جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس
كلية الآداب و العلوم الإنسانية - ظهر المهراز
UNIVERSITÉ SIDI MOHAMED BEN ABDELLAH DE FES
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines - Dhar El Mahraz

الرقم الترتيبي:.....

مركز دراسات الدكتوراه : الآداب والعلوم الإنسانية، والفنون، وعلوم التربية سلطان
تكوين الدكتوراه : التعابير والأشكال الرمزية: مقاربات وآليات الاشتغال سلطان
الحقل المعرفي : اللغة العربية وآدابها سلطان
التخصص سلطان : اللغة العربية وآدابها سلطان
المختبر/طان :الأبحاث المصطلحية والدراسات النصية سلطان

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

اَلْفَنُونُ الْمَشْهَدِيَّةَ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ

(مِنْ نَسَقِيَّةِ التَّوْظِيفِ إِلَى سِيمْيَائِيَّةِ التَّأْوِيلِ)

إعداد الطالب الباحث:
نصر الدين شردال
ر.و.ط: 1129810467

تاريخ المناقشة : 2022 2023

أعضاء لجنة المناقشة	الإطار	مؤسسة الانتماء	الصفة
د.....	.....	.....	رئيسا
د.....	.....	.....	عضوا
د.....	.....	.....	عضوا
د.....	.....	.....	عضوا
د.....	.....	.....	عضوا
د. جمـــــال بوطيب	.....	.....	مشرفا

السنة الجامعية:
2023-2022م
1444-1443هـ

الفُنُونُ المَشْهَدِيَّةُ فِي الشِّعْرِ العَرَبِيِّ المُعَاصِرِ

(مِنْ نَسَقِيَّةِ التَّوْظِيفِ إِلَى سِيمْيَائِيَّةِ التَّأْوِيلِ)

الإهـــداء

إلى أمي، وأبي، وكلّ أفراد العائلة

إلى أطفال قريتي، وقرى العالم

وهم في طريقهم إلى المستقبل.

شكر وتقدير

أتقدّم بالشكر الجزيل لأستاذي الأديب الدكتور جمال بوطيب، على حسن إشرافه وتأطيره، وعلى كلّ ما أسداه لي طيلة مساري الجامعيّ.

أشكر السّادة الأساتذة الكرام في كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ظهر المهراز فاس، ومولاي إسماعيل مكناس، وابن طفيل بالقنيطرة.

كما أشكر أصدقائي الشّعراء والنّقاد الذي مدّوا لي يد المساعدة أثناء إنجاز هذه الأطروحة.

وكلّ الأصدقاء الأعزاء...

□

مقدمة

يُعَدُّ الشِّعْرُ الإبداعَ الأقدرَ على مخاطبةِ حواسِّ الإنسان ووجدانه، والأكثرَ ارتباطا بذاكرةِ الإنسانِ وذائقته، وبلورةِ طموحاتهِ وأحلامهِ، إذ منذ وعى الإنسانُ وجودَهُ، ترجم رغباته إلى نقوشٍ وعلاماتٍ على واجهات الكهوفِ وألواحِ الطّين، وليسَ انتهاءً بالواجهاتِ الرّقميّةِ التّي تَسمحُ بتحقّق الرّسالةِ على شكلِ علاماتٍ وأنساقٍ تَواصليّة.

والشّعر أحد أهمّ هذه العلامات التّواصليّة الّتي رافقت الإنسان وارتبطت به، لِمَا لها من قابلية التّعبير والتّأثير، والتّفاعل مع كلّ أنماط الاِبتكار والإبداع، بما في ذلك الفنون والأنواع الأدبيّة وغير الأدبيّة، ومع احتوائها، ومدّها بالطّاقة والحياة، وقدرتها على مخاطبة المتلقيّ، ومواكبتها للعصر وجديد اختراعاته، لذلك، ليس اعتباطا أن تجعله العرب (الشّعر) ديوانها، ومجمع أخبارها، وسجلّ أفراحها وأتراحها على مرّ العصور.

ورغمَ تطوّرِ الحضارةِ والحياةِ، ظلّ الإنسانُ في حاجةٍ إلى الشّعرِ، لأنّه مطلبٌ روحيٌّ وحاجة إنسانيّة، اندغمَ في لغة النّاس وحياتهم، وتجلى في الأجناسِ الأدبيّةِ والفنونِ والعلومِ الإنسانيّةِ على اختلافها، وتلوّنَ بألوانٍ أخرى... إنّ الشّعر مُلازمٌ للإنسان، ما دامت هناك حياةٌ وفنون، وحُبٌّ وسلامٌ، وطموحٌ للمشتركِ الإنسانيِّ.

وعى الشّاعر العربيّ المعاصر دور الشّعر ورسالته الفنيّة، وما يُنتظرُ منهُ، فأصبحَ يُوظّف الفرشاة ليلوّن القصيدة، ويعزف أنغاما موازيةً لإيقاعاتها، ويبني طوابقها مستعيرا من فنّ العمارة وعلم الهندسة أدواتها وحساباتها، ومن السّينما تقنياتها وأضواءها، ومن المسرح بناءه الدراميّ، فجعل من شخصياته ممثلين وراقصين، ينحتُ فيها مسالِك جديدة، يوثقُ صورا مُبْهِجَةً بالحبِّ والحياة... مع احتفاظهِ لروحِ

الشّعرِ الّتي تُنضِجها التّجربةُ، وتُجَمِّلُها الصّورة الشّعريّةُ دُونَ مَعْزِلٍ عن باقي المكوّنات الفنيّة الأخرى.

هكذا جعلَ الشّاعرُ العربيُّ المعاصرُ الفنونَ المشهديّة (المسرح، والسّينما، والفنّ التّشكيليّ، والتّصوير الفوتوغرافيّ...) في الشِّعريّةِ العربيّةِ المعاصرةِ مادةً للتوظيفِ الشّعريِّ، وَموضوعا للقراءةِ والتّحليلِ حسبَ ما تقترحهُ المَناهجُ والرّؤى النّقديّةُ والثّقافيّةُ المُتعدّدةُ.

من جهةٍ أخرى، كان النّقدُ وما يزالُ مُواكبا للشّعرِ، يدرس الكثير من قضاياه وظواهره، إلّا أنّ ظاهرة الشّعراء الفنّانين لم تحظ بالاِهتمام النّقديّ الكافي، أعني: الشّعراء المسرحيّين، والشّعراء الفوتوغرافيين، والشّعراء الرّسامين، والشّعراء السّينمائيين... بحيث لم يعد انتقال الشّعر إلى الرّواية فحسب، بل انتقالَه إلى الفنون، وانتقال الفنون إليه. في سياق هذا التّحوّل؛ يتمُّ نقل المعرفة الفنّية إلى الشّعرِ، والشّعر إلى العمليةِ الفنّيةِ، أو الجمع بينهما، فظهرت القصيدة اللّوحة، والقصيدة المسرحيّة، والقصيدة الفوتوغرافيّة، والقصيدة السّينمائيّة... وقد يتعدى ذلك إلى التّجربة الشّعريّة كلّها، فأجد التّعبير الجماليّ الّذي يضمُّ أشكالا لا حصرَ لها من الفنونِ البصريّةِ/ المشهديّةِ.

ولقد أصبح الوعيّ المرئيّ متوغلا في الحياة المعاصرة، في كلّ تفاصيلها ومكوّناتها، بما في ذلك الإبداع الأدبيّ، والشّعر منه على وجه الخصوص، الأمر الّذي يحتّم على النّاقد الاِلتفات إليه بآليات قرائيّة ونقديّة جديدة تستثمر هذا الوعي نفسه.

1. موضوع الأطروحة:

موضوعُ الأطروحةِ، هو نتاجُ تمعّنٍ ومتابعةٍ لمسارِ الشّعريّةِ العربيّةِ، وقضاياها الجديدة، وراهنها الفوّار في السّاحة الثّقافية العربيّة، ولتحوّلاتها الفنيّة والجماليّة،

وإشكالياتها النّقديّةِ بشكلٍ مُستمرٍ، هو تتويجٌ لِما تمخضّت عنه بحوثي السّابقة في الجامعةِ المغربيّةِ؛ بدءا من بحث الإجازة: (التّحوّلات الرّمزية للكأس في الشّعر العربي*، وبحث الماستر: (الصّوفية في الشّعريّة العربيّة المعاصرة بالمغرب: بين جمالية الإبداع وجدلية التّلقيّ)"* "، وغيرها من المقالات والدّراسات والكتب الّتي أنجزتها بشكلٍ فرديٍّ أو جماعيٍّ(1).

كانت البحوثُ السّابقةُ بمثابةِ لبنةٍ أولى لفهمِ الشّعريّةِ المعاصرةِ وقضاياها وظواهرها المتعدّدةِ، وتوصلت من خلالها إلى أنّ الجمال أحدُ الدّعائمِ الّتي تقومُ عليها الشّعريّةُ العربيّةُ في تبدّلاتِ كينونتها المنشرحةِ. هذا الجمال يتمظهر في الفنون البصريّة والمشهديّة بدرجةٍ أولى، وامتدادا لهذا الخِيار النّقديّ، اخترتُ لهذه الأطروحة العنوان التّاليّ:

"الفنونُ المشهديّةُ في الشّعرِ العربيِّ المعاصرِ

(من نسقيّة التّوظيف، إلى سيميائيّة التّأويل)"

هي امتداد للبحوث السّابقة، وتطوير لفكرتها، وخروجٌ بالمتنِ الشّعريِّ إلى جغرافياتٍ وحساسياتٍ عربيّةٍ أخرى، لتتّسعَ الرّؤيةُ ويتحقّق الفهمُ، من خلال دراسةِ متنٍ شعريٍّ معاصرٍ، مختلفٍ ومدهشٍ، يغطي مساحة عربيّة متنوعة؛ مشرقا ومغربا، لشعراءَ أكثرَ ثقافةً وحضورا في السّاحة العربيّةِ، وأكثرَ التصاقا بالقضايا الثّقافيّة العربيّة لشعوبهم وتعبيرا عنها، وهؤلاء الشّعراء هم:

- الشّاعر عبد الرّزاق الرّبيعي من العراق.

*- تحت إشراف الأستاذ الدكتور جمال بوطيب، سنة 2015م، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز– فاس.

*- تحت إشراف الأستاذ الدكتور أحمد الدويري، سنة 2017م، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مولاي إسماعيل – مكناس، رقم القيد: 17/30.

[1] أشير في هذا الصدد إلى مجموعة من الدراسات النقدية والكتب الجماعية والفردية التي كتبتها خلال إنجازي لهذه الأطروحة، آخرها كتابي: "المرايا المتفاعلة: آفاق الشعرية العربية في الزمن الرقمي، منشورات حلقة الفكر المغربي، ط1، س 2023.

- الشّاعر صلاح بوسريف من المغرب.
- الشّاعر منصف الوهايبي من تونس.
- الشّاعر شربل داغر من لبنان.
- الشّاعر عبد السلام المساوي من المغرب.
- الشّاعر حسن المطروشي من سلطنة عمان.
- الشّاعر رفعت سلام من مصر.
- الشّاعر سمير درويش من مصر.
- الشّاعرة وداد بنموسى من المغرب.
- الشّاعر علاء عبد الهادي من مصر.
- الشّاعر زهران القاسمي من سلطنة عمان.

ويشترك هؤلاء الشّعراء في أكثر من مَيْسَمٍ شِعْرِيٍّ أهمّه كتابةُ نصٍّ شعريٍّ مركّبٍ يستفيدُ من الفنونِ السّمعيّةِ البصريّةِ، ويمتحون من المرجعيّات نفسها في بناء عوالمهم النّصيّة، وكذا توافقَ منجزهم الشّعريّ مع منجزهم النّظريِّ والنّقديِّ، والجمع بين الإبداع الشّعريّ والممارسة الفنيّة، وتوافقهِ مع ما تطمحُ هذه الأطروحة للإجابة عنه.

بالإضافة إلى ذلك، هناك عناصر أساسيّة تجمع بينهم: الرّؤية، وطبيعة الكتابة، ومستوى الوعيّ الفنيّ والشّعريّ، والمعرفة الفنيّة... هذه العناصر المشتركة، وقراءتي ومتابعتي الدّائمة لما يبدعون، هي الّتي كانت حافزا لي لمقاربة متنهم الشّعريّ، والإنصات إلى تجاربهم المستمرة والمتجدّدة، بغيةَ مقاربةِ الفنون المشهديّة في شعرهم: (الفنّ المسرحيّ، والفنّ التّشكيليّ، والفنّ السّينمائيّ، وفن التّصوير الفوتوغرافيّ...) مُقارِبا هذه الفنون في علاقتها بالشّعرِ مقاربةً سيميائيّةً تأويليّةً، مركّزا على العلامةِ الفنيّةِ وآليات تشكّلها النّسقيّ، وتأويلِ دلالاتها ومعانيها، وأثرها على المُشاهِد/ المُتلقي، ودورها في بناء المعنى.

وقد خصّصتُ ـ بشكلٍ مُتوازٍ ـ فصلا لكلّ فنٍّ مشهديٍّ، ومبحثا لكلّ شاعرٍ، دون المفاضلة بينهم، أو تغليبِ متنٍ على متنٍ آخرَ، بل تتبّعتُ الظّاهرة الفنيّة سواء في عمل شعريّ واحد، أو الأعمال الشّعريّة ككلّ، غايتي في ذلك البرهنة والإقناع على وجودها، وجماليةِ تحقّقها، وقد أفردتُ للشاعر المغربيّ صلاح بوسريف مبحثين دون غيره، لأنّي وجدت أنّ الفنّ التّشكيليّ عنده غير منفصلٍ عن الفنّ السّينمائيّ، وكان لِزاما عليّ أن أفصّل فيهما في مبحثين مختلفين، لكنّهما متآلفان في آنٍ واحدٍ.

2. أهميّة البحث:

يكتسي هذا البحث أهميته من مجموعة من القضايا يمكن إجمالها في النّقط التّالية:

✓ *الرّؤيّة المنهجيّة:*

الإعتماد على مناهجَ نقديّةٍ معاصرة ومتطوّرة، لها قابليّةُ تمحيصِ النّص وعلى واكتناه النّصوص الشّعريّة... السّيميائيّة، والتّأويل، والنّقد الثّقافيّ، ونظرية التّلقي، بالإضافة إلى الإجراءات التّحليلية المستعارة من النّقد الفنيّ.

✓ *المتن الشّعريّ المدروس:*

تستمد هذه الأطروحة أهميتها من أهميّة الأسماء الشّعريّة العربيّة الّتي يدور حولها التّحليل النّقديّ.

✓ *المزج بين الفنون والشّعر:*

دأبت معظم الأطاريح الجامعيّة على دراسة الشّعر وحده، بدراسة مكوناته الدّاخليّة، دون انفتاحه على الأنواع التّعبيريّة الأخرى، فانفتاح هذه الأطروحة على غير جنس الشّعر، قد يجعلها تنتبه إلى بعض المفارقات الجماليّة الجديدة.

✓ *الجدّة والمواكبة:*

تستمد هذه الأطروحة أهميتها أيضا، من جدّة الموضوع نسبيّا، أو من قلّة البحوث فيه، كما أنّ هذا الموضوع في علاقته بالمناهج الموظفة في مقاربته، مناهج جديدة، أما على مستوى الجامعة المغربيّة والبحث الأكاديميّ، فقد توجهت الجامعة نحو الفنون بأنواعها المتعدّدة؛ بحيث غيّرت اسمها من "كليات الآداب والعلوم الإنسانيّة" إلى "كليات اللّغات والآداب والفنون"، وهي التّسميّة الّتي اتخذتها مؤخرا الكثير من الكليات في المغرب، كما أنّ مركز دراسات الدكتوراه الّذي أسعد بالانتماء إليه بكليتنا العامرة أصبح له عنوان جديد: مركز "الآداب والعلوم الإنسانيّة، والفنون، وعلوم التّربيّة"، وأضاف ضمن توجهاته واهتماماته الجديدة اهتمامه بالفنون، وأفرد لها مساحة مهمّة في التّكوين والإشراف...

لقد أصبح لزاما على الباحثِ، وعلى الإنسان عموما، أن يهتم بالفنون لِما لها من دَورٍ مهمٍّ وإيجابيٍّ في التّربيّةِ الجماليّةِ وتنميّةِ الذّوقِ السّليمِ، وتأهيلِ إنسانٍ سويٍّ ومبدعٍ. وما إنجاز أطروحة في هذا الموضوع، إلّا وعيٌ منّي بهذا التّطوّر والمسعى النّبيل في البحث العلميّ والحياة.

3. مَنهجُ البَحثِ ومنهجيّتُهُ:

يعدُّ المنهجَ الخيطَ النّاظم لكلّ مكوّنات الأطروحة، والقلبَ النّابض الّذي يمدّها بأنساغ الحياة، ونظرا لتشابك الموضوع وتعدّد مداخله وإشكالاته، وزئبقية المتن الشّعريّ المدروسِ وانفلاتِهِ، وعدم انصياعه للمنهج النّقديّ ولأدواته الإجرائيّة، فإنّ التّعدّد المنهجيّ فُرِضَ عليّ فرضا، فكان لِزاما عليّ أن آخذ من كلّ منهجٍ ما يخدم الظّاهرة الفنيّة في الشّعر دون تَعسفٍ أوليٍّ لأعناقِ النّصوص، فسعيتُ جاهدا

إلى تطويع المنهج لخدمةِ النّص الشّعريّ، لا خدمة المنهج النّقديّ على حساب النّص الشّعريّ.

يتضمّن النّص الشّعريّ علامات وإشارات ورسائل وأنساقا، وما يظهر منه هو علامة سيميائيّة بارزة، وما لا يظهر هو نسقٌ مضمرٌ، ولا يمكنُ الوصول إليه إلّاعبر التّأويل، وبذل مجهودٍ مضاعفٍ بالقراءة والمشاهدة، والتّفسير والتّحليل، وهذا ما يحتّمُ عليّ الجمعَ بينَ نظريّة التّلقيّ والسيمائيات التّأويليّة والنّقد الثّقافيّ، هذه التّوليفةُ النّقديّةُ هي من صميم المعاصرة النّقديّة العربيّة والعالميّة، ومن قلب المعترك النّقديّ المتلاطم والمتجدّد، وهي المناهجُ الأنجعُ لمقاربةِ الشّعريّةِ العربيّةِ المنفتحةِ، وما تزخرُ بهِ من فنونٍ سمعيّةٍ بصريّةٍ حبلى بأنساقَ ثقافيّةٍ تحتاجُ إلى قارئٍ مؤولٍ لفكِّ ألغازها، واستكناهِ جماليّةِ ما وراء الظّاهرِ، إلى المضمرِ والباطنِ.

أليس الموضوعُ الجديدُ يتطلبُ منهجا جديدا ورؤيةً نقديّةً جديدةً؟

تقوم منهجية هذه الأطروحة على الإستفادة من بعض الآليات التّحليليّة المُعتمدةِ في تحليل الظّواهر الفنيّة، كالتّحليل الدراماتورجيّ، والتّحليل السّينمائيّ، والقراءة التّشكيليّة، والقراءة السّينمائيّة، والقراءة البصريّة "الإيقونولوجيا"(1).

كما تقوم على خطّة محكمة، وَفْقَ رؤية شاملة؛ تقديم لكلّ فصل، ثمّ تمهيد وخلاصة لكلّ مبحث، عبر تقديم الشّاعر والبحث في خطابه الموازي وانشغالاتها الفنيّة، والإستدلال بمتنه الشّعريّ، مع دراستهِ وتحليلهِ تحليلا منهجيا وافيا قائما على الملاحظةِ والتّحليلِ والمقارنةِ والتّأويلِ والإستخلاصِ، لأنتقل بعد ذلك إلى خلاصاتٍ تركيبيّةٍ للفصولِ، وبعدها تجميعُ الخلاصات التّركيبيّة في الخاتمة.

[1]- القراءة البصرية الإيقونولوجيا هي آخر ما توّصل إليه المفكر والفنان الألماني إروين بانوفسكي (Erwin panofsky) في مقاربته للصورة، سمّاها بـ"الإيقونولوجيا"، وهي مقاربة تعتمد ما يسميه "بلحظة "الوصف الخالص" للصورة، ثمّ تليها "لحظة التّحليل"، وهي التي يسمّيها باللّحظة "الإيقونوغرافيّة"، حيث يعرض فيها للأسباب الاجتماعيّة وللشروط التّاريخيّة الّتي وفّرت إمكانيّات صنع العمل الفنّيّ، أو الصورة الفوتوغرافية، وأخيرا "لحظة التّأويل"، وهي اللّحظة الإيقونولوجيّة"، وللتوسع أكثر ينظر كتاب المفكر المغربي محمد نورالدين أفاية، "الصّورة في الفكر البصري المتخيل والسينما"، منشورات المركز الثقافي للكتاب، ط1، س 2021.

4. دوافع البحث:

قادتني للبحث في هذا الموضوع دوافع ذاتيّة وأخرى موضوعيّة:

ـ الدوافعُ الموضوعيّةُ:

دفعني إلى اختيار هذا الموضوع لأطروحتي دون غيره، أنّ الظّاهرة الفنيّة لم تحظ بالاهتمام النّقديّ، وندرة البحوث الجامعيّة الّتي تتناول بالدّرس والتّحليل الشّعر العربيّ المعاصر في علاقته بالفنون، وإن وُجِدَت؛ فإنّها تركز اهتمامها على شعر الرّواد، بينما شعر الرّواد مشرقا ومغربا ما هو إلّا جزء من حداثة مؤسّسة، ولم تقف عند هذا الحدّ، بل هناك أجيالٌ وحساسيّاتٌ ورؤى شعريّة جاءت من بعدها واستمرت في الإضافةِ والتّجديد.

