الفضاء البصري في تجريب شعر الجيل الثمانيني في العراق

أ. د. يونس عباس حسين علي هاشم المالكي
الجامعة السمتصرية/ كلية التربية الأساسية

مقدمة :

لاشك في أن إحساس الشاعر الحداثي دفعه إلى الشعور بعجز الأشكال التقليدية عن أداء ما يسعى الشاعر إلى توصيله أو التعبير عنه ؛ لذلك ((جرب الشعراء مبارحة الشعر القائم على بلاغة اللغة الأداة .. ومحاولة العمل على اللغة المادة لإنتاج بلاغة صوتية وبصرية جديدة)) [١] تسعى إلى الحرية في خلق الأشكال الجديدة ((منطلقا من حقيقة كون الشاعر مطالبا دوما بالبحث عن أشكال جديدة تليق بما يتجدد في أعماق القصيدة من طروحات)) [٢]، فالتجأ الشاعر إلى تدمير الأشكال القديمة وأخذ يحلم ((أن يكون هناك شعرا تشارك فيه الحواس كلها)) [٣]، مُركزا كثيرا في سعيه هذا على توظيف حاسة البصر ، وذلك لأن الشاعر ((بدأ يميل إلى عدّ الشعر الحديث شعرا قرائيا لا سماعيا، وان القصيدة الحديثة لا تخلق تقاليدها الجمالية من طاقاتها على التمظهر في الصوت فحسب)) [٤] بل تحاول الخروج على المألوف اللساني في توظيف طاقات بصرية وتقنيات مرئية غير لسانية في القصيدة .

تعمل حاسة البصر –طبيعيا– على أي نص مكتوب لقرأته ، ولكن ليس هذا المقصود بالكتابة التي تستعين بحاسة البصر لإنجاز شعرية المرئي ، إذ المقصود هو النصوص المكتوبة على وفق نظام أو شكل محدد ، يعزز المعنى ويعمق الدلالة ، فإذا تم تعطيل حاسة البصر والشكل فيها ، سوف يتم تعطيل جزء مهم من المعنى[٥] [٥].

ولهذا تعرف فاطمة البريكي ،الأدب البصري ،على أنه ((الاستخدام الخلاق للكلمة و الفراغ وهو يتخذ أشكالا مختلفة من خلالها ، ولكن الفكرة الأساسية فيه ، هي أنه أدب لا يُسمع (يُلقى) فقط ، بل لا بد من أن يُرى))[٦] ، وساعدت وسائل الطباعة في انتشار

هذا النوع من الأدب في الخطاب المطبوع لأن((وسائل الاتصال الجماهيرية عرفت قفزات هامة ولم يكن مجال الاتصال الأدبي بمعزل عن هذا التطور الذي احتلت معه القناة البصرية في الإدراك و التواصل مقدمة الاهتمامات))[٧].

وإن للتشكيل البصري قيمة جمالية ودلالية ، إذ انه يحاول تدمير سنن التلقي التي اعتادها المتلقي لفترة طويلة ، لذلك فإن نقل القصيدة من بعدها الإنشادي المتجذر في الممارسة الشعرية ... إلى بعد بصري يقتضي من المتلقي امتلاكا لسنن تلق جديدة ، ويعتقد محمد الماكري أن مجموعة من العوامل ، والتي منها سكونية التلقي الأدبي ظلت الأنموذج القديم للقصيدة، وهو كل الشعر وليس شيء سواه ، فقد حالت هذه السكونية دون انتفاء الشكل النموذج ، لان مسألة تدمير السنن لا يمكن أن تحسم فيها نزوة أو قناعة فردية أو حتى جماعية محددة ، بل الحسم فيها يعاد دائما إلى المجال الأوسع من المتلقين، وهذا يستلزم من القارئ لمواجهة النص البصري رؤية معينة وتبني استراتيجية خاصة به،موجها في ذلك بالعلاقات النصية ، ومقتحما فضاء تلك العلاقات في غرابتها ، وجدتها، وطريقة تنظيمها ،وحتى يتم ذلك يجب القبول أولاً برؤيتها [٨].

وتحقيقا للصدمة الشعرية وبموجب ما تنظمه الانزيحات البصرية وإخراج المتلقي من سكونيته ، فقد سعى الشعراء التجريبيون إلى أن تكون نصوصهم البصرية قادرة على امتلاك القدرة الكامنة فيها لتحريك المتلقي ((فالقارئ هو المنتج لطاقة المعنى الكامنة في النص ويصبح النص شراكة بين المؤلف / الشاعر والقارئ)) [٩] فالطاقات التجريبية في النصوص التي توظف الكتابة البصرية تساهم في إعطاء النص فضاءً أوسع ، فالمتلقي يستكمل الحديث ويسهم في خلق النص ويشارك الشاعر في عملية الإبداع ويملك حرية اكبر في التأمل والتأويل معا.

والكتابة البصرية تقدم فضاءين متجاورين كليهما يمنح دلالة ، لكنهما دلالتان متشابكتان: الأول : فضاء نصي تحكمه بنية علائقية لغوية ، ينتج موضوع دلالته عن وقائع الدالة المتسلسلة على وفق قواعد التركيب ، وهو الفضاء الذي نسمعه و لا نراه . الثاني: فضاء صوري يحكمه شكل وينتج موضوعه عن الوقائع الخطية والتشكيلية ، أما العلاقة بين الفضاءين والدوال بينهما، فهي علاقة تبرز الدلالة من خلال التلاحم والانسجام بين ما هو خارجي بما هو داخلي لتنتج نصا بصريا [١٠].

ويعد البعد البصري في الاتجاه التقليدي المحافظ على سنن التلقي بعـــدا ثانويـــا أو مهمشاً ، لذلك اهتم الكتاب التجريبيون بـــ ((استثمار المهمش بكل أشكاله الفنية و الفكرية بوصفه الإجراء المناسب الذي يتيح للكاتب خلق فضاء جديد مـــن الإبـــداع و التفـــرد ، والممارسة الأوفر حظا في إثارة دهشة المتلقي ، و كانت محصلة ذلك هو توجه الـــنص الأدبي نحو المسكوت عنه ونحو كل ما يصدم القارئ ، وذلك عن طريق خرق الأساليب المعتادة والاشتغال بجماليات المختلف))[١١].

وقد أسهمت قصيدة النثر بشكل كبير في تبني الاطروحات الجمالية للبعد البصـــري، وذلك عن طريق الانحراف عن الأنظمة الشعرية القياسية ، رافعة شعار التحول ، بالضد من الثبات الذي أقرته أصول الفهم الشعري [١٢] ، ويعتقد أحد الباحثين ان قصـــيدة النثـــر ((كانت ميدانا رحبا للتجربة الشعرية استطاع فيها الشعراء خلق تنويعات صادمة تخلخـــل النموذج الشعري المألوف ، وتقفز فوق نمطية القصيدة المخدرة بأشكالها المعهودة))[١٣] ، وفي الثقافة العربية لم يعرف شعرنا العربي((نظاما كتابيا للنص غيـــر نظـــام الصـــدور والأعجاز ، بينهما بياض ، وهو فاصلة الصمت اللازمة للنّفس))[١٤] وحركة الشعر الحر (التفعيلة) التي أعادت توزيع تفعيلات النص دون تغيير فيها ممـــا أوقعهـــا فـــي نمطيـــة جديدة[١٥] ، وهذا ما دفع الكتاب التجريبيين للإفادة من مشروع قصيدة النثر المتمرد على الشكلية القديمة بخلق فضاءات جديدة للتحديث عبر أشكال متنوعة .

ولا نستطيع التغافل عن التأثيرات التي حققتها الدادائية والسريالية في تكوين كتابات بصرية ، عن طريق تبنيها فلسفة الهدم الذي يفضي إلى البناء ،ومن اللانظام و الفوضـــى واللاموضوع يتكون نظام وموضوع وموقف ، ففي الشعرية العربية نماذج شكلية حديثـــة تستعيض عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية بالتعبير بالصورة والشكل البصري .

ولابد من الإشارة إلى أن الشعرية العربية سبقت الاتجاهات الشكلية الغربية في هذا الاتجاه فقد حددت فاطمة البريكي بداية الاتجاه نحو كتابة بصرية عند الغرب مع ظهـــور مصطلح الشعر المادي ، إذ كتب في وقت مبكر من القـــرن الســـابع عشـــر ، الشـــاعر الإنكليزي (جورج هيربرت :١٥٩٣ــ١٦٣٣) قصيدة صنفت على أنها الشعر المادي أو الشعر الشكلي ، ويعد (جون هولاندر) احد آباء الشعر المصـــور ... وكتابـــه (أنـــواع الأشكال) يعد مصدرا قيما و موحيـــا لأي شـــخص مهـــتم بكتابـــة الشـــعر بالصـــورة البصرية[١٦].

والنص العربي سبق هذه الاتجاهات الشكلية بتنويعات سعت إلى بناء علاقة بين ما يدركه السمع وما يدركه البصر، ومن هذه التنويعات (القواديس المسمط) و(ذوات القوافي) و(المشجر) و(الدائرة أو الدولاب) و(التختيم)، لكن هذه التنويعات الشكلية انشغلت بإضافة بنية دلالية جديدة هي البنية الصورية إلى جانب البنية اللسانية الإيقاعية، فلم تتخل عن الأوزان والقوافي ، فالمشجر –مثلا– ((هو نوع من النظم يُجعل في تفرعه على أمثال الشجرة ... ويشترط أن تكون القطع المؤلفة للتشجير كلها من بحر البيت الذي هو جذع القصيدة ، وان تكون القوافي على روي قافيته أيضا وهو متأخر زمنيا عن القرن الحادي عشر))[١٧].

وفي الشعر العربي الحديث نماذج شعرية وظفت البعد البصري منذ زمن مبكر من القرن العشرين ((فقد كان أمين الريحاني من أوائل من كتبوا القصيدة البصرية))[١٨]، بينما تؤرخ فاطمة البريكي للكتابة البصرية في الشعر العربي الحديث من خمسينيات القرن الماضي ((حيث ظهرت بدايات التشكيل البصري عند الشاعرين العراقيين قحطان المدفعي و سعدي يوسف)) [١٩] ، ولا يُنكر تجارب شعراء المغرب العربي التي أدت دورا مهما في هذا الجانب ومنهم (محمد بنيس) و (عبد الله راجع) و (احمد بلبداوي) و(بنسالم حميش) وإنها تجارب متأخرة زمنيا عن تجارب المشارقة . وأما بخصوص التجربة الستينية في الشعر العراقي فإن شعراء بارزين اعتنوا بهذا الجانب البصري التجريبي ، أمثال (فاضل العزاوي) و(سركون بولص) فقد ((مالوا إلى التجريب وظهرت نتاجات شعرية حديثة اختلفت في أساليب التعبير باختلاف هيكليتها الكتابية فأدى إلى ظهور تنويعات مرئية))[٢٠] .

ونحن هنا في إطار بحثنا في المحاولات التجريبية لشعراء الجيل الثمانيني في العراق، نصطدم بسؤال مهمٍ عن الجدوى التجريبية للمحاولات الشكلية والتنويعات البصرية التي اشتغل عليها شعراء الجيل ، إذا كانت قد سبقت من قبل عبر مراحل زمنية بعيدة أو قريبة زمانيا ومكانيا عن تجارب الجيل ، والى أي مدى يمكن عدّ تلك المحاولات الشكلية الثمانينية محاولات تجريبية ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات نقسم المحاولات السابقة على قسمين:

الأولى : المحاولات البصرية في المشرق العربي ،التي تعود إلى غمرة المد الحداثي إذ كانت محاولات مهمة ، لكنها كما يقول محمد الماكري ((لم تلبث ان انحصرت بل تلاشت))[٢١] ، فلم تصبح سائدا أو مألوفا،وللخروج عليها يجب تجريب من نوع جديد ، بل ان محاولات شعر الجيل الثمانيني كانت تجريبية، لأنها خروج على أنظمة المألوف والسائد الشعري من هيمنة شكل معين ضاق بالشاعر، الذي يسعى إلى مغامرة تستهدف سكونية المتلقي ، وعلى مستوى الفرادة، فإنها تعد فرادة على مستوى المرحلة التي يعيش فيها الشاعر .

