

التجريب في قصيدة النثر العراقية

في نص عابر الجنس والنوع

الأستاذ الدكتور

حسن دخيل الطائي

الباحث

رفعت اسوادي عبد

rfat-asd@yahoo.com

جامعة بابل - كلية التربية للعلوم الإنسانية

Experimentation in the Iraqi prose poem As a text overpassing genre and type

Prof. Dr.

Hassan Dikheel Al- Ta'i

Reseacher

Rafat Swadi Abid

University of Babylon/ College of Education for Human Sciences

الملخص:

يستطيع الشعراء والأدباء أن يتجاوزوا حدود الأجناس الأدبية على وفق مقولة نظرية النص، وهذا ما يراه نقاد الحداثة وما بعدها، وفي مقابل ذلك كله فإن الفنون تتغير وتتحوّل استجابة لروح العصر. وإن الرسم و سائر عناصر التشكيل البصري التي تأتي من خارج اللغة هي فضاءات إضافية تتيح للشاعر إمكانات تعبير أخرى، من دون أن يكون ثمة أي تعارض بين الرسم والشكل أو سواها من جهة، وبين الشعر، هذا فضلاً عن أن الشعرية تتضمن جانباً إيهامياً يركز على حشد ظواهر فنية وموضوعية في النص الذي يدعي الشعرية؛ وتأثير الإيقاع على المتلقي بواسطة الحواس والوعي الحاضر والغائب، واستعمال شعراء قصيدة النثر العراقية العلامات البصرية، مكن الإيقاع من إعطاء لغة ثانية تفهمها العين قبل الأذن، وإضافة أجواء شعرية حيوية متنامية تمنح التابع الحركي وحدة نغمية؛ إن قصيدة النثر خرجت عما رسم لها من حدود الانغلاق على نفسها، بواسطة عوامل التجريب لتكوّن ظواهر جديدة في الموضوعات التي تناولتها لتتفاعل مع ما يتركبه واقع المجتعة العراقي من تحديات فرضت نفسها على قصيدة النثر.

الكلمات المفتاحية: نثر، قصيدة، جنس، نص، تجريد، نوع.

Abstract:-

Poets and writers can exceed borders of literary genres according to the text theory. This is what the critics of modernism and post-modernism see. On the other hand, arts change and transform in response to zeitgeist, so painting and all visual formation elements, which come outside the language, are but additional spaces enables poets to use more other expressive abilities. Without any interfere between the form and painting from one side and poetry from the other side. In addition, we can say that poeticism includes unreal side that is built on a mixture of art and objective phenomena in a text that calls for poeticism. Rhythm affects the receiver by its senses as well as by its absent and present awareness. Iraqi prose poem writer's using visual signs enables rhythm to give another language that can be understood by the eye before the ear. It also adds active, growing poetic spaces that gives a tonal unit to the Kinetic sequence. Iraqi prose poem breaks the circle of shutdown by the helping of experimental factors to make other new phenomena in subjects that it deals with. It interacts with many challenges imposed on the Iraqi society.

Keywords: prose, Poem. Sex, text, Stripping, Type.

توطئة:

يميل نقادُ الحداثة وما بعدها إلى القول بإمكانية تجاوز حدود الأجناس الأدبية على وفق مقولة نظرية النص، في حين كانت النظرية الكلاسيكية تقول بثبوت حدود الأجناس الأدبية وهو ما أدى إلى تحجر الأجناس الأدبية وجمودها، وبذلك يتضح في نظر المحدثين أن الأجناس الأدبية ليست ثابتة ولا مطلقة الوجود. وفي مقابل ذلك كله فإن الفنون تتغير وتتحوّل استجابة لروح العصر وهو ما يسمح بتوقف، وأحياناً اندثار بعضها، وتجدد الآخر، وتوليد جنس أدبي جديد، وهو أمر طبيعي يسمح باستحداث الأنواع الأدبية من بعضها^(١)؛ فالنظر في نظر أرسطو خلق وإبداع^(٢).

إن المبدأ العام في تطور الأنواع الأدبية، هنا، من حيث نشأة النوع الأدبي وتطوره. هو أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسّد علاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها، تلائم فهم البشر لطبيعة عالمهم الطبيعي والاجتماعي، وبما أن قصيدة النثر قد جمعت بين الشعر والنثر، فقد أصبحت جنساً أدبياً مستقلاً عن الأجناس الأخرى تتمتع بوحدة الموضوع والتقنيات الفنية الخاصة بها.

هناك من يعدّ الجنس الأدبي جسماً ذا طبيعة داخلية فاعلة في نشوء الآثار الفردية وفي تطورها، فالأثر يخلق الأثر، كما يخلق الفرد أباه، وهذه النظرة موجودة عند النقاد التابعين للمذهب التطوري، المتمثلين بـ(فرديان برونيتير)^(٣) الذي يرى أن الأجناس الأدبية تولد، وتنمو، وتنضج، وتضعف، وتموت كالأحياء، وتفسر المؤلفات وتسبب وجودها^(٤).

يقول رينيه وليك وأوستن وارين: ((إن النوع الأدبي له وجود يشبه وجود المؤسسة، ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة وأن يعبر عن نفسه من خلالها وأن يخلق مؤسسات جديدة، ويمكن للمرء أيضاً أن ينتمي إلى المؤسسات ثم يعيد صياغة شكلها بعد ذلك))^(٥).

لقد مرت نظرية الأجناس الأدبية بمرحلتين أساسيتين:

المرحلة الأولى: بلغت ذروتها بالكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، وبحثها بوصفها قارات منفصلة^(٦)، فهي محددة تحديداً لا يختلط فيه بعضها

بعض، ولا يجوز بعضها على بعض، وقواعدها شبه أوامر فنية يلقيها الناقدون، ويتبعها الشعراء والكتاب المنتجون^(٧).

المرحلة الثانية: ظهرت حديثاً، وهي وصفية بكل وضوح، لا تحدد عدد الأنواع الممكنة، ولا توصي الكتاب بقواعد معينة، فهي تفترض أن بالمستطاع مزج الأنواع التقليدية وإنجاز نوع أدبي جديد على أساس الشمول أو الغنى، كما كانت تبني على النقاء، وبدلاً من التشديد على التمييز بين نوع ونوع، أصبح من المهم وبعد الإلحاح الرومانتيكي على التفرد بكل عبقرية أصيلة، وكل عمل فني في إيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة إظهار صناعته الأدبية المشتركة، وهدفه الأدبي^(٨).

إن الذي يحدد الفنون والأنواع الأدبية السائدة، في مرحلة ما من مراحل تطور الاجتماعي، هو الحاجات العملية والروحية، والخبرات التكنيكية والمثل العليا الجمالية والفكرية، والعلاقات الاجتماعية في هذه المرحلة، وعلى هذا فالنوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع اجتماعي محدد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء باحتياجات اجتماعية معينة، يحددها ذلك الوضع الذي أثر هذا النوع من الأدب أو ذاك^(٩).

أما في مجال تمثلها على مستوى الأدب العربي فنجد أن قصيدة النثر قد غيبت الوزن والقافية والتفعيلة، وزاوجت بين الشعري والنثري متجاوزة هوية جنسها الأدبي^(١٠) إلى ما هو تناص أجناسي واسع أدبي جمالي بمعناه العام^(١١)، إنها انتقال مملوسة باتجاه ملامح الشعرية العربية الحديثة، والخطوة الثانية في ميدان بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها، على شرط التحديث الشامل بعد الشعر الحر الذي يغدو تجديداً يجريدياً عن التقليد الشعري المعروف^(١٢).

لذا اتجهت قصيدة النثر منذ بدايات عام ٢٠٠٣م نحو عبور جنسها ونوعها وشكلها، واتخذت قوالب وأفكاراً فنية وإبداعية جديدة على قصيدة النثر تتناسب ومستوى الانفتاح الأدبي والفني في العراق.

