kom om de stamme,  
branderende beelden tonen te stellen  
fensighe en dichtelijke beelden  
Kom, we gaan naar de rivier  
De rivier die Julius Caesar geerstak, schreeuwde:

**"Het is de wil van het noodlot"**




**Kom, we gaan naar het standbeeld van de  
imperator en zeggen:**

Onze vriend, de imperator, wilt u uw schouwspel stappen!  
Kom om de fouten van Michel Angelo te corrigeren  
in het tijdperk  
Kom naar de Coenra  
Oh, velen, oh  
Er zijn  
en dit  
is de rewe vrees  
Kom naar de archeologie  
niet de middag,  
Oh,  
laat de dieven een goed leven voor je stellen  
Laat de platen het geluk van het moment voor je brengen  
Kom als een primitieve mens zonder zijn hoeg, zonder wegen en afstanden  
Geheminnig als een roeg die de voortvluchtigen een schuilplaats biedt  
zit bij in een yugbanding

en zijn stok vervolgt de vluchtige herten van  
de wolken





## Kom naar de hoogten

Omdat de schoonheid de schijnwereld is, kunnen we de blijheid  
 Kom naar hemel en brulafstap  
 De gieren zijn het plezier  
 binden de slachtelief raaf aan haar verlosser  
 Kom naar een vrolijk herstel

De wevers van de katten hebben een kamer klaargemaakt voor de rechten  
 Kom naar de geestelijken  
 als een tempel die klaar wordt gemaakt voor de heilige bezoeker  
 Kom naar de kloosters, het museum van jouw misdrijven

De geesten zijn met jou  
 De eenzaamheid in met jou  
 De krankzinnigheid in van jou  
 De patiëntenkamers zijn de ruïnen van jouw teleursteld  
 Kom , we gaan foto's de vrienden van de binnensluiting  
 Ik ben de vriend der wateren  
 Ik maak de as van de gelachten  
 De mist van het offer in bij me  
 Hij corrigeert de verdeling van het lot  
 De schatten en de rijkdommen volgen jou  
 De voorbestemmingen concurreren met elkaar over jou  
 De haatogen bedriegen jou  
 Je beledt de mees met de geest van een apfeffenaar  
 Je steunt de schouwspel met steunen  
 En vanuit Zijn vertrek kijkt Hij jou aan  
 De God kijkt aan



De God van de hele wereld

## Kom naar vedische feesten

opdat je verheerlijkt wordt door de as  
 van de voorouders en de geesten van de volken  
 Kom naar een nacht en een geest,  
 naar dalen en as  
 Kom naar een albaar,  
 een tempel, brandhoop en hertenkoppen  
 Kom naar offers en geschenken,  
 een schuld in mensen van de linnen van de verrijken  
 Kom en bidde een hoofd van hem  
 die de roeping hoort herwijf bij wijze beiligheid interpretant  
 Kom naar een rammer dat een interview maakt  
 Kom naar een schandda die nog niet is besproken  
 Kom naar een ruwe die de dood verzoent  
 Kom naar de feest die bevestigd is met heer metalen  
 Kom , we gaan krankzinnigheid van verwachtingen doen  
 Kom naar de zonde,  
 Wat een se gesond kunnen worden zonder de oedroep,

zonder het heidendom



## Kom naar een zwarte , grote slaap

Vaanacht krijg je metafoeren  
overleef offers als

explosieve postpakjes die in  
Je krijgt  
staalbeelden die  
naar de berechtningen  
En wadert het hals van  
als een methode  
Verrijt je nit je dood  
In je handen in er een  
Je heeft geen bloed te vergieten



je hoofd gaan ontelbaar  
dromen, als  
de postbodeen brengen  
van de spullen  
het niet ontbeldt  
van de bezuin  
door een unieke resolutie  
flauwgrallen plaatsen  
om haar wakker te maken

Sterks krijgt er haar stieligen terug  
Om daaron te vroegen:

**Wat doe je nou mij vriend?**



## Kom naar het graf van de herinnering

De leent van de botten in je hoofd  
zal blijven

Terrwijl je valken en je wilde kranen doodgaan

Kom en kijk  
alleen voor een camera  
te zal mij godaan

Zet je hand op mijn verboden

Oh , lakt, oh mijn

Taken de printers

En julle! De maeren

Tot wanneer blijft ik

Om met het water van de meeren het noodlot van de geschichte te zalven  
En het heerd van mijn verpaande ziel schadt me als een koppige tegestander?  
Een heere wandelt met zijn minnares tussen de hoge gebouwen



naar mij ,  
die mij niet film  
niet kunnen  
de onwaardigast  
manuscripten en zeg hard:  
opgewonden, gekleurde ster,  
van mijn duisternis  
mijn vliegten,  
op een maakie talst

**En ik blijft schreeuwen:**





## Ga je familieleden in de hemel zeken

Die je vaak met de dood zouden zeggen?  
 Of ga je als een  
 Bij de voeten van  
 Ze tellen de bloemen  
 En vertelt je  
 Val met prinsessen  
 Ga je de onwagheid en haar  
 Filmen met  
 Ya met de camera spelen  
 Of ga je dansen



Blonde jongen zitten  
 je eeuwige oma  
 op haar jurk  
 een sprookje  
 en draken?  
 vergaande somberheid  
 een lens van 150  
 alsof ze een bezem is?  
 met de oogjes

En namen lachen  
 Om klooiende astronomische gewesten



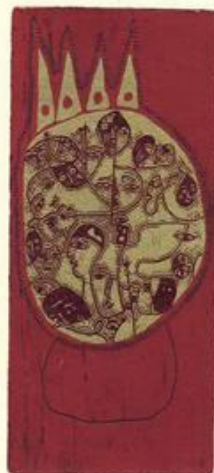
Om  
 de slapende  
 roepigheid  
 wakker te maken naast een kruisvat

## Wat telt:

de aardhal draaide niet zo als het hoort  
 Daarmee zal je alleen staan  
 Daar, tussen de sterrengordels  
 Om de autotop reizigers de weg te wijzen



Naar  
 hun  
 onmogelijk  
 eindbestemmingen.