الثانية : المحاولات البصرية في المغرب العربي ، فلا ننكر أنها قريبة جدا من محاولات الشاعر الثمانيني (ناصر مؤنس) وان التجربتين قريبتان زمنيا وبعيدتان مكانيا، وتبقى لكل تجربة أشكالها وتنويعاتها الخاصة ، وهذا ما حدا بنا عدَّ هذه التجربة محاولة تجريبية يخلو منها الشعر العراقي على مستوى المنجز النصي .

ولأجل تأشير المحاولات التجريبية الشكلية في شعر الجيل الثمانيني،نقترح تقسيم هذه المحاولات على ثلاثة أقسام وفحصها وتأشير انسجامها مع الدلالة اللسانية للقصيدة .

١ – الأشكال الهندسية

حظيت الأشكال الهندسية باهتمام واسع ، وذلك عن طريق إدخالها في بنية القصيدة كأيقونة دلالية تعبر عن مدلول معين ، والدافع وراء ذلك الضيق الذي يشعر به الكاتب تجاه سلطة اللغة ، ومحاولة استثمار حاسة البصر (العين) لإضافة بنية دلالية وممكن إضافي مستفيداً من التأثيرات المرئية التي ((يمكن لها أن تسهم في الحياة الفعلية للقصيدة وتزيد أهمية عندما تكون الأداة التصويرية مؤثرة في العين))[٢٢] ، ولأن الشعر يحاول أن يمرر أكبر دلالة ممكنة بأقل وسيلة تعبيرية متاحة تحولت نزعة النص الشعري إلى تشكل بصري مركز وبسيط يمنح للمتلقي في أقصر مدة ممكنة[٢٣] ، ومن الأشكال الهندسية التي وظفها شعراء الجيل الثمانيني :

أ- الأشكال الدائرية :

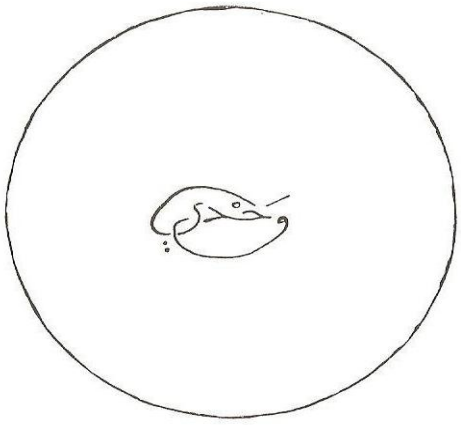
لجأ شعراء الجيل الثمانيني في العراق إلى تبني محاولة التجريب عبر آليات الأشكال الهندسية البصرية مستخدمين الأشكال الدائرية،كإحدى التقنيات الشكلية الهندسية،للمساهمة في ارتياد مناطق جديدة، لم تصل إليها الشعرية أو محاولة الاستفادة منها في خلق انزياحات بصرية تسهم في عملية تلق جديدة .

فالشاعر صلاح حسن في نصه (اسمي وأنا غني عنه) يوظف الشكل الدائري ويرسمه عبر كلمة تتكرر في محيط الدائرة (حوه) وهي كلمة شعبية تعبر عن الألم والوجع ، كما يفككها في وسط الشكل الدائري.

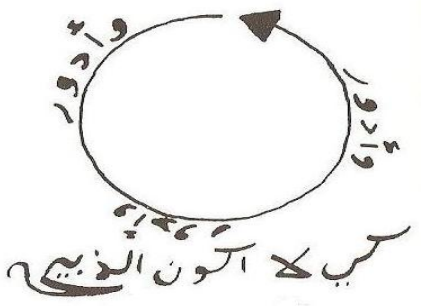
(ح)(و)(هـ) ازرق وجهي وسلسلة فوق ظهري(٢٤)

فكأن الشاعر صلاح حسن من خلال رسمه دائرة من الكلمة نفسها يحاول الإشارة إلى دالة السلسلة المحيطة به ، وهي فوق ظهره ، وتشير الكلمة في السلسلة الدائرية إلى الألم والمعاناة التي يشعر بها ، وبتقطيعها في مركز الدائرة وهي مركز للذات الشاعرة والتي تحيط بها الآلام من جميع محيط الدائرة، وتفكيك الكلمة داخل مركز الدائرة ينبئ بتشظي الألم وتمكنه من جميع أنحاء المركز(الانا).

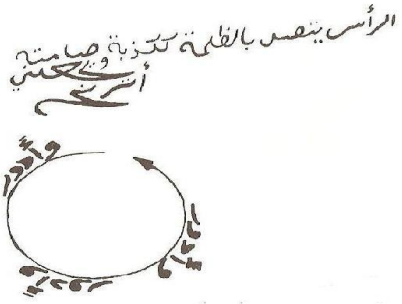
ويقترب تجريب الشاعر ناصر مؤنس من هذه المحاولة التجريبية في استعماله التشكيل الدائري في أحد نماذجه ، لكن الشاعر لا يرسم شكلا دائريا بالكلمات ، إنما هي دائرة خطية تتوسط بياض الصفحة و في مركزها كلمة (وحدي) (٢٥).



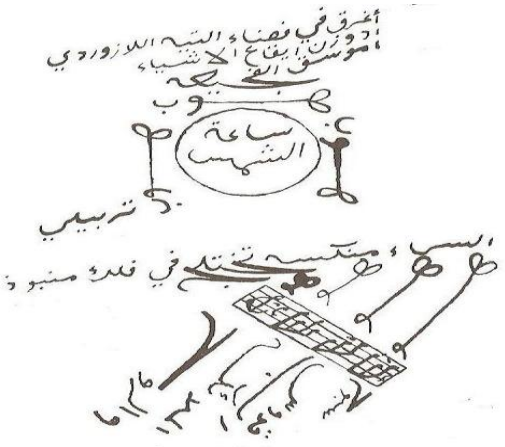
التي أفادت من بياض الصفحة للدلالة على الوحدة التي يعيشها الشاعر داخل محيط دائري مغلق ، ربما من الألم أو الغربة أو شيء أخر يسبب الألم ،بحسب تأويل المتلقي لهذا الشكل التجريبي ، ولا نعدم إصرارا من الشاعر ناصر مؤنس على توظيف الشكل الدائري في الفضاء النصي،فإنه يستعمله مرة أخرى للدلالة على تدوير(الانا) إذ يقول:(٢٦)



فالتدوير يكون سببا منقذا من الذبح ، كما أفاد الشاعر من رأس الدائرة المتصل بسهم معين ، لكي يدل على استمرارية التدوير، و يكرر الشاعر الشكل الدائري نفسه مع مضمون دلالي آخر وهو الترنح ، قائلا:(٢٧)



ويبدو ان ناصر مؤنس أكثر شعراء الجيل إلحاحا على الإفادة من الرسوم الدائرية ، ففي أنموذج آخر يحاول المزاوجة بين الشكل الدائري والإيقاع الموسيقي بموجب تكرار كلمة (هوب) واستعمال السلّم الموسيقي (٢٨):



وفي إطار استعمال الأشكال الدائرية, فإن سعد جاسم يوظف الشكل الدائري المملؤة(●) وفي ذلك إصرارا على قصدية التنويع في الأشكال الدائرية ((فنجد ان النص يوظف الدائرة المغلقة السوداء كإشارة (ضوئية) منبهة ، للعدّ))[٢٩]، إذ يقول في نصه (عربات الأرقام) :

لأنه حزين فكرّ أن:

- **لا يكتب عن الأشياء أبدا ، بل يكتب الأشياء ذاتها .**
- **لا يشرب سوى لبن التوهج وحليب العشب .**
- **لا يقرأ إلا مخطوطات الأبد وصحائف الكينونة .**
- **لا يأكل سوء الجزر نكاية بالأرانب .**
- **والعسل نكاية بالدببة** [٣٠] .

فالشاعر يوظف العلامات الدائرية السوداء كنقاط للتعداد ، تبدأ الفقرة ثم تتبعها جملة فعلية تبدأ بـ (لا) النافية ، والتي أفادت معنى الامتناع عن الفعل ، وفي المقطع العدّي الأخير يوظف الشاعر تفاصيل جديدة و كأنه أحس برتابة هذا العد ، إذا استمر بهذه الطريقة .

أما عن التي تدعي ــ وهي كاذبة ــ بأنها عشيقته

فقد قرر أن يقوم بكل رغباته السرية الجميلة أمامها :

*** كالبكاء بكاءً تحترق له المناديل .**

*** الصراخ الذي يعصر الروح ليلا .**

*** التأمل بحثا عن الجوهر المفقود.**

*** تشييع نزواته البدائية ليكون قريبا من المطلق وبعيدا عن الوهم والغنائم.**

***الإطاحة بكل أبواب المنزل ، وتهشيم زجاج نوافذه ، حتى يدع للروح فرصة أن تحلّق في فضاء الأبدية** [٣١].

وفي أنموذج آخر يستعمل الشاعر التقنية نفسها في نصه(حرائق في الهواء الطلق)[٣٢] ، لكن من دون إطالة في العدّ ، فإنها تنتهي بمقطعين فقط ، ونلاحظ الشاعر في نصه (عربات الأرقام) يترك المجال للمتلقي لملئ العد الذي يريده الشاعر .

- ليؤكد بأنه عنيد .
- وليس رقما
- يقبل القسمة على:
- الوشاية
- و عربات الأرقام
- و...
- و...و...

...و,,و,

...و..

.....و[٣٣]

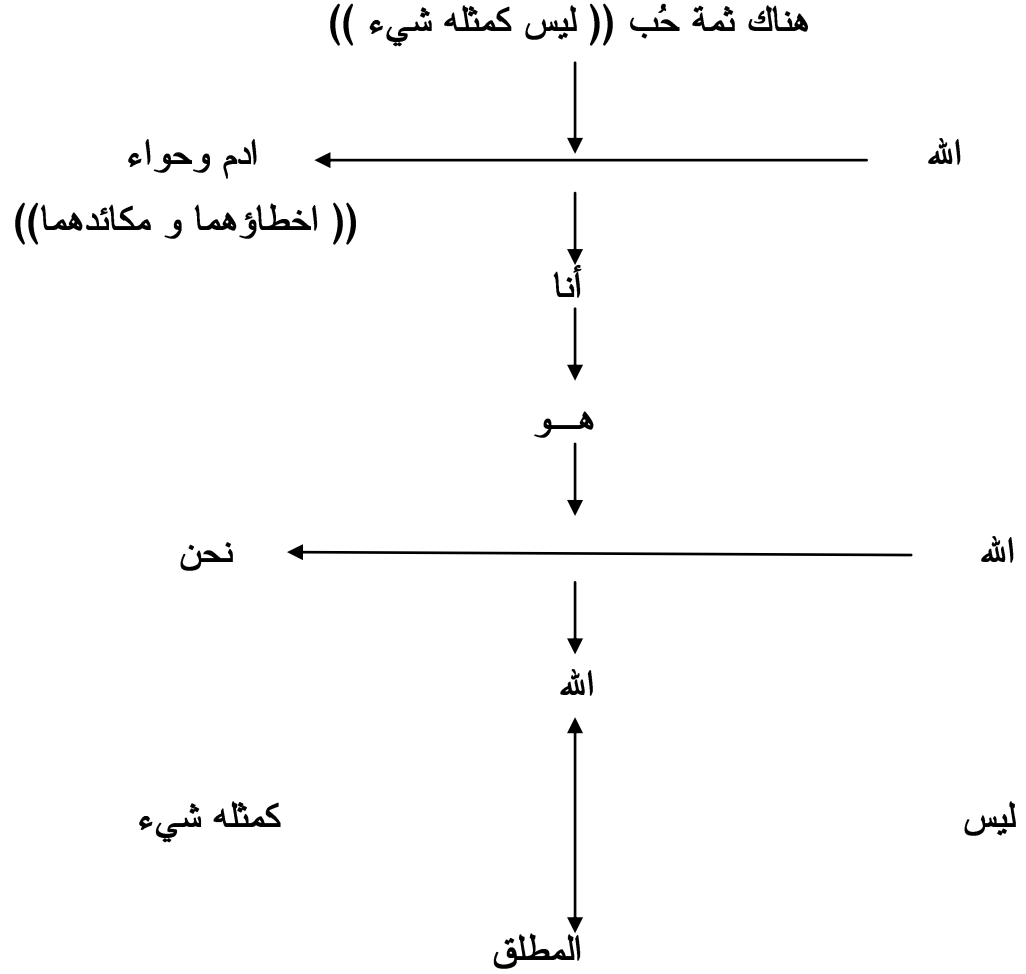
فلم يقتصر تجريب العلامات الدائرية السوداء على مضمون دلالي واحد، إنما نوّع الشاعر من تلك المضامين الشعرية، كأنه أمام فضاء رحب من التجريب وحرية التعبير في القوالب ذاتها .