التجريب في تقنية الحوار المسرحي والمونتاج السينمائي:

في نص تجريبي فني واشج الشاعر (رعد زامل) فيه بين قصيدة النثر وتقنيات الحوار

الدرامي، اسمها (نصوص الظلام) يقول الشاعر:

((ليس القضاء

ولا القدر..

.. من يسوق الفراشات إلى حتفها

فتدفع أجنتها

ثمنا إلى الشموع

وهي تطوف حول اللهب

كما انه ليس الفضول...

.. من يدفع الفراشات إلى الاحتراق؟

والشعراء إلى النيران؟

والمجانين إلى إشعال

مراكب العقل

ولكنه الغول

الغول الذي يقف وراء

كل هذه الحرائق

والذي جزاف

نطلق عليه اسم الظلام...

ثمة مدن

لا تقيم صلة مع الشمس

ولا تتفقد النجوم

مدن

تطرد المصابيح

ولا تدخر شمعة لليل

مدن

تغلقُ فمها كزنانة

على سجينٍ اسمه اللسان

مدن

يسودها الصمت

وتتشابه فيها الأشياء

فالوجوه بلا ملامح

والملامح بلا معنى

وأهلها في أحسن الأحوال

أشباحٌ يتناسلون

في مدن الظلام...

في الطريق إليك

أيها القارئ

سألني عابر فقال:

من أين أنت؟

قلت: من مدينة انقطعت

عنها أمطار الشعر

والفلسفة والحق والجمال...

قال: فكيف البيوت؟

قلت: مثل الكهوف!...

قال: لا تحمل سلامي

إلى الناس

فما الناس فيها

سوى خفافيش تُسبح

بحمد الظلام...

.. في كل موضع

قد يبرز الكلام كفضة

.. ويلمع الصمت

كوجه من ذهب

إلا عندما يدور الحديث

تحت نصب الحرية

أو حول هالة القمر

فما عليك

إلا أن تأخذ

حصتك من الكلام

فالصمت في

مثل هذه المواضع

وجه من وجوه الظلام...))^(١٣).

يبدأ الشاعر قصيدته بمقدمة يمهد بها إلى حواريته. إذ يقوم الحوار المسرحي على فكرة رئيسية يحاول الشاعر فيها أن يبرهن على تلك الفكرة^(١٤)، ويرسل صورا على شكل مقاطع منفردة للمتلقي وكأنه ينظر إلى أحداث عينية، يجسد من خلالها الأحداث ب شكل مؤثر، ويقول: (ليس القضاء)، (ولا القدر..)، كثف الشاعر كلامه وركّز على بداية طرح الفكرة، إذ لا يجوز في الحوار المسرحي الإطالة وذلك لمواصلة الحدث^(١٥)، ويقوم الشاعر بتركيب شيء على آخر وترتيب هذه المشاهد من الصور بما يجعلها تتحول إلى رسالة محددة المعنى

وهو في هذا يشبه عمل المونتاج، فيقول: (.. من يسوق الفراشات إلى حتفها)، (.. من يدفع الفراشات إلى الاحتراق؟)، (فندفع أجنتها)، (ثمنا إلى الشموع)، (وهي تطوف حول اللهب)، (كما أنه ليس الفضول...)، (.. من يدفع الفراشات إلى الاحتراق؟)، (والشعراء إلى النيران؟)، يرسل الشاعر صوراً أخرى يبدأها بنقطتي التوتر (١٦)، وركز الشاعر في مقطعين على علامة الاستفهام (١٧).

يحاول الشاعر أن يعطي بدايات فنية، وتقنية، وجمالية، تنماز بها مقومات تصويرية بلاغية تداولية^(١٨)، تبين توضيحات الفراشات حين تذهب إلى النار ظناً منها أنها نور وهي رمز المحبة والرقّة، واشجها مع توضيحات الشعراء كونهم أصحاب كل حبة حرة تتدرب الحق، ويكتون بنار الحقيقة. وهذا حوار تداولي من أفعال التأثير^(١٩). كما استعمل الشاعر بلاغة الحذف (...)(٢٠).

وفي حوار مضمّن يتقل الشاعر في سعة خياله؛ ويعبر عن كبت الحريات واحتباس الكلّة، إما لعدم جدواها في المجتمع أو لأنها منعها المتسلطون، فيقول: (مدن) (تعلقُ فيها كزنزانة) (على سجين اسمه اللسان)، فيرى من خلال القمع الذي مارسه السلطة بحق الناس، سادال صمت، وتشابهت الأشياء، وأصبحت الوجوه بلا ملامح أي بعضها مستنسخ من البعض الآخر، ثم يأتي الشاعر بمجموعة من الصور بما يشبه اللقطة السينمائية تشبه المونتاج السينمائي عن طريق تركيب صور المشهد فيما بينها لأحداث حركة داخل إطار المشهد، تندمج فيها كل من بنية الصورة الشعرية وبنية الصورة الحركية المفترضة في الحوار المسرحي^(٢١).

ثم يدخل الشاعر في حوارية تجريبية على شكل نص مسرحي يقدم على الحوار. يجدو أنه من المسرح التعبيري، عن طريق التبسيط والمبالغة^(٢٢). وخلق الواقع بالحلم والرهز واستعمال نبرة انفعالية عالية بحيث تتحول من رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية، بالغة الغرابة، وفي أحيان كثيرة بالغة في القبح، فيقول: (سألني عابر فقال:)، وعابر السبيل هنا من وحي خيال الشاعر، محاولاً أن يبسط فكرته ويوصلها للناس من خلال الحوار الدرامي، (من أين أنت؟)، سؤال يقع في ضمن حوار يهدف إلى إيضاح الحدث وتظهراته السلبية ورسم أبعاد الشخصية التي تعيش في بلد يعمه العقم، يحاول من خلاله أن يوجد حوارية مفترضة ليبر عما يجيش في صدره من صراعات وانفعالات داخلية، مستمراً في حوار،

(قلت: من مدينة انقطعت عنها أمطار الشعر)، يلجأ الشاعر إلى شعرية اللغة وجمالية الصورة والخيال للتأثير على المتلقي، من خلال حوار درامي وصل فيه إلى ذروة قصيدته وقد كشف جوانب الصراع النفسي وتأزمه وهذا ما أعطى الحوار المسرحي قيمة كونه مهد لهذه الحبكة^(٢٣)، المقصود فيها هو انقطاع العلم والأدب والفضيلة عن هذه المدينة، أما نقطتا التفسير والشرح (: توضع عادة للشخصيات المتحاوره، سواء أكانت بين الشاعر ونفسه، أو بين الشاعر وشخصية أخرى، ويكثر ذلك في القصائد ذات المنحى الدرامي التي تفتقد الحوار تقنية لها^(٢٤).

ويستمر (والفلسفة والحق والجمال...)، ويترك لنا فسحة من الفضاء من خلال وضع نقاط بلاغة الحذف ليسهم من خلالها المتلقي في إنتاج المعنى في ضوء ما يوحي به النص، ويقول، (قال: فكيف البيوت؟)، يلاحظ أن الشاعر قد تمكن من تجديد الحدث بواسطة الفعل الماضي والمعروف أن الأفعال الماضية تنهي الحدث، فتمثل: ب(قال، وقلت) وهنا تجديد الحدث بموجب ((النسق اللغوي الأكبر، وز من الفعل واقعا في النسق الأصغر في الاستعمال))^(٢٥)، وهذا يتبع امكانيات الشاعر وسعة خياله، (قلت: مثل الكهوف...) شبه البيوت بالكهوف كونها متخلفة بدائية تفتقر لأبسط مستلزمات السكن، وحياة بدائية بائسة لم تشرق عليها شمس الحضارة ولم تتوفر لها أبسط متطلبات الحياة، والظلام هنا رمز التخلف والجهل بكل أشكالهما (قال: لا تحمل سلامي) (إلى الناس) (فها الناس فيها) (سوى خفافيش تسبح) (بمحمد الظلام...)، هذا حوار طويل برؤية بالغة الذاتية، من خلال الحوار يحاول الشاعر أن يرسم صورة الناس في عهد التخلف، لقد أصيب ذات الشاعر بالإحباط، وشبه الناس بالخفافيش التي لا تعيش إلا في الظلام، وهي كناية عن كونهم غارقين في التخلف والجهل، استعمل الشاعر علامة التعجب (!)، مؤشر أيقوني يفسر هذا الانفعال في صورة بصرية، تدرك بالعين مشاهدة قبل أن تدرك وتحلل قراءة^(٢٦).