5-کتب أخرى  
Artists' Book



## **A Portrait of the human being at the end of the time**



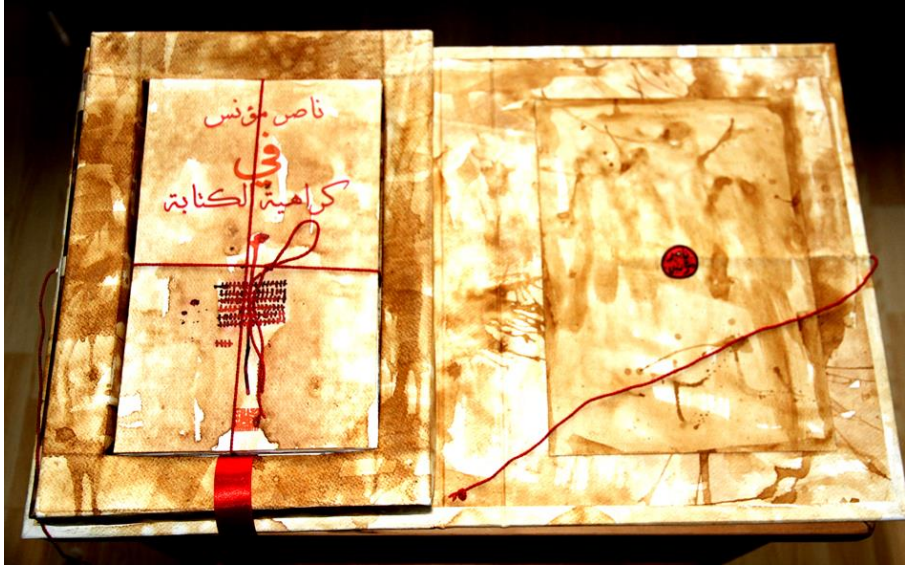
كتاب ( سحر المخطوطة )



كتاب ( مركب نوح )



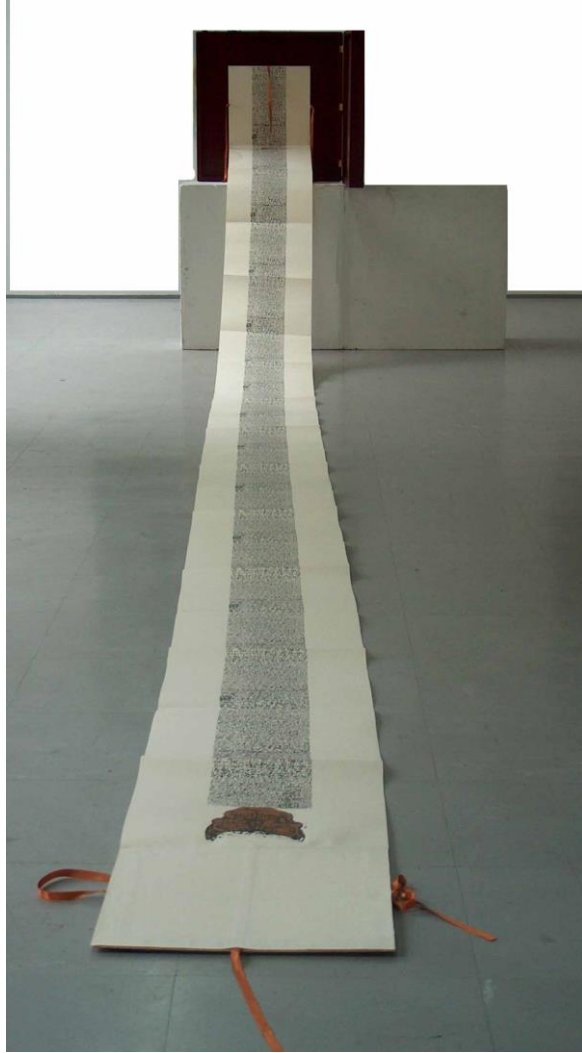
كتاب ( في كراهية الكتابة )



كتاب ( اليد - اللسان )



كتاب ( مبخرة بابل )



كتاب الضوء



کتاب ( قلم إبراهيم )

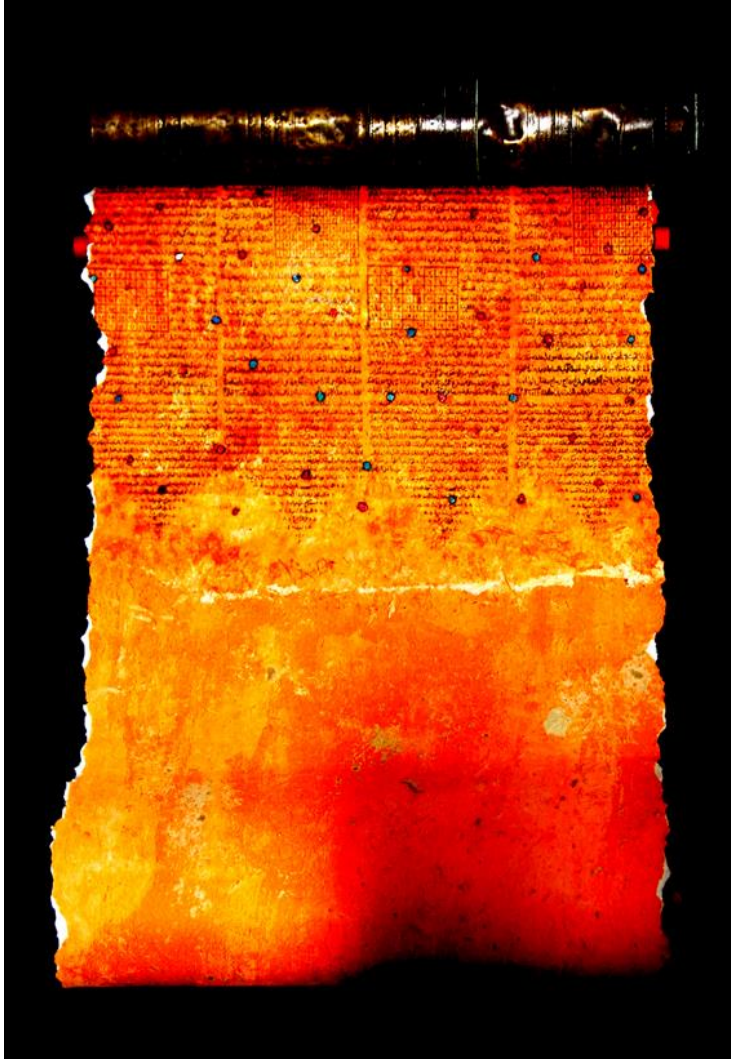


صفحة من كتاب ( الدورة الدموية للحياة )





كتاب (مزوزة)



مجموعة كتب ( صندوق أسود – قدم بيضاء )



## المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

( أ )

- الأبعاد الأسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية , د . علي شناوة آل وادي , مؤسسة دار الصادق الثقافية ودار الصفاء للنشر والتوزيع , عمان , ط1 , 2011 م – 1432 هـ .
- الإيهام في شعر الحدائث ( العوامل والمظاهر وآليات التأويل) , د . عبد الرحمن محمد العقود , سلسلة كتب ثقافية شهرية , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , الكويت , ط1 , 1990 .
- الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هيربرت ريد , منشورات وزارة الأعلام , سلسلة الكتب الحديثة , العراق , 1973 .
- الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة , مارسيلو اسكال , حميد لحمداني , دار أفريقيا الشرق , المغرب , 1980 .
- اتجاهات الشعرية الحديثة , الأصول والمقولات , يوسف إسكندر , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط1 , 2004 م .
- اتجاهات الشعر العربي الحديث إحسان عباس , المجلس الوطني للثقافة والفنون , الكويت , 1978 .
- الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة , عبد الفتاح الديدي , الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1985 م .
- الأثر والإثارة ضمن توشيح العلامات , عبد الوهاب المؤدب , إصدارات معهد العالم الغربي ( ب د ) . ( ب ط ) .
- الإخراج السينمائي , تيرين سان , تر أحمد الحضري , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ط 1 , 1983 م .
- الإخراج الصحفي , سعيد غريب النجار , الدار المصرية اللبنانية , ط 1 , 2001 م .
- الأدبية الإلكترونية ماض بصيغة العصر دراسة ونقد ثقافية , د . ناهضة سنار , رقم الإبداع بدار الكتب والوثائق بغداد ( 524 ) العراق , ط 1 , 2009 م .
- الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية , عبد الله الخطيب , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط 1 , 1998 .
- أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر , علي حوم , دائرة الثقافة والأعلام , الشارقة , ط1 , 2002 .