كما أنّ هذه الأطاريح في جزء كبير منها، ظلت عبيدة أعراف أكاديميّةٍ تركز بحثها في قضايا مكرّرة في نقدنا العربيّ المعاصر من قِبَلِ: الإيقاع، والصّورة الشّعريّة، والمعمار، واللّغة الشّعريّة... أو تتّجه إلى دراسة قضية، أو ظاهرة معيّنة دون غيرها، أو دراسة متن شعريّ لشاعر واحد، مع تغليب الأنا الشّعريّة لبلد الباحث، الأمر الّذي يدعو إلى الاستسهال والنّمطيّة، دون التّشجيع على الإبداع والملاحظة والمقارنة وإعمال النّظر والتّفكير والتّأويل.

ـ الدّوافعُ الذّاتيّةُ:

رغبتي في خوض غمار البحث في موضوعٍ متعدّد أسعى من خلاله إلى تطوير أدواتي النّقديّة، والاِستفادة من الحقول الفنيّة والمعرفيّة الأخرى، حتّى لا أنحصِرَ وأتقوقعَ في التّخصصِ الواحدِ.

شغفي بالإبداع الإنسانيّ، وممارسته، خاصة الإبداع الأدبيّ، وعشقي الكبير للفنون السّمعيّة والبصريّة، وعشقي الأكبر للشعر، والشّعر العربيّ المعاصر على وجه

الخصوص، وتتبّعي لجديده، ومشاركتي في راهنه النّقديّ، وإيماني بدوره الكبير في حياة الأفراد والمجتمعات.

إنّ اهتمامي بالفنون والشّعر هو من أجل تطوير موهبتي الإبداعيّة، والاستفادة من هذه الأطروحة في بناء متخيلي الإبداعيّ؛ في كتابتي السّردية والنّقديّة... ترجع كذلك إلى اهتمامي بالفنون السّمعيّة البصريّة وعشقي وتذوقي لها، واهتمامي بها إبداعا ونقدا.

الاِنفتاح على البيئة الّتي أعيش فيها، إذ أتردد على المتاحف والمعارض الفنيّة، ودور الثّقافة والشّباب، والمشاركة في ندواتها وأنشطتها الفنيّة والثّقافيّة...

اشتغالي مع تلامذتي في الأندية الثّقافيّة والفنيّة بالمؤسسة الّتي أشتغل بها، وتشجيعهم على الإبداع والاِبتكار الفنيّ، وتنشيطي للورشاتِ القرائيّةِ والثّقافيّةِ في الكثير من المؤسسات التّعليميّة بالمدينة.

بالإضافة إلى انخراطي في العمل الجمعويّ الثّقافيّ من خلال أكثر من جمعيّة ومؤسسة ثقافيّة، أهمّها مؤسسة مقاربات للنشر والصّناعات الثّقافيّة، والشّبكة الوطنيّة للقراءة والثّقافة، وترأسي لجمعية النّهضة القرويّة... وهذا البحث من شأنه أن يعمّق معرفتي بهوايتي ويطوّرها.

إنّنا في زمن السّرد، زمن الرّواية، وزمن التّكنولوجيا والصّورة، حيث يعرف الشّعر تراجعا في التّلقيّ، لِذا من أوليّات الباحث و المهتم بالشّعر العربيّ أن يسعى إلى تقريبه من الجمهور وأن يساهم في كتابةِ تاريخٍ جديدٍ من تلقيه وتداوله، وأن يفسّره، ويؤوله، ويفتح ما انغلق من أسراره، ويكشف لذته وجماله للآخرين، لأنّ فيه ما يهذب الذّوق والوجدان والبصيرة والبصر، لذا فإنّ التّركيز على الفنون البصريّة/ المشهديّة فيه، هي المدخل الأمثل لمقاربته في راهنه، وجماليته، وما يربطه بالسّياق الحضاريّ، وما استجدّ من التّطور الحاصل في شتى مجالات الحياة.

5. إشكاليـــة البحث:

يضمر عنوان الأطروحة إشكالات راهنة ومهمّة تتعلق بالبحث العلميّ والنّقد الأدبيّ، هذه الإشكالات تقوم عليها الأطروحة، ويفرضها التّدرج المنطقيّ لها، وتنتظم حولها كلّ المكونات من مقدمة، وأبوابها، وفصولها، ومباحثها، وخلاصات، وخاتمة، وهي:

- **كيفَ يوظفُ الشّاعرُ العربيُّ المعاصرُ الفنونَ المشهديّة في النّسقِ الشّعريِّ، وما أثر ذلكَ في إنتاجِ الدّلالةِ السّيميائيّةِ وتأويلها؟**

هذه الإشكالية الكبرى تتفرع إلى إشكالات صغرى تابعة لها، ومرتبطة بها، مثل:

- ما مدى استفادة الشّعر العربي المعاصر من الفنون المشهديّة؟
- ما هي الفنون المشهديّة؟
- ما الشّعر العربيّ المعاصر؟
- كيف يوظف الشّاعر الفنون المشهديّة في شعره، وكيف يتلقاها المتلقي، ويؤولها تأويلا سيميائيّا.
- المسرح، والفنّ التّشكيلي، والسّينما، والصّورة الفوتوغرافيّة، وكيف تساهم كلّ هذه الفنون المشهديّة في بناء المعنى والدّلالة في النّص الشّعريّ العربيّ المعاصر؟
- هل يمكن أن تكون هذه الفنون محطّ قراءة نسقيّة وسيميائيّة تأويليّة داخل الشّعر العربيّ المعاصر؟
- ما الآفاق الجديدة الّتي تقدّمها هذه الفنون للشعريّة العربيّة الرّاهنة والمستقبليّة؟

وللإجابة عن هذه الإشكالات، وبَلْوَرَتِها تطبيقيّا، حوّلتّها إلى عناوين لمباحث وفصول، أوضحها في تصميم الأطروحة.

6. محتوى البحث/ التصميم:

حتّمت عليّ الطّبيعةُ المتداخلة لهذا البحث، توزيعه إلى مقدمة وبَابَين يضمّان أربعة فصول، وخمسة عشر مبحثا، وخاتمة وقائمة للمصادر والمراجع.

تطرقتُ في المقدمة إلى العناصر التّمهيدية:(موضوع البحث، وأهميته وقيمته، ودوافعه، وإشكالاته، ومحتواه/تصميمه، والدّراسات السّابقة، وصعوباته، ثم شكر وعرفان...).

أمّا المدخل النّظريُّ المفهوميّ، فقد قسّمته إلى ثلاثة مباحث، بسطتُ فيها الجهاز المفاهيميّ المؤطر لعنوان الأطروحة، وعلاقة الشّعر بالفنون المشهديّة، وتحوّلات الشّعريّة العربيّة المعاصرة.

<u>الباب الأول</u>: تناولتُ فيه الفن المسرحيّ والفن التّشكيليّ، ما استدعى مني تقسيمه إلى فصلين اثنين:

الفصل الأول: جعلته للفن المسرحيّ في الشّعر العربيّ المعاصر من خلال ثلاثة مباحث هي:

- **المبحث الأول: الْبِنَاءُ الدّرَامِيُّ فِي شِعْرِ عَبْد الرَّزَاق الرّبِيعِي.**
- **المبحث الثّاني: جَمَالِيَّةُ الْحِوَارِ الْمَسْرَحِيِّ فِي شِعْرِ حَسَن المطروشي.**
- **المبحث الثّالث: العَنَاصِرُ الْمَسْرَحيِّةُ فِي شِعْرِ مُنْصِف الوهايبي.**

الفصل الثّاني: خصّصته لجمالية التّشكيل الفنيّ في الشّعر العربي المعاصر.

وقد قسّمته إلى ثلاثة مباحث جاءت على الشّكل التّالي:

- **المبحث الأول: تَعَاضُدِيَّةُ الرَّسْمِ وَتَشْكِيلُ الصَّفْحَةِ فِي شِعْرِ صَلاَح بُوسريف.**

❖ **المبحث الثّاني: الْبَحْثُ عَنِ العَلاَمَاتِ اللَّوْنِيَّةِ فِي شِعْرِ شِرْبل دَاغِرْ.**

❖ **المبحث الثّالث: التَّجْرِيبُ الفَنِيُّ، وَالقَصِيدَةُ التَّشْكِيلِيَّةُ فِي شِعْرِ رفعت سلام.**

أما **<u>الباب الثّاني</u>** من الأطروحة، فقد عقدتهُ لفصلين تطبيقيين آخرين، متعلقين بالفنّ السّينمائيّ والتّصوير الفوتوغرافيّ.

وقسّمته إلى فصلين:

الفصل الأول خصّصته لأنساق الخطاب السّينمائيّ في الشّعر العربيّ المعاصر، ووزّعته إلى المباحث الثّلاثة الآتية:

❖ **المبحث الأول: جَمالِيَّةُ الْمُكَوِّنَاتِ السِّينِمَائِيَّةِ فِي شِعْرِ عَبْد السَّلاَم المُساوي.**

❖ **المبحث الثّاني: آفَاقُ الصُّورَةِ السِّينِمَائِيَّةِ فِي حَدَاثَةِ الْكِتَابَةِ الشِّعْرِيَّةِ عِنْدَ صَلاَح بُوسريف.**

❖ **المبحث الثّالث: سِينِمائِيَّةُ المَشْهَدِ اليَوْمِيِّ وَالسِّينِمَا الأَمْرِيكِيَّةِ فِي شِعْرِ سَمِير درويش: مِنَ النَّسَقِ الظَّاهِرِ إِلَى النَّسَقِ المُضْمَرِ.**

أمّا ***الفصل الثّاني*** والأخير من الباب الثّاني، فقد انصبّ على التّأويل السّيميائيّ للصورة الفوتوغرافيّة في الشّعر العربيّ المعاصر، وقسّمته إلى ثلاثة مباحث أساسيّة.

❖ **المبحث الأول: التَّعَاضُدُ التَّأْوِيلِيُّ بَيْنَ الصُّورَةِ وَالْقَصِيدَةِ فِي شِعرِ وداد بنموسى.**

❖ **المبحث الثّاني: تَأْوِيلُ الدَّلاَلَةِ المُشْتَرَكَةِ بَيْنَ الصُّورَةِ وَالْقَصِيدَةِ فِي شِعرِ علاء عبد الهادي.**

❖ **المبحث الثّالث: التَّصْوِيرُ الفُوتُوغْرَافِيُّ بِاللُّغَةِ الشِّعْرِيَّةِ فِي شِعرِ الشّاعر زهران القاسمي.**

لأختم البحث بخاتمة تضمنت أبرز الخلاصات والنّتائج الّتي أسفر عنها البحث في الموضوع وتحليله، تليها قائمة للمصادر والمراجع المعتمدة، ثمّ فهرس المحتويات.

7. الدراســـات السابقة:

لم أجد من تطرق إلى هذا الموضوع بنفس الرّؤيّة النّقديّة، و المتن الشّعريّ المدروس، والإشكالات والمضامين الّتي أعالجها، وإنّما هناك دراسات نقديّة تقترب من الموضوع في جزئياتٍ من جزئياته، أو مضمون من مضامينه، كان لابدّ من الإشارة إليها في عجالة اعترافا بفضلها وجهدها واجتهادها، وهفواتها أيضا، والاستفادة منها في بناء الأطروحة وتجويدها.

وفيما يلي أهمّ الدّراسات الّتي اهتمت بالموضوع من زوايا مختلفة، مرتبة حسب أهميتها، وتاريخ إصدارها.

1. كتاب **"تواشجات الشّعريّ والفنّيّ في الشّعر العربيّ الحديث: شربل داغر نموذجا"** للناقدة المغربيّة حورية الخمليشي، وهو كتاب صدر سنة 2022م عن منشورات ضفاف بيروت، ودار الأمان بالرباط، ومنشورات الاِختلاف بالجزائر، ويضمّ أربعة أقسام: الأول بعنوان "الشّعرية الحديثة: توطئة نظرية" ويضم أربعة فصول نظرية، والثّاني موسوم بـ"القصيدة الشّعريّة وبناء الرّؤية في شعر شربل داغر"، ويضم أربعة فصول تطبيقية، أما القسم الثّالث، والّذي حمل عنوان "الشّعر نصا بصريا تشكيليا" ويضم فصلين تطبيقيين، والقسم الرّابع والأخير: "تفاعل الشّعر والفن من منظور الفنانين" يتوزع على ثلاثة فصول.
ما يهمني في الكتاب هو الفصل الثّالث من القسم الثّاني، والفصل الثّالث من القسم الرّابع، لأنّهما تطبيقيان لشعر الشّاعر شربل داغر، (وهو واحد من شعراء هذه الأطروحة)، أما الباقي فهو عبارة عن مداخل نظريّة قد

سبق للناقدة أن خاضت فيها من خلال كتُبها السّابقة، كما أنّها تفهم الحداثة فهما مخالفا لما يفهمه الشّاعر ويبلوره في أعماله الشّعريّة والتّنظيريّة، وغيرها من المزالق النّقديّة، لكن هذا لا ينفي قيمة الكتاب، واستفادتي من طرائق تحليلها النّصيّ للظاهرة الفنيّة في شعره.

2. كتاب **"التّشكيل البصريّ في الشّعر العربي"** للناقد بوجمعة العوفي، صدر عن دائرة الثّقافة والإعلام بدولة الشّارقة يناير 2022م، وهو دراسةٌ نقديّةٌ لبعض التّجارب الشّعريّة العربيّة، وقد اتّخذ فيه الباحث من التّجربة الشّعريّة الخطّية أو الكاليغرافيّة المغربيّة نموذجا ومنطلقا له، والكتابُ امتدادٌ لمشروعٍ بدأه منذ أن كان طالبا باحثا في سلك الدكتوراه، وطوّره في ثلاثة كتب هي: "من المشافهة إلى الكتابة: جمالية المكتوب والمرئيّ وتشكيل المكان في القصيدة"2016م، وكتاب: "الشّعر والتّشكيل في القصيدة المغربيّة المعاصرة"2016م، وكتاب: "القصيدة العربيّة المعاصرة: من التّشكيل إلى الرّقميّة"2017م، وهو الكتاب الأهمّ في نظري. ومهما يكن، فإنّ للباحث بوجمعة العوفي مشروعا نقديّا متكاملا ومتطوّرا، وما يزالُ يجتهد فيه ويبني أسسه، ويتابع الشّعريّة العربيّة المعاصرة وإبدالاتها الجماليّة بجهدٍ فنيٍّ رصينٍ.

3. كتاب **"التّأويل السّيميائيّ للشعر: أمل دنقل من العلامة إلى التّاريخ"** للناقد المصري عبد الرحمان عبد السّلام محمود، صادر عن الهيئة المصريّة العاملة للكتاب، سنة 2021م. يركّز الكتابُ الّذي يتوزع على مدخل وبابين على تقديم صورة شاملة عن منهج التّأويل السّيميائيّ للشعر عبر (التّصور ـ المختبر ـ المنهج) ثمّ تأويل العلامة السّيميائيّة في شعر أمل دنقل، انطلاقا من النّظم اللّسانيّة والثّقافيّة، مرورا بسياق السّيرة الذّاتيّة، ووصولا إلى سياق الرّؤية للعالم، عبر دراسة التّناص، والبنيات الفنيّة والتّاريخ... يتميّز الكتابُ بلغةٍ نقديّة رصينةٍ، تمتحُ من

المرجعيّة الغربيّة، ومن التراث العربيّ النّقديّ... وإن كانت ذاتيةُ النّاقد وإعجابه بمواطنه (الشّاعر المصريّ أمل دنقل) تطغى على سطح تحليله ونقده الموضوعيّ.

4. كتاب **"النّهار الآتي: قراءات نقدية في التجربة الشعرية للشاعر رفعت سلام"**، صدر سنة 2019 عن دار الأدهم للنشر والتّوزيع، قدّم له النّاقد محمد عبد المطلب، أعدّه وحرّره النّاقد أحمد سراج، ويضمّ دراسات مهمّة لمجموعة من النّقاد العرب المعاصرين، تتناول التّجربة الشّعريّة للشاعر رفعت سلام بالدّرس والتّحليل من جوانب عدّة، شاركت فيه الأسماء النّقديّة التّاليّة: محمود أمين العالم، محمد مفتاح، شريف رزق، عبد الدائم السلامي، اعتدال عثمان، إدوار الخراط... وآخرون.

في هذا الكتاب أستفيد من كلّ دراسة على حدة، وأركّز على كيفية تعامل النّقاد مع التّجريب والمكوّنات الفنيّة في شعر رفعت سلام.

5. كتاب **"الرّوايّة العربيّة الحديثة: المرجع والدلالة، بحث في أنثروبولوجيا الجسد"** للناقد جمال بوطيب، الصّادر عن منشورات مختبر التّواصل الثّقافيّ وجمالية النّص سنة 2018م، كتابٌ يهدفُ إلى تتبّع مختلف تمظهرات الجسد في المتن الرّوائيّ العربيّ الحديث والمعاصر ومساءلته من خلال مفهوم "المرجع"، وقد درس فيه النّاقد روايات كلّ من واسيني الأعرج، توفيق الحكيم، إدوار الخراط، جرجي زيدان، عباس محمود العقاد، يوسف القعيد، نجيب محفوظ، أحلام مستغانمي، الطاهر وطار... كتابٌ أكاديميٌّ قيمٌ، لا يغرق في المفاهيم والتّنظير، بل يُكثرُ من التّطبيق والنّقد والتّحليل، وهو بذلك يساهم في استنبات مفهوم "المرجع" (مفهوم غربي) في النّقد المغربيّ والعربيّ المعاصر، اتخاذه منهجا في تشريح الجسد الروائيّ العربيّ. ما يتصل

في هذا الكتاب مع بحثي، هو أنّه يعمق معرفتي بالتّعامل مع المرجعيّة الفنيّة في الإبداع الأدبيّ، والتّحليل المنهجيّ القويم والبرهنة النّقديّة.

6. كتاب **"التّصوير المشهديّ في الشّعر العربيّ المعاصر"** للناقدة الأردنية أميمة عبد السّلام الرّواشدة، صدر الكتاب عن وزارة الثّقافة بالمملكة الهاشمية الأردنية سنة 2015م، وهو كتاب يبحث في ظاهرة فنيّة بارزة تشكلت بفعل تعالق الشّعر مع الفنّ السّابع، وقد درست النّاقدة هذه الظّاهرة عند ستة شعراء هم: أحمد عبد المعطي حجازي، سعدي يوسف، محمود درويش، أمل دنقل، سامي مهدي، إبراهيم نصر الله... كتاب نقديّ يجترح طرقا وعرةً وجديدةً في النّقد العربيّ المعاصر، وإن لم ينفتح على الحساسيّات الشّعريّة الجديدة، واكتفائه بالتّجارب الشّعريّة الرّائدة.

7. كتاب **"الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة"** للناقد حسن لشكر، صدر عن مجلة المجلة العربيّة العدد 169 سنة 2014م، رغم أنّ الكتاب مخصّص للروايّة العربيّة الحديثة، إلّا أنّه مهمٌّ ومفيدٌ، وجدير بالقراءة والتّأمل، وفيه جهدٌ نقديٌّ كبيرٌ، ومقاربة جماليّةٌ جامعةٌ بين الفنونِ السّمعيّة البصريّة والرّواية.

8. كتاب **"حداثة الكتابة في الشّعر العربيّ المعاصر"** للشاعر والنّاقد صلاح بوسريف، صدر سنة 2012م عن دار أفريقيا الشّرق للنشر والتّوزيع، ويتكوّن من قسمين وأربعة فصول.

القسم الأول من الكتاب موسوم بـ"من القصيدة إلى الكتابة"، وينقسم إلى ثلاثة فصول: الفصل الأول موسوم بـ" القصيدة وإكراهاتها"، الفصل الثّاني، معنون بـ"فرضيات الاِنتقال"، والفصل الثّالث: "البيانات الشّعريّة وأوليات المساءلة".

أما القسم الثّاني من الكتاب فقد خصّصه النّاقد لـ"أساسيات الكتابة" وينقسم إلى ثلاثة فصول، الفصل الأول؛ الكتابة إيقاع مفتوح، والفصل الثّاني؛ الكتابة والوضع الأجناسيّ، والفصل الثّالث، الكتابة وإنتاجيّة القراءة.

في هذا الكتاب يدافع النّاقد والشّاعر صلاح بوسريف على مشروعه النّظريّ والنّقديّ والنّصيّ المتمثل أساسا في "حداثة الكتابة" وهو قراءة نقديّة جريئة في شعر كلّ من قاسم حداد، وعبد المنعم رمضان، ومحمد بنيس، وسليم بركات... يهتمّ فيه بدراسة الصّفحة في العمل الشّعريّ، والمحو والفراغ، الكتابة وتداخل الأجناس، وعلاقة حداثة الكتابة بالفنون البصريّة...

بالإضافة إلى هذه الكتب النّقديّة، هناك بعض الكتب الجماعيّة والفرديّة الّتي خَصَصَتْ فصلا أو مبحثا من مباحثها لظاهرةٍ من الظّواهرِ الفنيّةِ المدروسةِ، أضف إلى ذلك بعض المقالات والدّراسات النّقديّة في مجلات، وجرائد، ومواقع عربيّة ومغربيّة...

دون أن أشير إلى الكتب النّقديّة المؤسسة لرواد المناهج النّقديّة، وكتب النّقد الشّعريّ عالميّا وعربيّا ومغربيّا، وكتب أخرى تتعلّقُ بالفنون المشهديّة... ذلك أنّ القارئ الكريم لهذه الأطروحة يمكنه أن يجدها في هوامشها وإحالاتها.

وهناك بعض الأطاريح الجامعيّة الّتي تلامس موضوع بحثي في قضية من قضاياه، أو تشترك معه في المنهج والموضوع، ومن بينها:

1. عبد الله أحادي، تأويل القصيدة المغربية المعاصرة: النّسق والسّياق، إشراف جمال بوطيب، سنة 2015- 2016م، رقم القيد: 341/80.