على الرغم من أن الحوار يشبه المحادثة في الحياة العادية إلا أنه يختلف عنها جوهرياً، فهو اقتصادي ودلالي دائماً ولا مجال للاعتباطية فيه، مركز ومهذب وله غاية محددة، أي أنه درامي ينمو ويتوالد، من نقطة إلى نقطة^(٢٧).

وفي هذا النص أخذ الشاعر الصراع والحوار من الفن المسرحي وعمل على توظيفه

بشكل موفق، والسؤال هنا لماذا يُعدّ هذا تجريباً؟، وذلك لأن قصيدة النثر تتسم بالتوهج الشعري وتستغني عن كل ما يخرج عن هذه السمات من حوار وشرح وتفسير.

هناك شكل آخر من الحوار في هذه القصيدة هو الحوار الداخلي المنلوج، إن المنلوج أو كما يسميه البعض المناجاة الذاتية، هي حيلة حوارية للكشف عن الشخصية التي يجب أن تعطى مزيداً من الانتباه الجدي. لمعرفة رأي الشخصية في نفسها وفي الآخرين، وتفسيرها للفعل السابق ونواياها المتعلقة بالفعل المقبل، وهي تقربنا من قلب الشخصية كما يقترب الشاعر منه، وهي من الناحية المنطقية والعلمية أسلوب هذه الشخصية عن مشاعرها وأفكارها الخاصة بصوت مرتفع، وذلك من الأمور التي صارت شائعة في عصرنا هذا، وهي تصوير موضوعي للمادة النفسية الشخصية والخاصة^(٢٨)، يقول: (تحت نصب الحرية) (أو حول هالة القمر) (إلا أن تأخذ) (حصتك من الكلام)، وهذا يعني مناجاة أو خلجات داخل النفس أو التمتمة بها، في هذين المكانين فقط، نصب الحرية أو ضوء القمر.

انمازت قصيدة الشاعر بالطول السطري المتفاوت، ويحني ذلك التفاتاً للسطر الشعرية الموازية لتفاوت الموجه الشعرية المتدفقة عبر كل سطر شعري، وبهذا تكون المسافة السطرية غير متكافئة من حيث الابتداء والانتهاء^(٢٩).

كانت محاولة الشاعر جادة وتجريبية في خلق حوار درامي يحاكي مفهوم المتلقي، ويجعل من قصيدة النثر أداة اجتماعية بطروحاتها. بعد أن كانت ورقة صماء، لا يستطيع الإنسان العادي أن يجاريها لكثرة الابهام الذي تكتنزه^(٣٠)، وبهذا قد تجاوزت قصيدة النثر جنسها ونوعها.

إن التجريب عمل إبداعي، وهو خلق جديد منسوج من خيال المبدع الذي يسعى إلى التجاوز والتخطي والتمرد، إنه تحرك إبداعي دائم، وبداية جديدة انبثاقية. ويرى أدونيس أن التجريب ((المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة، أو التي أصبحت قوالب وأنماطاً، وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع إبداعياً حركياً.. التجريبية لا تنهض وفقاً لهوراهن، وإنما تنهض كتجاوز له من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى))^(٣١).

وللمزيد من القصائد عابرة الجنس والنوع ينظر: السعادة لا أحد، موفق صبحي: ٥٥؛
أطفئني بنارك، يحيى السماوي: ٥٢؛ العصا والطريق، غياث البحراني: ٦٣؛ بحيرة ال صمغ،
جمال جاسم أمين: ٧٢؛ الأعمال الشعرية، فاضل العزاوي، ج٢: ٢٩٩؛ م سودة البياض،
مهدي النهيري: ١٥-١٦.

التجريب في توظيف الشعر العمودي:

إن المتتبع لقصيدة النثر منذ انبثاقها في العراق، سيجدها انجبت شعراء مبدعين، وبحد
عام ٢٠٠٣م ظهرت أشكال وأساليب وأفكار جديدة^(٣٢)، فقد لاحظنا في النص ال سابق أن
الشاعر قد تجاوز شكل وجنس القصيدة فقد ضمن قصيدته تقنية النص ال مسرحي، ل تكون
شكلاً جديداً يخالف الشكل المتعارف عليه في قصيدة النثر.

وقد تجلّى ذلك من خلال الاتيان بقصائد نثر فيها مقاطع من الشعر ال حودي ويمثل
ذلك خرقاً صارخاً في شكل قصيدة النثر، ويمثل مفارقة صادمة لكل من يتابع تطور قصيدة
النثر، لأنها هي من تمرت على الشعر الذي يلتزم بالوزن والقافية، وحاولت أن تخأى
بنفسها عن ذلك، لكن في النهاية أنتج بعض شعرائها هذا الشكل الجديد الذي نحن بصده.

لذا نرى الشاعر (جمال جاسم أمين)، قد واشج بين قصيدة النثر والشعر ال حودي،
وهنا ارتداد تمثله قصيدة النثر التي تمرت على كل الأنساق الشعرية السابقة لتأتي بال نموذج
جديد هو شعرية النثر؛ لكن في هذه القصيدة تضمنت أشكالاً شعرية عمودية، وهنا خرقت
قصيدة النثر شكلها وجنسها وتكررت للمبادئ التي قطعها على نفسها بوصفها شكلاً
متمرداً على الإيقاع الخارجي وعلى كل القيود التي تفرض على الشعر، لكنها جاءت
بالشكل الشعري القديم ليكون جزءاً من بنيتها، وهي بذلك تمثل خيبة أمل لكل من علق
عليها آمالاً في كونها صورة للحدث التي تعبر عما تريده الأجيال الجديدة من شعريوا كب
مناخها الجديد، وفي نص تجريبي في الشكل لأول مرة تتجلى فيه القصيدة، ال ف قصيدته:
(بعد خراب البصرة)، نرى الشاعر يتعدى جنس القصيدة ونوعها وشكلها، لتكون محاولة
الجمع بين قصيدة النثر والشعر العمودي، فيقول:

• ((بعد خراب البصرة

تدعوني لإعمار الأندلس!

البناءؤون ذهبوا الى غير رجعة

والزمان استدار

عاد البكاء وعادت الأطلالُ

لا شيءَ يغريني سوى أطلالها

جيلاً فذي أخطاؤنا أجيالُ

تتناسل الأخطاء جيلاً يقتضي

(الكامل)

• بين البصرة والبصرة..

ذراعٌ من الماء

وفرسخ من وجع الروح الذي لا يهدأ

البصرة ميناء منايا

وليل..

تختلط فيه المسلات

في البصرة نموت..

دائم..

نموت

عائناً فذي أحلامنا شهداءُ

يا خاضبَ بيضِ الوسائدِ بالدماء

وتضجّ حول صراطك الأخطاءُ

تتلو عليك الريح عاصفَ سفرها

(الكامل)

• عذر..

فقد أخطأتُ الجثةَ

القبور تتشابه

والمقابر..

تحتاج الى أدلاء مَهْرَة

البصرة..

ليست (أندلس) أخيرة

البصرة.. هي الخراب الأخير^(٣٣).