- أسس السيمانية, دانيال تشاندلر, تر: طلال وهبة, المنظمة العربية للترجمة, مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت, ط 1, 2008.
  - الاسطورة والمعنى, فراس السواح, دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة, دمشق, ط 2, 2001.
  - الأسلوب والأسلوبية, عبد السلام المسدي, الدار العربية للكتب, ط 3, 1982 م.
  - إشكالية التلقي والتأويل دراسة في الشعر العربي الحديث, د. سامح الرواشدة, مطبعة جمعية عمال المطابع التعاونية, عمان, ط 2000 م.
  - الأصوات اللغوية, إبراهيم إنيس, مكتبة الانجلو المصرية, 2007.
  - إضاءة النص قراءات, اعتدال عثمان, دار الحدائث للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت – لبنان, ط 1, 1988.
  - الأعمال الشعرية الكاملة, نازك الملائكة, دار العودة بيروت 1971 شظايا ورماد 1949, فرارة الموجة 1957 م. شجرة القمر 1967
  - أفق الحدائث, وحدائث النمط, دراسة في حدائث مجلة (شعر) بيئة ومشروعاً ونموذجاً, سامي مهدي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1988 م.
  - أفاق النقد التشكيلي, عباس الصراف, دار الرشيد للنشر, وزارة الثقافة والإعلام, بغداد, 1979
  - ألوان شيطانية ومقدسة: اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها, هيرمان بلاي, تر: صديق محمد جوهر – هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة), ط 1, 2010 م – 1431 هـ.
  - الانطباعية, ليماي جان, تر: فخري خليل, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1987.
- ( ب )**
- البلاغة في الإبلاغية العربية, سمير أبو حمدان, منشورات عويدات الدولية, بيروت, باريس, ط 1, 1991.
  - البرهان في وجوه البيان, إسحاق ابن وهب, تح: حفني شرف, مكتبة الشباب, القاهرة, ط 1, 1969.
  - بنية الإيقاع في التكوينات الخطية, د. جواد الزبيدي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط 1, 2008.
  - بنية القصيدة في شعر محمود درويش, ناصر علي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط 1, 2001.
  - النبوية وعلم الإشارة, ترنس هوكز, تر: مجيد الماشطة, مراجعة ناصر حلاوي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 2003 م.
  - البنيات الدالة في شعر أمل دنقل, عبد السلام الممسوي, اتحاد كتاب العرب, دمشق, 1944.

- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي , د . حميد لحمداني , المركز الثقافي العربي , بيروت , 2000 .
- بين العلم والفن , دولف رايسر , تح : د . سلمان الواسطي , دار الشؤون للترجمة والنشر , بغداد , 1986م .

### ( ت )

- تأريخ النقد الادبي عند العرب ( نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ) , د . د . إحسان عباس , دار الامانة , بيروت – لبنان , 1971 .
- التبيان لبعض المباحث المتعلقة بالقرآن عن طريق الاتفاق , طاهر الجزائري , مطبعة المنار بمصر , ط 1 , 1334 هـ .
- تجليات الشعرية قراءة في الشعر المعاصر , فوزي عيسى , منشأة المعارف , الإسكندرية , جلال حربي وشركاه , ط 1 , ( د . ت ) .
- تحليل الخطاب الشعري استيراتيجية التناص , محمد مفتاح , دار التنوير للطباعة والنشر , بيروت , ط 1 , 1985 م .
- التحرير العربي , أحمد رضوان وعثمان الفريخ , مطابع جامعة الملك سعود , الرياض , ط 6 , 1997 م .
- تحولات الخط واللون مدخل إلى ماهية الفن الحديث , حليم جرداق , دار النهار للنشر , بيروت , 1975 .
- تحولات المدينة في الشعر العراقي الحديث ( 1958 – 1980 ) , د . عبد الله حبيب التميمي , دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر , ط 1 , 2010 م .
- تحولات النص الجديد أستبصار فني تأريخي في شعرية أجيال ما بعد الستينات , جمال جاسم أمين , منشورات عين , بغداد , ط 1 , 2013 .
- تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة , د . كريم شغيدل , دار الشؤون الثقافية , بغداد , سلسلة رسائل جامعية , ط 1 , 2007 .
- تداخل النصوص في الرواية العربية , حسن محمد حماد , الهيئة المصرية العامة للكتاب , مصر , 1998 .
- تشریح النقد , نور ثروب فراي , تر : محي الدين صبحي , الدار العربية للكتاب , 1991 .
- تشكّل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني , د . حبيب بوهرر , وتقديم هادي نهر , دار للكتاب العالمي , عمان – الأردن , عالم الكتاب الحديث , إربد – الأردن , ط 1 , 1429 هـ - 2008 م .
- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ( 1950 – 2004 ) , د . محمد الصفراي , المركز الثقافي العربي , بيروت , ط 1 , 2008 .

- تطور الشعر العربي الحديث في العراق , اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج , د . علي عباس علوان , وزارة الإعلام , 1975 م .
- التعبير القرآني , فاضل صالح السامرائي , جمعية عمال المطابع التعاونية , دار عمار , الأردن , ط 5 , 1428 هـ - 2007 م .
- التفسير النفسي للأدب , د . عز الدين إسماعيل , دار العودة , دار الثقافة , بيروت ( د . ت ) .
- التكوين الفني في الخط العربي وفق أسس التصميم , د . أياد الحسيني , دار الشؤون الثقافية , سلسلة رسائل جامعية , بغداد , ط 1 , 2002 م .
- تمظهرات القصيدة الحديثة , مقاربات إجرائية في الرؤيا والشكل والأسلوب , محمد صابر عبيد , عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع , ط 1 , 2013 م .
- التناص الأسطوري في شعر إبراهيم أبو سنة , عبد العاطي كيوان , مكتبة النهضة المصرية , القاهرة - مصر , ط 1 , 2003 م .
- التناص نظرياً وتطبيقياً , أحمد الزغبي , مؤسسة عمان للنشر - عمان , 2000 م .
- تناصية الأنساق في الشعر الحديث , محمد جودت , عالم الكتب الحديث , الأردن , ط 1 , 1432 هـ - 2011 م .
- تهافت الستينيين أهواء المتقف ومخاطر الفعل السياسي , فوزي كريم , المدى , سوريا , دمشق , 2006 .
- تواترات الإبداع , حبيب مونسي , اتحاد كتاب العرب , سلسلة الدراسات ( 18 ) 2009 م .
- التواصل اللساني والشعرية , مقارنة تحليلية لنظرية رومان ياكبسون , الطاهر بومزير , الدار العربية للعلوم - ناشرون , ط 1 , 1428 هـ - 2007 م .
- التيارات الفنية المعاصرة , محمود أنهر , شركة المطبوعات للتوزيع والنشر , بيروت - لبنان , ط 1 , 1996 .