2. عبد الرحيم أبطي، بنية اللّغة الشّعريّة في القصيدة الثّمانينية بالمغرب، إشراف العربي الحمداوي، سنة 2003/2002م، رقم القيد: 181/80.
3. بوجمعة العوفي، الخطاب البصريّ في الشّعر المغربيّ المعاصر: من الأشكال الخطيّة، إلى البقعة التّشكيليّة، إشراف الدكتور يونس الوليدي، سنة 2009- 2010م، رقم القيد: 279/80.
4. ـ ثريا ماجدولين، مرتكزات النّموذج الجماليّ في القصيدة المغربيّة المعاصرة، إشراف عبد الرحمان طنكول، سنة 2008- 2009م، رقم القيد: 265/80.
5. فاطمة الوريشي، القصيدة المغربيّة المعاصرة: مكوناتها الفكريّة والفنيّة، إشراف محمد السرغيني، سنة 1999- 1998م، رقم القيد: 108/80.

أمّا باقي الدّراسات والكتب النّقديّة التّي تتصل بموضوع بحثي، ولم أشر إليها، فإنّ أغلبها لا يرقى إلى مصاف الدّراسات النّقديّة الجادة والبحث العلميّ الرّصين، ولا تحترم شروطه ومعاييره، أو تتّسم بالسّطحيّة والعجالة، أو لم أتمكن من الحصول عليها وقراءتها.

أؤكد مرّة أخرى، أنّه لا توجد أيّة دراسة أو كتاب بنفس المتن الشّعريّ، والرّؤيّة النّقديّة والمنهجيّة في هذه الأطروحة.

8. صعوبـــات البحث:

تعدّدت صعوبات هذا البحث، ويمكن إجمالها في ثلاث نقاط:

❖ **أولا:**

تتجلى صعوبته في تعدّد المتن الشّعريّ الأمر الّذي جعلني أستغرق مدّة طويلة في تتبّع كلّ شاعر على حدة (أعماله الشّعريّة، والنّقديّة، وحواراته) لفهم رؤيته

الشّعريّة في شموليتها، وفي التّعدّد الفنيّ؛ فهو لا يدرس ظاهرة فنيّة بعينها، بل يدرس المسرح، والسّينما، والتّشكيل، والتّصوير الفوتوغرافيّ، وكيف يتشكل في الشّعر، بالإضافة إلى فنون وقضايا أخرى تحضر أثناء تحليلي للمتن الشّعريّ المدروس، فتفرض عليّ الوقوف عليها.

❖ **ثانيا:**

تعدّد القراءات المنهجيّة والتّحليليّة، فالتّحليل الدراماتورجيّ للمسرح في الشّعر يختلف عن التّحليل الأيقونوغرافيّ للصورة الفوتوغرافيّة، والتّحليل التّشكيليّ عن التّحليل السّينمائيّ...

❖ **ثالثا:**

اختلاف الرّؤى الشّعريّة للشعراء وطرائق توظيفهم للمادة/ العلامة الفنيّة، فجاءت الأطروحة حلقة في حلقات، أو أطروحات داخل أطروحة واحدة، الأمر الّذي حتّم عليّ الدّقة والتّكثيف ما أمكن، وحاولت التّغلب عليها بكثرة القراءة والاِطلاع والمتابعة والكتابة وإعادة الكتابة.

وهذه الصّعوبات على قلّتها، هي مقصودة منّي، بغية أخذ تكوينٍ رصينٍ، وتوسيعِ ثقافتي، وتعميقِ معرفتي بالأدبِ والفنونِ، خاصة وأنّ الأطروحة تحت إشراف أستاذي الفاضل الدكتور الأديب جمال بوطيب، وهو أستاذٌ مبدعٌ، متعدّدُ الإبداعِ والإنتاج، وهي فرصة سانحةٌ للتعلم منه والاِستفادة من تجاربه الإبداعيّة والثّقافيّة المتعدّدة.

9. شكر وعرفان:

يتوجهُ شكري وامتناني الكبيرين لأستاذي المشرف الدكتور الأديب جمال بوطيب على كلّ ما قدّمه لي أثناء مسيرتي الدّراسيّة الجامعيّة والثّقافية بمدينة فاس،

والّتي امتدّت لما يزيد عن عشر سنوات، كان فيها وما يزال يشجعني ويرعاني بحنوٍّ وجمالٍ وطيبةٍ وكرمٍ... فإليه أرفع آيات الشّكر والاِمتنان والتّقدير.

كما أشكر السّادة الأساتذة الكرام الّذين تشرفتُ بالتّتلمذ على أياديهم في كلّ مساري التّعليمي، وكلّ الأصدقاء الّذين قدّموا لي يد المساعدة والعون.

مَدْخَلٌ نظَرِيٌّ مَفْهُومِيٌّ

❖الْمَبْحَثُ الأَوَّلُ: الْمَفَاهِيمُ المُؤَطِرَةُ لِعُنْوَانِ الأُطْرُوحَةِ.

❖الْمَبْحَثُ الثَّانِي: الشِّعْرُ الْعَرَبِيُّ، مَسَالِكُهُ، وَتَحَوُّلاَتُهُ، وَنَقْدُهُ.

❖الْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: الشِّعْرُ الْعَرَبِيُّ الْمُعَاصِرُ وَالْفُنُونُ المَشْهَدِيَّةُ.

اَلْمَبْحَثُ الأَوَّلُ: اَلْمَفَاهِيمُ الْمُؤَطِرَةُ لِعُنْوَانِ الأُطْرُوحَةِ.

أخصّص هذه المباحث النّظريّة للوقوف عند المفاهيم الأساسية المؤطرة والمسيجة لعنوان الأطروحة، وكذا رصد مسارات الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، وأهمّ مسالكه وتحوّلاته في علاقته بالمناهج النّقديّة، وعلاقته بالفنون المشهديّة والآفاق الّتي فتحتها له.

تعدُّ المفاهيمُ لبنة أساسيّة في كلّ نظريّة أو مقاربة نقديّة، ارتباطا بشقها التّطبيقيّ، لذلك أخصّص هذا المبحث للوقوف عند المفاهيم الأساسيّة المؤطرة لعنوانها، والمسيجة لإشكاليتها، وفصولها ومباحثها، وسأختصر ما أمكن، لأنّي أبتغي لأطروحتي هذه أن تكون تطبيقيّة لا نظريّة، وأن تنطلق من النّص الشّعريّ لإبراز الظّاهرة الفنيّة، وآليات تخلّقها النّسقيّ في بنية النّص الشّعريّ، مُنْتَقلا في نفس الوقتِ إلى ما وراء ظاهر النّص، نحو بواطنه ومضمراته.

ينبني عنوان الأطروحة على المفاهيم التّالية: "الفنونُ"، "المشهديّةُ"، "الشّعر"، "العربيّ"، "المعاصرِ"، "نسقيّة"، "سيميائيّة"، "التّأويل". وهو عنوان شاملٌ؛ يجمع موضوع البحث، جنسه، وزمنيته، فضاؤه الجغرافيّ، منهجه، وإشكاليته.

وسأتطرق إلى كلّ عنصر/مفهوم على حدة:

1. الفنونُ: الأنواعُ والبنيات.

تتعدّد أنواع الفنون، وتختلف معانيها حسب البنيات الثّقافيّة والاجتماعية للمجتمعات، وحسب كلّ فترة زمنيّة، وأنماط تلقيها وتفكيرها.

وكما هو متعارفٌ عليه في الأدبيات المصطلحيّة والمفهوميّة، فإنّ الفنون سبعة منها: الفنّ السّينمائيّ، الفنّ المسرحيّ، الفنّ الفوتوغرافيّ، والفنّ الموسيقيّ...

هذه الفنون، منها ما هو سمعيٌّ، ومنها ما هو بصريٌّ/ مشهديٌّ، ومنها ما يجمع بينهما معا، كالمسرح والسّينما.

2. المشهديّةُ: الصّيغةُ الجامعةُ والتّلقي.

انشغلَ الشّعر العربيّ ـ في كلّ عصوره ـ انشغالا كبيرا بالمشهديّة، أكثر مما انشغلَ بالذات الشّعريّة، وقد سعى الشّاعر جاهداً إلى أن تكون قصيدته مرآة عاكسة لمجتمعه، وبيئته، وأهله وذويه، ففي القصيدة الواحدة، أجده، يحدّد إطارا عاما لمشهدٍ يتضمن عناصر بصريّة وسمعيّة ثابتة ومتحركة.

يرى الشّاعر والنّاقد أدونيس أنّ "معظم شعرنا القديم تبدو فيه الحياة مشهدا، أو ريفا أو نزهة، فهو ينظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالا جامدة "([1])، أما شعرنا العربيّ المعاصر في ـ إطار المشهديّة ـ فإنّه ينظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالا متحرّكةً، أي حياة متجدّدة داخل إطارٍ معينٍ، يُنظر إليها عبر منظار اللّغة الشّعريّة.

لقد تعدّدت تعاريف ومفاهيم "المشهد" حسب كلّ فنّ ومذهب فكريّ أو أدبيّ، فهناك من يعرّفه بالمنظر أو المكان، مثل ذلك ما أجده في معجم الفنّ السّينمائيّ بحيث يُعرّف: بـ"المكان المحدود الّذي يقام في المسرح أو السّينما، وتقعُ بين جوانبه الأحداث ويتحرّك فيه الممثلون والممثلات"([2])، ويعرّفُه "ميشيل وين" - "Michel Oouin" بوظيفته لكونه: "يختصُّ بحدثٍ جزئيٍّ يتمّ في نفس المنظر وبين نفس الشّخصيات"([3]).

أمّا المشهديّة، فنسبة إلى المشهد، والفنون المشهديّة هي كلّ فنٍّ يعتمدُ المشاهدةَ والبصر والرّؤية، ويتوّجهُ إلى متلقٍ مُبصرٍ يتفاعل معه عبر قناة العين، ويرتبطُ المشهدُ بوجودِ إطارٍ يحدّدُ فضاء تكوّنه وتطوّره، سواء كان هذا الإطار متحركا

---

[1]- أدونيس، زمن الشّعر، دار الفكر لطباعة والنشر، لبنان، ط5، س 1987، ص: 12.

[2]- أحمد كامل مرسي، مجدي وهبه، معجم الفن السّينمائي، منشورات الهيئة المصرية العاملة للكتاب، ط1، س1973، ص: 304.

[3]- ميشل وين، حرفيات السينما، تر: حليم طوسون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط1، س 1970، ص: 257.

أو ثابتا، وحسب موضوع الأطروحة فإنّي أقصد بها الفنون البصريّة الأربعة: الفنّ المسرحيّ، والفنّ التّشكيليّ، والفنّ السّينمائيّ، وفنّ التّصوير الفوتوغرافيّ.

يتبينُ لي أنّ المشهد هو الصّيغةُ الجامعةُ والمشتركة بين كلّ هذه الفنون، لأنّ كلّ لوحة فنيّة، أو كلّ جزء من عرض مسرحيّ، أو صورة فوتوغرافيّة، أو لقطة سينمائيّة ثابتة أو متحركة... هي مشهد أو جزء من إطار عام.

المشهد موجودٌ في اللّوحةِ التّشكيليّةِ، وفي الصّورةِ الفوتوغرافيّةِ، وفي العرضِ المسرحيِّ، وفي الفيلم السّينمائيّ، إنّه أساس الفنّ المشهديّ كيف ما كان نوعه، من هنا، جاءت تسمية عنوان الأطروحة بالفنون المشهديّة، عوض البصريّة لأنّ الأطروحة لا تخوض في كلّ الفنون البصريّة، بل بالتّي يتجلى فيها هذا الأخير واضحا للمُشاهدِ، وترتبطُ المشهديّةُ بالمتلقي الّذي يتوفر على ثقافة بصريّة وفنيّة عالية، وعلى قدرٍ عالٍ من التّفاعلِ والتّجاوب.

3. الشّعر: الأنواع والخصائص.

الشّعر العربيّ المعاصر هو المتن الّذي تنطلقُ منه هذه الدّراسة، والعيّنة التّحليليّة للمنهج الموظّف، وليس هناك تعريف محدّدٌ وثابت للشعر، بعيدا عن التّعريفات التّقليديّة الّتي درجت على تعريفه وحصره في النّموذج المعيار القائمِ على الوزن والقافية، وسيظلُّ الشّعر شعرا وإن تشكّل في أيّ قالب فنيّ كيف ما كان.

تختلف أنواع الشّعر العربيّ حسب كلّ عصر، وكلّ مرحلة تاريخيّة، هناك الشّعر العموديّ، والشّعر التّفعيليّ والشّعر الحر، وهناك قصيدة النّثر، وقصيدة الهايكو، وقصيدة الشّذرة... وغيرها من الأنواع المعروفة وغير المعروفة، وكلّ نوع له تسمياتٌ واصطلاحات كثيرة. ولست هنا بصدد إجراء بحث تعريفيّ لهذه الأنواع الشّعريّة، والبحث في مميزاتها وخصائصها، بقدر ما أتجاوز ذلك إلى إبراز تعالقه مع الفنون المشهديّة.

يهّمني من الأنواع الشّعريّة السّابقة، الشّعر التّفعيليّ وقصيدة النّثر، وذلك نظرا لطبيعة الموضوع المدروس، لأنّ للفنون خصيصةٌ جماليّةٌ لا علاقة لها بالإيقاعِ أو التّفعيلةِ، أو البناء العموديّ أو أي شكلٍ من أشكالِ التّوزيعِ البصريّ، والّذي يهمّني أكثر هو المكوّن الفنيّ والجماليّ، لأنّ التّجارب الشّعريّة المدروسة في البحث، جمعت وتجمع بين الكتابة الشّعريّة التّفعيليّة وكتابة قصيدة النّثر، ولها ممارسات نقديّة وإبداعيّة كالرّسم والتّصوير والمسرح والنّقد الأدبيّ...

وبعيدا عن أيّ تعصّب نقديّ، فإنّ الانفتاح على قصيدة النّثر العربيّة اليوم، هو نوع من الدّيمقراطيّة النّقديّة في إطار مقاربة النّوع الأدبيّ، لأنّها تعرضت وما تزال لتهميشٍ وإقصاءٍ نقديٍّ "مُمَنْهَجٍ" من طرف أغلب نقاد الشّعر العربيّ المعاصر ومن مختلف أجياله(*)، فيما أسماء نقديّة قليلة جدا من تعاملت مع الشّعر من خلال النّظر إلى جوهره وروحه بعيدا عن أيّ تصنيفٍ إيديولوجيٍّ وإقصائيٍّ.

وما دام البحث يتوّجهُ إلى دراسة الظّاهرة الفنيّة والجماليّة، لا إلى دراسة العروض التّفعيليّ الّذي يعدُّ الفارق البسيط بين الشّعر التّفعيليّ وقصيدة النّثر، فإنّ أيّة دراسة للمكونات الفنيّة في أيّ نمط من الشّعر ممكنة جدا.

4. الْعَرَبِيِّ: الفضاء والهوية.

تستمدّ لفظة "العربيّ" معناها ودلالاتها من الفضاء الجغرافيّ الّذي ينتمي إليه شعراء المتن المدروس، فالعربيُّ نسبه إلى الدول العربيّة، وليس كلّ الدول العربيّة، وإنّما اختصارا التي ينتمي إليها الشّعراء الّذين يتناولُ البحثُ شعرهم، وهذه الدّول هي: العراق، تونس، سلطنة عمان، المغرب، لبنان، مصر.

*- أغلب نقاد الشّعر العربيّ المعاصر بالمغرب وقفوا موقفا ضد قصيدة النثر ودراستها في أطاريحهم الجامعية التي تحوّلت بعد ذلك إلى كتب ودراسات نقدية مهمة وهم: محمد بنيس، عبد الله راجع، نجيب العوفي، محمد بنعمارة، يحيى عمارة، عبد الله أحادي... فيما أسماء أخرى احتفت بها احتفاء مهما: كصلاح بوسريف، عبد السلام المساوي، عبد اللطيف الوراري وغيرهم...

وتُغطي هذه الدول مجمل البلاد العربيّة من المحيط إلى الخليج، وتشترك في الكثير من الخصائص كالدين، والهوية، والتّاريخ، واللّغة العربيّة، باعتبارها لغة رسميّة لها؛ في المعاملات، ولغة الإبداع والنّقد.

5. المعاصرُ: التّسميّة والدّلالة.

"المعاصر" مفهوم تاريخيٌّ مَحْضٌ، انتقل إلى الدّراساتِ الأدبيّةِ عبر الدّراساتِ التّاريخيّةِ قصدَ التّجييلِ والتّحقيبِ للمدارسِ والتّيارات الأدبيّة، والّذي يخصّنا في هذا المحور هو تعريفه وربطه بسياق الشّعر العربيّ موضوع البحث.

يحدّد أغلب النّقاد فترة ظهور الشّعر العربيّ المعاصر نهاية الأربعينيّات مع ظهور جيل الرّواد المؤسس في المشرق: بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي... وفي المغرب: ابتداءً من السّتينيات مع رواد القصيدة الحرّة (الّتفعيلة) خاصة أحمد المجاطي، محمد الخمار الكنوني، محمد السّرغيني...

وقد تعدّدت مسميات الشّعر العربيّ المعاصر ما بين الشّعر التّفعيليّ، والشّعر الحرّ والشّعر الجديد، والشّعر الحديث، لكنّ الأكثر حضورا هما الشّعر الحديث والشعر المعاصر.

وغالبا ما تأتي "المعاصرة" في مرحلة متأخرة في تراتبيّة الدّراسات النّقديّة والتّحقيبيّة للشعر العربيّ، فمثلا أجد الشّاعر والنّاقد المغربيّ محمد بنيس في مشروعه النّقديّ: "الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها"(1)، يجعلها في آخر التّرتيب: الشّعر العربيّ الحديث: التّقليديّة، الرّومانسيّة، مساءلة الحداثة، الشّعر المعاصر.

ويرى في سياق تعريفه للشّعر العربيّ المعاصر أنّه أحد تيارات الشّعر الحديث، ويؤكد أنّ "الشّعر المعاصر هو مجموعة صغرى ضمن المجموعة الكبرى الخاصة

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ط2، س 2001، ج1، ص: 263.

بالحداثة"([1]). يقترب من هذا التّصوّر النّاقد والشّاعر المغربيّ عبد الله راجع الّذي ذهب إلى أنّ الشّعر المعاصر أقرب إلينا زمنا إن لم يكن ما نعيشه الآن، وبهذا التّحديد يكون المعاصر جزءا من الحديث الّذي يبدو أنّ بدايته الأولى ظهرت مع مطلع القرن العشرين، أما المعاصرة في الشّعر فيحدّدها بقوله: "حركة رؤيويّة بالأساس"([2])، في نفس الخطّ الذي ذهب فيه الّناقد المغربيّ، أجد شاعرا مشرقيا آخر، هو شربل داغر الذي يؤكد "أنّ القصيدة العربيّة الحديثة قصيدة معاصرة"([3])، هذا يعني أنّ الشّعر العربي الحديث يشمل الشّعر المعاصر، ويشمل المعاصر الشّعر الأقرب إلينا زمنيّا، الشّعر الذي يُكْتَبُ الآن، الشّعر الرّاهنيُّ.

أما من ناحية المضمون الشّعريّ فالشّعر المعاصر "ليس خروجا جزئيا (عن الحداثة) إنّه خروج كليٌّ، لا عن الايقاع المألوف بمفرده، بل عن اللّغة ودلالاتها المألوفة، عن البناء المعماريّ للنص الشّعريّ... المعاصرة نسف كليٌّ، إنّها نهاية الحداثة كتراكم"([4])، ما يفهم من كلام الشّاعر عبد الله راجع أنّ نهاية الحداثة كتراكم وليس كأنواع فنيّة، وحساسية تعبيريّة، إذا فالمعاصرة حداثة وتحديث في كلّ المكوّنات الفنيّة للقصيدة الشّعريّة، مع عدم قطعها مع الهوية الأصليّة للشّعر.

يتبين لي من خلال الآراء السّابقة أنّ مفهوم المعاصر مفهوم توصيفي لفترة زمنيّة تبدأ في العصر الحديث وتمتد إلى فترتنا الرّاهنة، وتوصيف لمضمونٍ شعريّ جماليٍّ جديدٍ.

أما بخصوص الشّعراء موضوع البحث، فهم ينتمون إلى الزّمن المعاصر، وفي الفترة الرّاهنة تحديدا، بدأوا الكتابة في أواخر السّبعينيات من القرن المنصرم، وواصلوها إلى حدود الألفيّة الثّالثة، وإن بدت في بعض شعرهم الملامح التّراثيّة

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، س 1979، ص: 15.
[2] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، منشورات عيون المقالات، ط1، 1987، ص: 9.
[3] شربل داغر، الشّعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال، ط1، س 1998، ص: 33.
[4] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 9.

والبناء الشّعريّ القديم، خاصة في بدايتها، فإنّها تقبض على جمرة الحداثة والمعاصرة شكلا ومضمونا، وتُنعشُ ذلك التّراث، بما يجعله حيّا يمشي بيننا مجردا من ملامح الغرابة والتّغريب، وتجدّدُه رؤية ورؤيا، وفي شعرهم كلّ ملامح هذا العصر، بكلّ أحداثه وتناقضاته وتحوّلاته، وقصيدتهم تتميّز بـ"بالتّوسع والتّغيّير، وبإدخال عناصر كثيرة تنتمي إلى المسرح والرّواية والفلسفة والعلم والتّاريخ وغيرها، وبالانفتاح على كلّ الأشكال"([1]) التّعبيريّة والإبداعيّة بما فيها الفنون السّمعيّة والبصريّة التي غدت سِمة مميزة لعصرنا الحالي.