يختلف تكوين هذه القصيدة، فهي تتكون من ثلاثة مقاطع، عند نهاية المقطع الأول يتداخل الشعر العمودي مع قصيدة النثر، وفي ذلك دلالة على موضوع القصيدة وهي تعالج الواقع العربي بين الماضي والحاضر فالشكل يشير إلى أن لا جديد تحت الشمس ما زال حالنا نفسه وما زالت هزائمنا وانكساراتنا هي هي رغم ما شهدته هذا الواقع من تطورات إلا أنه كان شكلياً ولم يصدر من نهضة حقيقية. لذا تعد دراسة التقابل بين الشفاهية والكتابية عملاً لم يُفرغ منه بعد إلى حد كبير، وما يزال ما تعلمناه أخيراً عن هذا التقابل مستمراً في توسيع دائرة فهمنا ليس للماضي الشفاهي فحسب بل للحاضر الكتابي كذلك^(٣٤)، في هذا التجريب نظرة احتجاجية يعبر عنها الشاعر بزج بيتين من الشعر العمودي، كذلك في المقطع الثاني.

والقصيدة جاءت دائرية إذ تبدأ بمعنى (الخراب) وتنتهي بمثله، وبعد كل بداية جاءت جمل متنوعة، تؤكد حالة سلبية متعلقة بالواقع، ويحاول من خلالها أن يصل بالمتلقي إلى ذروة أحاسيسه ويعيد إليه مرجعيات تاريخية على أشكال صورية، كانت كارثية على الواقع العربي والإسلامي. وتبين أن ما أصاب الأندلس جاء نتيجة تشتت العرب والمسلمين وفرقتهم حين قرر كل فريق منهم أن يكون له دولة آنذاك فنشأ عصر الطوائف^(٣٥)، وكانت النتيجة أن تشظت الكلمة وضعف حال العرب المسلمين وعاشوا في ما بعد في عصور الظلام وفي ذلك يقول الشاعر: (بعد خراب البصرة) (تدعوني لإعمار الأندلس!)، وقد تلاعب بالمضمرات وموضعها في التقديم والتأخير، وإن التمايز الناشئ بين أي نسقين ضديين في النصوص الشعرية يفضي إلى خلق حالة من التوتر التي تتولد منها صورة كلية موحدة وفعالة، ولذلك فإن الفجوة أو مسافة التوتر تنشأ على المستوى التصويري في لغة الشعر بإقحام مفهوميين أو أكثر أو تصورين أو موقفين غير متجانسين، أو متضادين في بنيه

واحدة^(٣٦) (خراب) (إعمار). وهذا الكلام فيه سخرية وتهكم في استحالة التخيير، وقدم أيقونة تاريخية نستدل منها على أن الذين أضاعوا الأندلس في الماضي بصوراً أخرى في الحاضر وكانوا سبباً في خراب البصرة في العصر الراهن. وجاءت علامة التعجب (!) لتبين لنا ذلك^(٣٧).

ونرى الشاعر في مقطع آخر يقول فيه: (البناءؤون ذهبوا الى غير رجعة) يهنيء عصر نهضة العرب المسلمين ذهب ولم يعد لشدة خيبة الشاعر، وبدأ عصر النكسات والهزائم، أي جاءت الانعطافة الخطيرة في تاريخنا، واتخاذ الأمة سيرها القهقري إلى الوراء.

ويرمز الشاعر إلى أيام الازدهار الحضاري والعزة والكرامة بالشعر العمودي الذي يمثل نهضة العرب الأولى وهو موضع اعتزاز العرب وتقديسهم له، كونه يمثل النهضة الأولى التي مهدت للدولة الإسلامية المترامية الأطراف لكنه ييكي ضياع ذلك المجد من خلال رثائه لمدينته البصرة التي هي إحدى صور ذلك الخراب الذي حلّ بأمتة فيقول:

لا شيء يغريني سوى أطلالها

عاد البكاء وعادت الأطلال

تتناسل الأخطاء جيلاً يقتفي

جيلاً فذي أخطاؤنا أجيال

ونلاحظ في هذه التجربة الشعرية تواشج القديم والحديث، وإن هناك علاقة بصرية تشير إلى أيامنا القديمة المتمثلة بخراب الأندلس وهناك علاقة بين الأطلال التي تغري الشاعر وهو كل ما بناه الأجداد من مجد ظلّ شامخاً عبر العصور. والطلل الحجارة الصماء لا تعني شيئاً بذاتها وإنما تعني لمن يتباكى عليها^(٣٨)، كما وظّف الشاعر الشعر القديم للتعبير عن حال الأمة قديماً، وجعل قصيدة الشر تتحدث عن حال الأمة حديثاً، ولكن لم يحدث تخيير جوهري في نظر الشاعر لا في الواقع ولا في الأدب لأن مثل هذه التطورات ظلت شكلية، وهذا يدل على تناسل ذكريات الخراب والموت في جسد الأمة، فالبصرة في العصر الحديث ما زالت ضحية للأخطاء نفسها، ويرى الشاعر: أن الخراب قد حل في الأمة منذ أن سقطت

الأندلس. فقد دفع المسلمون الثمن باهظاً وأريق دماء غزيرة فيها^(٣٩)، وتلاعب الشاعر في ((تقنية قصيدة النثر، التي تعني فيما تعني، هيأتها الخطئية، وت شكيلها الجسدي على الورق))^(٤٠).

في اللوحة الثانية يقدم الشاعر آلام البصرة مكتوبة على وفق قصيدة النثر ويراها هنا ليست مجرد أرض، وإنما البصرة هنا رمز لخراب العراق والأمة بأسرها، وهي جسديتة لحوى ويتألم بسبب خرابها المستمر، لذا يقول: (بين البصرة والبصرة..)، المستعمل الجفاس ليوصل فكرة أن البصرة لا تختلف عن البصرة^(٤١)، فكلاهما مصدر نور وإشعاع، ولا فرق بينهما ليؤكد (ذراع من الماء)، الفاصل بينهما، وهذه مسافة قصيرة في عمرها وشعبها، فيجعلها مصدر إلهام يتغنى به، (وفرسخ من وجع الروح الذي لا يهدأ)، ويقرب المسافة بين ألمه وألم البصرة، ويقول: (البصرة ميناء منايا)، وهو تاريخ البصرة الدموي فقد تعرضت إلى غزوات عديدة وسفكت فيها دماء غزيرة، على الرغم من أن ميناءها يجلب لها الحوت من خلال الحروب والغزوات الأجنبية، وفي الوقت نفسه يكون مصدرًا للخير وسيلة للرزق، ولكن الأزمنة قد تغيرت، (وليل..)، هنا يرمز الليل إلى الظلام والخراب والظلم، وفي قوله: (تختلط فيه السلالات)، يشير إلى كثرة السلالات البشرية التي صهرت في البصرة نتيجة غزوها من أجناس بشرية مختلفة مثل: التتر، الفرس، العثمانيين، الانجليز، الأمريكان، وفي قوله: (في البصرة نموت.. دائماً.. نموت)، فقد أصبحت البصرة في نظر الشاعر مكاناً للموت وفيه إشارة إلى ما حل في البصرة قديماً أيام ثورة الزنج من خراب وقتل^(٤٢)، وإلى ما تعرضت له البصرة في أيامنا من حروب مدمرة تمثلت في حرب الخليج الأولى والثانية، ويقول:

يا خاضب بيض الوسائد بالدماء عاين فذي أحلامنا شهداء
تتلو عليك الريح عاصف سضرها وتضج حول صراطك الأخطاء

لم يتغير شيء بين القديم والحديث وقد استشهد الشاعر في الشعر العهودي وديدنه على مر العصور فقديماً كانت البصرة تعاني من القتل والخراب وما زالت كذلك، لم يتغير شيء من عصر الشفاهية إلى زمن عصر الكتابة، ويرى أن البصرة وما شهدته من حروب وسفك دماء قتلت أحلامها وهذه الأبيات تدل على تاريخها المخضب بالدماء بسببها

حلت بها من كوارث.