### ( ث )

- الثقافة التلفزيونية , عبد الله الغدامي , المركز الثقافي العربي , بيروت , ط 1 , 2004 م .

### ( ج )

- جماليات النص الأدبي أدوات التشكيل وسميماء التعبير , د . فيصل صالح القصدي , دار الحوار للنشر والتوزيع , سوريا , اللاذقية , ط 1 , 2011 م .

### ( ح )

- حداثة السؤال بخصوص الحدائث العربية في الشعر والثقافة , محمد بنيس , دار التنوير للطباعة والنشر , المركز الثقافي العربي , المغرب , ط 1 , 1985 .
- حدود التأويل قراءة في مشروع إمبرتر إيكو النقدي , وحيد بوعزيز , الدار العربية للعلوم ناشرون , ط 1 , 1429 هـ - 2008 م .
- الحرف والحروفيون , محمد أديب السيلوي , البوكيلي للطباعة والنشر , ط 1 , 1998 م .

- حطب إبراهيم أو الجبل البدوي , محمد مظلوم , دار التكوين , ط 1 , 2007 .
- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر , حسن الغرفي , أفريقيا الشرق , المغرب , 2001 م .
- حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر , د . كمال خيربك , دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت , ط 2 , 1986 .
- الحروفية العربية فن وهوية , شربل واغر , شركة المطبوعات للتوزيع والنشر , لبنان .

### ( خ )

- خرافات أدبية , عبد الجبار داود البصري , الموسوعة الصغيرة دار الشؤون الثقافية العامة ( 449 ) , بغداد , 2001
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية , عبد الله الغدامي , المنتدى الثقافي , السعودية , ط 1 , 1985 م .

### ( د )

- دائرة معارف القرن العشرين , محمد فريد وجدي , دار المعرفة , ج 2 , 1971 .
- الدادائية بين الأمس واليوم , علي الشوك , وزارة الثقافة والإعلام العراقية – بغداد .
- دراسة الصوت اللغوي , د . أحمد مختار عمر , عالم الكتب , القاهرة , ط 1 , 1976 .
- درس في السيميائيات , حنون مبارك , دار توبقال للنشر , الدار البيضاء , 1987 م .
- دلائل الإملاء وأسرار الترقيم , عمر أو كان , أفريقيا الشرق , طرابلس , ط 1 , 2002 م .
- دلائل الإعجاز , عبد القاهر الجرجاني ( ت 471 هـ ) , تح : السيد محمد رشيد رضا , دار المعرفة , بيروت , 1978 م .
- الدلالة المرئية , قراءات في شعرية القصيدة الحديثة , د . علي جعفر العلق , دار الشروق للنشر والتوزيع , عمان , ط 1 , 2003 .

### ( ر )

- رسائل أبي حيان التوحيدي , إبراهيم الكيلاني , دار طلاس , دمشق , ط 1 .
- رسالة في علم الكتابة , نشرها فرانزنتال في مجلة اسلاميكا , جامعة ميشكان , 1948 , ونشرت بإسم رسالة الخط ضمن ثلاث رسائل , تحقيق : إبراهيم الكيلاني , ط .
- رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية , د . غانم قدوري لحمد , اللجنة الوطنية لإحتفال بمطلع القرن الخامس عشر الهجري , العراق , ط 1 , 1402 هـ - 1982 م .
- رسم المصحف العثماني , عبد الفتاح شلبي , دار الشروق , ط 2 , 1983 .
- الرسم المعاصر في العراق , عادل كامل , الهيئة العامة السورية للكتاب , دمشق , 2008 م .

- الروح الحية جبل الستينات في العراق , فاضل الغراوي , المدى , سوريا – دمشق , ط 2 , 2003

### ( ز )

- زمن الشعر , أدونيس , دار العودة , بيروت , ط 2 .

### ( س )

- سحر الكتاب وفنية الصورة من الثقافة النصية إلى سلطة اللامرئي , د . مازن عرفة , التكوين للتأليف والترجمة والنشر , دمشق , ط 1 , 2007 م .

- السيمياء والتأويل , مدخل لسيميائيات بورس , سعيد بنكراد , المركز الثقافي العربي ( بيروت – لبنان ) – ( الدار البيضاء , المغرب ) , ط 1 , 2005 .

- سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح , للشاعر عبد الله العشي , شادية شقروش , عالم الكتب الحديث , الأردن , ط 1 , 1431 هـ - 2010 م .

- السيمياء العامة أسسها ومفاهيمها , عبد القادر فهيم شيباني , الدار العربية للعلوم ناشرون , ط 1 , 1431 هـ - 2010 م .

- السيمياء العامة و سيمياء الأدب , عبد الواحد المرابط , الدار العربية للعلوم والناشرون , دار الامان , ط 1 , 1431 هـ - 2010 م .

- سيمياء الكون , ليوري لوثمان , تر : عبد المجيد نوسي , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , المغرب , ط 1 , 2011 م .

- سيميائية النص الأدبي , د . أنور المرتجى , منشورات أفريقيا الشرق , البيضاء , ط 1 , 1987

### ( ش )

- الشاعر العربي الحديث مسرحياً , محسن أطيمش , وزارة الاعلام , بغداد , 1977 م .

- الشاعر الغريب في المكان الغريب , شاكرا لعيبي , المدى , سوريا – دمشق , ط 2 , 2003 م .

- شعر أمل دنقل دراسة اسلوبية , فتحي محمد رفيق ويوسف أبو مراد .

- الشعر بين الرؤيا والتشكيل , عبد العزيز المقالح , دار العودة , بيروت , ط 1 , 1981 .

- الشعر الحديث في البصرة ( 1947 – 1995 ) دراسة فنية , د . فهد محسن فرحان , دار الشؤون الثقافية , بغداد , ط 1 , 2007 م .

- الشعر والرسم , فرانكلين روجرز , تر : مي مظفر , دار المأمون , بغداد , ط 1 , 1990 .

- الشعر العراقي الحر في العراق , يوسف الصائغ , منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق , 2006 م .

- الشعر العربي الحديث : بنياته وابدالاتها , محمد بنيس , دار توبقال , المغرب , ط 3 , 2001 م



- شعر عبد القادر الناصري , دراسة تحليلية فنية , عبد الكريم راضي جعفر , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط 1 , 1989 م .
- الشكل والخطاب , مدخل لتحليل ظاهراتي , محمد الماكري , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء – المغرب , ط 1 , 1991 م .
- شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول , خيرة حمرة العين , مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع , إربد – الأردن , ط 1 , 2001 م .
- الشعرية والثقافة , حسن عز الدين البنا , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء – المغرب , بيروت – لبنان , ط 1 , 2003 م .
- شعرية الحداثة , عبد العزيز إبراهيم , منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق , 2005 .
- شعرية الخطاب السردية , محمد عزام , منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق , د . ط , 2005 م .
- شعرية الضوء , صلاح صالح , ضمن كتاب في الشعرية البصرية , مجموعة مؤلفين , دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة , 1997 .
- الشعرية العربية الحديثة – تحليل نصي , شربل داغر , دار توبقال , الدار البيضاء , المغرب , ط 1 , 1988 .