ب- الأسهم:

شكلت الأسهم في نماذج الشعر الثمانيني التجريبي علامات أيقونية مميزة، من خلال استعمالها دوال بصرية ، تمنح العين حركة ديناميكية مع اتجاه السهم ، ليفضي إلى الطرف الثاني منه، إذ المدلول يفسر اتجاه السهم من الدال ، وهذا أحد أهم أهداف الأدب البصري إذ ((يحرر الأدب عموما من حالة السكونية الاستاتيكية التي تغلب عليه باعتماده على الكلمة فقط ، حتى إن كانت الكلمة ذات معنى حركي ، فثبات الكلمة في حد ذاتها ــ مهما كانت دلالتها ــ تبعث حالة من السأم لدى القارئ الذي أصبحت المغريات أمامه كثيرة ، ومن الطبيعي ان يُعرض عن الأدب إن لم يتطور ويجاري تلك المغريات المستجدة باستمرار ، ومن خلال الأدب البصري سيكتسب الأدب صفة الحركية ، الديناميكية ، التي ستساعده على تجاوز مرحلة الثبات ، والانطلاق نحو آفاق أكثر رحابة وإبداعا وابتكارا))[٣٤]، كما لا يمكن النظر إلى تلك الأسهم التي تعدّ في جملة الأنساق غير اللغوية((بمعزل عن الدوال اللغوية ولا عن بناه التركيبية ، بل إن هذه العلامات

غير اللغوية بجماع مكونات النص ... تكون على صلة وثيقة بالدلالة وطرق انبناء النص))[٣٥] .

جرّب الشاعر الثمانيني استعمال (الأسهم) للدلالة على أنها عندما تتدخل في بنية النص الشعري يمكن أن توظف شعريا،وتتحول من كونها خطوط اعتيادية هندسية إلى علامات موحية تدل على مضمون ما ، فإن النص الذي يستعمل الفضاء الكتابي المكاني يقوم فيه القارئ ((بتصيد الدلالات من خلال الحدس و التوقع القائم على التعامل المفتوح مع النصوص))[٣٦]، ومن النماذج الثمانينية نذكر أنموذج الشاعر سعد جاسم الذي استعمل الأسهم مرتين في مجموعته (موسيقى الكائن) للدلالة أولا على الاتجاه بالحب المطلق إلى محمولات دلالية أخرى ، ويشار إلى أن الأسهم في هذا الأنموذج كانت بحسب جريان السيل الدلالي .



أيها الموت ستموت يوما

بموسيقى حقيقتك / حقيقتنا الفاجعة. (٣٧)

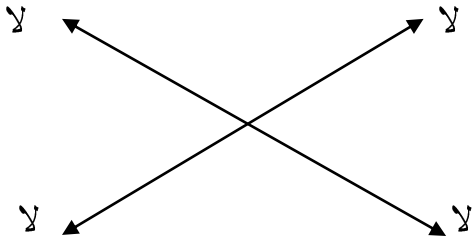
دلت الأسهم على تعاضد الدلالة اللسانية مع الدلالة البصرية ((التي يتيحها النص تنقل المدلول الذاتي الذي انبنت عليه المقاطع الأول إلى إطار أكثر انفتاحا في محاولة لـــربط (المطلق) (الحب) بكونه سر الوجود كما أراد أن يدل النص))(٣٨) .

ثم لتأتي الدالة اللسانية (الله) بالتعبير عن المطلق المتجه إلى الإنسانية المتمثلة بـــ(ادم وحواء) اللذين يمثلان (اخطاؤهما و مكائدهما) وربما ذلك تعبير باتجاه الرحمة وسيطرة وغلبة (المطلق) على المحدود (الإنسان) ، ثم تستمر الدلالة العلائقية بين طرفي الســـهم لتنتهي برسم سهم ذي رأسين متجه من (الله) إلى (المطلـــق) وبـــالعكس ، تعبيـــرا عـــن التساوي في الدلالة فأحدهما يدل على الأخر ، وأحيطت بطرفين (ليس) و (كمثله شيء)، لتقرأ من جديد على أنها (الله ليس كمثله شيء المطلـــق) ويخـــتم المقطـــع الاشـــاري ((بمفارقة بنائية على هاجس زمني لموت فكرة الموت ، فكأن النص يريد أن يقول بدلالة التركيب العلاماتي للمقطعين الأخيرين أن الموت موجود من خلال إحساس الإنسان بـــه وهو حي يعيش حياته ، و يموت الموت حال موت الإنسان فعند موت الإنسان تنتفي فكرة الموت)) (٣٩).

كما يوظف نص (عربات الأرقام) لسعد جاسم الأسهم للدلالة على فكـــرة الصـــراخ الذي يملأ الأرجاء من حول (الأنا) فيقول :

هو الآن منشغل بتصفح أوراق مصيره :

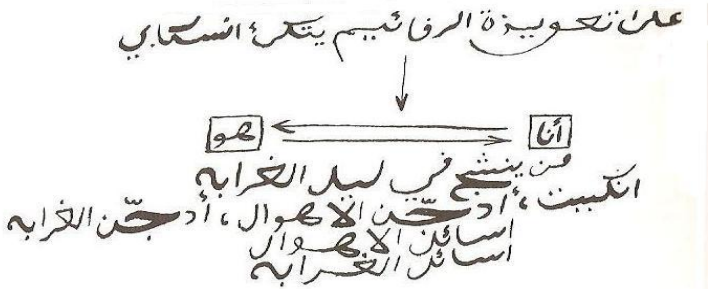
- **(هل سأزج في كوميديا العودة**
  وأساق في عربات الأرقام
  لأدافع عن انفعال فاتك
  أشعلته وشاية اليربوع
  عن خراف البحر
  ليكونوا و القطيع إلى ما هم عليه الآن ؟)



هكذا صاح الآخر(٤٠).

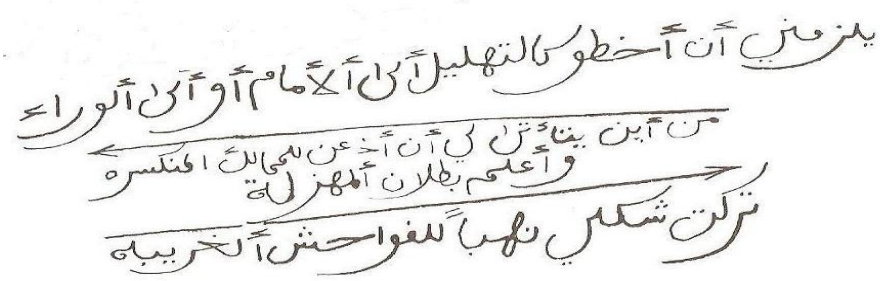
فمثلت الأسهم المتقاطعة المتجهة إلى أربع جهات ، وهي الأرجاء المحيطة بالشاعر المتوحد بالآخر (الذي يواحدني رأسا مشعا) ، فتكون الأسهم دلالة أيقونية على الصراخ (الآخر) في جميع الجهات الأربع ، وتكوّن في بعدها الدلالي جوابا للسؤال (هل سأزج في كوميديا العودة ؟) ، كما ومثلت الأسهم الحل للتسلسل المنطقي لحزن الآخر(الآخر حزين هذه الأيام) ، فبعد دلالة الأسهم في القصيدة تبدأ الأحداث الحزينة تنحل ليقول (لم يعد حزينا ، لأنه قال : لا) .

وفي أنموذج أخر يوظف الشاعر ناصر مؤنس دلالة الأسهم تجريبيا في نصه (تعويذة الرفائيم) إذ يقول : (٤١)



فقد وظف الشاعر الأسهم في دلالتين الأولى من خلال رسم السهم النازل إلى الأسفل الذي يشير إلى معنى الهبوط / الانسكاب،ويتسق مع الدلالة اللسانية (انسكابي) فلا انسكاب إلا من الأعلى إلى الأسفل ، والثانية من خلال رسم الأسهم المتعاكسة في الاتجاه، إذ يريد منها دلالة تساوي طرفي المعادلة الدلالية (الانا) و (الهو) لذلك استطاعت الدلالة البصرية التعبير عن الدلالة اللسانية واغنائها ، إذ يستطيع القارئ الشعور بها من تخطيطة الأسهم.

ويشير أنموذج آخر للشاعر إلى التقابل الدلالي في نقل حركة العين من الأمام إلى الوراء ، من خلال رسم سهمين متوازيين كل منهما يشير إلى جهة متعاكسة مع الآخر(٤٢).



وظفت هذه النماذج من شعر الجيل الثمانيني الأشكال الهندسية في أطار سعيها لخلق مغامرة تجريبية ، من خلال اقتياد المتلقي إلى مناطق جديدة في الشعرية العربية ربما لم تطأها قدم من قبلُ، و لم يقتصر استعمال شعراء الجيل على الأشكال الدائرية والأسهم فهناك من استعمل نصف الدائرة أو الأقواس (٤٣)، والمربعات التي عادة ما تكون لأجل التأطير وحصر المعنى و تمييزه عن باقي مفردات النص ، ومن ذلك ما فعله سعد جاسم في نصه (الحلم في مهب العراك)(٤٤) ، إذ يؤطر الصوت بمربع ويريده جزءا خارجيا عن صوت الشاعر ، والصوت هنا يعبر عن التساؤلات التي يطلقها الشاعر عبر قناع الصوت الخارجي، ثم يجيب عنها الشاعر ضمن متن صوته الداخلي ، وفي نهاية النص يختم بتأطير الصوت بمربع أيضا ، لكن الصوت في النهاية يكون متداخلا مع صوت آخر، ربما هو صوت الشاعر نفسه .

وكذلك يعمل الشاعر صلاح حسن في نصه(المحذوف في عدم اتضاح العبارة)(٤٥)، فإنه يؤطر نصه الذي يريد تمييزه على أنه مقارنة بين الخطأ والصواب ، فيقول :

ومن أجل الذين تأخروا عن حتفهم

سأصحح مساء الدموع الأخير واجعله هكذا...