وفي اللوحة الثالثة يركز الشاعر بصور دراماتيكية تحمل بين طياتها آلاماً ومآسي، ويرى أن البصرة أصبحت مقبرة لأهلها، وأن الناس قد ضاقت بما أصابها من تعسف وإهـ حال، فيقول: (عذراً.. فقد أخطأت الجثة) (القبور تشابه) (والمقابر..). (تحتاج الى أدلاء مَهْرة)، ويبين أن المدينة قد تحولت إلى مقبرة كبيرة، ثم يقول: (البصرة..). (ليست (أندلس) أ خيرة) (البصرة.. هي الخراب الأخير)، ويتنبأ الشاعر لهذه الأمة بالانقراض والفساء من هذه الدنيا، ويؤكد أن (البصرة)، آخر خراب ويضع الشاعر كلمة (الأندلس) بين هـالين (،) ، يُعدّ الهـالان من أهم علامات الترقيم التي تختص بالحصر والتخصيص، كما أنهما يؤشران على الشرح والتعليق والتوضيح، وعبارات التفسير، والدعاء القـصير، وألفاظ الاحتباس (٤٣).

إن الكاتب يجد في التجريب الإلهادي حرية أكثر في التعبير عن الانفعالات والأحاسيس والمعاناة المكنونة في أعماقه، واستطاع أن يدخل أجناساً أدبية أخرى لإيصال ما يروم إليه إلى المتلقي (٤٤). ومن خلال رؤية الشاعر العميقة جعل التجريب خاضعاً وسيلة للتعبير عن أدق هواجس الإنسان في هذه المرحلة العصبية من تاريخه، وإن شكل هذه القصيدة التي تضمنت الجمع بين شعرية النثر والشعر العمودي أفقد قصيدة النثر جنسها الأدبي الذي كانت تنتمي إليه. وبذلك أصبح شكل قصيدة النثر مختلفاً عما عرفت به وما دعت إليه.

وفي نص آخر للشاعر (صادق الطريحي) أدخل فيه الشعر العمودي في قصيدة النثر، يقول:

((والنصوصُ _____ مياهٌ نثرية،

الآن أكتبها...

يا نصوصَ الحربِ بالأندلسِ

جاءك النصُّ إذا النصُّ سكَّ

جاريـ في الماءِ مجرى النفسِ

لم يكنْ صـوتك إلا الماءَ

وثائقُ مدينةِ الأسلافِ،

(محافظة الأسلاف)

نصٌ ورقّي / طيني

هاجر شعبه من مدينة أين^(٤٥).

في قصيدة تجريبية أخرى واشج الشاعر بين الشكل الجديد لقصيدة النثر مع الـ شكل القديم للشعر العربي، وكان الشكل الجديد للقصيدة دالاً ومعبراً في شكله على التطور الذي شهده الأدب من الشفاهية إلى الكتابية، فيقول الـ شاعر في مقطعٍ نثري: (والنصوص ——— مياهٍ نثرية)، يبين لنا أن كلمة النصوص التي جاء بعدها خط أفقي (————)، فقد وظف تقنية الخط المستقيم بهدف توليد دلالات بصرية تماثل الدلالات الـ شعرية المراد تجسيدها^(٤٦)، ويرى أن النصوص وما كتب هي لا تعود بالفائدة على ما ذهب من الـ عرب والمسلمين وإنها بمثابة من يكتب على ماء، وقوله: (الآن أكتبها...)، فلا فرق بين كتابتها في الماضي أو الآن فالحدث قد مضى منذ زمن طويل. ويترك نقاط بلاغة الحذف (...)^(٤٧).

وفي المقطع الشعري العمودي يقول الشاعر جملة دعائية يدعو للنص أن يكون مفعلاً بالتعبير عن زمن الحرب أيام الأندلس التي انتهى فيها أجمل أيام الـ عرب هناك بـ شكل مأساوي:

جاءك النصّ إذا النصّ سكّت يا نصوصَ الحرب بالأندلس

ويرى أن النصوص صامته، ولاسيما تلك التي تروي حوادث البطولات والقتال من أجل الأندلس حين تم فتحها، وما قدمه العرب والمسلمين من تضحيات رافقت تلك الفتوحات، إذ فالنص صامت لا يستطيع أن يقدم سوى الـ ذكرى المؤلمة التي ذهبت بالأندلس.

وفي المقطع الثاني من الشعر العمودي يقول:

لم يكن صوتك إلا الماء جاري في الماء مجرى النفس

ويحاول أن يتقل صورة للمتلقى بالآلام التي مرت بالأمة، وأعاد الـ ذكريات التي تتقلها أصوات النصوص الشعرية ومثلها كمجاري الماء تحمل بين أمواجها الأحزان وصوت

النحيب والبكاء، وجعل من تلك الذكريات بمثابة الأنفاس السريعة المتلاحقة عندما تحتمل الذكريات الأليمة.

ويقول: (وثائق مدينة الأسلاف)، ((محافظة الأسلاف))، ويرى أن النصوص الشعرية هي وثائق تذكرنا بما جرى في تلك الحقبة الطويلة وتلك المملكة العريقة التي ازد هرت وأصبحت رمزاً لحضارة جديدة انمازت بالرقى الأدبي والفني والعلمي، ويستعمل الفاصلة (،) والفاصلة علامة سيميولوجية تحيل على الفضاء الفاصل بين الذات والأشياء والعناصر والمواضيع، كما أنها تعد نقطة غير مكتملة على المستوى الإيقوني والبصري، إذ تساهم في خلق إيقاعية العبارات القصيرة من حيث التتابع والاستمرار، والفاصلة (،) بكونها وقفزة كلامية قصيرة لا تعبر عن اكتمال الجملة نهائياً، بقدر ما تعبر عن الجملة الصغرى أو الجملة غير المنتهية، إذ تدل على الوقوف القليل في الجملة الواحدة يفهم من هذا أن الفاصلة هي استراحة قليلة عند القراءة وذلك أنها تعبر عن فكرة غير مكتملة دلاليّاً بدليل أنها تفصل الجمل عن بعضها البعض^(٤٨). ويضع (محافظة الأسلاف) بين هلالين من فتردين (،)، والأقواس المفردة والمزدوجة، والأقواس التي يفتحها الإبداع ولا يغلقها، هي أداة إشارية لا تغيب عن المتلقي تنضاف إلى الإشارات الدلالية ذاتها^(٤٩).

يعود الشاعر مرةً أخرى لذكرنا بالنصوص ولكن هذه المرة يتناول النصوص التي كتبت على ألواح طينية فيقول: (نص ورقى / طيني)، (هاجر شعبه من مدينة أين)، واشج بين النصوص الورقية والطينية إذ يجمعهما مبدأ واحد هو هجرة الشعب أو الخاس بين الحقبين القديمة الطينية والورقية الأندلسية وعدم لم شملهم في موطنهم مرةً أخرى فلهجرة جاءت قسرية لم يحددها الشاعر فقط قال: (من مدينة أين)، وهذا ما يدل على أن الهجرة كانت من الأندلس كون مدينة (أين) تقع في أسبانيا حالياً الأندلس قديماً. ويستعمل العارضة المائلة (/)، توظف العارضة كعلامة ترقية جديدة في الخطابات الشعرية العربية المعاصرة دلالة على التوحد، ومن الحالات التي تستدعي توظيف هذه العلامة هي الفصل بين الكلمتين أو العبارتين^(٥٠).