#### ( ص )

- صبح الأعشى في صناعة الانشا , أحمد بن علي القلقشذي , دار الكتب المصرية بالقاهرة , 1340 هـ – 1922 م .
- الصوت والظاهرة مدخل الى مسألة العلامة في مينو فينولوجيا هوسرل , جاك دريد , تر : د . فتحي إنقزوا , المركز الثقافي العربي , ط 1 , 2005 م .
- الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة , سعيد بنكراد , المركز الثقافي العربي , ط 1 , 2009 م .
- الصورة والبناء الشعري , محمد حسن عبد الله , دار المعارف , مصر – القاهرة , 1981 م .
- الصورة الشعرية , سي دي لويس , تر : احمد نصيف الجنابي , ومالك خيري , وسلمان حسن إبراهيم , مراجعة عناد غزوان , وزارة الثقافة والأعلام , بغداد , 1982 .
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام عبد القادر الرباعي , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , ط 2 , 1999 .
- الصورة في التشكيل الشعري , تفسير رؤيوي , سمير علي الدليمي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1990 .

#### ( ظ )

- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب , مقارنة تكوينية , د . محمد بنيس , دار التنوير , الدار البيضاء , المغرب , ط 1 , 1986 .

#### ( ع )

- عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو , أدبث كروز ويل , ت : جابر عصفور , دار آفاق عربية , بغداد , 1985 م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده , لأبي الحسن بن رشيق القيرواني ( 456 هـ ) , تح : محمد محي الدين عبد الحميد , دار الجيل , بيروت , ط 4 , 1972 م .
- العقد الفريد , عبد ربه الأندلسي , تح : أحمد أمين وآخرين , القاهرة , 1965 .
- العقل الشعري , خزعل الماجدي , الكتاب الأول والثاني , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط 1 , 2004 م .
- العلامة البصرية والبنى الرمزية قراءات في شعر عبد الهادي الفرطوسي , وسردياته , أ . د . عباس محمد رضا , دار تموز للطباعة والنشر , دمشق , ط 1 , 2012 .
- علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الادبي , د . سمير الخليل , تموز للطباعة والنشر والتوزيع , دمشق , ط 2 , 2012 .
- العلامة لتحليل المفهوم وتاريخه أمبرتو إيكو , تر : سعيد بنكراد , مراجعة سعيد الغانمي , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء - المغرب , بيروت - لبنان , ط 2 , 2010 .
- علم الاشارة السيميولوجيا , بيرجيرو , تر : منذر عياشي , دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر , ( ب . ط ) , 1992 م .
- علم الدلالة عند العرب دراسة مقارنة مع السيميائية الحديثة , عادل فاخوري , دار الطليعة للطباعة والنشر , بيروت - لبنان , د . ط , 2004 م .
- علم لغة النص , د . سعيد حسن بحيري , الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان , القاهرة , 1997 .
- علم النص , جوليا كرسنيفا , تر : فريد زاهي , مراجعة : عبد الجليل ناظم , دار توبقال , المغرب , ط 1 , 1991 .
- عن أساسيات الخطاب العلمي والخطاب اللساني المنهجية في الادب والعلوم الانسانية , عبد القادر الناسي الفهري , دار توبقال للنشر , المغرب , ط 2 , 1993 .
- عن السيميائية , بيرجيرو , تر : أنطوان أبو زيد , منشورات عوينات باريس , ط 1 , 1984 .

#### ( غ )

- غواية التجريب , د . منافع جلال الموسوي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط 1 , 2012 .

#### ( ف )

- في الشعرية , كمال أبو ديب , مؤسسة الأبحاث , ش م . م , ط 1 , 1987 .

- فلسفة الفن في الفكر المعاصر , إبراهيم زكريا , مكتبة مصر , دار مصر للطباعة , القاهرة ( ب , ت ) .
- فن الإلقاء , طه عبد الفتاح مقلد , المكتبة الفيصلية , مكة المكرمة , ( د . ت ) .
- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر , د . محمد صابر عبيد , دار الشؤون الثقافية , بغداد , ط 1 , 2010 م .
- الفضاء الروائي في ( الغربية ) الإطار الدلالي , د . منيب محمد البوريمي , مشروع , النشر المشترك , دار الشؤون , بغداد , ( د . ط ) .
- فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان , إبراهيم مصطفى الحمد , دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع , عمان , 2006 م .
- الفن الأوربي الحديث , الآن باوتس , تر : فخري خليل , دار المأمون , بغداد , 1990 م .
- الفن والإنسان , عز الدين إسماعيل , دار القلم للتوزيع والنشر , بيروت , 1974 .
- فنون الإسلام , زكي محمد حسن , مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر , القاهرة , 1948 .
- فنية الزخرفة الهندسية , فوزي سالم عفيفي , دار الكتاب العربي , ط 1 , ( ب , ت ) .
- في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية , د . ثائر العذاري , رند للطباعة والنشر والتوزيع , دمشق , ط 1 , 2011 .
- في الصوافة البصرية , د . مبارك حنون , دار الكتاب الجديد المتحدة , الدار البيضاء – المغرب , ط 1 , 2013 .
- في مهب التحول جدل النقد العربي الحديث في مفهوم الشعر , د . عبد الملك بو منجل , عالم الكتب الحديث , إربد – الأردن , ط 1 , 1431 هـ - 2010 م .
- في النقد التحليلي للأدب , الفانوس , رحلة مضيئة الى إضاءة الشعر , جاسم كريم حبيب , مطبعة الجاحظ , بغداد , 1990 .

### ( ق )

- القاموس المحيط , الفيروز آبادي , تح : مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة .
- قراءة النص الشعري , د . هائل محمد طالب , دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع , دمشق , ط 2 , 2008 .
- قصة الفن الحديث , ساربنومار , تر : رميس يونان , سلسلة الفكر المعاصر , ( ب , ت ) .
- القصيدة التشكيلية في الشعر العربي , محمد نجيب التلاوي , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ط 1 , 2006 .
- قصيدة النثر العربية – الإطار النظري , أحمد بزون , دار الفكر الجديد , بيروت , ط 1 , 1976 .

- القول الشعري من منظورات معاصرة , رجاء عيد , منشأة المعارف , مصر , ط 5 , 1995 .
- القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية , د . مصطفى يحيى , دار المعارف , القاهرة , 1993 .

### ( ك )

- الكتابة الخطية العربية , فوزي عفيفي , وكالة المطبوعات – الكويت , ط 1 , 1980 .
- كتابة النقد السينمائي , تيموني كوريجان , تر : جمال عبد الناصر , المجلس الاعلى للثقافة , ط 1 , 2003م .