الخطأ	الصواب
١ــ حين أصبحت الروح مستنقعا ٢- قلت أيها العريف لا تهن الشاعر ٣- النهار العريض يملأ الساحة ..والسماء عمودية على جنحي..	١ــ بال الجنود على من ويلهم في عطش الجبال ٢- هكذا تعلمت أن الزهور لا تنمو في المعسكرات فصمت وظل الروح. ٣- تساوينا في البكاء وفزت عليك بموتي

٤- وأبي كان يحاول أن يخلط لذته في الملابس.	٤- بينما فوطتها المبللة بالدموع ووقفتها الأليفة ضاعتا حينما سقطت من المشهد
٥- فصدّق أنني بدأت من الرابع ونسيت الأخيرين	٥- تتمدد إلى جانبي وأنا أضاجع أخرى مغمض العينين

٢- الأشكالُ الموحية:

لم يقتصر تجريب شعراء الجيل الثمانيني على الأشكال الهندسية ، بل تعداه إلى أشكال توحي للمعنى عبر ملء فضاء النص بتشكيل بصري معين ،والذي يهمنا هنا هو الاشتغال الواعي الذي يعتمد البعد البصري عن سبق إصرار ويقدم للنص بموجبه فضاءً صوريا عن طريق تصرف الشاعر بلغته ودمج عنصر التشكيل البصري والبنيات غير اللسانية في النص ، فتعمد الشاعر الثمانيني ــ قصداــ مجموعة من التنويعات الشكلية البصرية ليحقق المغايرة من جهة وليركب مركب الحداثة من جهة ثانية،لأن الشاعر العربي الحديث ((راح يجرّب أشكالا أبداعية مختلفة تنزع نحو التحقق الكتابي واستثمار الفضاء الطباعي لتأكيد الخصائص الحداثية)) [٤٦]، ومن هذه التنويعات التجريبية بالأشكال الموحية :

أ – لعبة البياض والسواد:

يعد توزيع البياض والسواد في الصفحة أمرا مهمها ، إذا كان أحد ألعاب الشعر التي يستعملها لإنتاج فضاء شكلي موحٍ ، فتعلق البياض بالسواد لعبة أو أنها لعبة الأبيض والأسود ، كما يسميها محمد بنيس[٤٧]، ولهذا اللعب قواعده وتجبُّ هذه القواعد الصدف وتنفيها.

وللبياض دور وأهمية داخل الفضاء،إذ لا يقتصر فقط على ضبط نظامه فحسب، بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات (ايقونية) أما بارتباطه بالمنتج أو في علاقته بالسياق[٤٨].

والسواد على الورقة ــ بطبيعة الحال ــ هو المقروء الذي ينتج الملفوظ الشعري، ثم أنه في محله مقولي دلالي ، وان البياض بوجود السواد ينتج اللامقول شعريا وهو في محله مقولي دلالي أيضا ، كما إن غياب السواد الذي ينوب عنه بياض الصفحة يصبح كلاما بليغا غير مرئي يمكن للمتلقي أن يكتشف دلالته من سياق الكلام ، فبمقدار حضور البياض وغياب السواد تحضر كثافة الإيحاء وتعمق الدلالة[٤٩].

ومحاولة الإفادة من البياض المتروك في الصفحة أمر أوجده الشعراء الستينيون في العراق ، بحسب رأي إبراهيم خليل عجيمي ، بوصفه جزءا من تهميش دور الألفاظ في كتابة النص وإعطاء نصوصهم شكلية جديدة[٥٠]، وقد أفاد الشعراء الثمانينيون من هذا الفضاء الشكلي وطوروه تجريبيا في نصوصهم ، سعيا إلى ارض لم تبلغها أقدام الستينين ولا غيرهم .

ويرى كريم شغيدل بروز ظاهرة (هيمنة السواد)،وتغلبها كظاهرة على نصوص الحقبة الثمانينية، مع شيوع النظام السطري الطويل، وانفتاح النص الشعري على مناطق اشتغال مختلفة من السرد ،والحوار، والسيرة ، وامتزاج ما هو فلسفي بما هو يومي ومع اجتياز حاجزي الوزن والقافية بكونهما علامتين سمعيتين للشعر صار النص عندها اشد تدفقا لاجتياح ما يصادفه من بياض، وكأنه يثأر بهيمنته من حقب الصمت التي أحاطت به عبر طرائق التوزيع المعتادة ، وباستحواذ السواد ومصادرة المساحات البيضاء يعمل الشاعر على مصادرة مساحة التنفس المقدرة للمتلقي ... كأن الشاعر يريد أن يقول كل شيء ويستحوذ بنهم على كل ما اتيح له[٥١]، وهناك نصوص حاولت إيجاد موطئ قدم لها خارج هذه الظاهرة بحثا عن الجدة والمغامرة التجريبية،لتتسق تلك النصوص مع الدلالة اللسانية ، مستفيدة من توزيع البياض، فالشاعر صلاح حسن يستعمل الفضاء التشكيلي مستفيدا من توزيع البياض في نصه (الخروج من أور) من خلال تشكيل الكتابة على وفق فكرة العاصفة التي تبعثر الأشياء :

لان الممكن إغراء
دعونا ندخل العاصفة
ضعيف وحر كسفونية
يعذبني اللامتناهي متحف حياتي مفتوح وبه فكرة
ومن دمائي الدافئة والمخطوطة
أطعم أحلامي والطريق[٥٢]

فالشاعر يوظف توزيع البياض في الانسجام مع فكرة الدلالة اللسانية (العاصـــفة) التي تبعثر الأشياء ، فيبعثر الشاعر كلماته في فضاء الورقة ؛ ويبقى المتلقي حائرا فـــي مستويات القراءة فيمكن أن تقرأ عموديا أو أفقيا .

وفي السياق ذاته يجرب عدنان الصائغ محاولة توزيع السواد على البياض بطريقة تسهم في تحريك حاسة البصر لدى المتلقي لينساق خلف الكلمات الموزعة بطريقة تخرق مألوفية الشكل :

عندما الأرضُ؛ كوّرها الربُّ، بين يديهِ
ووزّعَ فيها:
اللغاتِ
النباتَ
الطغاةَ
الغزاةَ
الحروبَ
الطيوبَ
الخطوطَ
الحظوظَ
اللقا...
والفراق

وقسّمَ فيها:
السوادَ
العبادَ
البلادَ
البلايا
الوصايا

الحواسَ

الجناسَ

الطباق

اعتصرت

روحَهُ

غصّةٌ

فكان....

العراق(٥٣) .

كما اتجه الشاعر الثمانيني إلى تبني النثيث النقطي كجزء من محاولة إفراغ النص من دلالته اللفظية اللسانية ، ليترك مساحة حركة للتشكيل البصري ، يقوم المتلقي بأداء دوره في ملء المحذوفات والبياض المتروك على الورقة ، ومن النصوص التي سعت هذا المسعى تجريبيا نص(بيان أول للحرب) لعدنان الصائغ الذي يقول فيه :

كنت أرى من بعيدٍ

صعودَ الكروشِ مع اللافتاتِ

تصفّقُ: يحيا الـ.....

صحتُ: يحيا الوطنْ

ولكنهم قطعوا حلمنا بالهتافاتِ

..... والطلقات.....

.....

.....(٥٤)

الشاعر يحاول استدراج القارئ لملء الفراغات والمشاركة في إنتاج النص مرة أخرى من خلال قراءة تأويلية ، وهي أحدى الاستراتجيات التي اعتمدها الشعراء التجريبيون .

كما يعمل النثيث النقطي على لفت انتباه المتلقي إلى أن جزءا من النص محذوف أو مستغنى عنه،لكنه بقدر كبير من الأهمية، فعلى القارئ الاجتهاد في تخيله واستحضاره ،

وهذا ــ بطبيعة الحال ــ سيفتح النص لمجالات أوسع للتأويلات المتعددة ، كما في نص (في الأرض الحرام) لعدنان الصائغ :

وهو مسجّى – على العشبِ –
تفصلهُ طلقةٌ في الجبين
سلكٌ عالقٌ بملابسهِ العسكريةِ
وهو يهمُّ ليعبرَ.....
.....
.....
لا أحدٌ يعلمُ
ما كان يحلمُ
لحظةَ داهمهُ الموتُ
لا أحدٌ يعرفُ الآن
من أين هذا القتيل؟(٥٥)

فالشاعر لا يغلق النص أمام المتلقي ، فيتعذر عليه التأويل،بل ينثر بعض الألفاظ والدلالات التي يمكن أن تسهم في قراءة المحذوف ، فبنية النص وفي إحدى القراءات تساهم كثيرا في إكمال النص وإتمامه. كما يوظف الشاعر في نص أخر النثيث النقطي للتعبير عن الصوت المحذوف فيقول :

فانتحيتَ، تراقبُ
ضوءَ الصواري البعيدةِ
يخبو ، ويصعدُ
بين الشهيقِ، وبين الزفير
.....
.....
معادلةٌ مرّةٌ
أن تظلَّ كما أنتَ(٥٦).

ويستغني الشاعر عن الدلالة اللفظية للتعبير عن صوت الشهيق والزفير ليترك للمتلقي تخيل هذا الصوت والإحساس به ، ولا يبتعد عن ذلك نص (محاولة للنسيان) للشاعر نفسه ، كأن في ذلك إصرارا منه على استدراج المتلقي للمشاركة في النص، إذ يقول :

تعبر البنتُ

يصفر شرطي المرور

إلى النحل

أن يعبر الآن

تصفر فينا بيوت التذكر ، ضيقة الباب

تصفر ريح المدافع

.....

.....

يصفر شرطي المرور[٥٧].

فالإستراتيجية التجريبية نفسها يوظفها الشاعر لحمل المتلقي على تخيل صوت ريح المدافع ، بينما يتبنى منذر عبد الحر بث النثيث النقطي للتعبير عن الفراغ المكاني الذي يريد من المتلقي تخيله فارغا إلا من قراءة سورة الفاتحة ، يقول :

قالوا لا تزعجوا جدكم النائم

و يخفون دموعهم صائحين

: هيئوا (الدلال)

واخبروا العشائر

لا تخرجوا للصيد

و ليعبر ثلاثة من شبابنا للتسوق

افرغوا البيت الكبير للنسوة

.....الفاتحة .....

.....[٥٨].

وفي نص أخر يستعمل منذر عبد الحر البياض من خلال النثيث النقطي لشحذ ذاكـــرة القارئ وتذكر أجزاءً من النص المضمن في نص الشاعر ، فيقول:

في (رفعة العلم)
نطلق طيور الألوان
ونغني بأقصى الفرح
للأمل المطل
من نافذة الوطن .....
..... (لاحت رؤوس الحراب
..... تلمع بين الروابي)
.....
..... (يا أمنا كفي الدموعا
.....وانتظري لي رجوعا
..... نادت بلادي جميعا
..... هيا فتوة ... للجهاد)[٥٩].

الحقيقة إن البياض يتفاعل مع السواد (التشكيل اللساني) لينتج بنية تشكيلية تساعد العين أولا في أكتشافها ، ثم يعمل التأويل على إنتاج عملية قراءة تحفيزية تحمل القـــارئ على الابتكار ، فينصهر في النص و يمتزج فيه ، ويتحرك لملأ الفراغات ،وتعد ظـــاهرة هيمنة السواد التي رافقت تجربة قصيدة النثر بشكلها المطول بموجب النظـــام الســـطري المقفل مصادرة لطاقات القراءة ، لذلك أحس الشاعر الثمانيني التجريبي بمصـــادرة هـــذه الطاقات القرائية التي تساعد على الاسترخاء والتأمل اللذين يدفعاه إلى القراءة التأويلية ، لان أي قراءة تحتاج إلى وقفات للتأمل ، فنلاحظ ذلك في نصـــوص الجيـــل الثمـــانيني الطويلة، فالشاعر حكمت الحاج في نصه (بغدادات)[٦٠] يعمل على((اللعب على الفراغ الطباعي وتنضيد الأبيات الشعرية قصدا مقصودا وذلك لتعويض فقدان الوزن الخـــارجي في قصيدة النثر، وأيضا لجر القارئ إلى قراءة معينة انطلاقا من المزاوجـــة مـــا بـــين المنطوق الشفاهي وطول النفس البشري المفترض، وبين التدوين كعنصر مضاد للمشافهة

المقيتة في الشعر الموزون وقصيدة التفعيلة)) [٦١]؛ لذلك يترك الشاعر فراغات معينة بين سطور النص لأجل حث القارئ على الوقوف وتأمل الفقرات ثم اجتيازها إلى الفقرات الأخرى :

ممنوعون من
الزجر نستميل
القربان إلى جسد يرتشح
تحت المغيسل في الحسينية
القريبة التي لها
قبة مسدسة ومنارة من
الدسائس ، دسائس دمنا
الميت عاثورات تصطاد أبناء
الباب عندما بدلنا
أسكفة المنزل وانتشر الخبر :
واحد زرع وطنا في
كتاب وحمل من
مكان إلى آخر حفنة من نفس زكية
وسورة نصر من الله يجئ غداة غزا
العربان عربانهم وأحيوا

كما ويلجأ مجايله ركن الدين يونس إلى الإفادة من البياضات القصيرة المتروكة بين الكلمات والجمل في نصه (جميلة أنت .. أو ما أسميه مراياي المحدبة)[٦٢] ليعوض إلغاء علامات التنقيط بين الجمل والعبارات، فيجعل من هذه البياضات القصيرة محطات استراحة للتأمل ، وتفاديا لاستحواذ السواد على الورقة دون علامات تنقيط ، ما يخفف من التشويش على القارئ، أو قد يمارس الشاعر ركن الدين طقسا تجريبيا وطريقة جديدة في كتابة قصيدة النثر.