المعاصرة من وجهة نظري الخاصة في الشّعر: هي تطوير وارتقاء بالشّعر العربيّ الحديث إلى أفق جماليٍّ راهنيٍّ، مستمرٍ ومنفتحٍ على كلّ ما استجدّ من تطوّرات الحياة بكلّ جديدها وتناقضاتها، والقدرة على التّعبير عن هذا التّناقض الجديد بلغة أهله، وأن يصلح هذا الشّعر للقادم من الأيام، أن يكون رؤيويّا واستشرافيّا لِما سيأتي.

6. نسقيّة التّوظيف/ سيميائيّة التّأويل:

يرتبط الشّق الثّاني من عنوان الأطروحة بالمناهج النّقديّة الموظفة في مقاربة الظّاهرة الفنيّة في المتن الشّعريّ المدروس.

تمارسُ الكتابةُ الشّعريّةُ المعاصرةُ نوعًا من المخاتلةِ والمواربةِ عبر توظيفها لشبكةٍ من العناصرِ والإشاراتِ والعلاماتِ الّتي يعصبُ على المتلقي فك شفراتها، ما لم يتسلح بمناهج نقديّة متطوّرة، والشّعرُ الجديدُ يتطلّب قارئا جديدا متسلّحا بمناهجَ نقديّة جديدة، قادرة على قراءة السّطح والعمق، ومن بين هذه النّظريات والمناهج الّتي أعتمد عليها: نظريّة التّلقيّ، والنّقد الثّقافيّ، والسّيميائيّات، والتّأويل.

[1] يحيى عمارة، مرجعيات الشّعر العربيّ المعاصر بالمغرب، مقاربات، فاس، ط1، س 2018، ص: 22.

يستمدُ مفهوم النّسق(*) مرجعيته من النّقد الثّقافيّ باعتباره مفهوما مركزيا يسعى إلى الكشف عن تشكيل العلامات الجمالية والفنيّة في النّص الشّعريّ، سواء في اللّغة الشّعريّة أو على فضاء الصّفحة الشّعريّة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى الكشف عن "العيوب النّسقيّة المُختبئة من تحت عباءة الجماليّ"([1])؛ وما وراءها من معاني ودلالات.

يرتبط نسق التّوظيف بكيفيّة توظيف الشّاعر للفنّ المشهديّ في شعره، ونسق التّأويل السّيميائيّ يرتبط بكيف يتلقى المتلقي العلامة السّيميائيّة الفنيّة داخل الشّعر، ومن ثمّ كيف يؤولها.

يعرّفُ السّيميائيُّ الإيطالي أمبرتو إيكو النّظرية السّيميائيّة بـ"الخطاب النّظريّ حول الظّواهر الدّلاليّة والتّأويليّة، وينظر إلى هذه النّظريّة بوصفها مجموعة من المفاهيم المنظمة الّتي تمكّن من وصف آليات إنتاج الدّلالة داخل موضوع ثقافيّ محدّد"([2])، هذا الموضوع هو الشّعر العربيّ المعاصر الّذي هو محطّ تفسير وتأويل، والتّأويل ما هو إلّا "إنتاج جديد للنص وهو تلقٍ يختلف حسب القراء وفئاتهم ومرجعياتهم وتصوراتهم بما يتماشى مع وعي قرائي متجدّد للقارئ"([3])، والتّأويل ليس عملية قرائيّة فحسب، بل له شروطٌ موجهة يفرضها النّصُ بحيثُ أصبح له "دور أساسيٌّ في توجيه مؤوليه من أجل بناء معناه، وهو ما يبرر التّفاعل بين كليهما (أفق النّصّ وأفق الذات المؤولة، أفق الداخل وأفق الخارج، وأفق التّلقي وأفق

---

* لا أحلّ النّقد الثّقافيّ محلّ النّقد الأدبيّ، بل أستفيد من فكرة النّسق وحدها، وأُدْخِلها في مجال النّقد الأدبيّ – الشّعريّ – والفنيّ الجماليّ... بمعنى في الشّعريّة أشياء أخرى، غير الجماليّة، هذا هو النّسق المضمر، معنى خفيّ غير ظاهر، ما وراء النّص الشّعريّ، ولا أقصد بالأنساق، تلك القبحيات، كما ذهب إلى ذلك عبد الله الغذامي.

[1] عبد الله الغدامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، س 2005، ص: 8.

[2] عبد الله بريمي، بريمي عبد الله، السيميائيات التأويلية: الأسس الفلسفية والامتدادات النقدية، مجلة الإمارات الثقافية، عدد 64، س 2018، ص: 100.

[3] جمال بوطيب، المكون الاستعاري وبناء الدلالة، منشورات دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، س 2021، ص: 118.

الإنتاج"([1])، لأنّ المعنى "كامن في العتمات، وسابح فيما وراء العلامة... والعلامة تشير إليه، إذ هي شيء يقوم مقام شيء آخر، ومعرفتها تفيد معرفة شيء ثان وثالث أو رابع"([2])، ومن هنا يأتي دور المتلقي/ المؤول.

إذا كانت السّيميائيات تسمح بدراسة وتفكيك شفرات النّص الشّعريّ وعلاماته، فإنّ التّأويل يوصل إلى المعنى الكامن في هذه التّفاصيل السّيميائيّة عبر التّأويل، ولأنّ "الممارسة التّأويليّة هي الّتي تقودنا إلى الدّلالة"([3]). التّأويل جامع لكلّ ذلك/ العلامة والنّص الشّعريّ، والمعاني الكامنة فيهما معا.

من هنا تغدو عملية القراءة والإبداع الشّعريّ العربيّ المعاصر عملية مشتركة ومتفاعلة بين الشّاعر والمتلقي المشاهد، فالشاعر يشكّلُ النّسق الظّاهر، وفي الوقت نفسه قد تتشكلُ أنساقٌ أخرى تتسلّلُ إلى نصّه الشّعريّ دون وعيٍّ منه... من هنا فإنّ الشّاعر يشكل ويبني النّص؛ العمل الفنيّ المُشكلُ بالشّعر والعلامات الفنيّة؛ ألوان، ومشاهد، وعروض، وأضواء، وصور... هذا التّركيب / التّوظيف/ التّوظيب يقوم به المتلقي كذلك أثناء عملية التّلقي، وهو متلق خبير وعارف بتطوراتِ الشّعريّةِ العربيّةِ وتشعباتها، تتملكه تلك الدّهشة الملتبسة، يُدهشه هذا التّوليف الشّعريّ، ونمط الكتابة الشّعريّة القائم على الجمال الفنيّ، وهو ليس متلق شفاهيٍّ/سماعيّ، وإنّما متلقٍ مشاهد، مبصر، تأخذ بلبه الأشياءُ وفسيفساؤُها... يبحثُ عن المعنى الكامنِ في اللّغةِ والعلامةِ، في الظّاهرِ والمعلنِ، بمعنى آخر إنّه يشرحُ، يفسّر، يؤولُ، وعلى تأويله أن يراعي الشّروط السّياقيّة والثّقافيّة، الداخليّة والخارجيّة للمنتوج الفنيّ والشّعريّ.

هكذا إذن، تنتقل عملية القراءة والتّلقيّ من البناءِ والتّشكيلِ إلى التّأويلِ والتّخييل.

---

[1] عبد الله بريمي، السيميائيات التأويلية، مرجع سابق، ص: 100.

[2] عبد الرحمن عبد السلام محمود، التّأويل السّيميائيّ للشعر: أمل دنقل من العلامة إلى التّاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، س 2021، ص: 11.

[3] جمال بوطيب، المكوّن الاستعاري وبناء الدلالة، مرجع سابق، ص: 121.

اَلْمَبْحَثُ الثَّانِي: الشِّعْرُ الْعَرَبِيُّ، مَسَالِكُهُ، وتَحَوُّلاَتُهُ، ونَقْدُهُ.

عرف الشّعر العربيّ على مرّ العصور تحوّلات مهمّة مسّت شكله وجوهره، وذلك بفعل عوامل داخليّة وخارجيّة، وقد تعدّدت مسالك الشّعر العربيّ المعاصر الّذي نفذ منها إلى القارئ، ومنها السّمعيّ والبصريّ، وقد تعانق مع السّرد، ودخل في القصّة والرّواية والأقصوصة، والقصّة القصيرة جدا، وظهر في الشّاشة، و في اللّوحة وسبورة الإعلانات، ولغة النّاس ومعاملتهم، وعبّر عن طموحات الذّات المبدعة، والبيئة الّتي يتحرك فيها، عبر في الوقت نفسه عن تحوّلات الحياة وتقلّباتها الاجتماعية والسّياسيّة والثّقافيّة.

وقد ظلّ النّقد مرافقا للشعر العربيّ الحديث والمعاصر في كلّ مراحله ومدارسه، فإذا كان النّقد العربيّ المعاصر مع بداية قصيدة التّفعيلة كان تأسيسيا، غايته توضيح الخطوط العريضة لهذا التّوجه الجديد في الشّعر العربيّ، والدّفاع عنه وتبيان خصائصه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، في هذا الإطار تندرج كتابات كلّ من نازك الملائكة وعزالدين إسماعيل ومحمد النويهي... لتأتي بعد ذلك موجة نقديّة جديدة ضخت دماء جديدة في الحركة النّقديّة، وانتبهت إلى قضايا جديدة في شعرية الأجيال الّتي تلت الأجيال المؤسِّسة، يدخل في هذه الموجة النّقديّة كلّ من اجتهادات اليمني عبد العزيز المقالح،(اليمن)، والمصري جابر عصفور،(مصر)، وفخري صالح، (الأردن)، وأدونيس،(سوريا)، وكمال خير بك، وشربل داغر، ويمنى العيد،(لبنان)،أحمد المجاطي، ومحمد بنيس، وعبد الله راجع، ونجيب العوفي (المغرب).

هؤلاء النّقاد انصرفوا إلى تدارك ما درسه الأولون، وتوجهوا إلى دراسة تحوّلات الشّعر العربيّ والاهتمام بقضايا جديدة كالحزن والغربة والبناء الفنيّ والدراميّ والرّمز والأسطورة والرّؤيا...

وقد وقعت الحركة النّقديّة في السّبعينيّات من القرن الماضي، شأنها شأن القصيدة العربيّة المعاصرة في مطبّ الايديولوجيا والبيان الاحتجاجيّ، وانزاحت عن رسالتها الفنيّة، إلى التّعبير عن هموم الشّعب والقضايا المصيرية للشعوب المضطهدة والمتخلّفة، ولا ضير في ذلك، فقد كانت المرحلة العربيّة مرحلة غليان، وكان لِزَاما على الشّاعر والنّاقد أن ينخرطا معا في هذا التّوجه.

في هذه الفترة عرفت المناهج الاجتماعيّة والبنيويّة التّكوينيّة ازدهارا مهمّا في النّقل والتّرجمة والتّطبيق النّقديّ على الشّعر العربيّ المعاصر، أمّا مع أواسط الثّمانينات والتّسعينيات، فإنّ السّيادة النّقديّة صارت للبنيويّة باتجاهاتها المختلفة، مدعومة المناهج النّفسيّة وبالتّفكيكيّة وغيرها من المناهج النّقديّة الأخرى، حيث أصبح من الصّعب على المتتبّع أن يحصر المناهج النّقديّة الّتي تقارب الظّاهرة الشّعريّة في مختلف البلدان العربيّة...

ومع بداية التّسعينيات وبداية الألفية الثّالثة تعدّدت المناهج النّقديّة، فقد تجد في الدّراسة النّقديّة والواحدة أكثر من منهج نقديّ، الأمر الذي جعل مجموعة من النّقاد يدعون إلى توظيف منهج شامل وجامع سمّوه بالمنهج التّكامليّ وهو منهج يُوَفِّقُ بين "المناهج التّحليليّة المعاصرة جميعها، ويجمع بين مفاهيمها في حدود المعقول والمنطقيّ للتخلص من الخناق الذي تفرضه صرامة المنهج الواحد حول إبداعية الباحث وإبداعية النّصوص في آن معا"[1]، وقد رأى بعض النّقاد أنّ "التّفاعل أو التّكامل المنهجيّ، هو استجابة طبيعيّة و منطقية لثراء بعض النّصوص وتعدّدها الدّلاليّ... والتّوفيق بين المناهج هو احتواء ذلك التّعدّد الدّلاليّ، والتّخفيف من انفلات النّصوص وإحباط مقاومتها اللاّنتماطية"[2].

[1] محمد السرغيني، الشّعر باعتباره رؤيا، حاوره حسن نجمي، جريدة الاتحاد الاشتراكي، عدد 158، س1986، ص: 20.

[2] رشيد بنحدو، النقد الأدبي بالمغرب، مؤلف جماعي، منشورات رابطة أدباء المغرب، ط2، س 2000، ص: 96.

وفي سياق هذا التّخبط المنهجيّ تبين أنّ النّقد العربيّ المعاصر يعاني أزمة خانقة، ما تنفك تدور في مدار النّص وصاحبه، هكذا تبين أنّ المتلقي/ القارئ ظلّ غائبا عن المنظومة الإبداعيّة، الأمر الّذي مهد الطّريق لظهور نظرية التّلقي، بما هي نظرية، ومنهج منفتح ومتطور "توجه الاهتمام إلى موضوع تمّ إغفاله سابقا في النّقد الأدبيّ، وهو موضوع العلاقة الجدليّة بين الإنتاج والتّلقيّ"(1)، كما أنّها تهتم بالمتلقي بدرجة أولى، وطرق وآليات تلقيه للنّصوص الأدبيّة المعاصرة.

وفي بداية الألفيّة الثّالثة عرفت السّاحة النّقديّة وفود النّقد الثّقافيّ بعد أن بيّأهُ مجموعة من النّقاد العرب المعاصرين على رأسهم النّاقد السّعوديّ عبد الله الغدامي، واستفاد منه في الكشف عن الأنساق المضمرة في الثّقافة العربيّة القديمة والمعاصرة، بما فيها الشّعر العربيّ.

دون أن أغفل السّيميائيات بأنواعها المختلفة خاصة السّيميائيات الثّقافيّة والتّأويليّة.

إنّ الشّعر العربيّ المعاصر في بنيته وتركيبته، ونمط تشكّله، ونوع المتلقي الّذي يتوجّه إليه، مختلف عن ماضيه وسابقه، إذن، فحتّى المتلقي بما فيه النّاقد مطالب بتغيير وتطوير أدواته، وتغيير طريقة رؤيته ومقاربته للشّعر.

أمّا في اللّحظة الرّاهنة، تعيش السّاحة الثّقافيّة، بما فيها الشّعر، والنّقد، حالة تداخل وتمازج بين الأجناس والأنواع وانفتاحا على معظم الفنون والمعارف والتّقنيات، الأمر الّذي جعل القصيدة العربية "تقترب كثيرا من أسلوبِ العرضِ الدراميِّ التّفصيليِّ"([2])، ومن المشهديّة السّينمائيّة والرّقميّة.

---

[1] حميد الحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، ط1، س2009، ص: 165.

[2] محمد طه العثمان، البعد الثّاني: قراءة في آفاق الشعرية العربية، منشورات دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ط1، س 2015، ص: 57.

بدأ النّقد الأدبيّ، والشّعريّ منه على وجه الخصوص، يستفيد من كلّ الإمكانات المعرفيّة المتاحة بغية مسايرة الإبداع الأدبيّ الذي يعرف فورة وتغييرا هائلا لم يشهد مثيلا له في السّابق، إنّ الشّعر العربيّ المعاصر في بنيته وتركيبته، ونمط تشكّله، ونوع المتلقي الّذي يتوجه إليه، مختلف عن ماضيه وسابقه، إذن، فحتّى المتلقي بما فيه النّاقد مطالب بتغيير وتطوير أدواته، وتغيير طريقة رؤيته ومقاربته للشّعر.

لقد كان الشّعر العربيّ المعاصر محطّ اختبار نقديّ لكلّ المناهج النّقديّة، على اختلاف منابعها، وطرائق اشتغالها، ومفاهيمها، لكن ينبغي التأكيد على أنّ مقاربة الظّاهرة الفنيّة في الشّعر، ظلّت قليلة جدا في نقدنا العربيّ المعاصر، الأمر الّذي يعطي المشروعيّة للناقد والباحث الجديد البحث في قضايا فنية جديدة غير مطروقة سابقا.

اَلْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: الشِّعْرُ الْعَرَبِيُّ الْمُعَاصِرُ وَالْفُنُونُ المَشْهَدِيَّةُ.

يعدُّ الإبداع ممارسة جمالية لصيقة بالإنسان، يمارسها في أصفى لحظات حياته الخاصّة، للتّنفيس والتّعبير عمّا تموجُ به نفسه من أحاسيس وعواطف، عبر أشكالَ لا حصر لها من الممارسات الفرديّة والجماعيّة، تترجمُ إلى حركاتٍ وأفعالٍ وأصواتٍ...

إنّ ما مارسه الإنسان من أشكالَ احتفاليّةٍ بدائيّة كالرّقص والصّيد وغيرها من الأنشطة الاحتفالية تعدّ نوعا من الفنّ الفطريّ، وقد جسّد ذلك، وعبّر عنه من خلال ما رسمه على جدران الكهوف والمغارات من أشكال ورموز وعلامات، تعتبر لغة فنيّة وشكلا أوليا من أشكال التّعبير الفنيّ، ومنذ اكتشاف الحروف وأدوات كتابتها، تعدّدت وسائل التّعبير الفنيّ للإنسان، فجاءت الكتابة لتوسع اهتمام الإنسان بالإبداعيّ والفنيّ.

إذا كان الشّعر إبداعا كتابيّا، فإنّه يُرى ويقرأ على أيّ حامل ورقيّ أو ضوئيّ، ويمكن أن يُنْشَد، ويسمع في الآلة الإلكترونيّة، بمعنى أنّه فن سمعيٌّ وبصريٌّ، إذن، لابدّ من أصوات، ومن حوارات، ومن مشاهد، وأنغام، وألوان... كي تنتقل الشّعريّة من القصيدة إلى النّص المتعدّد، الّذي تتعدّد فيه المعاني والدّلالات.

إنّ شاعر اليوم في تركيبته النّفسيّة ليسَ إنسانا واحدا فحسب، بل مزيجا من الأشخاص الموهوبين. هكذا يجمع بين أكثر من شكلين كتابيين، من مجالين إبداعيين مختلفين، فأجد ظاهرة الشّعراء النّقاد، وظاهرة الشّعراء المسرحيين، والتّشكيليين، والسّينمائيين، والفوتوغرافيين، أولئك الّذين يجمعون بين الشّكلين الفنيين في نمطٍ كتابيٍّ أو إبداعيٍّ واحدٍ.

إذا كانت غاية الفنّ هي المتعة والفرجة، وتهذيب الذّوق وتطهير النّفوس من شرورها، فإنّ غايةَ الشّعرِ هي تعميقُ الإحساسِ بذلك، لا بإعمالِ النّظر فقط،

بل بتشغيل الحواسِّ والذّاكرة والوجدان، كلّ ذلك عبر اللّغة الشّعريّةِ، وإن لم تسعفه صفحة العمل الشّعريّ في بلورة ذلك الفيض الخلاّقِ من الرُّؤى والتّصوّرات للإنسان والحياة والوجود.

هكذا يأخذ الشّعرُ من الفنِّ، كما يأخذ الفنُّ من الشِّعرِ أيضا، دون أن ينتهك كلّ واحد منهما خصوصيّة الآخر، إنّ مساحة الفنّ كيف ما كانت، لا تتّسع للشعر، لأنّ الشّعر واسع الآفاقِ، يأخذ من الفنِّ أكثر من تقنيّة ومن طريقةٍ، بل إنّ الفنّ قد يحقق الإشباع الشّعريّ دون أن يكون فيه الشّعر كلاما، فنقول لوحة شاعرية، وصورة شاعريّة، لكنّ الشّعر يحقّقُ اللّذة النّاتجة عن تفاعل اللّغة والإيقاع، والصّورة والرّؤية، إنّه فنّ الصّمت والمشاهدة.

في العصر الحديث، ومع اكتشاف الصّناعة وتطوّر الحضارة، انفتح الشّعر العربيّ الحديث على منجزات العصر، حتّى أعتى الشّعراء تشبّثا بالأنماط التّقليديّة والانضباط للأوزان واللّغة القديمة، كالاتّجاه التّقليديّ في الشّعر العربيّ، أو ما يعرف باتجاه البعث والإحياء، إذ لم يجدوا مهربا من الانصياع لمستجدات العصر، هكذا دخلت لغتهم الشّعريّة لغة العصر، فوصفوا في أشعارهم الطّائرة والقطار والسّيارة... ودخلت قصيدتهم الألوان والأضواء والأصوات.

وإن كان شعراء التّيار الرّومانسيّ هربوا من المدينة وإغراءاتها ومعارضها وغرفها الإسمنتية الباردة، وشوارعها الضّيقة والضّاجة إلى الطّبيعة الهادئة، إلى الغابات والأنهار، أو رجعوا إلى الذّات لينصتوا إلى هواجسها وطموحاتها وما تعانيه... الأمر الّذي جعل شعرهم غارقا في نوعٍ من اليأسِ والحزنِ الشّفيفِ.

وضمن سياق تحوّلات الشّعر العربيّ المعاصر، وتحديدا بعد الأربعينيات، حيث شيوع قصيدة التّفعيلة، تحرّر الشّاعر من القيود، قيود المجتمع بسبب التّحوّلات الاجتماعيّة والعالميّة، وما حقّقه الفرد في مجتمعه، بما فيه الشّاعر، وتحرّره من القيود

الشّعريّة، الأمر الّذي فسح أمامه المجال ليحرّر قصيدته هي الأخرى، عبر انفتاحها على آفاقَ معرفيّةٍ وفنيّةٍ لا حصر لها.