من الواضح أن لدوافع التجريب تأثيراً مباشراً على النص الشعري والأدبي، إذ يتأثر بالفكر السائد في المجتمع ومتطلبات العصر واهتماماته، وكذلك بالمنجزات والتطورات

الأدبية. وبأفكار وآراء الأدباء والنقاد الذين ينتمون إلى كلِّ عصر^(٥١)، كما يمكن القول إنَّ لخبرات الشاعر أو الأديب الخاصة تأثيرها في نوع التجريب الذي ينتجه أثناء عمله، فنلاحظ أن الشاعر في هذه القصيدة قد عمد إلى التجريب ليبين ما يعانيه من نقل النصوص الشعرية لأحداث تاريخية قد أملت بالأمة، وما تزال تلك النصوص تدون تلك الذاكرة الحزينة على الرغم من مرور فترة طويلة عليها، وبهذه القصيدة التي مازج فيها الشاعر بين قصيدة النثر والموشح قد خرق قصيدة النثر في الشكل والجنس فقد ضمن قصيدة النثر أحياناً موزونة على وفق عمود الشعر، لكنها تحمل روح التجديد فقد نظم إيقاعها على بحر الرمل وهي تحاكي موشحات ابن الخطيب. وهو بذلك خرق شكل قصيدة النثر التي تحررت من الوزن والقافية.

ونص آخر للشاعر (رضا الخفاجي) أدخل فيه الشعر العمودي في قصيدة النثر، يقول:

((غبار الداخلين عانقَ السماء، وطهرَ النفوس

والراحلونَ ينضحون، والسماءُ تدركُ النشيد.

ويُعلنُ الأنصارُ عن هيامهم.....

فكلُّ جيلٍ يرتقي بمجده التليد.

آيةٌ مزيةٌ ألهمت الأجيال؟

آيةٌ بقعةٌ، منحَ طهرها، جواز العبور، إلى

حيث السعادةُ الأبدية.

ماذا حملت ذراتُ ترابها..؟

جادوا وغيثُ الجودِ ينهمرُ

زحفُ أتوكُ يحفُّهم خطرُ

هاموا وعشقُ الحرِّ ينهمرُ

وتدرعوا بالحُسنيين فقد

ومن السجِّية يُعرفُ البشرُ^(٥٢)

والمرءُ مفتونٌ بفطرتِه

ويبدو التجريب واضحاً في شكل قصيدة النثر إذ كتب الشاعر قصيدته في مقطوعتين المقطوعة الأولى قصيدة نثر، والمقطوعة الثانية شعر عمودي، جاء مكماً لفكرة المقطوعة

الأولى، ومن خلال هذا الترابط الثري والشعري جعل الشاعر قصيدته عملاً تجريبياً إبداعياً بامتياز، يقول في المقطع الأول: (غبار الداخلين عائق السماء، وطهر النفوس)، بالإشارة إلى الذين يزورون الأمام الحسين (عليه السلام)، فالشاعر هنا يعطي صورة شعرية تعبر عن زحف الزائرين واكتظاظهم في المرقد الشريف، ويقول: (والراجلون ينضحون، والسماء تدرك النشيد)، يريد الشاعر في هذا المقطع أن يبين صورة الزحف الجماهيري الذي ينشد الرياضة الروحية من خلال معانقة السماء بقيمها السمحاء كي يشبعوا عطشهم الروحي، ويقول: (ويعلن الأنصار عن هيامهم.....)، يشبه الشاعر الزائرين بالأذصار في صدر الإسلام وتمسكهم بالدين الحنيف، أكثر الشاعر من الفواصل (،) بين كلمات القصيدة^(٥٣)، ويترك المد النقطي (.....)، لقد أحدثت تقنية توظيف المد النقطي في الخطاب الشعري نقلة مثيرة لانتباه المتلقي (القارئ) حيث يجد نفسه مشدوداً إلى هذا الدال البصري الذي يخفي وراءه صورة شعرية، بدليل أن هناك عنصرين مشتركين بين ما هو بصري وما هو لساني، وكأن الشاعر يدفع بالمتلقي (القارئ) إلى مقارنة هذا التماثل الدلالي بين العلامة اللسانية والعلامة الأيقونية، هذا التوازي بين الدلالات الناطقة والصامتة يشكل لوحة فنية عالية الترابط، من شأنها أن تشتت انتباه القارئ وتوزع ذهنه بين ما هو مكتوب وما هو محذوف^(٥٤)، وتوظيف هذه التقنية - تقنية المد النقطي - تخضع لرؤية الشاعر الذي يمدّها أربع نقاط أفقية فأكثر على مساحة النص، حيث تشكل مساحة معينة بين مفردتين معيّنتين أو سطراً كاملاً أو مجموعة أسطر^(٥٥).

ويقول: (فكل جيل يرتقي بمجده التليد)، ويرى الشاعر أن الأجيال في ارتقاء وازدياد وتزداد ايماناً على مرّ العصور، ويتساءل ويقول: (أية مزية ألهمت الأجيال؟)، أي عرفوا أن هذا الطريق أو الزيارة التي يؤدنها تعود عليهم بمزايا فريدة، ويتساءل مرة أخرى ويقول: (أية بقعة، منح طهرها، جواز العبور، إلى)، (حيث السعادة الأبدية)، (ماذا حملت ذرات ترابها...؟)، يريد القول أنها بقعة شريفة طاهرة كرمها الله عز وجل، وإن الزائرين لها ينالون المغفرة والثواب، ونلاحظ الشاعر في المقطع الأول والرابع وضع نقطة التوقف (.)، والنقطة أصغر وحدة خطية على مستوى فضاء الكتابة، وهي علامة أيقونية سيميوطيقية وبصرية تؤذن بنهاية الفكرة وانغلاق الجملة كونها تشير إلى نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله عن ما بعده معنى وإعراباً، كما أنها تساعد القارئ على فهم محتوى القول، إضافة إلى أنها

التجريب في قصيدة النثر العراقية في نص عابر الجنس والنوع (٤٦١)

تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفه يتزود أثناءها بالنفس الضروري لمواصلة القراءة^(٥٦)، كما استعمل نقطتي التوتر (..)، وكأنها سكتة شعرية تسمح للمتلقى بالتحليق المؤقت للموقف^(٥٧)، والدعاء الصامت على صعيد واحد، فضلاً عن علامات الاستفهام^(٥٨).

أما المقطع الثاني الذي جاء فيه الشعر العمودي، يقول فيه الشاعر:

زحف — أتوكَّ يحفُّهم خطرُ جادوا وغيثُ الجودِ بينهم رُ

فهو لا يختلف في معناه عن المقطع الأول، يرى فيه الشاعر أن الزائرين جاءوا زحفاً لم تمنعهم المصاعب والمخاطر، وإنهم جادين في مساعهم الفكري والعقائدي بالوصول نحو المرقد الشريف، ويقول:

وتدروا بالحُسنيين فقد هاموا وعشق الحُرَّينهم رُ

يبين الشاعر في هذا البيت الشعري أن الزائرين تدرعوا في إحدى الحسينين إما الذصر وإما الشهادة، تتضح عليهم علامات الرضا والشكر والمحبة في ما يعملون يطلبون البركات والمغفرة من الله سبحانه وتعالى في هذا المكان الشريف الذي كرمه الله عز وجل، وفي البيت الأخير يقول:

والمرء مفتونٌ بفطرتِه — ومن السجِّية يعرف البشُر

يشير الشاعر إلى هذا الكم الهائل من الناس والقاصدين للمرقد الشريف، أنهم فطريون ولدوا مفتونين بحب الإمام (عليه السلام)، وهذا واضح عليهم كون تصرفاتهم تصدر عن سجيته غير متصنعين مؤمنين راسخ الإيمان في قلوبهم.

إن التجريب عمل إبداعي استحدثي غير تقليدي له أهميته، وإلى أنواعه وفق استعماله لعملية تجانس الأنواع الأدبية. وما للتطور الأدبي من أثر في عملية التوليف بين الأجناس الشعرية^(٥٩)، في اعتماد الشاعر اعتماداً أساسياً على عملية التوليف بين قصيدة النثر والشعر العمودي، كأحد الأساليب الفنية التجريبية الحديثة في عصرنا، والوصول بالعمل الأدبي إلى درجة عالية من الإحكام، على الرغم من الخرق الواضح الذي قام به الشاعر بإدخال

الشعر العمودي في قصيدة النثر، وكسر شكل وجنس قصيدة النثر، ويرتد للقديم ليحفل بشكل القصيدة القديمة ذات الشطرين.