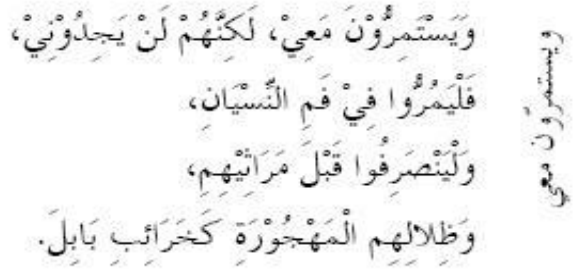
ب – اتجاه حركة الأسطر:

يحاول الشاعر التجريبي هتك العادة والمألوف ، ومن تقنياته الشغل البصري على اتجاه حركة الأسطر الذي ((هو إجراء ينتج عنه مباشرة تغيير لمسار حركة العين على المسند))[٦٣]، ويسهم ذلك بتحرير المتلقي/ القارئ من سكونيته حتى على مستوى الحركة

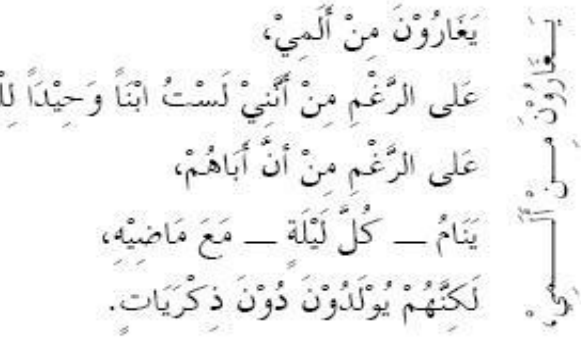
التي ترافق القراءة ، فلابد للقارئ أن يقلب الصفحة مع اتجاه السطر ليتمكن من القراءة الصحيحة ، ذلك لأن ((حركة الأسطر يمكن أن تسهم في تنوع الإيقاع البصري))[٦٤] الذي يساهم بدور إيحائي بعكس قصد الشاعر في تبني منبهات بصرية تجريبية ، ولقد تنوعت هذه المنبهات القصدية لدى شعراء الجيل الثمانيني حتى يمكن رصد ثلاث صيغ رئيسة وهي:

أولا : حركة الأسطر من الأعلى إلى الأسفل:

نجد هذا في نص (هجاء الموتى) لمحمد مظلوم ، فنصه مكوّن من أربعة عشر مقطعا، جعل بداية كل مقطع مكتوبا باتجاه عمودي من الأعلى إلى الأسفل وبحجم خط اكبر من حروف كتابة المقاطع ، وتعد هذه المقاطع المكتوبة بهذا الشكل ، هامشا جانبيا على يمين الكتابة ، يقول:[٦٥]



وَيَسْتَمِرُّوْنَ مَعِيْ، لَكِنَّهُمْ لَنْ يَجِدُوْنِيْ،
فَلْيَمُرُّوا فِيْ فَمِ النِّسْيَانِ،
وَلْيَنْصَرِفُوا قَبْلَ مَرَاثِيْهِمْ،
وَظِلالِهِمِ الْمَهْجُوْرَةِ كَخَرَائِبِ بَابِلَ.



يَغَارُوْنَ مِنْ أَلَمِيْ،
عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنِّيْ لَسْتُ ابْنَاً وَحِيْدَاً لِلْحُزْنِ،
عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّ أَبَاهُمْ،
يَنَامُ ــ كُلَّ لَيْلَةٍ ــ مَعَ مَاضِيْهِ،
لَكِنَّهُمْ يُوْلَدُوْنَ دُوْنَ ذِكْرَيَاتٍ.

ويعتقد أحد الباحثين أن بدايات المقاطع المكتوبة بهذه الطريقة العمودية ممكن أن تكوّن نصا مستقلا من دون أي تدخل [٦٦]، إذ تجمع لتقرأ على النحو الأتي :

الذين معي
كلما عبروا

إلا أنهم
ماتوا جميعا
كأنهم يموتون معي
أخذوا شغفي بهم
ويستمرون معي
يغارون من ألمي
كموتى ممغنطين
ينتظرون
يشمون نوم جمرهم
وكاميراتهم على حالها
يتسللون من نعاس موسيقا.

يبدو أن الشاعر حاول الإفادة من حركة الأسطر لإظهار حركة الهامش ، فيما إذا اعتبرنا أن الأسطر المكتوبة بشكلها العامودي تظهر هامشا ما ، ولكن هذا الهامش هو في الأصل مشتق من مركز قوي ومهيمن ومستفحل ، ودليل ذلك أن الشاعر أعتمد حجم خط اكبر للسطر العامودي، لما له من تحقيق للنبر البصري ، الذي يعد ((منبها أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية ومن هذا المنظور فإن دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الانجاز الصوتي))[٦٧]، كما يمكن ان تسجل المقاطع المكتوبة عاموديا بجمعها في تشكيل بنائي جديد مستويات قرائية متعددة ، فيمكن أن تقرأ كمفاتيح للمقاطع ، ويمكن ان تقرأ بشكلها الذي اشرنا إليه سابقا ، وفي ذلك تعدد مستويات القراءة . و لانعدم وجود محاولات ثمانينية أخرى سعت إلى مستويات متعددة من القراءة تحقيقا للمغامرة التجريبية مثل نص (بطل حياتي) لصلاح حسن، فإن النص مكتوب بطريقة العامودين عامود أيمن وعامود أيسر متساويين في الطول ، وتحمل هذه الطريقة الكتابية أربعة مستويات للقراءة هي:

الأول : يقرأ العامود الأيمن كنص منفرد .

الثاني: يقرأ العامود الأيسر كنص منفرد.

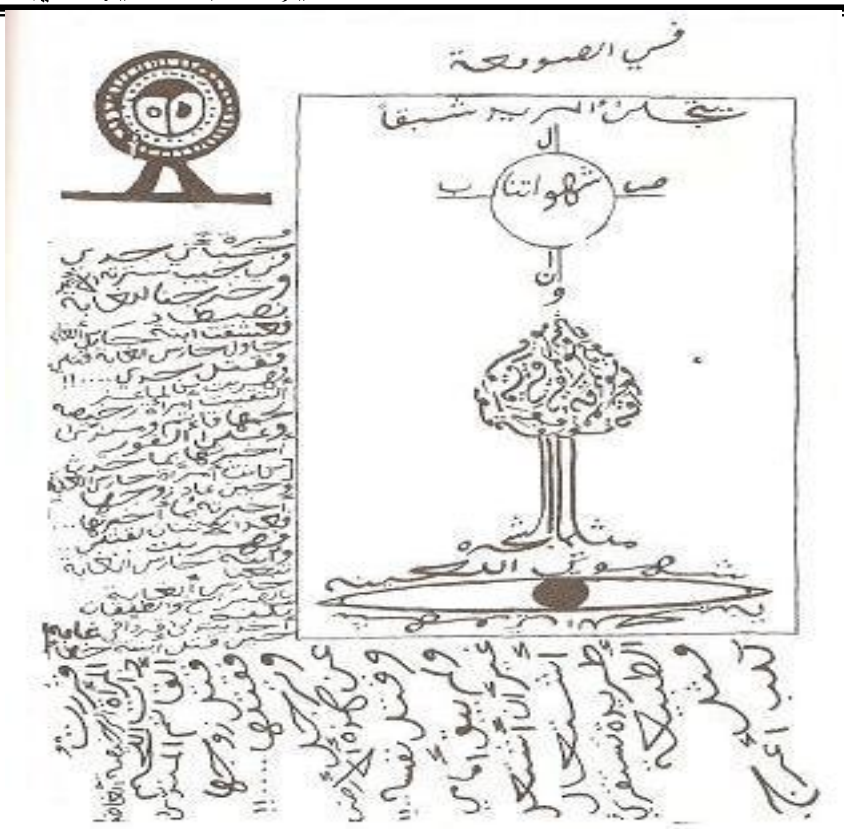
الثالث : يقرأ العامودان أفقيا كنص واحد.

الرابع : يقرأ العامودان بالتتابع كنص واحد .

ونلاحظ الشاعر ينوه إلى هذه المستويات القرائية المتعددة في هامش النص تأكيدا على قصدية المحاولة ، واختراع أشكال جديدة لكتابة النص ، تعتمد على تحريك عين المتلقي في اتجاهات متعددة لتنتج دلالات إيحائية أو قرائية أو تبقى ممارسة حرة تستهدف تحريك سكون المتلقي في تتبع مسارات القراءة المتعددة، فيقول في نصه : (٦٨)

احب جنونك ياعقلي	لك ما تريد
سأهجر نفسي	سأعبر قبل ان يصل المطر الى ظله
قبل ان يفصح الالم عن صوته النحاسي	لكي ارى حياتي
واسقط في شراكك	جسدا باسلا
كضحية تعانق حتفها	او اراك تجسد ظلي
لأعرف اننا مختلفان	في قسمة الواحد الذي يتكرر
دون ان نتكرر	كعادة محلية
مثل حروف اسمائنا	كحقيقة تزينها الشبهات
انا بطل حياتك	وانت بطل حياتي
اعيرك يدي كي تشير الى موتي	استعير يدك كي تشير الى حياتي
انت سجني	وانا احلامك
انا قارب فيك	ايها الاطلس
ابصرك ولكنني لااراك	كظل يشير الى صورته .

ومن المحاولات التجريبية في هذا الصدد محاولة ناصر مؤنس الاستفادة من حركة الأسطر من الأعلى الأسفل ، وذلك لمباغتة القارئ بضرورة قلب الصفحة باتجاه حركة الأسطر ليستطيع إتمام قراءة النص (٦٩):



فالشاعر يحرر القارئ من سكونيته ، ويستفيد من أجواء التعاويذ والتمائم فضلا عن محاولة استلهامه روح التراث والعودة بنصه إلى زمن المخطوطات ،أي زمن ما قبل الطباعة .

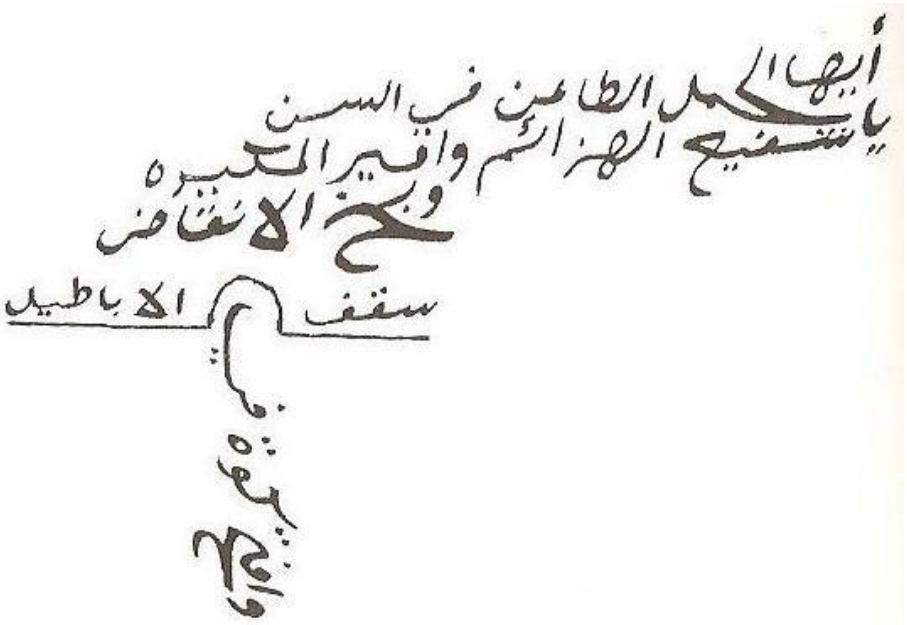
ثانيا : حركة الأسطر من الأسفل إلى الأعلى .