### ( ل )

- لغة الشعر بين جيلين , د . إبراهيم السامرائي , دار الثقافة , بغداد , 1960 .
- لغة الشعر العراقي المعاصر , عمران خضير الكبيسي , وكالة المطبوعات , الكويت , ط 1 , 1982 .
- اللغة الشعرية , دراسة في شعر حميد سعيد , محمد كنوني , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط 1 , 1997 م .
- لغة الفن التشكيلي , عز الدين شموط , د . م . د . ن , 1993 .
- اللغة واللون , أحمد مختار عمر , عالم الكتب للنشر والتوزيع , القاهرة , ط 2 , 1997 م .
- الالوان , كلود عبيد , مراجعة وتقديم , د . محمد محمود , مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت – لبنان , ط 1 , 1434 هـ - 2013 .
- اللون ودلالته في الشعر الاردني انموذجاً , ظاهر محمد هزاع الزواهره , دار الحامد للنشر والتوزيع , ط 1 , 2008 م .
- لون يجمع البصر نصوص وحوارات في الفن التشكيلي , ضياء العزاوي , منشورات تاتش – المملكة المتحدة , 2002 م .

### ( م )

- ماهي السيميولوجيا , برنار توسان , تر : محمد نظيف , أفريقيا الشرق – بيروت – لبنان , 2000 م .
- متاهات , جلال الخياط , دار الشؤون الثقافية العامة , ط 2 , 2000 م .
- المحاوره مقارنة تداولية , د . حسن البوح , عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الأردن , ط 1 , 2012 م .
- مدخل الى تحليل الصورة , مارتين جولي , تر : علي سعد , دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع , دمشق , ط 1 , 2011 م .

- مشكلة البنية , إبراهيم زكريا , مكتبة مصر , د.ت
- المصطلحات الأدبية الحديثة , دراسة ومعجم انكليزي , محمد عناني , مكتبة لبنان ناشرون , بيروت , ط1, 1996 .
- مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني , بكري الشيخ أمين , دار الافاق الجديدة بيروت , 1980 .
- معجم السيميائيات , فيصل الأحمر , الدار العربية للعلوم ناشرون , الجزائر , ط1 , 1431 هـ - 2010 م .
- معاني الابنية في العربية , د. فاضل صالح السامرائي , ساعدت جامعة بغداد على نشرة , ط1 , 1401هـ - 1981م .
- معجم المصطلحات الأدبية , سعيد علوش , دار الكتاب اللبناني , بيروت , الدار البيضاء , ط1 , 1405هـ - 1985م .
- معجم المصطلحات الغربية في اللغة والآداب , مجدي وهبة , وكامل المهندس مكتبة لبنان , 1934 .
- المعجم الوسيط , مجموعة مؤلفين , مجمع اللغة العربية , مكتبة الشروق الدولية , ط4 , 1425هـ - 2006م .
- المعنى الأدبي من الظاهرانية إلى التفكيكية , وليم راي , تر: يوثيل يوسف , دار المأمون للترجمة والنشر , بغداد , ط1 , 1987 .
- المفاهيم معالم - نحو تأويل واقعي , محمد مفتاح , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء المغرب , بيروت لبنان , ط1 , 1999 .
- مفاهيم موسعة لنظرية شعرية ( اللغة / الموسيقى / الحركة ) , د. محمد مفتاح , ج2 المركز الثقافي العربي , ط1 , 2010 .
- مقارنة الأديان , أديان الهند الكبرى , مكتبة النهضة المصرية ط11 , ج4 , د.ط
- مقدمة في نظرية الأدب , د. عبد المنعم تليمة , دار الثقافة , القاهرة 1976م .
- المكان والمنظور الفني في روايات ( عبد الرحمن منيف , أحمد مرشد , دار العلم العربي , دمشق , ط1 , 1998 .
- المنزلات , طراد الكبيسي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1997 .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء , حازم القرطاجني , تح : محمد حبيب ابن الخوجة , دار الغرب , تونس , 1981م .
- منهاج لتحقيق التراث بين القدامى والمحدثين , رمضان عبد التواب , مكتبة الخناجي , ط1 , 1406 هـ - 1985م .
- الموشح , للمرزباني ( 384 هـ ) , تح : علي محمد الجاوي , دار نهضة مصر , 1965م

- الموجة الصاخبة شعر الستينات في العراق , سامي مهدي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1994 .
- النحت الحديث , هريبرت ريد ( ن ) , تر : فخري خليل , دار المأمون للترجمة والنشر بغداد , 1994 .
- النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية , سعيد يقطين , المركز الثقافي العربي , ط1 , 2008 .
- نظرية الأدب في القرن العشرين , ك.م. نيوتن , تر : عيسى علي العاكوب , عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية , مصر , ط1 , 1996 .
- النظرية البنائية في النقد الأدبي , د. صلاح فضل , مكتبة الأنجلولمصرية 1980 .
- نظرية التأويل , الخطاب وفائض المعنى , بول ريكول , تر: سعيد الغانمي, المركز الثقافي العربي, مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع , 2003م .
- نظرية العلامات عند جماعة فينا ( رودلف كارناب أنموذجاً) , د. محمد عبد الرحمن الجابري , دار الكتب الجديدة المتحدة , دار أدبا للطباعة والنشر , ط1 , 2010 .
- النقد الأدبي أصوله ومنهجه , سيد قطب , دار الشروق , القاهرة , ط8 , 2003م .
- النقد الأدبي والتنظير الجمالي , د. علي شناوة آل وادي , مؤسسة دار الصادق الثقافية دار صفاء للنشر والتوزيع , عمان , ط1 , 1432هـ - 2011م .
- النقد الثقافي , تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية , أرثر أيزابجر , تر : وفاء إبراهيم , رمضان بسطا ويسبي , المجلس الأعلى للثقافة , مصر , ط1 , 2003م .
- النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب , محمد عزّام , منشورات وزارة الثقافة , ( ب.ط ) , 1996 .
- وجود النص - نص الوجود , مصطفى الكيلاني , الفكر العربي المعاصر , يوليو 1988 , أو الدار التونسية للنشر , تونس , 1992 .
- وحدة النص وتعدّد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر د. إيمان عيسى الناصر , مملكة البحرين , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , ط1 , 2011م .
- الوساطة العربية , عبد الحميد إبراهيم , دار المعارف , القاهرة , ط1 , 1986م .
- ويكون التجاوز , دراسات تقوية معاصرة في الشعر العربي الحديث , محمد الجزائري مطبعة الشعب , بغداد , 1974 .
- الدوريات والمجلات**
- ألف ليلة من الزخرفة والتخطيط , مجلة فصول , ج3 , 24 , صيف 1994 .
- إنشائية الفضاء في الفينو مينو لوجيا , محمد حسن الزراعي , مجلة علامات , 0234 , جامعة قابس , تونس .