وقبل أن تثبّت قصيدة التّفعيلة أقدامها في السّاحة الأدبيّة العربيّة، خاض أصحابها صراعات وخصومات نقديّة بين القبول والرّفض، ظهرت في أواخر الخمسينيات وبدايات السّتينيات قصيدة النّثر مطوّحة بالقيود العروضيّة، فاسحة المجالَ لتجريبٍ شعريٍّ أكثر انفتاحا، ومع السّبعينات والثّمانينات وصل الشّعر العربيّ قمّة تألّقه الإبداعيّ، وتعدّدت فيه الأسماء والتّيارات وطرائق التّعبير، وتعدّدت فضاءات وآليات تلقيه وتداوله.

وعت بعض الأسماء الشّعرية في العالم العربيّ اللّعبة الشّعريّة واستوعبت كلّ أشكال كتابتها النّصيّة، فتمرّست في الكتابة العموديّة أولا، وزاوجت بينها وبين الكتابة التّفعيليّة، ثمّ انتقلت إلى قصيدة النّثر، لكنّها لم تقتنع بهذه التّسمية، لأنّها ترى فيها قصورا في التّعبير عن طموحاتها الكتابيّة وما تتضمّنه من أنساق ورؤى تعبيريّة.

هذه الموجة الشّعريّة، تندرج ضمن ما يسمى بـ"الكتابة خارج الشّكل"، و"الكتابة خارج الوزن"، أو "حداثة الكتابة"، أو "تعدّد الأصوات"، "النّص الكامل"، "النّص المنفتح"، "النّص المركب"... وكلّها تسميّات لنماذجَ كتابيّة تجمع داخل الكتابة الشّعريّة أنماطا لا حصر لها من الفنون والمعرفة والثّقافة...

هذه التّجارب الشّعريّة ـ الّتي أتناول شعرها في الأطروحة ـ انفتحت على الفنون السّمعيّة البصريّة بما فيها المسرح، والسّينما، والفنّ التّشكيليّ، والتّصوير الفوتوغرافيّ، والرّقص، والنّحت... مُحَاوِلَة أن تنتقل بالشّعر العربيّ من الحالةِ التّقليديّةِ والثّقافةِ السّمعيّةِ إلى الثّقافةِ البصريّةِ، لأنّها توصلت إلى أنّ الزّمن الّذي تعيشه القصيدة المعاصرة، هو زمن الصّورة، وعلى الشّاعر أن ينخرط في مسايرته، ويعبّر عنه بكلّ ما تقتضيه المرحلة من أدوات وتقنياتٍ وطموحاتٍ.

هكذا انتقـــل الشّعر من "العهد الشّفـاهيّ" للقصيـــدة إلى "العهد الكتابي الصّناعيّ" ([1])، وأصبح مرهونا بالعالم المرئيّ، ومفتونا بالرّؤيّةِ، ومنشغلا بالرّؤيا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، أضحى "الوعيُّ المرئيُّ جزءا من مجرى حركة الحياة في كلّ مفاصلها الحياتيّة، اليوميّة والثّقافيّة والحضاريّة"[(2)]، لذا، فمن اللاّئق أن تكون القراءة البصريّةُ هي المدخل الأهمّ لتذوقه واستكناه مكنوناته الفنيّة والجماليّة، لكنّها قراءةٌ بصريّةٌ ليست سطحيّة، بل نافذة؛ تنفذ إلى أعماق النّص وأنساقه وما وراء معانيه، مع الاعتماد على القراءة التّأويليّة أكثر؛ لأنّها هي "الّتي تقودنا إلى الدّلالة"([3]) الكامنة فيه.

وما لجوءُ الشّاعر العربيّ المعاصر إلى الاستعانة بالفنون السّمعيّة البصريّة وتوظيفها في شعره، إلّا لكونه أردك أزمة الشّعر، وانحصاره نسبيّا، فعاد إلى الفنِّ في مُحاولةٍ لمدِّ القصيدةِ بِطَاقةٍ جديدةٍ متجدّدة.

لقد أصبح شاعر اليوم يحلم أن يوسّع مدى تلّقيه، ويحلم بكتابة نصّ له أكثر من معنى وأكثر من قراءة وتأويل.

---

[1] شربل داغر، الشّعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال، ط1، س 1998، ص: 6.
[2] رسول محمد رسول، العلامة والتواصل في سيميائيات السرد القصصي الإماراتي، منشورات دائرة الشارقة والإعلام، حكومة الشارقة، ط1، س 2011، ص: 10.
[3] جمال بوطيب، المكوّن الاستعاري وبناء الدلالة، مرجع سابق، ص: 121.

اَلْبَابُ الأَوَّلُ:

اَلْمَسْرَحِيُّ وَالتَشْكِيلِيُّ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ

اَلْفَصْلُ الأَوَّل:

الْفَنُّ الْمَسْرَحِيُّ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِر:

الْبِنَاءُ الْدرَامِيُّ، وَجَمَالِيَّةُ الْحِوَارِ، وَالْعَنَاصِرِ المسرحيّة

- **المبحثُ الأولُ: الْبِنَاءُ الدّرَامِيُّ فِي شِعْرِ الشّاعر عَبْد الرَّزَاق الرّبِيعِي.**
- **المبحثُ الثّاني: جَمَالِيَّةُ الْحِوَارِ الْمَسْرَحِيِّ فِي شِعْرِ الشّاعر حَسَن المطروشي.**
- **المبحثُ الثّالثُ: الْعَنَاصِرُ الْمَسْرَحيّةُ فِي شِعْرِ الشّاعر مُنْصِف الوهايبي.**



"فن المسرح، فن جامعٌ، وهنا تكمن قوّته، فهو يستخدم في الوقت نفسه إبداعات جميع الفنون دون استثناء".

ستانييلافسكي

تمهيد

كان المسرحُ ولا يزال حيّا عبر احتوائه وانفتاحه على كلّ الأجناسِ والأنواع الأدبيّةِ من بينها الشّعر، باعتباره الوريث الشّرعيّ لسلالته، والقادر على تطويره واستثماره وتجديده.

إذا كان "المسرح إنتاجا أدبيّا وعرضا بصريّا"([1])، فالشّعر إنتاج أدبيّ يعتمد الكلمة، وعلاقتهما "وثيقة الصّلة، فقد كان المسرح في أصوله يُسمّى شعرا دراميّا، كما أنّ الكاتب المسرحيّ كان يسمى بالشّاعر، وقد صنّف أرسطو المسرح ضمن فنون الشّعر بسبب الأصول الغنائيّة والطّقسيّة لهذا الفن"([2]).

ولشعرنا العربيّ القديم ارتباطٌ وثيقٌ بفنون العرض والمسرح والتّمثيل، بحيث يتضمّنُ مشاهد وعروض أشبه بالعروض المسرحيّة تتخلّلها حوارات تدور بين شخصيات عدة، في فضاء طبيعيّ أو مغلق يضمُّ أزياء وإكسسورات... "كما ارتبط المسرح العربيّ في فترات ازدهاره بالعديد من الظّواهر المسرحيّة الّتي عبّر عنها المدّاحون والشّعراء الشّعبيّون في أداء الكلمة والحركة بالشّعر والأشعار العاميّة..."([3]).

وفي زمننا الحديث، تطورت الحضارة والتّمدن، فانتقل المسرح من المفهوم النّظريّ والكتابيّ إلى التّجسيد الفعليّ الحركيّ، من المسرحيّة إلى التّمسرح كفضاء ركحيٍّ.

---

[1] Anne Ub refeld: Lire le théâtre, Ed Sociales, Paris, 1978, P13.

[2] ماري إلياس، وحنان قصاب حسان، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط2، س2006، ص: 281.

[3] مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري (الأزمة والمستقبل)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 402، يوليو 2013، ص: 10.

وفي مدونتنا الشّعريّة، أجد مجموعة من الشّعراء الّذين جمعوا بين الكتابة المسرحيّة والشّعريّة أو المسرح الشّعريّ، ومن بين هؤلاء أجد: أحمد شوقي، وأحمد علي باكثير، وعزيز أباظة، وأبو الخليل القبانيّ، وعبد الرحمان الشّرقاويّ، وخالد محي الدين، وعبد اللطيف عقل، ومعين بسيبو، وصلاح عبد الصبور، وعبد الرزاق الربيعي، ومنصف الوهايبي، وحسن المطروشي...

ومنذ بداية السّتينات، "وجد الشّعراء أنفسهم يدورون في دائرة مغلقة من القصائد الذاتيّة أو الواقعيّة، تستخدم أغلبها معجما شعريّا مكررا وأنماطا محتذّة من الصّور والمجازات والتّجارب الشّعريّة، وهكذا حاول بعضهم الخروج عن تلك الدائرة بالاتجاه إلى المسرح. لعلهم يجدون في مواقفه وشخصياته المتعدّدة وبنائه الرّحب عونا على ما يزيد من التّطوّر والتّجديد"([1])، وهم حين انفتحوا على المسرح لم يقفوا "عند حدود استعارة التّكنيكات المسرحيّة الجزئيّة، ومن تعدّد الشّخصيات، حوار، كورس، وغير ذلك من الأدوات المسرحيّة، وإنّما تجاوز ذلك إلى استعارة القالب المسرحيّ بكلّ عناصره ومقوماته، وبما في ذلك التوجيهات المسرحيّة التي يكتبها المؤلف المسرحيّ لرسم المشهد"([2]). ولم يكن انفتاحهم على المسرح من قِبَلِ الصّدفة أو التّجريب فحسب، بل كان انفتاحا واعيا "ليعبروا به عن تعدّد الأصوات وتفاعلها في رؤيتهم الشّعريّة"([3]).

هكذا وجد الشّعراء طاقة هائلة في المسرح، فأخذوا منه ما يخدم شعرهم في الكتابة والعرض، واستوحوا بعض الأعمال الشّعريّة ونقلوها من صيغتها الأدبيّة الأولى إلى فضاء الرّكح المسرحيّ، مجددين ومحافظين على ملامحها الأصليّة،

---

[1] عبد القادر القط، من فنون الأدب: المسرحية، دار النهضة العربية، ط1، مصر، س 1978، ص: 128.

[2] علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، مصر، ط4، س 2002، ص: 207.

[3] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، منشورات دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، س 2002، ص: 152.

باعثين فيها حياة جديدة، تجعلها قادرة على الحركة، ومواجهة جمهورها الّذي اعتاد قراءتها خطيّا على صفحات العمل الشّعريّ، إلى مشاهدتها حيّة على الرّكح.

اكتشف الشّعراء في المسرح البنية الدّراميّة الكبرى الّتي تمدّ القصيدة بالحركة والإضاءة والبناء المحكم، فأخذوا منه ما يجعل قصيدتهم أكثر ديناميّة وانفتاحا وتطورا.

والشّاعر العربيّ المعاصر اليوم، "يسعى للتقليل من هيمنة الكلمة، لفسح المجال أمام العين والأذن كي تقوم بالتّوليف الدراميّ الذي يعتمد عدة إضاءات وإرشادات توسّع الفعل المسرحيّ وتنوّع آفاقه السّينوغرافيّة لخلق فعل دلاليّ شديد الكثافة"([1])، الأمر الذي سمح بتعدّد أشكال حضور المسرحيّ في الشّعر العربيّ المعاصر، ما بين الحضور اللّسانيّ، والرّؤية الإخراجيّة، وغيرها من الأشكال الّتي تختلف من متن شعريّ إلى آخر، عند تجارب شعريّة عربيّة مهمّة كـ: عبد الرّزاق الرّبيعي (العراق)، ومنصف الوهايبي (تونس)، وحسن المطروشي (عمان)، قاسم حداد (البحرين)، وموسى حوامدة (فلسطين)، وغيرهم من الشّعراء...

وسأقف عند ثلاث من هذه التّجارب، تجربة الشّاعر العراقي **عبد الرزاق الربيعي**، والشّاعر العماني **حسن المطروشي**، والشّاعر التونسي **منصف الوهايبي**، في هذا الفصل الموسوم بـ**"المسرح في الشّعر العربيّ المعاصر"**، لأقسمه إلى ثلاثة مباحث أساسيّة جاءت على الشّكل الآتي:

- **المبحث الأول: الْبِنَاءُ الدّرَامِيُّ فِي شِعْرِ الشّاعر عَبْد الرَّزَاق الرّبِيعِي.**
- **المبحث الثّاني: جَمَالِيَّةُ الْحِوَارِ الْمَسْرَحِيِّ فِي شِعْرِ الشّاعر حَسَن المطروشي.**
- **المبحث الثّالث: العَنَاصِر الْمَسْرَحيِّةُ فِي شِعْرِ الشّاعر مُنْصِف الوهايبي.**

[1] حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، مظاهر التفاعل، كتاب مجلة المجلة العربية، السعودية، عدد 169، س2014، ص: 148.

وقد سعيت في هذه المباحث إلى الإحاطة بحضور المكونات المسرحيّة البارزة في شعرهم، ومقاربتها مقاربة تأويليّة سيميائيّة، تسعى إلى تتبّع علاماتها وأنساقها قصد تأويلها تأويلا منطقيّا يراعي نسق وسياق تكوّنها جماليّا داخل الخطاب الشّعريّ المعاصر.

وأعتمد في ذلك "التّحليل الدراماتورجيّ" بما هو تحليل مسرحيّ، وأستفيد منه في تحليل الظّاهرة المسرحيّة داخل النّص الشّعريّ، "والعلاقات القائمة بين مختلف مكوناته انطلاقا من سيرورة الإنتاج حتّى سيرورة التّلقيّ"(1)، وهذا لا يعني إغفال الجانب الشّعريّ فيهما معا، بل المواءمة والملاءمة بينهما، ودراستهما كلا لا جزءا.

[1] حسن اليوسفي، المسرح والمرايا: شعرية "الميتامسرح" واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، س 2003، ص: 16.

المبحث الأول: الْبِنَاءُ الدرَامِيُّ فِي شِعْرِ الشّاعر عبد الرّزاق الرّبيعي.

راكم الشّاعر والمسرحيّ العراقيّ عبد الرّزاق الرّبيعي(*) تجربة إبداعيّة مهمّة في الشّعر والمسرح والنّقد الأدبيّ والصّحافة الثّقافيّة... عبر مجموعة من الأعمال الشّعريّة أذكر منها: "الحاقا بالموت السّابق"1987م"، و"حدادا على ما تبقى"1992م"، و"قميص مترع بالغيوم"2004م"، و"أصابع فاطمة"2004م"، و"قوس في دمي"2004م، و"غدا تخرج الحرب للنزهة"2004م"، و"كواكب المجموعة الشّخصية"2004م"، و"خذ الحكمة من سيدوري"2006م"، و"شياطين طفل الستين"2021م"، وغيرها من الأعمال الشّعريّة... كما أصدر مؤخرا أعماله الشّعريّة الكاملة في ثلاثة أجزاء.

بدأ بكتابة القصيدة العموديّة، وزاوج بين القصيدة التّفعيليّة وقصيدة النّثر، لكنّ أهمّ ميسم يميّز تجربته الشّعريّة هو الانتصار للقضايا العربيّة والقوميّة، ونزوحه إلى الدراما المفتوحة، والمزج بين الكتابة الشّعريّة والمسرحيّة، كما له عدة مسرحيّات شعريّة، ونشاطا مسرحيّا ملحوظا، إذ يجمع بين الكتابة والإخراج والتّمثيل، وفي مساره الشّعريّ "تحوّلت القصيدة عنده من بنية المقطع إلى شكل النّص، في محاولة لتأسيس قصيدة مرئيّة وبصريّة تتوسل بـ (الطبوغرافيّا) شعريّا و(الملتميديا) تكنولوجيّا وصولا إلى ملامسة غربة الزّمان والمكان في تجربته الشّعريّة"([1]).

يقول الشّاعر عن علاقته بالكتابة الشّعريّة والمسرحيّة في خطابه الموازي: "ظلّت علاقتي بالكتابة المسرحيّة نشاطا موازيا للكتابة الشّعريّة، وأسعى دائما لأن يحتوي نصي الشّعريّ على عناصر دراميّة، السّرد والحوار ونموّ البناء، ورسم

*عبد الرزاق الربيعي: شاعر وكاتب مسرحي وصحفي عراقي (1961-) له ما يزيد عن عشرة أعمال شعرية ومسرحية، يحمل الجنسية العمانية ويقيم في سلطنة عمان منذ سنة 1998.

[1] ناصر أبو عون، عشبة جلجامش، جمالية الإيقاع في شعر عبد الرزاق الربيعي، دار كنوز المعرفة العلمية، العراق، ط1، س 2014، ص: 58.

الشّخصيات، وذلك لكثرة مشاهدتي للعروض المسرحيّة منذ سنوات تكويني الأولى ومشاركتي في المسرح المدرسيّ، وترددي على معهد وكلية الفنون الجميلة، وقراءاتي للنصوص المسرحيّة العالميّة"([1])،هذا الاعتراف النّقديّ يجعلني أُقرّ بمدى تأثر الشّاعر بالمرجعيّة المسرحيّة وحضورها في شعره.

وقد تبين لي بعد طول قراءة لمتن شاعرنا أنّ المكوّنات المسرحيّة الأكثر حضورا في شعره هي: الحوار المسرحيّ، المونولوج، المشهد، والأزياء، والديكور، الإنارة، التّوجيهات الرّكحية... وقد يتضام كلّ ذلك في القصيدة، فيصل إلى ذروة الفعل الشّعريّ المسرحيّ، فيحقق للمتلقي بناء دراميا في النّص الشّعريّ، ومعنى البناء الدراميّ، أَنْ تتحقق في القصيدة نزعة دراميّة واضحة، ذلك أنّ الدراما "تعني في بساطة وإيجاز الصّراع في أيّ شكل من أشكاله... وهذا الصّراع لا يسير في اتجاه واحد، وإنّما يأخذ دائما في الاعتبار أن فكرة تقابلها فكرة، وأنّ كلّ ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التّناقضات وإن كانت سلبيّة في ذاتها فإنّ تبادل الحركة بينها يخلق الشّيء الموجب"([2])، يخلق بناء دراميا في الشّعر.

أشير أولا إلى حضور المسرح في شعر الشّاعر ثقافة ولغة، وكلّ ما يتعلّق به كفنّ بصريّ حركيّ، انطلاقا من خطاب العتبات، حيث أجد المزج بين الجنسين في أغلفة الأعمال الشّعريّة أو عناوين النّصوص الشّعريّة (مسرحيّة شعريّة، قصيدة مسرحيّة) كما أجد قصائد مُصَدرة بإهداءات إلى مسرحيين عرب، نقاد ومبدعين وممثلين، أو عناوين تنتمي إلى حقل المسرح، أو من خلال البناء المعماريّ، بحيث تعتمد القصائد النَّفَسَ الطَّويل، والتّرقيم أو المقاطع الأشبه بالفصول، مع وجود الحوار والإرشادات المسرحيّة... وغير ذلك من المكونات والتّقنيات المسرحيّة المعروفة.

---

[1] عبد الرزاق الربيعي، الصراعات أثرت سلبا على المسرح العربي، حاوره محمد الحمامصي، موقع ميدل إيست أونلاين 2018/04/02. ينظر الموقع التالي: https://middle-east-online.com

[2] عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، منشورات دار الفكر العربي، مصر، ط1، س 1987، ص: 279.

تحضر اللّغة المسرحيّة في شعر عبد الرزاق الربيعي بكثرة إذ أجد: (المسرح، المسرحيّ، المشاهد، العرض، الممثلين، الرّكح، الخشبة، السّتارة، المتفرجين، الموسيقى، المشهد، الجمهور....)، يتبين ذلك في أكثر من قصيدة مسرحيّة، نمثل بالقصيدة التّاليّة، وهي مهداة إلى "عوني كرومي": (مسرحي وأكاديمي عراقي توفي في برلين سنة 2009م خلال عرض مسرحي من إخراجه):

"كُلَّمَا أُسْدِلَتِ السِّتَارَةُ

وَصَفَّقَ الْجُمْهُورُ

لِلْوَرْدَةِ النَّابِتَةِ فَوْقَ الْخَشَبَةِ

وَجَدْنَا أَنْفُسَنَا

فَجْأَةً

قَدْ الْتَقَيْنَا

هُوَ بِابْتِسَامَتِهِ الْعَرِيضَةِ

وَقَلْبِهِ الَّذِي يَقْطُرُ بَيَاضا

كَقَمِيصِ مَلاَكٍ

وَأَنَا بِشَوْقِي كُلِّهِ

فَنَتَطَايَرُ حَتَّى نَحُطَّ عَلَى شُرْفَةِ الْعِنَاقِ.

يَسْأَلُنِي عَنْ بَغْدَادَ

ـ هَلْ عُدْتَ إِلَيْهَا؟

...

وَأَسْأَلُهُ:

هَلْ عُدْتَ؟

...

وَحِينَ نَرَى

أَنَّ الإِجَابَاتِ عَرْجَاءَ

نُغَيِّرُ دَفَّةَ الأَسْئِلَةِ...

يُصَفِّقُ الْجُمْهُورُ

فَنَعِدُ أَنْفُسَنَا بِعَوْدَةٍ قَرِيبَةٍ

وَعَشَاءٍ سَمَكِيٍّ

عَلَى شَرَفِ كَأْسِ

(أَبِي نَوَاسَ)

الَذِي مَلَأَ جَوْفَهُ دِنَانا.

.....

وَحِينَ تُفْتَحُ السِّتَارَةُ

عَلَى مَشْهَدٍ جَدِيدٍ

نَتَسَاءَلُ كِلاَنَا

مَتَى نَعُودُ.....؟

.....