اقتصرت النماذج التي أفادت من حركة الأسطر من الأسفل إلى الأعلى في شعر الجيل الثمانيني على تجريب الشاعر ناصر مؤنس ، معززا حركة الأسطر بأسهم للدلالة على الحركة نحو الأعلى أو تقطيع الكلمات : (٧٠)

.

الشاعر يحاول الإفادة من جميع أدواته(اتجاه الأسطر ، تقطيع الكلمات ، الأســـهم) ليعضد الدلالة اللسانية ويضيف لها ممكن تشكيلي (بصري)،يسهم في تصوير الوقوف .

وفي نص أخر للشاعر يسهم اتجاه حركة السطر بتصوير حركة فتح كوة في سقف الأباطيل التي تحبس الأنا الشاعرة داخلها فيحاول تصوير الحالة باستعماله حركة الأسطر، ولو كانت حركة السطر من الأعلى إلى الأسفل لفقدت الصورة حالة ضجر من الأباطيل ، فجاءت الحركة متوافقة مع حركة الدلالة اللفظية [٧١].



ثالثا : الاتجاه المقلوب:

مثّل نص الشاعر كريم شغيدل (بالمقلوب) أحد النماذج التجريبية المهمة ، إذ ((عمد الشاعر إلى الكتابة بالمقلوب ، يبتدئ النص من أسفله وينتهي في أعلاه وهــذا الإجــراء التدويني والمتبوع بإجراء قرائي مفروض ، هو شكل من أشكال التجارب البصرية فــي الشعر التي تفترض وجود تلازما بين مؤدى النص وشكل توزيعه البصري على مســاحة الورقة))[٧٢]، وينوه الشاعر بموجب هامش في أعلى النص ويوجه القارئ إلــى قــراءة بالمقلوب وفي ذلك مخالفة لسنن القراءة ، فيقول في نصه:

تكتب ، كحياتنا ، بالمقلوب
و لتكن هذه القصيدة الأخيرة
ياأهلا .. بالذهب

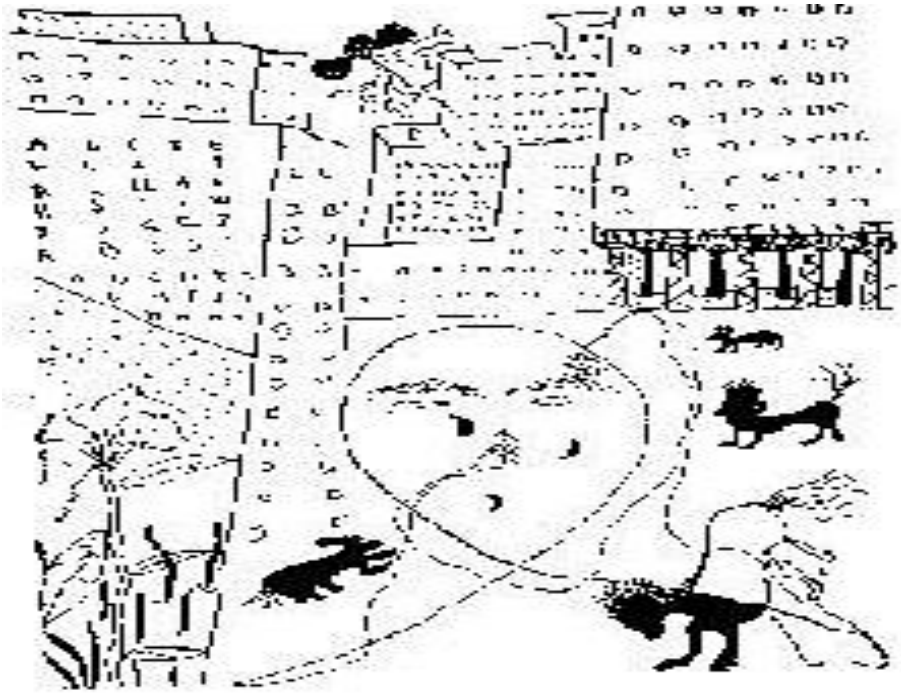
عن ديكة تؤذن على الشرفات
انكشف يا صبح
اكشفي يا أرض أثداءك
والكلمات..
واسترد الله
لأدخر الهواء
لن أبيع النافذة
وداعاً..
يتدفق منه الضياع
ليشتري عوقا
ويبيع الكرسي
ليشتري عكازا
لعالم يبيع المدفأة
وداعاً
ألوّح بيد من ذهب
الوجود
على حافة
سأقف
أخيراً
الحلوب
الذهب
يا بقرة
درّي
الذهب
تدفق (٧٣).

فالنص فضلا عن اشتغاله على تحريك القارئ ليخالف عادة القراءة فإنه يمثل صدى لحياة تجري بالمقلوب توديعا لعالم فقير ومشوه يبدو من سياق النص انه الواقع المعـيش والحاضر ، فكأن الشاعر أراد الانقلاب على واقعه والتلويح له كناية عن توديعه لاستقبال عالم جديد ينكشف فيه الصباح على ديكة تؤذن على الشرفات (يا أهلاً... بالذهب).

رابعا: الرسومات والصور:

وظف الشاعر الثمانيني الرسومات والصور في النص الشعري تجريبيا ،لأن وجود الرسومات والصور الفوتوغرافية والتخطيطات تعطي ((للقارئ فرصة للتأمل والوقـوف عند هذه الرسومات لاكتشاف العلاقات الجامعة بين النص الشعري والرسم، مما يؤدي إلى منح القارئ متعة المشاهدة))[٧٤]، ويحاول الشاعر من خلال إدخال الصور الفوتوغرافية أو التخطيطات خلق علاقة بينها وبين النص ، فالشاعر أحمد عبد الحسين في نصه(كتاب حنا) يستثمر تخطيطة (لوركا) التي يستدعيها الشاعر لمحاولة تذكير الآخـرين بالكتـاب الذي يبحث عنه ، فيقول:

لم يتغير شيء كبير مذ رأيت الرسوم .
قبل أن أراها أسأل الأصدقاء عن كتاب صغير ابيض
ذي عنوان طويل ، لا أذكر منه إلا (حنّا)
بعدها صرتُ أضيفُ لهم : (... وفيه تخطيطات للوركا مثل هذا التخطيط): [٧٥]



فدلالة الرسم أو التخطيطة في النص تزيد من أهمية المعنى وتعضده ، لان القصيدة في مجملها تتخذ من (كتاب حنا) موضوعا لها ، فكأن وضع الصورة وسط النص يحمل المتلقي على عدها جزء لا يتجزأ من بنيته التركيبية ، والشاعر يتعمد قصديا ذلك ، فهو لم يجعلها في نهاية النص هامشا أو ملحقا أضافيا بل أرادها جزءا من نصه ،إيمانا منه بأن الممكن البصري يغني عن اللفظي.

وفي الإطار ذاته يوظف فضل خلف جبر صورتين في نصه (كأنما العراق قُد من أسد) الصورة الأولى للأسد البابلي،والثانية خارطة العراق فيجمع النص الصورتين وينطلق منهما ليبين رؤية الشاعر للتلازم التاريخي والحضاري بين الصورتين،وينطلق من رمزية الصورتين ليتسأل عن العلاقة الحميمة بين الأسد والعراق ، ويبين رؤيته لهذا الجمال المتلاحم السحري المفتقد عن كل الأوطان سوى العراق:

كأنما العراقُ قُدَّ من أسدٍ!

أهي المُصادفةُ التي وضعت أحدهما في أهاب الآخر؟
أم قدرٌ أسطوريٌ ذلك الذي جمعهما في جسدٍ واحدٍ!
كأنما العراقُ قُدَّ من أسدٍ!
كأنما أسد بابل قُدَّ من عراقٍ
هكذا كانا

وسيبقيان إلى الأبد

صنوين جاءا من الماضي البعيدِ(٧٦).

فالصورتان في النص تضفي عليه طاقات إيحائية جديدة، إذ تساهم عين المتلقي في المشاركة في إنتاج الإيحاء التام للنص ، والشاعر يحثُ المتلقي للنظر إلى الصورتين ليكتشف العلاقة التي يتصورها بينهما فيقول:

أنظروا إليهما

تأملوا هما مليا

أرأيتم وطنا أسد مثل العراق

أرأيتم سحرا مثل هذا من قبل؟

من يملك وطنا أسدا مثل العراقي.

وربما استعمل الشاعر بعض التخطيطات الصغيرة ليستغني عن ملفوظ كتابي ، أو تعزيزا له ، فقد يحذف الشاعر كلمة معينة وتحل مكانها تخطيطة تدل عليها كما فعل ناصر مؤنس إذ يقول: (٧٧)

فالشاعر يوظف هذه الرسمة الصغيرة ليستغني عن لفظة (عين) ويحاول كسر أفق توقع القارئ وخلق الصدمة التجريبية المطلوبة ،فالقارئ ينتظر على وفق تتابع الكلمات كتابيا أن يرى كلمة مكتوبة لكنه يفاجئ برسمة صغيرة تغني عن اللفظة الكتابية .

ولا ننكر وجود رسوم كثيرة في المجاميع الشعرية لشعراء الجيل من صور و تخطيطات لرسامين أو فنانين ، لكن هذا الرسومات لا تعني شيئا للنقد الأدبي و لا تقدم شيئا للشعر ، لأنها دخيلة على النص ،لاسيما وهي مختومة بتوقيع الرسام ،ومع أن الكثير من هذه التخطيطات أو اللوحات تقترب من روح النص، إلا أنها تبقى ملحقا بالنصوص[٧٨]، كما يمكن أن نتصور الحجم الهائل للنصوص المنشورة في الصحف والمجلات والتي ترافقها تخطيطات معينة، تخضع لرغبة المصممين أو الناشرين وليس لرغبة الشاعر.

٣- التجسيم / القصيدة المرئية:

إن تشكيل النص كتابيا على وفق مضمونه وجعله يتخذ شكلا بصريا هو أحد المحاولات التجريبية الحداثية ، فالشاعر ((يعمد إلى استخدام خاص للكتابة للتعبير عن بعض الدلالات، مما يدفعه إلى كتابة الصفحة بكيفية معينة))[٧٩] تضيف دلالة بصرية إلى الدلالة اللسانية، وتوظف الكلمات في رسم أشكالا توحي للمعنى وتقترب منه ، فالشاعر التجريبي أمام فضاء رحب من الاستعمال ولا تحد طاقاته أشكال شعرية جامدة أو قوالب مألوفة ،ولا نعدم وجود محاولات تجسيم بصري في الشعر الغربي ، كتلك المحاولات البصرية التي كان يطمح إليها لأبولنير في التحرر من النطاق اللغوي للشعر، فوجد في الرسم وسيلة تعبيرية أخرى تعينه في عملية الشعر ، فراح ينضد حروف الكثير من قصائده ويرسمها على هيأة أشكال موحية ، فقصيدة (مطر) كتبها على هيأة مطر يتساقط وكذلك قصيدة (التابوت والسرير) نضدها على شكل تابوت وسرير[٨٠]، والشاعر الثمانيني حاول الإفادة من عنصر التجسيم لإضافة معنى مستفاد من الهيأة الكتابية وتحقيقا للمغامرة التجريبية ، ومن النصوص الشعرية التي سعت لتوظيف التجسيم نص (كتاب فاطمة) ، الذي يرسم قبرا مثلثا يبكي أمامه ، يقول:

وحيدا فريدا

مع أزهاري ويأسي
لأبكي
أمام قبر مثلثٍ
انصرفوا
وتركـــوني
وحيـــدا فريـــدا
أتدبر في هذا العـــراء
تراجيديا الملوك الـــباكين(٨١).