- أنشاء الشعر – البعد الاخر للنص الشعري , المهدي المقدود , مجلة الحياة الثقافية , ع59 , 1990 .
- إشكالية مقارنة النص الموازي وتعدد قراءاته , د محمد التونسي جكيب مجلة جامعه الاقصى , مؤشر الأدب , ع1 , مج9 , 2008 .
- الاشتغال السيميولوجي للألوان أبعادها الظاهرية في ديوان (( البرزخ والسكين )) للشاعر عبد الله حمادي, خاوية نادية , المركز الجامعي سوق أهراس الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي .
- الأداء الفني والقصيدة الجديدة , رجاء عيد , مجلة فصول , ع 102 , مج7 , 1986م .
- بورس وتطبيقات العلامة البصرية , عبد القادر فيهم الشيباني , علامات , ع25 , 2008م .
- تعري النصوص وحجاب اللغة , ناظم عودة , الأديب , ع1 , 29 أيلول 2004م .
- تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر , سامح الرواشدة , مجلة مولاتة للبحوث والدراسات , ع2 , مج12 , 1997 .
- التناص الواني شكوكة وإشكالاته , فاروق عبد الحكيم درباله , مجلة النقد الادبي , فصول , ع1 , مج 16 .
- تحليل الخطاب الشعري , عبد الملك مرتاض , علامات النادي الأدبي الثاني بجدة , مج2 , 1992 .
- التلقي البصري للشعر نماذج شعرية جزائرية معاصرة , د. خرفي محمد الصالح , الملتقى الدولي الخامس للسيمياء والنص الادبي .
- جدل اللون في شعر خليل الحاوي , د. بشرى البستاني , مجلة آداب الرفادين ع31 , 1998م .
- جرماس والسيمياء السردية , عبد العالي بو طيب , علامات , مج6 , 1996م .
- جماليات اللون في شعر زهير , موسى ربايعه , مجلة جرش للبحوث , ع2 , مج 1998 .
- جماليات القصيدة العربية , محمد حافظ ذياب , مجلة فصول , ع2 , مج5 , 1985 .
- الجنون المعقلن , عبد الله راجح , مجلة الثقافة الجديدة , ع19 , 1981م .
- جماليات الفراغ والقصيدة الحديثة ديوان ( حفيد امريء القيس ) اختيارا , د. كاظم فاخر , مجلة آداب ذي قار , ع1 , 2010 .
- جوهر الفاعلية للحدائث الشعرية في العراق , د. فهد محسن فرحان , احتفال المربد الشعري السابع عشر , 2001م .
- حول إشكالية السيمولوجيا ( السيمياء ) , عادل فاخوري , عالم الفكر , ع3 , مج24 , مارس 1979م .
- الخط العربي جمالياً وحضارياً , شاكر حسن آل سعيد , جملة المورد , ع7-14 , مج15 , 1986م .

- دلالية النص الشعري , يوسف ناوري , الملتقى الدولي الخامس للسيمياء والنص الادبي .
- ركائز التجديد في شعرية الحدائة , محمد عبد المطلب , عينان , ع1 , 2007م  
[www.guaimau.net](http://www.guaimau.net)
- رنين آخر لمصائرنا , مجلة واحد , ع1 , صيف 1997
- صورة الموضة أو صرامة السنن , غي غويتي : تر أحمد الفوجي مجلة علامات , ع32 , 2008
- سيميائية البياض والصمت , الجوة أحمد , الملتقى الدولي الخامس للسيمياء والنص الادبي .
- السيميائية في درس النقوي المعاصر , د. مراد ميروك , مجلة المسرة الثقافية , ع1 .
- السيميائية عند بيرس , عادل فاخوري , دراسات غربية , ع6 , 1986م .
- سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر , د. رابح ملوك , الملتقى الدولي الخامس للسيمياء والنص الأدبي .
- السياق في الفكر اللغوي , عند العرب , د. صاحب أبو جناح , مجلة الأقلام , ع3-4 , 1992م .
- سؤال اللغة ومغامرة التحديث خالد الغريبي , بحوث المرصد 1998 .
- الشعر نصاً بصرياً , ضياء العزاوي , مجلة مواقف لندن , ع72 , 1973 .
- الصورة اللونية أفق الدلالة وحساسية التعبير الشعري , د. فاتن عبد الجبار جواد , جامعة تكريت كلية التربية مجلة جامعة كركوك , ع2 , مج4 , السنة الرابعة 2009م .
- صوت الشاعر المنفرد , شعرية الشكل ورهانات التنقي , محمد صابر عبيد , مجلة الأديب , ع80
- عصر الصورة : السلبيات والايجابيات , شاكر عبد الحميد , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , ع311 , 2005م .
- علامات الترقيم ودلائليات السيميائية في القصيدة العربية المعاصرة , د. سلمان سويدان , ملتقى المملكة الخمرية .
- عن تجربة ناصر مؤنس - القصيدة البصرية , فريد رمضان , مجلة هنا البحرين , ع1728 , 15 يناير , 2003م .
- العلاقة بين اللسانين والسيمياء , د. يوسف الاطرش , الملتقى الدولي الخامس للسيمياء والنص الادبي
- اللون الأسود في شعر عمر بن أبي ربيعة , د. رافعة سعيد السراج , مجلة التربية والعلم , ع1 , مج17 , 2010م .
- القصيدة الحديثة بفنائها البصري , د. كريم شغيدل , مجلة بين الثقافة , ع10 , صيف 2010 .



- قضايا ومشكلات الشعر العربي الآن , بحوث المرشد الحادي عشر , فاعلية المبنى الإيقاعي في المتن الدلالي, محمد محمود الدرنى , منشورات وزارة الاعلام , بغداد , ديوان الشعر العربي 1975م .
- الفيض الفني في سيميائية الالوان عند نزار قباني , الأخضر الميداني ابن حولي , مجلة جامعة دمشق , ع3-4 , مج21 , 2005 .
- لغة التشكيل , فاسيلي , كاندفسكي , تر : سعيد بنكراد , مجلة علامات , ع32 , 2008م
- لعبة المحور والتشكيل في أخبار مجنون ليلى , معجب الزهراني , فصول , ع16 , مج16 , 1997م
- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي لمجموعة مؤلفين , د. رضوان ظاظا , عالم المعرفة , ع221 , 1997 .
- مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم , عبد الستار العوني , عالم الفكر , ع20 .
- الموروث الشعبي في فهم النص الشعري سيميائيا لبيرماسين [www.univ.biskra.dz](http://www.univ.biskra.dz)
- من مظاهر التكرار في القرآن الكريم , محمد محمود زوين , مجلة الذخائر بيروت , ع6-7
- موسيقى الخط العربي عند أبي حيان التوحيدى , محمد بغداد , مجلة فصول , ع14 , م ج 15 .
- مقتضى الشكل وإنتاج الخطاب في النص الشعري , عبد العظيم السلطاني , مجلة جامعة بابل , ع3 , مج 15 , 2008م .
- نظرية التجريب المسرحي , طارق العزاوي , الموقف الثقافي , دار الشؤون الثقافية العامة , ع21 , 1999م .
- نظريات القراءة والتلقي النص الأدبي , د. حسين خمري , مجلة العلوم الإنسانية , جامعة منتوري , ع124 , 1999م
- هايدغر والشعر , ميشيل هاد , مجلة مكروفت , ع47 , السنة25 ( ب.س )
- أسلوب ( الكولاج / المصق ) في شعر سعدي يوسف , د. ثائر العذاري , يبحث في جريدة الأديب , ع124 , 2007 م .
- أسئلة نابعة تغور في أعماق الإنسان ( الشاعر ناصر مؤنس في هزائم ) عدنان حسين أحمد , جريدة بغداد , ع 363 , الجمعة 30 كانون الثاني .
- أيقنة القصيدة في هزائم ناصر مؤنس , جواد الزبيدي , جريدة الصباح , ع 330 10 اب , 2004 م .
- تجوال في سراديب الدهشة والتعاويد , عدنان حسين أحمد , جريدة الزمان ع , 537 , 2000/2/1م .
- غرائبية المحاولة في "هزائم" و "تعاويد" ناصر مؤنس , الشيء ينطق بما ليس مؤهلاً له , علي سفر , جريدة القوس العربي , لندن , 11-12 / 8 / 1996م .