ذَاتَ مَحَطَّةٍ افْتَرَقْنَا

أَنَا عُدْتُ إِلَى وَحْشَتِي

وَهُوَ عَادَ إِلَى التُّرَابِ

وَالْجُمْهُورُ يُصَفِّقُ"([1]).

في هذه القصيدة كما في غيرها، أجد الشّاعر مهوسا باللّغة المسرحيّة، وبِسَوْقِ مشاهدَ مسرحيّة إلى داخل القصيدة، فهو يصف الشّخوص، ويدير الحوار، ويوجِّه بالحركات الممثلين، ويترك نقط الحذف ليملأها المتلقي.

إنّ الحدود الفاصلة بين الشّعريّ والمسرحيّ في شعر الشّاعر المسرحيّ عبد الرّزاق الرّبيعيّ تكاد تنعدم، مثل ما يتضح لي من خلال هذا النّص الشّعريّ الآتي:

ـ "هَلْ يَلْتَقِي الْغَرِيبُ وَالْحُبّ

بِصَدْرٍ وَاحِدٍ؟".

يَسْأَلُنِي

فَأَكْتَفِي بِـ(الْحَوْقَلَهْ)

يَفْتَتِحُ السَّمَاءَ لِلْبَعِيدِ

وَالْبَعِيدَةِ (الْمُفَضَّلَهْ)

الاِتِصَالُ جَارٍ

وَالْغَرِيبُ

[1] عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج1، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، س 2021، ص: 264.

فِي دُمُوعِهِ يُحَنِّطُ الأَيَّامَ

وَالسِّنِينَ الْمُقْبِلَهْ

الاِتِصَالُ جَارٍ

وَالدُّمُوعُ تَجْرِي مُرَّةً مُشْتَعِلَهْ

وَوَجْهُهُ خَلْفَ حِجَابِ صَمْتِهِ الأَبْيَضِ

كَانَ سَاهِما، يَنْقَطِعُ الْخَطُّ

يُعِيدُ الاِتِصَالَ

تَسْتَطِيلُ الأَسْئِلَهْ

ـ هَلْ يَلْتَقِي الْغَرِيبُ وَالْحُبُّ؟

وَهَلْ...؟

ـ أَجَلْ... أَجَلْ

لَكِنَّمَا

صَدْرُ الْغَرِيبِ يَلْتَظِي كَقُنْبُلَهْ"([1]).

ضمّ النّص أعلاه مجموعة من الخصائص المسرحيّة والشّعريّة معا، فهو إلى جانب ابتدائه بالحوار (سؤال ـ جواب) الّذي دار بين شخصيتين، الشّاعر وصديقه الغريب، تضمّن الأفعال والأوصاف الخارجيّة والدّاخليّة للصديق، رغم كلّ هذه المكونات وغيرها إلّا أنّ النّص الشّعريّ ظلّ محافظا على خصائصه وهويته التي تجلّت في الإيقاع العروضي (الحوقله، المفضله، المقبله، مشتعله) والصّورة

[1] عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، مصدر سابق، ص:281.

الشّعريّة المتمثلة في (لقاء الغريب والحب، يحنّط الأيام، الدموع المشتعله، الصّمت الأبيض...).

لم يغرق الشّاعر في الحوار حتّى لا يتحوّل النّص الشّعريّ إلى مسرحيّة، بل احتفظ بخصائصه الفنيّةِ كالإيقاعِ والصّورةِ الشّعريّةِ والإخراجِ البصريِّ المتمثلِ في التّتابعِ الخطيِّ لنظامِ السّطرِ الشّعريِّ.

ويمكن أن أجد توجيهات وإرشادات مسرحيّة وفنيّة لقراءة العرض المسرحيّ ومشاهدته على الورق قبل مشاهدته على الرّكح، لا يوظفها الشّاعر بشكل نثريّ في هوامش النّص، بل يعتبرها عناصر أساسيّة ضمن النّص الشّعريّ، مثل ما جاء في قصيدة "مكمّلات العرض":

"الزَّمَانُ: دَائِما

الْمَكَانُ: هُنَا... هُنَاكَ

(اليَمَامَةُ) مَثَلا

الشُّخُوصُ: هِي

المُشَارِكُونَ: هُوَ

القَتِيلُ: أَنَا... أَنْتِ... هُمْ

الجُنُودُ: كُومْبَارس التَّارِيخ"([1]).

في معظم نصوصه الشّعريّة يعتمد الشّاعر الحوار المسرحيّ الشّبيه بالحوار الإذاعيّ/ الاستجوابيّ عبر جدليّة السّؤال والجواب، مما يجعله "يستنطق" الشّخصيّة

[1] عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، مصدر سابق، ص: 415.

المُحَاوَرَة، ويستدرجها إلى الاعتراف والبوح بمكنوناتها الدّاخلية غير المكشوفة، مثلما وجدت في النّموذج الشّعريّ التّالي:

"سَأَلَتْنِي

ذَاتُ الْعَيْنَيْنِ النَّجْلاَوَيْنِ:

ـ أَيَا مَنْ تَقْبَعُ

فِي الْعَتَمَةِ

وَحْدَكَ

مِنْ أَيْنْ؟

وَإِلَى أَيْنْ؟

وَمَاذَا تَفْعَلُ؟

قُلْتُ لَهَا:

ـ أَتَأَرْجَحُ بَيْنَ الْمَاضِي

وَالْمُسْتَقْبَل

وَالْمَا بَيْنَ!

ـ لَمْ أَفْهَمْ شَيْئاً

ـ مَا خَلَقَ اللهُ بِجَوْفِي

مِنْ قَلْبَيْنْ

*** وَمَاذَا تَعْمَلْ؟**

ـ فِي السُّوقِ

أَبِيعُ الأَحْلاَمَ

لِمَنْ يَشْتَرِي بِالدَّيْنْ

جُنُونٌ هَذَا

ـ الشِّعْرُ جُنُونٌ

وَفُنُونٌ

وَالأَمْرُ سَوَاءٌ

فِي الْحَالَيْنْ

وَظَلَّ الْحَالُ

عَلَى هَذَا الْمِنْوَالْ

وَكَسَرَ الْجِدَارُ الْوَقْتَ

ابْتَسَمْتُ

عَادَتْ تَسْأَلُنِي

عَنِّي

وَفَصِيلَةَ جُرْحِي

عَنْ سِنِّي

فَأَجَبْتُ:

بِرَغْمِ الأَخْطَاءِ الْبِيضِ

الْمَنْثُورَةِ فِي الْفَوْدينْ

وَرَغْمَ السِتِّينْ

أَظَلُّ بِرَحِمِ الأَرْضِ

جَنِينْ

...

نَهَضَتْ

مِنْ مَقْعَدِهَا

وَمَضَتْ

كَرِيَاحٍ عَصَفَتْ

فِي تِشْرِينْ([1]).

لقد استشهدت بهذا النّص رغم طوله النّسبي؛ لأنّه خير نموذج للتأكيد على استفادة شعر الرّبيعي من المسرح، ودليل ذلك أنّه ابتدأ بسؤال، وَجَّهَتْهُ ذات العينين النجلاوين للشاعر، ليدخل بعد ذلك معها في علاقة حوارية متشعبة تكشف جوانب عديدة من الشّخصيتين معا.

إنّ الحوار الذي يوظفه الشّاعر في نصوصه الشّعريّة هو في مجمله حوار "اقتصاديٌّ/ مكثّفٌ" خالٍ من الزّوائد التّعبيريّة اللّغويّة، حتّى لا تتحوّل القصيدة إلى مسرحيّة، فيطمس معالمها وهويتها، كي يحافظ لكلّ نوعٍ أدبيٍّ على خصائصه الفنيّة، ويأخذ من كلّ نوعٍ ما يلائم النّوع الآخر، عبر إبداع توليفة فنيّة قائمة على الشّعر والمسرح.

أما النّموذج الشّعريّ الآتي، فيكشف لي مكوّنات أخرى من مكوّنات المسرح في الشّعر:

"وَأَسْدَلَتِ البِنْتُ سِتَارةَ

[1] عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ج 3، ص: 33.

شُبَاك الجَارِ السَّابِعْ

شَاخَ "الكَوْكَبْ"

مِثْلَ المَاءِ

وَظِلُّ الصَّوْتِ

يدُورُ بِقُرْصِ "غرامافون"

وَيَنْحَبْ...

....

ويغنّون:

"هُمّهْ ثْلاَثَهْ لْلْمَدَارِسْ يْرُوحُونْ

هُمّهْ ثْلاَثَهْ لْلْمَدَارِسْ يْرُوحُونْ"([1]).

تنطلق القصيدة من فضاء مسرحيّ مُوسّع، حاشدا فيها كلّ المكوّنات المسرحيّة من ديكور وإكسسوار وفرقة موسيقيّة ومطربين (المطربة العراقية مائدة نزهت) والفلكلور والموسيقى الشّعبية، الحوار، الشّخصيات (الأول، الثّاني، الثّالث، أبو سرحان) ألوان، الرّقص، أضواء... ويبدأ مشهدها المسرحيُّ بحركة في الزّمكان، بذهاب الأطفال إلى المدرسة: (يذهبون، يمسك كلّ واحد منهم، يزجون، يغنون، يسيرون، ينتعلون، يتكئون، يجرون...) كلّ هذه الأفعال/ الحركات، تقعُ في فضاءٍ رابطٍ بين الدرب والمدرسة، أو تخيليا على الرّكح/ خشبة المسرح. وعبر تتابع الأحداث يتداخل الحوار وتتوالد الأسئلة، وتظهر شخصيات وأحداث جديدة، وتتأزم

[1] عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج3، مصدر سابق، ص: 19.

المواقف، ويضاء المكان ويخفت أحيانا، تتعالى أصوات؛ أغاني ونداءات وأصداء، وتنتهي القصيدة/ المسرحيّة بإسدال السّتار.

في القصيدة الواحدة يعلّق على الأحداث أو يوضحها، يقدّم الإرشادات المسرحيّة/ الشّعريّة لمساعدة القارئ أو المخرج، وينطلق من الفضاء المدرسيِّ/ الواقعيِّ، إلى الفضاء السّينوغرافيّ المتخيّل. ينطلق من المشهد الحقيقيّ للارتقاء به إلى "الواقعيّة المشهديّة الدّراميّة"، من أجل تخصيب الدّلالة الشّعريّة وتوسيعها، واستشعار المتلقي باللّحظة العربيّة الرّاهنة:

"ـ وَمَا خَطْبُكَ؟

ـ أَبْصَرْتُ

حِبَالاً تَتَدَلَّى

فِي الرِّيحِ

تُفَتِّشُ عَنْ أَعْنَاقٍ

صَالِحَةٍ لِلْحَذْفِ

وَمَا بِيَمِينِكَ؟

ـ تِلْكَ عَصَايَ

أَهُشُّ بِهَا غَنَمَ الْكَلِمَاتِ

وَلِي فِيهَا

خَلْفَ الْطُوفَانِ

مَآرِبُ أُخْرَى..."([1])

رغم توفر القصيدة على الحوار المسرحيّ باعتباره أساس البناء الدراميّ إلّا أنّها تنفتح على الوصف والحكي وكلّ الإمكانات السّرديّة ممّا يجعلها تحفل بطاقة دراميّة أكثر سلاسة وديناميّة:

"فِي بِلاَدٍ تُطِلُّ

عَلَى بَيْتِ جَدٍّ بَعِيدْ

أَقُولُ:

لَهَا مَالَهَا

مِنْ نُجُومٍ

وَسَقْفٍ تُعَشِّشُ

فِيهِ الْغُيُومُ

وَحَقْلُ نَشِيدْ

تَقُولُ:

لَهَا كُلُّ هَذاَ الْبَهَاءِ؟

فَكَيْفَ إِلَيْهَا الْوُصُولُ؟

عَلَى دِفْتَرِي نَخْلَةٌ

لَسْتُ أَفْهَمُ مِنْهَا سِوَى

مَا تَكَرَّرَ كُلَّ مَسَاءٍ

[1] عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، مصدر سابق، ص: 45.

أَقُولُ:

عَلَى صَفَحَاتِ قَلْبِكِ

شَاهَدْتُ رَسْمَ نَهَارٍ يُحَلِّقُ

فَوْقَ السَّمَاءِ

وَلاَ شَيْءَ

غَيْرَ بُكَاءِ الْبُحَيْرَاتِ

وَالْرِّيحُ خَضْرَاءُ

وَالشَّمْسُ طِينٌ

لاَ شَيْءَ... لاَ شَيْءَ...([1]).

ألاحظ أنّ الحوار يتّسم بالتّتابع والاختزال، مما يكشف الانفعالات الوجدانيّة، وطباع المتحاورين، وخصائصهم النّفسيّة، وخلفياتهم الاجتماعيّة والثّقافيّة والهوياتيّة الّتي ينتمون إليها.

أهمّ ما منحته المكوّنات المسرحيّة في شعر عبد الرّزاق الرّبيعي أنّها مدّت قصيدته بالطّاقة والحيويّة، وجعلت الشّخصيّات في النّص الشّعريّ تتحرك، تتفاعل، وتعبر عن كينونتها وأبعادها النّفسيّة والاجتماعيّة، تنبض بالحياة، وتتحرك بعدما كانت في النّص الشّعريّ ـ في دواوينه الشّعريّة الأولى خاصة ـ شخصيّات سوداويّة تتّسم بالموت والسّكون. بعدما كان الشّاعر يتدخل في مصيرها ويوجهها أصبحت فاعلة وموجهة نفسها بنفسها.

وقد يجمع الشّاعر في النّص الشّعريّ بين "المسرحيّة القصيرة جدا"، والقصة، والشّعر، في توليفة جماليّة كما وجدت في النّص الشّعريّ التّالي:

[1] عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج1، مصدر سابق، ص: 135.

"عِنْدَ مُفْتَرَقِ نَهْرِ الْحَيَاةِ

وَجَدْتُ امْرَأَةً

تَبِيعُ الزُّهُورَ الْحَجَرِيَّةَ

فِي عَرَبَةٍ

آيِلَةٍ لِلْهَوَاءِ.

سَأَلْتُهَا:

ـ بِكَمْ تَبِعِينَ الأَمَلَ؟

أَجَابَتْ:

هَذِهِ الْبِضَاعَةُ فِي عَرَبَةٍ أُخْرَى

أَيْنَ؟

ـ تَقِفُ عِنْدَ مُفْتَرَقِ نَهْرِ الْمَوْتِ

وَأَشَارَتْ إِلَى قَلْبِي"([1]).

وجدت الشّاعر عبد الرزاق الرّبيعي يحرك شخوصه على خشبة المسرح، أو على فضاء الحياة العامة، فهو ينتقل بالمتلقي من العرض المتخيل إلى العرض الواقعيّ، ومن المسرح إلى الحياة، فيخرج به إلى الحقول وواحات النّخيل، ويدخل به إلى البيوت، وحجرات الدّرس:

"سَأَلْتُ الْمُعَلِّمَ

ـ مَتَى وُلِدَ وَطَنِي؟

[1] عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ج1، ص: 140.

قَالَ:

ـ لَسْتُ أَذْكُرُ بِالْضَّبْطِ

رُبَمَا قَبْلَ أَكْثَرَ مِنْ ثَمَانِيَةِ آلافِ عَامٍ

ـ لَسْتُ أَفْهَمُ أُسْتَاذ؟

ـ انْظُرْ إِلَى خَرَائِبِ بَابِلَ

إِنَّهَا لَيْسَتْ

سِوَى تَجَاعِيدَ عَلَى وَجْهِ الْوَطَنِ

*** إِذَنْ...**

هَلْ الأَمْرِيكَانُ خَرَفٌ تُصَابُ بِهِ الأَوْطَانُ؟

أَمْ أَنَّ أَمْرِيكَا

الَتِي وُلِدَتْ بِالْأَمْسِ

تُمَارِسُ نَزَقَ الطُّفُولَةِ

مَعَ شَيْخٍ جَلِيلٍ كَوَطَنِي"([1]).

يؤدي الحوار ـ رغم كثافته ـ دورا كبيرا في الكشفِ عن نفسيةِ المتحاورين، وما يعانون منه من مشاكل وضغوطات نفسيّة واجتماعيّة، كما يتعدى ذلك، إلى تبيان الأنساق المعيبة للمجتمعات، وما تعانيه تحت وطأة الضّغوطات الخارجيّة للدول الاستعماريّة، فالمعنى الشّعريّ ليس ظاهرا كما يظن، بل خفيّ، يتطلب جهدا خاصا، وتأويلا من المتلقي فهو (أي المعنى) بتمنعاته و"إغراءاته لا يُدْرَكُ إلّا من خلال

[1] عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ج 3، ص: 280.

تجسّده داخل أدوار، إما على شكل صفات تحدّد كينونة القيمة، وإما على شكل فعل يُعَدُّ وجها آخر للقيمة مُجَسَّدة داخل حركة، أي مدرجة ضمن الممارسة المسرحيّة"([1]).

السّمة الأساسيّة في معظم النّصوص الشّعريّة ذات النّفس الدراميّ، هي تلك المسحةُ السّوداءُ الّتي تخيمُ على شخصياتها، وعلى واقعها الموسوم بالظلم والاستعمار، لكن رغم ذلك تتمسّك بهويتها، وتسعى إلى التّنوير والحرية والتّحرر.

وقد يكسر الشّاعر القاعدة في محاولةِ خلقِ احتفالٍ شعبيٍّ داخل القصيدة "تختلط فيه مستويات الواقع والوهم، والتّمثيل والحقيقة، فلا نفرق بين هذا الشّخص ـ الممثل ـ المنتج ـ وبين هذا الشّخص ـ المتفرج ـ المستهلك ـ فالمسرح الإنسانيّ حاول حديثا أن يحطّم تلك المقولة الدّاعية إلى إقامة جدار وهميٍّ بين المستويين"([2])، مُحَاوِلا (الشّاعر) أن يخلق مسرحا تفاعليّا، يتفاعلُ فيه الممثل مع المتفرج، نستدّل على ذلك بالنّموذج الشّعريّ الآتي، حيث يتحاور الممثل فوق الخشبة مع الجمهور:

"* نَحْنُ الآنَ فِي حَضْرَةِ (هُومِيرُوسَ)

وَلَدَيْنَا جَائِزَةَ (نُوبل)

فَلِمَنْ نُعْطِيهَا؟

ـ لأُودِيسْيُوسَ بِالطّبْعِ

ـ لِأَنَّهُ جَعَلَ (بنيلُوب)

تَحْتَرِفُ الانْتِظَارَ.

نَحْنُ الآنَ فِي بَلاَطِ (سَيْفِ الدَّوْلَةِ)

---

[1] سعيد بنكراد، سيمولوجية الشّخصيات السّردية، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، مصر، ط1، س 2003، ص: 80.

[2] عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، س 2002، ص: 302.

وَلَدَيْنَا جَائِزَةَ نُوبل

فَلِمَنْ نُعْطِيهَا؟

ـ لأَبِي فِرَاسْ الْحَمْدَانِي

*** لِمَاذَا؟**

لِأَنَّهُ عَاشَ فِي عَصْرِ (الْمُتَنَبِي).

*** نَحْنُ الآنَ فِي قَصْرِ (أَلْفِ لَيْلَةٍ وَلَيْلَة)**

وَلَدَيْنَا.....

فَلِمَنْ.....؟

ـ لِشَهْرَيَارَ

***.....؟**

لِأَنَّهُ فَضَّلَ الْمُخَيِّلَةَ عَلَى الْجَسَدِ"([1]).

في النّموذج الشّعريّ أعلاه، انبنى العرض المسرحيّ بشكل متفاعل بين الممثل والجمهور، بحيث يوجه له السّؤال تلو الآخر، ويطلب رأيه وإجابته حول جائزة نوبل ولمن تعطى؟ يكتفي الممثل بالسّؤال، بينما يتعدّى الجمهور الجواب إلى التّعليل، وينتقل من فضاء إلى آخر؛ من اليونان إلى العراق، وتحضر أسماء تراثيّة شعريّة ومسرحيّة، وقضايا ثقافيّة متنوعة، ولا يُوجّه الخطابُ للمتلقي المشاهد، بل حتّى القارئ عبر ترك فراغات (ولدينا... فلمن... *...) ليملأها القارئ بالمعنى المناسب.

[1] عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج3، مصدر سابق، ص: 34.

هكذا يكون المسرح التّفاعليّ في الشّعر بين الشّاعر والقارئ، إذ ينوب الشّاعر عن الممثل والمخرج، ويكون القارئ هو المشاهد المتفرج، عبر تتبّع فجوات وفراغات في النّص، ليكملها بالمشاركة في القراءة وبناء الحدث الدراميّ.

يَكْمُنُ جوهر الاختلاف بين الشّعر والمسرح في الحركة والحدث، فالنّص الشّعريّ يدعو إلى الصّمت والتّأمل، بينما يدعو المسرح إلى الفعل والحركة المستمرة، الحركة من فضاء إلى آخر، ومن موقف إلى موقف، والشّاعر حين يُكثر من الأفعال والحركات في بنية الجملة الشّعريّة، فهو يجعلها طاقة حيويّة وحركيّة، وينبغي أن تُجَسَّدَ على فضاء الخشبة من طرف الممثلين:

"خُطْوَةٌ... خُطْوَتَان

ثُمَّ يَنْفَتِحُ الْعَالَمُ

هَكَذاَ هَمَسَتْ

فِي أُذُنِي الْقَرِيبَةِ

مِنْ فَمِهَا

خُطْوَةٌ... خُطْوَتَانِ

هَمَسْتُ فِي أُذُنِهاَ الْقَرِيبَةِ

مِنْ فَمِي

خُذْ الْيَسَارَ

قَالَتْ: تَقَدَّمْ

تَقَدَّمْتُ

إِلَى كُلِّ الْجِهَاتِ

خُطْوَةٌ... خُطْوَتَانِ"([1]).