فالنص تتسق فيه الدلالة البصرية عبر تنضيد الكلمات وتوزيعها بشكل مثلث توحي إلى أنه القبر المثلث الذي يبكي أمامه الشاعر ، مع الدلالة الكتابية (لأبكي أمام قبر مثلث)، والنص محاولة من الشاعر استقطاب حواس القارئ (السمعية والبصرية) للمشاركة فـــي إنتاج الدلالة .

وتأكيدا من الشاعر على تبني التجسيم بوصفه محاولة تجريبية فإنه في نص آخـــر يحاول توزيع الكلمات للتعبير عن وحدته وعزلته عن العالم ، إذ يجسم الكلمـــات بشـــكل يوحي إلى شكل شجرة طويلة ، فيقول:

وها أنا:
شجرةٌ
وحيدةٌ
في هذا العالم
مليئة
بالعزلة
وذكريات الظلال
شجرةُ
طويلة
مليئة

وبعيدة

ووحيدة

كالظلال(٨٢).

فالشاعر يستفيد من توزيع الكلمات بشكل شاقولي لرسم الشجرة التي تعبر عن الأنا المعزولة ، فكأنما الحالة النفسية دفعت الشاعر إلى تجسيم النص .

بينما يجسم مجايله فضل خلف جبر نصه (ابن عم الخياط الذي كان ينظر من خرم إبرة) ليشكل من مجموع كلمات النص شكل شراع ، يقول:

أنظر

ماذا ؟

هناك...

أيـــــن؟

تلك الناحية...

أية ناحيـــــــة؟

حيث كرة اللهب...

أين هي كرة اللهب...

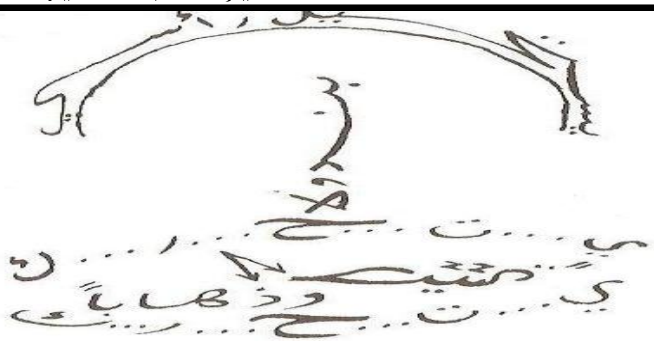
تلك التي تتدحرج في الأفق ...

أية كرة ، وأي أفق ، وأية دحرجة؟

الكرة التي غيرت شكلها الآن لتغدو شراعا...

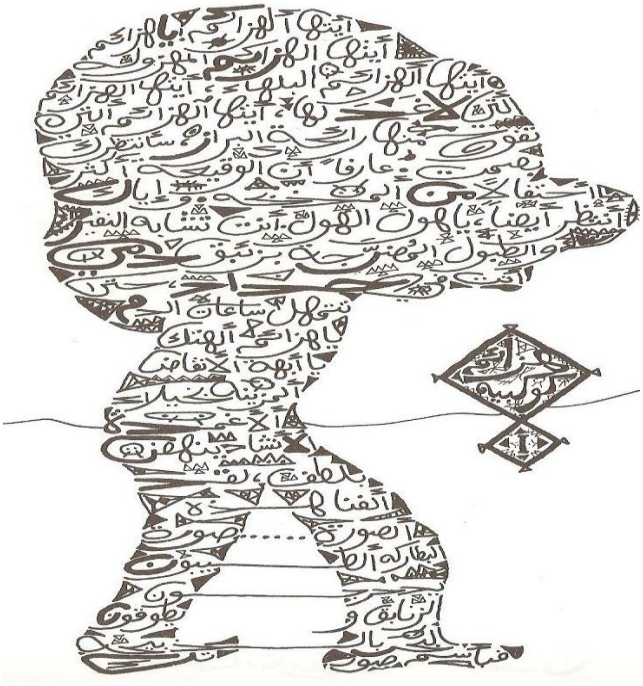
متى غيرت شكلها ، وأين هو الشراع الذي تتحدث عنه ؟(٨٣).

فتجسيم النص يأتي متوافقا مع مضمونه، فالإنزلاق أو التدحرج في الكلمـــات مـــن الأعلى إلى الأسفل بهذا الشكل يتسق مع دلالة (تلك التي تتدحرج في الأفـــق) ،ومجمـــل النظر إلى النص يشكل الشراع الذي تتغير فيه شكل كرة اللهب حتـــى تغـــدو شـــراعا . وتقترب من هذه المحاولات محاولة الشاعر ناصر مؤنس في تجسيم النص علـــى شـــكل بندول يترنح ، يقول (٨٤):

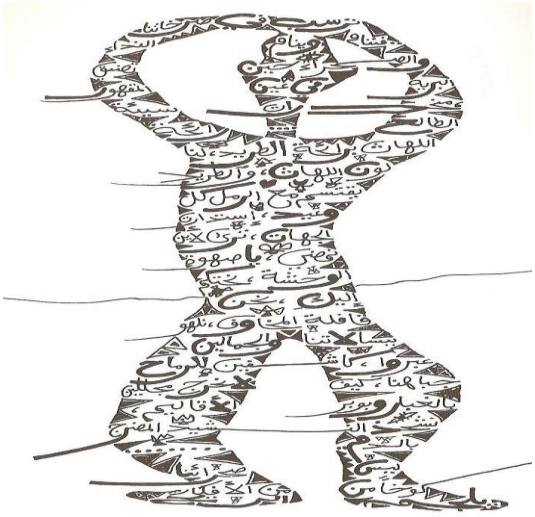


فالشاعر يستعمل طاقاته التجريبية مجموعة في تجسيم نصه إلى بندول منها (نصف الدائرة) و(اتجاه مسار الخط) و(تقطيع الكلمات) و(الأسهم) لتشكيل البندول الذي يتحول رأس الشاعر إليه. وفي تقديري نجح الشاعر في رسم البندول وجذب المتلقي إليه لتخيل ما آل إليه رأسه من تزاحم الأحداث ومجموعة الصراعات التي يعيشها .

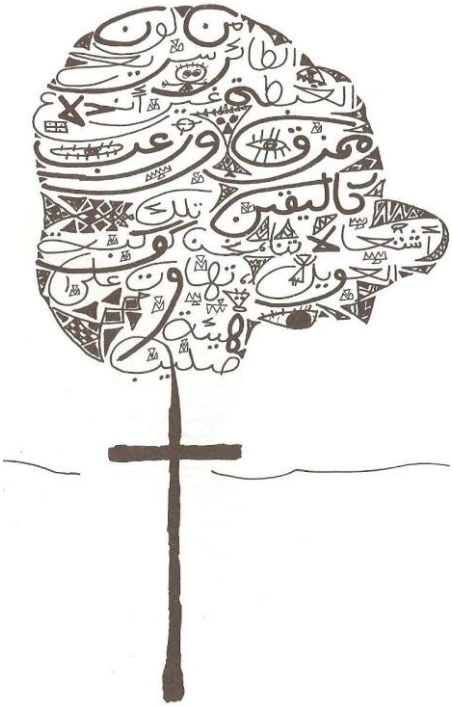
وتبرز في هذا الجانب التجريبي من شعر الجيل الثمانيني تجربة الشاعر ناصر مؤنس الذي يقول عنه عدنان حسين أحمد((لم يعرف جيل الثمانينيات في العراق شاعرا مسكونا بهاجس المغامرة والاختلاف مثل الشاعر ناصر مؤنس))[٨٥]، فإنه في مجموعته الشعرية هزائم يسعى إلى تجسيم الشعر عبر تشكيل النص بجسم معين ، وقد مثلت الأشكال التي اختارها الشاعر أجساما لنصوصه سبعة أشكال اتخذت كل قصيدة شكلا معينا ، فهزائم كوكبية اتخذت شكل رجل يحمل على كتفيه أثقالا ومثّل ورودها في المجموعة كلها ثماني عشرة مرة [٨٦] .



واختار لنصه (هزائم الصحراء) شكل رجل يضع يديه على رأسه وكأنه أسير تلك الهزائم أو مستسلم لها ، وتكرر هذا الشكل في مجموعته حوالي عشرين مرة [٨٧].



بينما يختار لـ (هزائم خفية) شكل رأس بشري بأذنين كبيرتين ومثّل تكرارها خمس مرات ، ويجسم نصه (هزائم مستمرة) على شكل رجل ضعيف ومنحني الظهر وقد تكرر الشكل أربع مرات ، ويجسم أيضا (هزائم خاصة) بشكل منظور جانبي لرجل واقف ، وقد تكرر خمس مرات في المجموعة الشعرية كلها، وهناك أشكال ناقصة عن أشكال أخرى مثل شكل صليب يحمل أثقالا ، وهو شكل محور عن شكل الهزائم الكوكبية [٨٨].



كما يحور شكل هزائم الصحراء ليجسد شكل رجل من دون رأس أو ذراعين[٨٩].

وفي هذه الأشكال يحاول ناصر مؤنس خرق المألوف والتقليدي من أشكال التعبير ((إذ يحاول ناصر مؤنس عبر القصيدة،أن يشكل الجسد صورة ومعنى ،جسد القصيدة والجسد بذاته محققا بذلك شعرا مرئيا))[٩٠]، لذلك يطلق ناصر مؤنس على تجريبه هذا القصيدة المرئية .

ومن المؤسف إن تجريب الشاعر ناصر مؤنس لم ينصف من جهتين :

الأولى : السلطة الثقافية العربية عبر مؤسساتها الرسمية بحجة ان الشاعر يشوه الحرف العربي الجميل بهذه الإعمال [٩١].

الثانية : من قبل المؤسسة النقدية العربية عموما لاسيما العراقية منها ، فغالبا ما يشار إلى تجربة الشاعر رعد عبد القادر في (جوائز السنة الكبيسة) والتي طبعت بشكلها الذي يستفيد من فكرة المخطوطات لخلق مجالا بصريا وتشكيليا ، لكن الشاعر ناصر مؤنس قد سبقه زمنيا وقصدا تجريبيا ، فـ (جوائز السنة الكبيسة) نشرت بجزأين في مجلتي (الأقلام والأديب المعاصر) بالطريقة الطباعية المتداولة [٩٢] ،ثم أعاد طباعتها بشكلها البصري عام ١٩٩٥ ، بينما الطبعة الأولى لـ(تعاويذ للأرواح الخربة)عام ١٩٨٤ و(هزائم) ١٩٨٦ ، وناصر مؤنس لم يتخل عن القصدية في التجريب ،فلم يحاول طباعة مجموعتيه أو جزء منهما بالشكل الطباعي المألوف، ((وكأن ناصرا يريد إعادة الاعتبار للشعر الضائع في اجتهادات الآلة وضروراتها))[٩٣].والشاعر ناصر مؤنس مع اهتمامه الكبير بالشكل ومحاولة فض المنازعة بين الصالة والكتاب ، بين اللوحة والصفحة ،بين الرسم والتدوين يحلم أن يعيد للكتاب حضوره المزين بالأشكال ،ويحلم أن يكون النص قابلا للمشاهدة مثل اللوحة ، يحلم بالشاعر وليس الرسام ،الشاعر الذي يقامر بكل ميراثه على طاولة الرسم[٩٤]، مع هذا الاهتمام بالشكل لم يأت على حساب الانشغال بالمعنى ،بل يسهم التشكيل البصري والتجسيم في تعضيد العلاقة بين البنيتين اللسانية والبصرية ، لتكشف عن طاقات جديدة في الشعر.