الخاتمة:

• يستطيع الشعراء والأدباء أن يتجاوزوا حدود الأجناس الأدبية على وفق مقولة نظرية النص، وهذا ما يراه نقاد الحداثة وما بعدها، وفي مقابل ذلك كله فإن الفنون تتغير وتتحوّل استجابة لروح العصر.

• إن الرسم وسائر عناصر التشكيل البصري التي تأتي من خارج اللغة هي فضاءات إضافية تتيح للشاعر إمكانات تعبير أخرى، من دون أن يكون ثمة أي تعارض بين الرسم والشكل أو سواها من جهة، وبين الشعر، هذا فضلاً عن أن الشعرية تتضمن جانباً إيهامياً يركز على حشد ظواهر فنية وموضوعية في النص الذي يدعي الشعرية.

• إن تأثير الإيقاع على المتلقي بواسطة الحواس والوعي الحاضر والغائب، واستعمال شعراء قصيدة النثر العراقية العلامات البصرية، مكن الإيقاع من إعطاء لغة ثانية تفهمها العين قبل الأذن، وإضافة أجواء شعرية حيوية متنامية تمنح المتابع الحركي وحدة نغمية.

• إن قصيدة النثر خرجت عما رسم لها من حدود الانغلاق على نفسها، وبواسطة عوامل التجريب لتكوّن ظواهر جديدة في الموضوعات التي تناولتها لتتفاعل مع ما يزرخ به واقع المجتمع العراقي من تحديات فرضت نفسها على قصيدة النثر.

هوامش البحث

- (١) ينظر: نظرية الأدب، رينيه وليك وأوستن وارين: ٣١٣.
- (٢) ينظر: فن الشعر، ارسطو: ٢٥.
- (٣) فرديان برونيتير (١٨٤٩-١٩٠٦م)، ناقد ادبي فرنسي، ولد في طولون، وتوفي في باريس، عَلم في دار المعلمين العليا، ثم أدار مجلة العالمين، وبقي اسمه مرتبطاً بنظرية تطور الأنواع الأدبية التي شرحها في كتابه (دراسات نقدية حول تاريخ الأدب الفرنسي)، ينظر: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، موريس حنا شربل: ١٠١.
- (٤) ينظر: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، دياب قديد، في ضمن وقائع المؤتمر الدولي الثاني عشر في جامعة اليرموك المنعقد في تموز ٢٠٠٨م، ج: ١، ٣٨٩.
- (٥) نظرية الأدب، رينيه وليك وأوستن وارين: ٣١٤.
- (٦) ينظر: الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة، عبد الله إبراهيم، مجلة دراسات في النقد، العدد ٣٨، مج ١٠، ٢٠٠٠م: ٣٢٣.
- (٧) ينظر: الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال: ١٣٩.
- (٨) ينظر: نظرية الأدب، رينيه وليك وأوستن وارين: ٣٠٨.
- (٩) ينظر: سياسة الأدب، جاك رانسيس: ١٥-١٧.
- (١٠) مقدمة الشعر العربي، أدونيس: ١١١.
- (١١) ينظر: نظرية الناص، جراهام ألان: ٢٤٩.
- (١٢) ينظر: قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، حاتم الصكر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الخامس عشر: ١١.
- (١٣) خسوف الضمير، رعد زامل: ٣٩.
- (١٤) ينظر: محاضرات في نظريات الدراما، عبد المرسل الزبيدي، كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد، قاعة جعفر السعدي للدراسات العليا، ٢٠٠٤.
- (١٥) ينظر: النص المسرحي الكلمة والفعل، فرحان بلبل: ١١٣.
- (١٦) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ١٩٥٠-٢٠٠٤، محمد الصفراي: ٢٠٤.
- (١٧) ينظر: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسات النصية وتحولاتها)، عامر بن أحمد، اطروحة دكتوراه: ١٩٤.
- (١٨) ينظر: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، محمد فراح: ٣٨.
- (١٩) ينظر: تداولية الحوار المسرحي، نجات حجلي، رسالة ماجستير: ١٢.
- (٢٠) ينظر: تقنيات التشكيل البصري في الشعر المعاصر، سامح الرواشدة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد ١٢، ٢٤، ١٩٩٧م: ٥١٨.

- (٢١) ينظر: المونتاج في ديوان محمود درويش (مديح الظل العالي)، عبد الستار عبد الله و حمد محمد الدوخي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد ٩، العدد ٣، ٢٠١٠م: ٣٤٢.
- (٢٢) ينظر: المدارس المسرحية، نهاد صليحة: ٧٣.
- (٢٣) ينظر: النص المسرحي الكلمة والفعل، فرحان بلبل: ١٠٩.
- (٢٤) ينظر: دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، علاء الدين علي ناصر، مجلة الأثر جامعة البعث، العدد ٢٩، ديسمبر ٢٠١٧م: ١٢٢.
- (٢٥) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل: ١٣٥.
- (٢٦) ينظر: مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم، عبد الستار العوفي، مجلة عالم الفكر، ص ٢، ٢٠١٧م: ٢٨١.
- (٢٧) ينظر: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، عز الدين جلاوي، رسالة ماجستير: ١٧٣.
- (٢٨) ينظر: فن المسرحية، ميليت فردرب و بنتلي جير الدايدس: ٨٠.
- (٢٩) ينظر: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسات النصية وتحولاتها)، عامر بن أحمد، أطروحة دكتوراه: ٢٠٢.
- (٣٠) ينظر: د. حاتم الصكر والموقف النقدي من قصيدة النثر العربية، جاسم حسين سلطان الخالدي، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العدد ١٩، ٢٠١٥م: ٧٢.
- (٣١) زمن الشعر، ادونيس: ٢٨٧.
- (٣٢) ينظر: قصيدة النثر النجفية النشأة والخصائص الفنية، عماد صباح عباس الحيدري، مجلة كلية اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب جامعة الكوفة، المجلد ١، العدد ٢٤، ٢٠١٦م: ٤٠٧.
- (٣٣) بحيرة الصمغ، جمال جاسم أمين: ٢٠ - ٢١.
- (٣٤) ينظر: الشفافية والكتابية، والترج أونغ، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، العدد ١٨٢، الكويت، ١٩٩٨م: ٢٢١.
- (٣٥) ينظر: في ظلال نهج البلاغة، محمد جواد مغنية: ٤١١.
- (٣٦) ينظر، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي أنموذجاً، يوسف عليما: ٢٢٧.
- (٣٧) ينظر: مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم، عبد الستار العوفي، مجلة عالم الفكر، ص ٢، ٢٠١٧م: ٢٨١.
- (٣٨) ينظر: رمزية الطلل والمرأة في القصيدة العربية، يحيى زكي عبد، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، العدد ٧١، ٢٠١١م: ٤٩.
- (٣٩) ينظر: قصة الأندلس من الفتح إلى السقوط، راغب السرجاني، ج ١: ٦.
- (٤٠) د. حاتم الصكر والموقف النقدي من قصيدة النثر العربية، جاسم حسين سلطان الخالدي، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العدد ١٩، ٢٠١٥م: ٧٨.