فالفعل المسرحيُّ على فضاء الرّكح محكومٌ بالتّواصل والتّفاعل، قوامه التّلفظ الحواريّ، بين الشّخصيّة الّتي تحوّلت من كائن ورقي إلى شخص على الخشبة، تتكلم وتتحرك، وتصدر تعليمات إخراجيّة: (تقدّم، تهمس، خذ، قال)، ويتحوّل الشّاعر من مخرج إلى مشارك في العرض المسرحيّ (يأخذ جهة اليسار، يتقدم، ويتحرك في كلّ الجهات)، بفعل الحركة والتّجسيد يتحوّل النّص الشّعريّ من نص ساكن إلى مشهد مسرحيّ دراميّ متفاعل.

ومن المسرح إلى الميتا مسرح، بحيث يستدعي الشّاعر كتابا مسرحيين، ونقادا وممثلين، فيدخل معهم في حوارٍ حول قضايا وإشكالات مسرحيّة، ويستعير مشاهد من المسرح العالميّ، أو يوظف شخوصا من مسرحيات قديمة، أو من الأشكال الفرجويّة الشّعبيّة مانحا لها الحياة والحركة، متخذا إياها قناعا في التّعبير عن قضايا العصر.

"ـ أَيْنَ مُسَيْلِمَتِي؟

سَأَلَتْ.

رَدَّ الْجَوْقُ:

ـ رَاحَ يُؤَلِّفُ آيَةً حَرْبِيَّةً

فِي عَرْشِهِ الْمَائِلِ

فِي الْمُرَبَعِ الثَّالِثِ عَشَر مِنَ الرُّقْعَةِ

[1] عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ج1، ص: 138.

وَيُسَمِّيهِ مَكَانِياً: غَارَتَهُ

غَسَلَتْ سَجَاحُ يَدَيْهَا

أَفْتَتْ بِتَأْجِيلِ صَلاَةِ الغُدوَةِ

ثُمَّ أَخَذَتْ قَيْلُولَةً

بِحِرَاسَةِ بَيْدَقٍ جَيدٍ"([1]).

في المقطع الشّعريّ أعلاه تظافرت المؤثرات السّمعيّة (سألت، صوت الجوق، الصّلاة) مع الحركة والأفعال (غسلت، أفتت، أخذت، سألت، ردّ) والشّخصيات (مسيلمتي، الجوق، الملكة، حراس المعبد) مشكلة في ذلك بناءا دراميّا في القصيدة.

وقد ينفتح الشّاعر على المسرح الغربيّ مستفيدا من أشهر مسرحيّاته، كمسرحيّة "أنتجون" ليستوحي بعض مشاهدها وشخصياتها، وإسقاط حمولتها الثّقافيّة على واقعنا العربيّ وقضاياه الرّاهنة، محمّلا إياها أنساقا تكشف الهيمنة الغربيّة، والتّسلط الاستعماريّ بكلّ أشكاله، لننصت إلى الملكة مخاطبة الملك وأشهاده:

ـ"قَلْبُ مَلِيكِي لاَ يُقْهَرْ".

صَدَحَتْ.

وَأَزَاحَتْ

عَنْ نَافِذَةِ الْغَبَشِ الثَّلْجَ

ـ اذْهَبْ بِجُيُوشِكَ

حَتَّى أَقْسَى قَلْبِي

[1] عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج3، مصدر سابق، ص: 415.

سَتَرَى

كَيْفَ امْرَأَةٌ مِثْلِي

تُخْلِي عَرْشَ جَلاَلَتِهَا

تُلْبِسُ تَاجَ أُنُوثَتِهَا لَكَ

قَالَ الأَشْهَادُ:

ـ رَأَيْنَا عَرْشاً فَوْقَ الْمَاءِ

وَطِيبَ امْرَأَةٍ

وَصَهِيلَ حِصَانٍ...

*** يَا سِدْرَةُ**

كُونِي سِرّاً لِلْرُوحِ

فَخَلِّي أَطْيَارَكِ تَجْرِي كَالْأَنْهَارِ...

لَكِنَّ الدُبَّ الأَكْبَرَ

مَسَّدَ لِحْيَتَهُ وَعَوَى:

نَامِي يَا أَطْيَارَ الْعَالَمِ عِنْدَ مَدَامِعِهَا

وَاسِي وَحْشَتَهَا

*** مَاذَا؟**

ـ أَبْصَرْتُ دَمَ الْمَعْشُوقِ

عَلَى سَيْفِ الْعَاشِقِ

*** مَاذاَ؟**

عَاصِفَةٌ عَمْيَاءَ بِبَيْتِ الْعَالَمِ..."([1]).

يبتدئ العرضُ المسرحيُّ، برفع السّتارة، وينتهي بإسدالها، فالشّاعر يسعى إلى تقديم عروضٍ مسرحيّةٍ من خلال قصائده، وهي عروضٌ تراجيديّةٌ، لأنّ الواقع أكثر سوداويّة بالحروب والزّيف ورثّ الكلام:

"سَادَتِي يَا كِرَامْ

اعْذُرُونَا

إِذَا مَا طَوَيْنَا سِتَارَةَ (مَلْهَاتِنَا)

قَبْلَ فَصْلِ الْخِتَامْ

فَقَدْ طَالَ هَذاَ الْمَسَاءُ كَثِيراً

وَنَحْنُ تَعِبْنَا

مِنَ الرَّقْصِ كَالْطَّيْرِ

إِثْرَ اهْتِزَازِ الْحُرُوبِ الرَّخِيصَةِ

بَيْنَ عُيُونٍ مُزَيَّفَةِ الضَّوْءِ

تَعِبْنَا مِنَ الاحْتِضَارِ

بِحَضْرَةِ رَثِّ الْكَلاَمِ"([2]).

[1] عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشعرية الكاملة،ج 2، مصدر سابق، ص: 407.
[2] عبد الرزاق الربيعي، الأعمال الشّعريّة الكاملة، ج1، مصدر سابق، ص: 133.

يتبين لي من خلال تفاعل الأحداث والشّخصيات فيما بينها عبر الحوار والسّرد، أنّ القصيدة تنمو وتتطوّر عبر التّقابل والصّراع، فيَنتجُ عنها بناءٌ دراميٌّ محكم.

خلاصة

بناء على ما تم مقاربته من حضور للمكوّنات المسرحيّة في شعر عبد الرّزاق الرّبيعي ومساهمتها في البناء الدراميّ، أخلصُ إلى:

- ✓ يحضر المسرح في شعر عبد الرزاق الرّبيعي لغة وثقافة عبر توظيف اللّغة المسرحيّة في الكتابة الشّعريّة.
- ✓ يستفيد الشّاعر من المسرح من خلال توظيف المكوّنات المسرحيّة كالحوار والإرشادات المسرحيّة والشّخصيات والحركة...
- ✓ يحافظ الشّاعر على خصائص كلّ نوع أدبيّ وإن كان يمزجهما معا (الشّعر والمسرح).
- ✓ يوظف الشّاعر التّوجيهات المسرحيّة لقراءة العرض المسرحيّ ومشاهدته على الورق قبل تجسيده على الرّكح.
- ✓ يوظف الشّاعر الحوار بشكل مكثف وخال من الإطناب والإسهاب.
- ✓ ينطوي البناءُ الدراميّ في شعر الشّاعر على أنساق ومعانٍ ودلالاتٍ.
- ✓ يتميّز شعر الرّبيعي بالتراجيديا، تراجيديا الموقف، وتراجيديا الحوار، وتراجيديا الشّخصيّة.
- ✓ تظافرُ كلّ هذه المكوّنات المسرحيّة في شعر الربيعي هو ما يحقق البناء الدراميّ في نصوصه الشّعريّة.
- ✓ يستفيد الشّاعر من التّراث المسرحيّ العربيّ والعالميّ في طرح قضايا عربيّة معاصرة.

- ✓ يصلح المسرح في شعر عبد الرّزاق الرّبيعي للقراءة والعرض، بحيث يحافظ على خصائصه مع استفادته من المكونات المسرحيّة.
- ✓ ما بين جملة شعريّة وأخرى يزرع الشّاعر صورا شعريّة لتكونَ لذة القراءة، وصورا تخيليّة ليكوّن المتلقي مشهدا مسرحيّا متحركا على الخشبة.
- ✓ كل قصيدة هي مشروع عرض مسرحيّ للقارئ والمخرج والمشاهد.
- ✓ يكتب الشّاعر القصيدة الشّعرية بعناصر مسرحيّة دون إفراط، عن وعي وتبصر.
- ✓ يكتب الشّاعر قصيدته وعينه على الرّكح، يكتبُ وهو يفكر بعقلية المخرج المسرحيّ، يكتب "المرتجلة الشّعريّة" (قصيدة تُكتب لِتُمَثَّل)، مستفيدا من الحوار والدّيكور والمونولوج.
- ✓ تتحوّل القصيدة ـ بفضل التّقنيّة المسرحيّة ـ من نصّ مكتوب إلى نصّ معروض قرائيا وتخييليا.

اَلْمَبْحَثُ الثَّانِي: جَمَالِيَّةُ الْحِوَارِ الْمَسْرَحِيِّ فِي شِعْرِ الشّاعر حَسَنْ الْمَطْرُوشِي.

يعدّ الشّاعر والمترجم العماني حسن المطروشي(*) واحدا من أهمّ شعراء الفترة الرّاهنة الّذين لا يزالون يكتبون القصيدة التّفعيليّة بنفس جماليّ متواصل، ويحرصون أشدّ الحرص على مدّها بطاقة لا تنضب من الثّقافة والمعرفة والجمال.

ورغم شغفه بالتّجريب الشّعريّ المتمثل في استقبال شعره لكلّ الأنماط الكتابيّة السّرديّة والحكائيّة، والفنون والثّقافات الأخرى، إلّا أنّه ـ على عكس أغلب شعراء بلده وجيله ـ ظلّ محافظا على المقوّمات الفنيّة والشّعريّة للقصيدة العربيّة، دون التّعلّل بمبدأ الحريّة والتّحرّر من الأوزان الخليليّة لكونها تقف حاجزا أمام الشّاعر المجدّد.

آمن الشّاعر حسن المطروشي بالتّجديد، ومارسه من داخل مناطق القصيدة الأكثر وعورة، ورغم صعوبة المسرح وشساعة فضائه الكتابيّ، إلّا أنّه يتحوّل عنده داخل القصيدة إلى مسرح مصغّر لغويّا وواسع دلاليّا وتأويليّا، وهذا ما بلوره في مجموعة من الأعمال الشّعريّة منها: "وحيدا كقبر أبي"2003م، و"على السّفح إياه"2008م، و"لديّ ما أنسى"2013م، و"مكتفيا باللّيل"2016م، و"أحدّق باتجاه الرّيح"2021م، وغيرها من الأعمال المهمّة، والّتي أصدرها في مجلد الأعمال الشّعرية الكاملة (2003- 2021) سنة 2022م.

يتميّز شعره بإخلاصه لصوت الذّات، وللثقافة المحليّة العمانيّة، والإنصات للبحر والبحارة العمانيين، كما يتميّز شعره عموما ـ كما تؤكد النّاقدة وجدان الصّايغ ـ بالجمع "بين تقنيّات الشّعر (الصّورة الشّعريّة والإيقاع) وعناصر السّرد (الشّخصيات،

*حسن المطروشي: شاعر ومترجم وإعلامي عماني، من جيل الثمانينيات، وهو من أنشط الأسماء الشّعرية في زمننا الراهن، له ما يزيد عن سبعة أعمال شعرية، والعديد من الكتب والترجمات في الفكر الاقتصادي والتنمية المستدامة والدراسات العلمية...

الأحداث، الحوار الداخليّ والخارجيّ، والزّمكان)، وهو احتفاء ينمُّ عن رغبة المتخيل الشّعريّ في إنتاج نصّ مغاير يفتح نافذة أوسع للبوح"([1]) وتجريب آفاق شعريّة جديدة.

من خلال قراءتي لأعماله الشّعريّة الكاملة تبين لي أنّ السّرد والثّقافة المسرحيّة مكوّنان أساسيان من المكوّنات الّتي ينهل منها في بناء متخيله الشّعريّ، مع اعتماده الكبير على عنصر الحوار المسرحيّ.

مؤكد أنّ الحوار يكتسي أهميّة بالغة في الأعمال السّرديّة على اختلاف أنواعها إلى جانب السّرد والحكي والشّخصيّات والزّمكان والأحداث... فإذا كان هو اللّبنة الأساس في المسرح، فإنّه في الشّعر العربيّ القديم والحديث والمعاصر لم يحض بالتّوظيف الملائم، بل يكون حضوره دائما حضورا طفيفا، الأمر نفسه عند شاعرنا حسن المطروشي، فقد وجدت أنّه يحضر عنده بشكلٍ مميّزٍ، وأكثر كثافة، تفرضه الضّرورة الشّعريّة وشرط المعنى.

إنّ وجود الحوار في القصيدة العربيّة المعاصرة، دليل على رغبة الشّاعر في تجريب طرائق إبداعيّة قائمة على تعدّد الأصوات، وعدم الاكتفاء بصوت واحد في القصيدة، ذلك أنّ "الحوار تكنيك مسرحيّ مرتبطٌ ارتباطا وثيقا بتكنيك تعدّد الشّخصيات في القصيدة، حيث يفترضُ وجوده وجودَ أكثر من صوت، أو أكثر من شخصية في القصيدة"([2])، وبالعودة إلى شعر شاعرنا وجدت قصيدته تتميّز بتعدّد الشّخصيّات والأصوات، الأمر الّذي ألزمه تعدّد أنماط الحوار، وتوظيف أكثر من نوع حواري.

---

[1] وجدان الصايغ، القصيدة السّردية في شعر حسن المطروشي، مجلة العربي، الكويت، عدد 731، أكتوبر 2019، ص: 84 .

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، مصر، ط4، س 2002، ص: 198.

يُعرَّفُ الحوار بكونه "تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر... أو هو نمط تواصل: حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتّلقي... كما يستعمل بكثرة الجمل الاستجوابية: سؤال/جواب)"([1])، ويحصرهُ أغلب الباحثين في نوعين، هما: الحوار الخارجي العادي والحوار الدّاخليّ: "فالحوار العادي ـ ببساطة ـ صوتان لشخصيتين مختلفتين يشتركان معا في مشهد واحد، يتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف، وفي الحوار الدّاخلي يكون الصّوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الدّاخلي العام، أي صوته الّذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الدّاخلي الخاص الّذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنّه يبزغ على السّطح من آن لآخر، وهذا الصّوت الدّاخليّ، يُبرز كلّ الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشّعور والتّفكير"([2])، ولتبيان تمظهرات الحوار المسرحيّ في شعره أقترح مجموعة من النّصوص والمقاطع الشّعريّة مع تحليلها تحليلا يراعي تعالقها المسرحيّ والشّعريّ ودلالتها، وما تكشفه من أبعاد معنويّة وتأويليّة.

لأنصت للمقطع الشّعريّ الآتي، وألاحظ التّعالق الجماليّ بين المسرح والشّعر فيه:

"سَأَلْتُ أَبِي مَرَّةً عَنْ أَبِيه

فَقَالَ: مَضَى كَالْرِّجَالِ إِلَى الْبَحْرِ،

يَا وَلَدِي رِحْلَةٌ نَائِيَة.

وَحِينَ افْتَقَدْتُ أَبِي

فِي الدُّرُوبِ،

بَكَيْتُ لِوَالِدَتِي،

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، س 1975، ص: 87.
[2] عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص: 294.

فَأَشَارَتْ إِلَى الْبَحْرِ،

وَانْطَفَأَتْ فَوْقَ مَنْزِلِنَا

نَجْمَةٌ سَاهِيَةْ"([1]).

ينضبط المقطع الشّعريّ لكلّ مقوّمات الكتابة الشّعريّة التّفعيليّة، فمن ناحية الإيقاع العروضي، انبنى على تفعيلة بحر المتقارب **"فعولن"** مع ما تسمح به زحافاته وعلله، أوضح تقطيعه العروضي على الشّكل التّالي، مكتفيا بالأسطر الشّعريّة الثّلاثة:

سَأَلْتُ أَبِي مَرَّةً عَنْ أَبِيه

0//0/0//0/0///0//

فَعولُ فَعولنْ فَعولنْ فَعُو

فَقَالَ: مَضَى كَالْرِّجَالِ إِلَى الْبَحْرِ

/0/0//0//0/0///0//

فعول فعولن فعولن

يَا وَلَدِي رِحْلَةٌ نَائِيَةْ.

/0//0/0//0/0///0/

عول فعولن فعولن فعو.

[1] حسن المطروشي، مكتفيا بالليل، منشورات بيت الغشام للصحافة والنشر، سلطنة عمان، ط1، س 2018، ص: 69.

فبالإضافة إلى الإيقاع الخارجيّ المتمثل في الوزن التّفعيليّ والقافية (نائية، ساهية...)، هناك الإيقاع الداخليّ والمتمثل في التّوازي (سألت، فقال)، و(أشارت، انطفأت)، والتّكرار (تكرار كلمة البحر مرتين، كلمة أبي مرتين)، وتكرار الحروف (حرف الرّاء سبع مرات، والنّون سبع مرات، والفاء خمس مرات)، كما استفاد الشّاعر من آليات البناء الفنّي المعاصرة والمتمثلة في الصّورة الشّعريّة القائمة على الانزياح والرّمز (انطفأت نجمة، نجمة ساهية).

وانفتح الشّاعر على مقوّمات أخرى كالسّرد والمسرح، وتتمثل في تحديد الإطار الزّمنيّ والمكانيّ للحدث، في الماضي (طفولة الشّاعر) والمكان (منزل العائلة، البحر، الدروب...)، والشّخصيات والحركة...

أمّا أهمّ ما استعاره الشّاعر من المسرح، فيتمظهر في الحوار المسرحيّ المبني على السّؤال والجواب، وهو ليس حوارا أحاديا، بل ثنائيا بين الأب وابنه، وبين الابن وأمّه، ويأخذ مسافة طويلة بين الماضي والحاضر، في شكل تتابعي متدرج قائم على الحركة والأفعال، والانتقال في الزّمان والمكان، من فضاء البحر إلى المنزل، إلى الدروب، ثمّ السّماء.

إنّ القراءة التّأويليّة الّتي قمتُ بها في هذا المقطع الشّعريّ، والمواءمة بين عناصره المختلفة قد قادتني إلى المعنى المضمر الذي يحيل إلى واقع مرجعيّ في حياة الشّاعر، أتأثر به، ويدعوني إلى التّعاطف معه، وهو واقع العشرات من أبناء عمّان الّذين يمتهنون الصّيد البحريّ ورحلات البحر الّتي يتّمت عائلات كثيرة.

ولم يكن يتأتى لي ذلك لولا تضام البنى الشّعريّة، والبنى السّرديّة، والبنى المسرحيّة، مما أعطى للمقطع الشّعريّ وللقصيدة ككلّ طاقة جماليّة أخاذة.

لأنتقل بعد ذلك إلى القصيدة التّالية الموسومة، بـ"فتية حالمون وشاعرْ":

"قَالَ أَوَّلَهُمْ: سَأَكُونُ نَبِيًّا،

أَسُوقُ بُرَاقَ السَّمَاءِ،

وَأَسْعَى أَمَامَ مَنَازِلِكُمْ بِالْبَشَائِرْ

قَالَ ثَانِيهُمْ: سَأَكُونُ أَنَا فَارِسَ الْعَرْشِ،

أَغْزُو بِلَاداً

وَأَفْتَحُ أَبْوَابَهَا لِجُنُودِي،

وَأَرْجِعُ مُنْتَصِراً،

ثُمَّ أُهْدِي الأَمِيرَاتِ فِي قَصْرِهِنَّ السَّبَايَا،

وَأُلْبِسُهُنَّ الأَسَاوِرَ

قَالَ ثَالِثُهُمْ: نَاسِكاً سَأَكُونُ

وَأُجْرِي الْكَرَامَاتِ كَالْأَوْلِيَاءِ،

وَأَعْرُجُ فِي جُبَّتِي سَاطِعاً بِالْكَبَائِرِ.

قَالَ شَاعِرُهُمْ: يَا رِفَاقُ،

فَأَمَّا أَنَا فَسَأَبْقَى

كَمَا أَنْجَبَتْنِي الطَّبِيعَةُ.. طَائِرْ"([1]).

في القصيدة أعلاه، يتضاءل حيز باقي المكوّنات الشّعريّة الأخرى لصالح الحوار الّذي أداره الشّاعر بمهارةِ مُخْرِجٍ يجيدُ الإصغاء للنبض المسرحيّ بين ثلاثة فتية حالمين وشاعر حول ما سيكونون مستقبلا، أو ما يرغبون في كونه، ويتناوب

[1] حسن المطروشي، مكتفيا بالليل، المصدر نفسه، ص: 48.

على الحوار ثلاثتهم، كلّ واحد يبوح بطموحاته وفتوحاته، وهي طموحات لا ترتبط بذاتهم فقط، بل تضرب بعيدا في الزّمن العربيّ الجميل، زمن الانتصارات والكرامات والرّوحانيات، وفي أعماق المجتمع وفئاته المختلفة، بمعنى أنّ كلّ واحد منهم يمثل فئة اجتماعيّة، ما بين الباحثين عن الرّوحانيات، والسّاعين إلى الرأسماليّة المتوّحشة، والمنصرفين إلى الزّهد والتّصوف والتّرفع عن ملذات الدنيا، أمّا الشّاعر ـ وفي خضم هذه التّناقضات ـ فإنّه يهرب إلى أمّه الطّبيعة باحثا عن الصّفاء والسّكينة.