- في ذكورية المدينة العربية والإسلامية عبد الصمد الرباعي , الجمعة 24 مارس , 2007م .
- معالجات الاسطورة في الشعر والمعنى البصري في التكوين الدرامي للقصيدية , عدنان حسين أحمد , جريدة الزمان , ع880 , السنة الرابعة 5 محرم , الجمعة , 2001 .
- الكتابة خارج المتن الشعري , د. كريم شغيدل , جريدة الصباح العراقية , , 2011/4/27
- ناصر مؤنس المغامرة التائهة , نصير عواد , 3 سبتمبر , 2005م .
- ناصر مؤنس باعتباره محاولة نقدية لأشكال معينة , طوفان اللغة الشعرية عبد الكريم كاظم , جريدة العالم , السنة 4 , الثلاثاء , 30 نيسان , ابريل , 2013 .
- ناصر مؤنس : جمالية الحرف والمعنى , عبد الكريم كاظم , جريدة العالم , ع724 , الثلاثاء , 25 , ديسمبر , 2012م .
- ورقة من شجرة الأنساب الشعرية ( النص / المخطوطة ) , رعد عبد القادر , جريدة بابل , ع738 , 26 , 10 , 1993م .

#### الرسائل و الأطاريح :

- أثر استبدال الألوان على شكل والتعبير في الطباعة الفارزة , عاطف محمد سعيد , رسالة ماجستير , كلية الفنون الجميلة بالقاهرة , جامعة حلوان 2000م .
- اثر الرسم في الشعر العراقي(1968-2000) , احمد جار الله ياسين , أطروحة دكتوراه , جامعة الموصل , كلية الآداب , 2002م .
- الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث , رنا حسين هاتف الخفاجي , أطروحة دكتوراه , كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل , 2003 .
- بنية المفارقة في شعر أحمد مطر , سعيد مراد جواد , رسالة ماجستير , جامعة القادسية , كلية الآداب , 2007 .
- البناء الفني في القصيدة العراقية المعاصرة ( 2000م- 2010 م ) , نادية سالم عيسى , رسالة ماجستير , جامعة القادسية , كلية الآداب , 2013م .
- بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية , د. عبد الرضا بهية داود , أطروحة دكتوراه , كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , 1997م .
- تأثير التجريب من التحولات الأسلوبية للنحت العراقي , حسين ماجد عباس , رسالة ماجستير , جامعة بغداد , كلية الفنون الجميلة -2008
- التجريب من الشعر العراقي المعاصر ( جماعة كركوك نموذجاً ) رسالة ماجستير , جامعة الانبار , كلية التربية , 2005م .
- تأثير التشكيل في رؤى الشاعر العراقي المعاصر , قيس صبيح غميس , رسالة ماجستير , كلية التربية ابن رشد , جامعة بغداد , 2003م .

- تداخل الفنون في شعر بشرى البستاني شعر التفعيلة , فاتن غانم , أطروحة دكتوراه , جامعه الموصل , كلية الآداب , 2012م .
- التشكيل البصري في الشعر العربي منذ ( 656هـ ) دراسة تأويلية , عيسى محمد الصالح , أطروحة دكتوراه , جامعة الموصل , 2004م .
- تقنيات التشكيل الشعري في شعر أحمد مطر , تحسين جاسم , رسالة ماجستير , جامعة واسط , كلية التربية , 2008م .
- جمالية العلامة الروائية – الرواية العربية نموذجاً , جاسم حميد جوده , أطروحة دكتوراه , كلية التربية , جامعة الموصل , 2002 .
- الخطاب القصصي العربي الجديد , دراسة في الأدب ما بعد الحداثة , رزوق مبارك عباس , أطروحة دكتوراه , جامعة البصرة , كلية الآداب , 2001م .
- الرؤية والتشكيل في الشعر العربي المعاصر , د. سلام كاظم الأوسي , أطروحة دكتوراه , كلية التربية , ابن رشد , جامعة بغداد , 2000م .
- سمات الأسلوب لرسومات خالد الجادر , محمد علي جحالي , رسالة ماجستير , كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل , 2001م .
- الطبيعة في الشعر الجزائري الحديث " أحمد سحنون " , سليم كرام , رسالة ماجستير , جامعة محمد خيضر , بسكرة , 2007-2008م .
- العلامة البصرية في الشعر العراقي المعاصر , مثنى محمد الحسيني , رسالة ماجستير , كلية التربية ابن رشد , جامعة بغداد , 2013م .
- قابلية التحوير كخاصية فنية في الخط العربي وكمدخل لإثراء التصميمات الزخرفية , حسن حسن طه , جامعة طنطان كلية التربية النوعية , 2003م .
- اللون في شعر نزار قباني , ياسين عبد الله نصيف , رسالة ماجستير , كلية التربية للبنات , جامعة تكريت , 1999 .
- مفهوم الذاتي في الرسم الأوربي الحديث , كاظم نوير كاظم , أطروحة دكتوراه , كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل , 2001م .
- المكان في شعر محمود درويش , حسن غانم فضالة , أطروحة دكتوراه , كلية التربية صفي الدين الحلي , جامعة بابل , 2011م .
- شبكة المعلومات الانترنت
- دلالة الأشكال والخطوط والألوان في الحضارات الإنسانية , محمد سعد [www.fehou.com](http://www.fehou.com)
- مفهوم الفن التشكيلي منتديات بسكرة
- القصيدة الكونكريتية في الشعر العربي المعاصر , جميل حمداوي <http://forum.kooora.com> .

- بصرية المكتوب وجدلية التلقي , مقارنة حوارية نقدية في الشعر المجسم , د. عماد حسيب  
faculty.ksy
- القصيدة العمودية والتشكيل البصري الخادع , مصطفى السهيلي
- دلالات الشكل البصري , د. كريم شغيدل
- منخل الى مفهوم الايقاع الداخلي للشعر , نديم دانيال الوزه
- [www.maaaber.org](http://www.maaaber.org)
- المرجعيات التناصية في شعر محمود درويش , مفيد نجم
- [www.syrianswa.com](http://www.syrianswa.com)
- هبوط سيدة الانوثة إلى العالم السفلي , فاضل سوداني
- [www.mesopot.com](http://www.mesopot.com)
- الحروفية علامات خطية تبحث عن هوية , وفاء جليل
- <http://www.google.ia>
- الكلمة ترسم فنونها , عبد الكريم السيد
- <http://www.lkhaleej.qe>



2015