- (٤١) ينظر: فن الجناس، علي الجندي: ٤.
- (٤٢) ينظر: عصر الظهور، علي الكوراني: ١٣٦.
- (٤٣) ينظر: دلائل الإماء وأسرار الترقيم، عمر أو كان: ١٢٨.
- (٤٤) ينظر: مفهوم التجريب في الرواية، سهام ناصر، رشا أبو شنب، مجلة جامعة تشرين المجلد ٣٦، العدد ٥، ٢٠١٤م: ٣٠٨-٣٠٩.
- (٤٥) مياه النص الأول، صادق الطريحي: ٥٩.
- (٤٦) ينظر: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسات النصية وتحولاتها)، عامر بن أحمد، اطروحة دكتوراه: ٢١٤.
- (٤٧) ينظر: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، شربل داغر: ٢٤.
- (٤٨) ينظر: مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم، عبد الستار العوفي، مجلة عالم الف كر، ٢٠٠٤م، الكويت، ١٩٩٧م: ٢٨١.
- (٤٩) ينظر: دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، علاء الدين علي ناصر، مجلة الأثر جامعة البعث، العدد ٢٩، ديسمبر ٢٠١٧م: ١٢٣.
- (٥٠) ينظر: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسات النصية وتحولاتها)، عامر بن أحمد، اطروحة دكتوراه: ١٩٨.
- (٥١) ينظر: أصول التجريب في المسرح المعاصر النظرية والتطبيق، هناء عبد الفتاح، مجلة فصول للنقد الادبي المجلد ١٤، عدد ١، ١٩٩٥م: ٥٤.
- (٥٢) كربائيلو، رضا الحفاجي: ٦٢.
- (٥٣) ينظر: مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم، عبد الستار العوفي، مجلة عالم الف كر، ٢٠٠٤م، الكويت، ١٩٩٧م: ٢٨١.
- (٥٤) ينظر: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسات النصية وتحولاتها)، عامر بن أحمد، اطروحة دكتوراه: ١٨٨.
- (٥٥) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤)، محمد الصفواني: ٢٠٨.
- (٥٦) ينظر: نفسه: ٢٠١.
- (٥٧) ينظر: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، نزيه درار، مجلة سياقات اللغة والدراسات البيئية الجزائرية، المجلد الثاني، العدد ٥٥، ٢٠١٧م: ٤١٧.
- (٥٨) ينظر: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسات النصية وتحولاتها)، عامر بن أحمد، اطروحة دكتوراه: ١٩٤.
- (٥٩) ينظر: نظرية الادب، رينيه وليك وآوستن وارن: ٣١٣.

قائمة المصادر والمراجع

- الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار العودة، ط٥، (بيروت، ١٩٨٧م).
- أصول التجريب في المسرح المعاصر النظرية والتطبيق، هناء عبد الفتاح، مجلة فصول للنقد الادبي المجلد ١٤، عدد ١، ١٩٩٥م.
- بحيرة الصمغ، جمال جاسم اسحق، صدر منظمة الصحفيين والحقوقيين الشباب المستقلة، (ميسان، ٢٠١١م).
- بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، عز الدين جلاوي، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة المسيلة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٨-٢٠٠٩م.
- التجريب الخدائي في القصيدة العربية، محمد برغوث، مجلة أنفاس نت الإلكترونية، <http://www.anfasse.net>.
- تداولية الحوار المسرحي "أديب" لتوفيق الحكيم أنموذجاً، نجاه حجيلي، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، ٢٠١٧م.
- التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، نزيه درار، مجلة سياقات اللغة والدرا سات البينية الجزائرية، المجلد الثاني، العدد ٥٥، ٢٠١٧م.
- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤)، محمد الصفرائي، النادي الأدبي بالرياض، ط١، (بيروت، ٢٠٠٨م).
- تقنيات التشكيل البصري في الشعر المعاصر، سامح الرواشدة، مجلة مؤتة للبحوث والدرا سات، مجلد ١٢، ٢٤، ١٩٩٧م.
- ١- جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي أنموذجاً، يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدرا سات والنشر، ط١، (عمان، ٢٠٠٤م).
- خسوف الضمير، رعد زامل، الرسم للطباعة والنشر، ط١، (بغداد، ٢٠١٣م).
- الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممار سات النصية وتحولاتها)،
- عامر بن أحمد، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى جامعة الجيلالي اليابس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية، ٢٠١٦م.

- الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي ، محمد فراح ، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، (المغرب، ٢٠٠٦).
- د. حاتم الصكر والموقف النقدي من قصيدة النثر العربية، جاسم حسين سلطان الخالدي، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العدد ١٩، ٢٠١٥م.
- دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، عمر أوكان، إفريقيا الشرق، ط١، (طرابلس، ٢٠٠٢م).
- دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، علاء الدين علي نا صر، مجلة الأثر جامعة البعث، العدد ٢٩، ديسمبر ٢٠١٧م.
- الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة، عبد الله ابراهيم، مجلة علامات في النقد، العدد ٣٨، مج ١٠، ٢٠٠٠م.
- رمزية الطلل والمرأة في القصيدة العربية، يحيى زكي عبد، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، العدد ٧١، ٢٠١١م.
- زمن الشعر، ادونيس، دار عودة، ط٣، (بيروت، ١٩٨٣م).
- سياسة الأدب، جاك رانسبير، ترجمة: رضوان ظاظا، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، (بيروت، ٢٠١٠م).
- الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، شربل داغر، دار توبقال، ط١، (الدار البيضاء، ١٩٨٨م).
- الشفاهية والكتابية، والترج أونج، مجلة عالم المعرفة، ترجمة: حسن البناعز الدين، مراجعة: محمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، العدد ١٨٢، الكويت، ١٩٩٨م.
- عصر الظهور، علي الكوراني، دار التقوى، ط١١، (قم، د.ت).
- فن الجناس، علي الجندي، دار الفكر العربي، (القاهرة، د.ت).
- فن المسرحية، ميليت فردرب وبتلي جير الدايدس، ترجمة: صدقي خطاب، مراجعة: محمود سمرة، دار الثقافة، (بيروت، ١٩٨٦م).
- في ظلال نهج البلاغة، محمد جواد مغنية، انتشارات كلمة الحق، ط١، (قم، ١٤٢٧هـ).
- قصة الأندلس من الفتح إلى السقوط، راغب السرجاني، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، ط١، (القاهرة، ٢٠١١م).
- قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، حاتم الصكر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الخامس عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، (بيروت، ١٩٩٧م).

- قصيدة النثر النجفية النشأة والخصائص الفنية، عماد صباح عباس الحيدري، مجلة كلية اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب جامعة الكوفة، المجلد ١، العدد ٢٤، ٢٠١٦م.
- كربائيلو، رضا الخفاجي، اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة، ط ١، (بغداد، ٢٠١٣م).
- مقارنة تاريخية لعلامات الترتيم، عبد الستار العوفي، مجلة عالم الفكر، مج ٢، ع ٢، الكويت، ١٩٩٧م.
- محاضرات في نظريات الدراما، عبد المرسل الزيدي، كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد، قاعة جعفر السعدي للدراسات العليا، ٢٠٠٤.
- المدارس المسرحية، نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (القاهرة، ١٩٩٤م).
- مقدمة الشعر العربي، أدونيس، دار العودة، ط ٢، (بيروت، ١٩٧٥م).
- مفهوم التجريب في الرواية، سهام ناصر، رشا أبو شنب، مجلة جامعة تشرين المجلد ٣٦، العدد ٥، ٢٠١٤م.
- المونتاج في ديوان محمود درويش (مديح الظل العالي)، عبد الستار عبد الله وحمد محمود الدوخي، مجلة ابحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد ٩، العدد ٣، ٢٠١٠م.
- مياه النص الأول، صادق الطريحي، دار الشؤون الثقافية، ط ١، (بغداد، ٢٠١٠م).
- لنص المسرحي الكلمة والفعل، فرحان بلبل، اتحاد الكتاب العرب، (دمشق، ٢٠٠٣م).
- نظرية الأدب، رينيه وليك وأوستن وارين، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ، (الرياض، ١٩٩٢م).
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، ط ١، (القاهرة، ١٩٩٨م).
- نظرية التناس، جراهام ألان، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط ١، (دمشق، ٢٠١١م).