خاتمة

- القصيدة الثمانينية سعت إلى خلق أجواء جديدة من المغامرة عبر تجريب في الأشكال الهندسية وتبني أطروحات الشعر الدلالي أو النص المفتوح ، بحثا عن اللاجنس وعن لغة جديدة تستثمر طاقاتها وتثورها من خلال العاب لغوية وإضافات تجريبية.
- حاول شعراء الجيل الثمانيني إيجاد مساحة تجريبية جديدة من خلال إدخال عناصر التشكيل البصري إلى النص الشعري للحصول على نص تشارك فيه حاسة البصر العين في إنتاج الدلالة، لهذا ادخل شعراء الجيل أشكال هندسية ورسومات وصور، والعمل على دلالة الفراغ وتغيير حركة الأسطر ، والاستفادة من ممكنات الرسم في إنتاج دلالة نص القصيدة المرئية.
- اغلب التنويعات التجريبية مورست من قبل ، فيما عدا تجربة الشاعر ناصر مؤنس، لكن ما يبرر اعتبارها ممارسات تجريبية انها محاولات إضافية إلى المنجز النصي العربي
- اتصلت النصوص البصرية في الفضاء التجريبي بالشكل والخطاب ولم تفترق دلالتهما ابدا فكل شكل له ما يجسده نصيا او يرتبط به من قريب او من بعيد في النص المكتوب .
- لم يعتمد الشاعر الثمانيني على المتوفر الطباعي بشكل كامل وإنما تجاوزه إلى إيقاعات خطية ورسومات واشكال وصور واللعاب جديدة .
- لم يسجل التجريب في فضاء التشكيل البصري ظاهرة يمكن وصف الجيل بها فإنها اقتصرت على نماذج لتجارب شخصية معينة .

الهوامش:

(١) ينظر : الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، محمد الماكري ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩١ م / ١٨١.

(٢) إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، د. ستار عبد الله ، رند للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ٢٠١٠م / ١٤٠.

(٣) الشعر و الكتابة ، القصيدة البصرية ، طراد الكبيسي ، مجلة الأقلام ،ع: ١، كانون الثاني ،١٩٨٧ / ٥.

(٤) تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث (النصف الثاني من القرن العشرين) ،كاظم فاخر حاجم الخفاجي ، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٦م / ٢٣٠ (أطروحة).

(٥) ينظر: الكتابة والتكنولوجيا، فاطمة البريكي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط١، ٢٠٠٨م / ٤٩.
(٥)
(٦) المصدر نفسه/ ٤٩.
(٧) الشكل والخطاب، محمد الماكري / ٦
(٨) ينظر:المصدر نفسه /١٧٧ــ ١٨٠.
(٩) تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث ، كاظم فاخر حاجم/ ٢٤٣(أطروحة).
(١٠) ينظر : كتاب المنزلات ، منزلة النص، طراد الكبيسي : ٢ /٩٤.
(١١) التجريب في الخطاب النقدي الأدبي الحديث، لطيف محمود محمد الغريري، كلية التربية، جامعة الانبار ، ٢٠٠٧م / ٣٨ (أطروحة).
(١٢) ينظر: مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي ، احمد علي محمد/ ٥٥ (رسالة).
(١٣) التجريب في الخطاب النقدي العربي الحديث ، لطفي محمود الغريري /١١٠
(١٤) الشعر والكتابة ، طراد الكبيسي، مجلة الأقلام ،ع: ١، كانون الثاني ،١٩٨٧ / ٦
(١٥) ينظر : التجريب في الشعر العراقي المعاصر، ابراهيم خليل عجيمي/٦١(رسالة)
(١٦) ينظر: الكتابة والتكنولوجيا ، فاطمة البريكي/ ٦٧- ٦٩.
(١٧) ينظر : المنزلات منزلة النص ، طراد الكبيسي : ٢ /١١٦
(١٨) التجريب في الخطاب النقدي العربي الحديث ، لطفي محمود الغريري/ ١١٠(اطروحة)
(١٩) الكتابة والتكنولوجيا، فاطمة البريكي/ ٦٤
(٢٠)التجريب في الشعر العراقي المعاصر، ابراهيم خليل عجيمي / ٦٢.(رسالة)
(٢١) الشكل والخطاب ، محمد الماكري/١٧٥
(٢٢) اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب، جاكوب كروك / ٢٦٣.
(٢٣) ينظر : الشكل والخطاب، محمد الماكري/ ١٨٦.
(٢٤) اسمي وأنا غني عنه، صلاح حسن، الطليعة الأدبية ،ع:٣-٤، ١٩٩٠م/١٢٥.
(٢٥) تعاويذ للأرواح الخربة ، ناصر مؤنس ، دار المخطوطات ، هولندا،ط١ ، ١٩٩٦م /٦٧.
(٢٦) المصدر نفسه / ٥٥.
(٢٧) تعاويذ للأرواح الخربة ، ناصر مؤنس/٥٨.
(٢٨) المصدر نفسه /٩٣.
(٢٩) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، كريم شغيدل / ٥٩.
(٣٠) موسيقى الكائن ، سعد جاسم ، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب في العراق ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٥م / ١٧.
(٣١) موسيقى الكائن، سعد جاسم/ ١٨.
(٣٢) المصدر نفسه/ ٣٥.
(٣٣) المصدر نفسه / ٢٠ــ ٢١.
(٣٤) الكتابة والتكنولوجيا، فاطمة البريكي/ ٩٣

(٣٥) ينظر : تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث ، كاظم فاخر حاجم/ ٢٣٢.(أطروحة)
(٣٦) إشكالية الحداثة في الشعر العربي الحديث، د. ستار عبد الله / ١٤٢.
(٣٧) موسيقى لكائن ، سعد جاسم / ١٣.
(٣٨) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة ، كريم شغيدل /٧٦.
(٣٩) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، كريم شغيدل / ٧٧.
(٤٠) موسيقى الكائن ، سعد جاسم/ ١٩-٢٠.
(٤١) تعاويذ للأرواح الخربة، ناصر مؤنس/ ٥١.
(٤٢) المصدر نفسه / ١٢٢
(٤٣) ينظر : تعاويذ للأرواح الخربة .ناصر مؤنس /٧.
(٤٤) ينظر : فضاءات طفل الكلام ، سعد جاسم /٦٨-٧٠.
(٤٥) المحذوف في عدم اتضاح العبارة ، صلاح حسن ، مجلة أسفار ،ع:١١ــ١٢،١٩٨٩ /٨٠.
(٤٦) تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث، كاظم فاخر حاجم / ٢٣٢.(اطروحة)
(٤٧) ينظر: الشكل والخطاب، محمد الماكري / ٢٢١.
(٤٨) ينظر: المصدر نفسه/٢٣٩.
(٤٩) ينظر : تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث/ ٢٤١.
(٥٠) ينظر : التجريب في الشعر العراقي المعاصر، ابراهيم خليل عجيمي/٦٧ (رسالة).
(٥١) ينظر : التجريب في الشعر العراقي المعاصر، ابراهيم خليل عجيمي/٦٧ (رسالة).
(٥٢) أنا مجنون لسبب وأنت عاقل بلا سبب ، صلاح حسن ، مختارات شعرية ، صلاح حسن ، دار الحضارة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠١٠م /١٨٨.
(٥٣) الأعمال الشعرية ، عدنان الصائغ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط١ ، ٢٠٠٤م /٤-٥.
(٥٤) المصدر نفسه / ٢٥٤.
(٥٥) الأعمال الشعرية ، عدنان الصائغ/٢٤٧.
(٥٦) الأعمال الشعرية ، عدنان الصائغ /٢٥٩.
(٥٧) المصدر نفسه /٢٣٩.
(٥٨) على حصان خشبي ،أغنيات للأصدقاء ، منذر عبد الحر، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط ١ ، ٢٠١٠م / ١٣٣.
(٥٩) المصدر نفسه /١٣٣.
(٦٠) بغدادات ، حكمت الحاج، منشورات الوقت الراهن ،ط٢، ستوكهولم،٢٠٠٧ /٣٧.
(٦١) رسالة الكترونية بعثها الشاعر حكمت الحاج إلى الباحث بتاريخ ١٢ كانون الثاني ٢٠١٢.
(٦٢) ماراثون ، ركن الدين يونس ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١م/ ٢١- ٢٥.
(٦٣) الشكل والخطاب ، محمد الماكري/ ٢٣٤.
(٦٤) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، كريم شغيدل / ٦٨.
(٦٥) محمد واللذين معه ، محمد مظلوم ، منشورات كراس ، لبنان ــ المغرب ، ط١ ، ١٩٩٦م / ٣٧-٤٠.

(٦٦) ينظر :تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، كريم شغيدل/ ٦٩.
(٦٧) الشكل والخطاب، محمد الماكري /٢٣٦.
(٦٨) النوم في اللغة الاجنبية ، صلاح حسن ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٥م /١٩.
(٦٩) تعاويذ للاوراح الخربة ، ناصر مؤنس/ ٦٤.
(٧٠) تعاويذ للارواح الخربة ، ناصر مؤنس /١٢٢.
(٧١) المصدر نفسه / ١٤٧.
(٧٢) الأحلام تقلب الوقائع ، عبد الزهرة زكي ، مجلة إلف باء ،ع: ١٥٠٠، حزيران /٣٤.
(٧٣) مخطوطة الألم ، كريم شغيدل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط١ ، ٢٠٠٥م /٢١.
(٧٤) التجريب في الشعر العراقي المعاصر، ابراهيم خليل عجيمي/ ٨٠.
(٧٥) كتاب حنا ، احمد عبد الحسين (عن موقع الشاعر على الانترنت).
(٧٦) من أجل سطوع الذهب ، فضل خلف جبر ، منشورات الدوسري للثقافة والإبداع ، البحرين ، ط١ ، ٢٠١١م /١٢١.
(٧٧) تعاويذ للأرواح الخربة، ناصر مؤنس/٩٦.
(٧٨) ينظر : إغراءات وردة النار ، ماجد البلداوي ، رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٣٥٣) لسنة ١٩٩٧م/ ٦،٣٠، ٤٤.
(٧٩) تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث، كاظم فاخر حاجم/٢٣١. (أطروحة)
(٨٠) ينظر: الشعر والكتابة، طراد الكبيسي ، مجلة الأقلام ،ع:١، ١٩٨٧ /٦.
(٨١) كتاب فاطمة ،محمد مظلوم ، منشورات دار التكوين ، دمشق ،ط١ ،٢٠١٠م/١٦.
(٨٢) كتاب فاطمة ،محمد مظلوم /١٢.
(٨٣) من اجل سطوع الذهب، فضل خلف جبر/١٢٨.
(٨٤) تعاويذ للأرواح الخربة ، ناصر مؤنس /٥٣.
(٨٥) معالجات الأسطورة في الشعر ،عدنان حسين احمد ،جريدة الزمان ، ع: ٨٨٠ ، ٢٠٠١م.
(٨٦) ينظر : هزائم ، ناصر مؤنس ، دار المخطوطات ، هولندا ، ط١ ، ١٩٩٦م /٥.
(٨٧) ينظر :هزائم ، ناصر مؤنس/١٨.
(٨٨) ينظر : هزائم ، ناصر مؤنس /٧
(٨٩)المصدر نفسه/١٤.
(٩٠) حطب إبراهيم ، محمد مظلوم/٤٧.
(٩١) ينظر :عن تجربة الشاعر ناصر مؤنس ، فريد رمضان ،مجلة هنا البحرين ،ع:١٧٢٨،يناير ٢٠٠٣م.
(٩٢) ينظر :تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة ، كريم شغيدل/٨٤.
(٩٣) حطب إبراهيم ، محمد مظلوم/٤٧٢.
(٩٤) ينظر: كشوف الحبر ،ناصر مؤنس (انترنت).