إنّ النّص الشّعريّ ها هنا لا يمكن "أن يكشف للقارئ عن كلّ قيمه ومعانيه ورموزه إلّا إذا ربط القارئ بينه وبين المسرح، فجسّد شخصياته، وتخيّل حركاتها وإشاراتها وأسلوب حديثها، ووقف عند الإرشادات المسرحيّة الّتي يقدّم بها الشّاعر فصوله أو يشير بها إلى حركات الأشخاص أو طبيعة انفعالاتهم، ليستعين بها على ما يحمله النّص المسرحيّ من حقائق، اعتمادا على ظهورها في الأداء والإخراج"([1])، فالقارئ أثناء قراءته للمقطع الشّعريّ، والتّفاعل مع الأصوات الحواريّة فيه، لا يقف موقف المتفرج فقط، بل يتخيل المشهد مرئيا، فينقله من صورته الكتابيّة إلى صور العرض المتحركة، وأثناء ذلك ينتقل من شخصية إلى أخرى، ومن موقف إلى موقف، ومن فكرة إلى فكرة.

ومهما يكن، فالحوار الدّائر بين الشّخصيات المتحاورة والشّاعر قد قام بوظائف ثلاث؛ "أولا: دفع القصة إلى الأمام، ثانيا: أوصل الحقائق والمعلومات إلى القارئ أو الجمهور، وثالثا: كشف الشّخصيّة؛ الشّخصيّة تتحدث عن نفسها أو يتحدث الآخرون عنها"([2])، وكلّ ذلك عبر تبادل الأصوات والأقوال الكاشفة للأبعاد النّفسيّة والاجتماعيّة، وأنساق المجتمع الّذي هو بمثابة فضاء مسرحيّ واقعيّ لتحركها وحياتها.

---

[1] عبد القادر القط، من فنون الأدب: المسرحية، مرجع سابق، ص: 5.

[2] سيلد، فيلد، ورشة كتابة السّيناريو، تر: نمير حميد الشمري، منشورات وزارة الثقافة السورية والمؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، س 2008، ص:73.

ومن الحوار العام الّذي يضمّ أكبر عدد من الشّخصيّات المتحاورة، إلى الحوار الثّنائيّ الّذي يديره الشّاعر بين شخصيتين، وميزة هذا الحوار أنّه يكون خالٍ من الزّوائد التّعبيريّة ويدارُ بشكلٍ تفاعليٍّ متقابلٍ، وبوثيرة أسرع، غايته الوصول إلى نقطة اتفاق، أو رسالة، أو فكرة ما ينبغي التّوصل إليها، أو تبليغها للمتلقي، كما أجد في النّموذج الشّعريّ التّاليّ:

"يَقْتَسِمَانِ لَذِيذَ السُّكُونِ،

وَيَقْتَرِحَانِ الأَسَامِي لِنَسْلِهِمَا:

ـ سَأُسَمِّي بُنَيَّتَنَا "وَرْدَةَ"

ـ سَأُسَمِّي ابْنَنَا "عُمَرَ"

وَسَنَهْرَبُ مِنْ دَمِنَا كَيْ نَطِيرْ"([1]).

ابتدأ المقطع السّابق بوصف وجيز لزوجين حديثي العهد بالزّواج، يتحاوران بخصوص موضوع اسم المولود الأول، فالمرأة تتمنى أن يكون المولود بنتا، وتقترح أن تسميها وردة، والرّجل يتمنى أن يكون المولود ذكرا، ويقترح اسم عمر، وفي السّطر الأخير تحوّل الحوار من الأحادية إلى الثّنائيّة، واتّحد الصّوتان في صوت واحد، وانصهرت الضّمائر في ضمير الجمع المتكلم، في دلالة تامة على الاتفاق في الفكرة دون الاختلاف عليها.

وكلّما كان عدد الشّخصيّات أقلّ في القصيدة، كلّما اتّضحت دوافع الشّخصيّة المتحاورة وأبعادها الوجوديّة، ونمط تفكيرها، وأفعالها:

"كَالْفَأْرِ

مُنْتَظِراً أَمَامَ الْبَابِ

[1] حسن المطروشي، مكتفيا بالليل، مصدر سابق، ص: 25.

صِحْتُ: أَعُدْتَ ثَانِيَةً إِلَيَّ؟

أَجَابَنِي: مِفْتَاحُ دَارِكَ

يَا أُخَيَّ،

نَسَيْتَهُ فِي جَيْبِ تِلْكَ الْجُثَّةِ السَّمْرَاء"(1).

كشف الحوار الدّائر بين شخصيتين في المقطع الشّعريّ السّابق عن جريمة ارتكبها أحدها، لم يخبرنا الشّاعر بوقوعها، بل جاءت على لسان الشّخصيّة الأخرى، في إطار الصّراع الدراميّ بينهما.

هكذا تتحوّل الشّخصيّة في النّص الشّعريّ، بعد أن تدخل في صراع وتجاذب مع شخصيّة أخرى إلى شخصية دراميّة، إلى ممثل "يترجم العلامة بشكلها اللّغويّ أو الحركي... وعليه إيصالها إلى المتلقي بشكل مباشر أو مبطن"(2)، وهذا يختلف عن القصة والرّواية، فالسّارد يكتشف الجريمة، ويتتبّع خيوطها وأحداثها، رابطا بين الأحداث الفرعيّة والأحداث الرّئيسيّة المؤدية إلى الحدث، أمّا في الشّعر، وخاصة المعتمد على الحوار المسرحيّ، فإنّ الشّاعر مُطالب بألّا يسرد كلّ الأحداث، لأنّ الحيز اللّغويّ لا يكفي لذلك، وعليه أن يختصر ويكثّف ما أمكن، يلّخص الحدث في سطر شعريّ واحد، أو في منطوق حورايّ واحد، ومن هنا تأتي قيمة الحوار المسرحيّ في الشّعر، وهذا ما جسّده الشّاعر في المقاطع الشّعريّة السّابقة.

وأنتقل إلى المقطع الشّعريّ التّاليّ:

"تُحَبِّبُهُ أُمُّهُ لِأَبِيهِ:

ـ أَمَا بَلَغَ السَّعْيَ شِبْلُكَ؟

---

[1] حسن المطروشي، لدي ما أنسى، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، س 2013، ص: 45.

[2] سامي الحصناوي، سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي، منشورات مؤسسة دار الصادق الثقافية، عمان، ط1، س 2014، ص: 101.

أَرْسِلْهُ يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ.

ـ سَيَأْكُلُهُ الْذِئْبُ وَالْطُرُقَاتُ،

وَإِنِّي لَيَحْزُنُنِي

أَنْ يَعُودَ قَمِيصُ حَمَاقَاتِهِ مِزْقَتَيْنْ،

هُوَ ابْنِي الْجَمِيلُ

وَأَخْشَى عَلَيْهِ

مِنَ الطَّيْرِ وَالنِّسْوَةِ الْعَابِرَاتْ"(1).

في المقترح الشّعريّ أعلاه يدور الحوار بين المرأة وزوجها حول (الابن/ الرَّبِيب) فالمرأة تجيب الأب، وهي توحي له بإرساله مع إخوته من أبيه (أبناؤها) ليسمح له بالخروج من البيت، في رحلة إلى الغابة ليرتع ويلعب معهم، فيما يمتنع الأب عن ذلك... وجهتان مختلفتان متصارعتان حول موضوع الحوار، كلّ واحدة تضمر نسقا مختلفا: (نسق الخوف والمحبّة/ نسق الحسد والشّر).

وكلّ طرف يقدّم حججه وبراهنه، ليقنع الطّرف الآخر، هذا داخل بنية المقطع الشّعريّ، أما خارجه، وأقصد على مستوى التّلقيّ فإنّ النّص الشّعريّ اتكأ على المرجعيّة الدّينيّة المتمثلة في الآية 11 من سورة يوسف عليه السّلام وما بعدها:

"قَالُواْ يَٰٓأَبَانَا مَا لَكَ لَا تَأۡمَنَّا عَلَىٰ يُوسُفَ وَإِنَّا لَهُۥ لَنَٰصِحُونَ (11) أَرۡسِلۡهُ مَعَنَا غَدٗا يَرۡتَعۡ وَيَلۡعَبۡ وَإِنَّا لَهُۥ لَحَٰفِظُونَ (12) قَالَ إِنِّي لَيَحۡزُنُنِيٓ أَن تَذۡهَبُواْ بِهِۦ وَأَخَافُ أَن يَأۡكُلَهُ ٱلذِّئۡبُ وَأَنتُمۡ عَنۡهُ غَٰفِلُونَ (13) قَالُواْ لَئِنۡ أَكَلَهُ ٱلذِّئۡبُ وَنَحۡنُ عُصۡبَةٌ إِنَّآ إِذٗا لَّخَٰسِرُونَ(14)."

[1] حسن المطروشي، لدي ما أنسى، مصدر سابق، ص: 41.

إنّ القرينة المرجعيّة المشتركة بين الآية القرآنيّة والمقطع الشّعريّ السّابق هي: "أرسله يرتع ويلعب"، و"سيأكله الذئب"، "ليحزنني"، "الجميل"، "القميص"، لكون هذه الإحالة المرجعيّة وردت في سورة يوسف في سياقها الحقيقيّ الثابت، فنقلها الشّاعر من سياقها، وأسقطها على سياق شخصياته المتحاورة والمتخيّلة، مع تعديل وتحوير بسيط لا يخلّ بقداستها الدّينيّة، بل يعتزّ بها، ويرتبط بها وروحيا وشعريّا، إبداعا وتلقيّا.

إذن، بفعل المرجعيّة الدّينيّة تحوّل الحوار الشّعريّ من حوار عاديٍّ إلى حوار دراميّ حجاجيّ وتربويّ، يدعو إلى تخيل وتمثل القصة القرآنيّة، والاستفادة من آياتها، مع ربط المتلقي بسياقه الهوياتيّ والحضاريّ، من هنا، فإنّ الحوار المسرحيّ في الشّعر عبر تعاضده مع المرجع الدّينيّ يصبح له وقع أكثر على المتلقي، ويشدُّ انتباهه، ويدفعُ به إلى المشاركة الفعّالة في عملية القراءة وبناء صروحها المتفاعلة.

تتنوّع أشكال الحوار المسرحيّ في شعر حسن المطروشي بتنوع مواقعه التّعبيريّة، وطبيعة الشّخصيات المتحاورة، وفضاء تَمَسْرُحِهَا، وما يقتضيه مقام التّواصل والتّلفظ من تغيير في أسلوب الحوار وآلياته، فحوار العشاق ليس هو حوار الأعداء، وحوار الأب مع ابنه يختلف عن حوار صديق مع صديقه.

كما تختلف حدّة الحوار، ودرجة صوت المتحاورين، ونبرتهم ما بين الهمس والصّياح والتّلوين الصّوتي، ألاحظ المثال الأول:

"صِحْتُ:

يَا حَارِسَ الفُلْكِ

هَلْ ثَمَّ مُتَّسَعٌ لِوَحِيدٍ وَأَحْزَانِهِ

قَالَ:

مَنْ أَنْتَ فِي الْمَلَكُوتِ؟

وَهَلْ تَتَذَكَّرُ مِنْ أَيِّ أَرْضٍ جُلِبْتَ؟

فَقُلْتُ لَهُ:

لَسْتُ أَدْرِي"([1]).

فالحوار في هذا المقطع الشّعريّ ابتدأ بالصّياح/ النّداء، نظرا لابتعاد الشّاعر (المرسِل) من حارس الفلك (المرسَل إليه)، ومع تطوّر الحوار نكتشف مصير المنادي بأنّه مجرد رهينة بين يدي القراصنة، أو مسافر ضاق ببلاده فيرغب في الهجرة، ولا يعرف من أي مكان جيء به، ولا المصير الّذي ينتظره، وطبيعة الأسئلة الّتي يوجهها حارس الفلك تتميّز بالتّسلط والأمر، بينما تغيّرت نبرة الشّاعر من الصّياح إلى الهدوء (لست أدري) بعد أن تلقى أسئلة قاسية.

فالمتلقي إزاء هذا المقطع الشّعريّ الحواريّ ذي الملمح المسرحيّ والّذي "يتضمن إشارات ورموز يترك المؤلف تأويلها للمثل والمخرج، وهي تقتضي من القارئ، أن يقوم ببعض ما يقومان به من تأويل"([2])، يتخيل المشهد، ويرصد الاختلافات، بعد أن يحوّل الكلمات إلى مشهد حركيّ بمؤثرات صوتيّة تختلف من وضعيّة إلى وضعيّة، ومن حالة إلى حالة أخرى.

والأجواء المسيطرة على الفضاء الدّراميّ، والأبعاد النّفسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة للشخصيّات هي الّتي تحدّد نمط الحوار وطريقة تلفظه وتوجيهه للمرسَل إليه، بُغْيَةَ كسب تعاطفه أو التّأثير فيه، لنستمع إلى نموذج من الحوار الهادئ عكس الحوار السّابق:

---

[1] حسن المطروشي، ليس في غرفتي شبح، مصدر سابق، ص: 16.

[2] عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، مرجع سابق، ص: 6.

"وَيَهْمِسُ:

ـ "يَا وَلَدِي نَحْنُ أَبْنَاءُ هَذاَ السَّدِيمْ

فَنَمْ يَا بُنَيَّ،

سَيُوقِظُنَا غَدا نَوْرَسٌ عَابِرْ،

أَوْ تَجِيءَ مَرَاكِبُ أَسْلاَفِنَا

مِنْ هَوَاءٍ قَدِيمٍ"([1]).

تبين لي أنّ الحوار دار بين شخصيتين (الأب وابنه) وهو حوار يتميّز بالهدوء والمحبّة والعطف، فهو ليس صياحا أو أمرا أو تهديدا، بل همسا، وزمنيّة الحوار في وقت متأخر من اللّيل، ومكانيا شاطئ البحر، اقتضت أن يكون الهمس ليطمئن الابن وينام، بمعنى آخر، فإنّ الحوار قد كشف أبعاد الشّخصيات وبيئتها وطبيعة عملها وإحساسها تجاه الآخر.

وفيما يلي حوار مسرحيٌّ بين شخصيتين (الشّاعر والطّفلة) في القصيدة التّاليّة:

"تَقُولُ لَهُ الْبِنْتُ:

شَيْخُوخَةُ الشُّعَرَاءِ

تَحُلُّ مُبَاغِتَةً

كَوِلاَدَةٍ صَاعِقَةٍ،

قَالَ: مِلْحُ طُفُولَتِهَا لاَذِعٌ،

وَتَنَاسَى الْكَلاَمَا.

[1] حسن المطروشي، ليس في غرفتي شبح، مصدر سابق، ص: 53.

تَأَمَّلَ مَا يَدَّعِي وَجْهُهُ:

ـ شَعَرَاتٌ مُعَفَّرَةٌ

(ذَاكَ نَمْلُ الأَمَانِي)

ـ جَبِينٌ تَعَضَّنَ

(مِنْ أَثَرِ الاِحْتِقَانِ الْبَلاَغِيِّ)

ـ عَيْنَانِ طَافِحَتَانِ دُرُوباً

(لِفَرْطِ ارْتِطَامِهِمَا بِالْخُطَى)

قَالَ: تَبًّا لِهَذِي الْمَرَايَا الْعَجَائِزِ

عَمْيَاءُ

تَنْدُبُنَا كَالْيَتَامَى.

مِرَاراً تَرَاءَى

يُوَرْجِحُ فَانُوسُ عُزْلَتِهِ فِي الْجِهَاتِ،

وَدَاخِلَهُ يَتَهَدَّجُ صَوْتٌ بَعِيدٌ:

سَلاَمٌ عَلَيَّ

سَلاَماً"([1]).

يصوّر المقطع الشّعريّ السّابق حوارا مسرحيا دار بين الشّاعر والطفلة حول ما لاحظته من ملامح الشّيخوخة التي طرأت على والدها، وقد اقتصر سؤال/ حوار الطّفلة عن ملاحظة واحدة وجهتها له، بينما المقطع الشّعريّ كلّه جاء جوابا على سؤال

[1] حسن المطروشي، لدي ما أنسى، مصدر سابق، ص: 96.

البنت، ردا على سؤالها أو ملاحظتها اللاّذعة، ولا يكتفي الشّاعر بالإجابة فقط، بل يعمد إلى التّفسير والتّوضيح عبر توظيف الإرشادات المسرحيّة، أو "مكمّلات الحوار" وهي ما تمّ التّنصيص عليه بين قوسين، فجوابه: "جبين تعضّن" غير كاف، ولتفسيره أكثر أكمل السّطر الشّعريّ الّذي يليه بين قوسين: (من أثر الاحتقان البلاغي) تفسيرا لسبب هذا التّعضّن.

في حديثي عن الحوار المسرحيّ في شعر المطروشي لا يمكنني أن أتجاوز الحديث عن الحوار الداخليّ، وهو نادر الحضور في شعره وفي الشّعر العربيّ المعاصر ككل، وإن كان هذا النّوع من الحوار أقرب من الشّعر، لأنّ الشّعر خطاب نفسيّ في بالدرجة الأولى، وتأمّل في الكون بلغة هامسة، غير أنّ ما لاحظته في شعر المطروشي هو أنّه يوظف "الحوار الداخليّ الغيري" للشّخصيات الأخرى، وليس الداخليّ النّابع من ذات الشّاعر، وسأكتفي بنموذجين شعريين:

ـ النّموذج الأول:

"يَأْخُذُ الأُهْبَةَ فِي قَيْلُولَةِ الرُّعْيَانِ،

يَنْسَلُّ عَلَى أُرْجُوحَةِ الرَّمْضَاءِ،

ـ"هَلْ هَذَا خِبَائِي"،

تَسْرَحُ الأَشْبَاحُ وَالأَسْلاَفُ فِي أَكْنَافِهِ؟

هَلْ سَمِعْتُمْ خَلْفَ أَضْلاَعِي دَبِيبَ الْكَائِنَاتِ؟"([1]).

يتّضح الحوار الدّاخليّ في النّص الآتي، في السّطر الشّعريّ الثّالث وما بعده، وهو تساؤل نفسيٌّ صامت، من أعماق الرّاعي، لأنّه في خبائه، وحيدا في قيلولته؛

[1] حسن المطروشي، الأعمال الشعرية الكاملة (2003- 2019م) مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، س 2022، ص: 212.

والقيلولة تكون عادة في منتصف النّهار، حيث تقلّ الحركة، وهي فترة عودة الرّعاة والفلاحين إلى بيوتهم، لذا فليس من أحد معه، كي يكون الحوار خارجيا ومسموعا، ليس هناك من يبادله الكلام، فالخطاب الصّامت من نفسه وإليه، بعد أن لاحظ تغيّر المكان/ الخِبَاء.

ـ النّموذج الثّاني:

ـ "أَيَأْتِي؟".

وَاسْتَفَاقَ اللَّيْلُ،

ـ "يَأْتِي".

وَاسْتَفَاقَتْ حَوْلَهَا أَشْبَاحُ عُزْلَتِهَا،

ـ "سَيَأْتِي".

ثُمَّ نَامَتْ"([1]).

في المقطع الشّعريّ السّابق، تداعياتٌ نفسيّةٌ لفتاة عاشقة في غرفة نومها بعد منتصف اللّيل، تتقلّب في فراشها، بين النّوم واليقظة، في انتظار عودة حبيبها الّذي تأخر على غير عادته، وتحاوِرُ نفسها سرّا ثلاث مرّات: في المرّة الأولى حوار تساؤل استفهاميّ، وفي المرة الثّانيّة حوار تيّقُنِيٌّ، أمّا في المرّة الثّالثة فحوار داخليٌّ استسلاميٌّ، بعد أن تيقّنت أنّه لن يأتي اللّيلة، وأرجأت الأمر إلى المستقبل "سيأتي"، وهذا الحوار الدّاخليّ المكرّر بصيغ مختلفة، يعمّقُ عند المتلقي الإحساس بلحظة الشّوق والانتظار.

لا يُسْمَعُ كلام الشّخصيّة في الحوار الدّاخليّ، وغالبا ما يخيّم الصّمت والهدوء، كما يصوّر الحالة النّفسيّة والأجواء المسيطرة على المشهد، يجعل المتلقي ذلك نحسُّ

[1] حسن المطروشي، الأعمال الشّعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 298.

ونشارك الشّخصيّات أحزانها وأفراحها، وهذا ما اتّضح بجلاء في النّموذجين الشّعريّين السّابقين.

خلاصة

بناء على ما سبق تحليله وتأويله من نماذج شعريّة في شعر الشّاعر حسن المطروشي يتبين لي أنّ القصيدة التّفعيليّة عنده لم تستنفذ طاقتها بعد، فقد برهنت على قدرتها الفنّية في الاستفادة من السّرد والمسرح، وخاصة عنصر الحوار المسرحيّ باعتباره عنصرا فاعلا وحيّا في البناء الدراميّ للقصيدة العربيّة المعاصرة.

يكشف الحوار المسرحيّ في شعر المطروشي عن الأبعاد الاجتماعيّة والنّفسيّة للشخصيات المتحاورة، والأنساق التي تنطوي عليها.

للحوار في شعر المطروشي وظائف وأبعاد متعدّدة حسب كلّ نمط حواري وسياق توظيفه.

يوظف الشّاعر أنواعا متعدّدة من الحوار؛ منها الحوار الّذي يضمُّ أكبر عدد من الشّخصيّات، والحوار الثّنائي الّذي يدور بين شخصيتين اثنين، والحوار الخارجيّ والحوار الدّاخليّ.

الحوار الموظف في شعر المطروشي هو حوار مسرحيٌّ وشعريٌّ؛ لأنّه يختلف عن الحوار العادي أو الحوار الموظف في الأعمال السّرديّة، كما أنّه في بنيته الدّاخلية ينضبط لمعايير الكتابة الشّعريّة.

ساهم الحوار المسرحيّ في البناء الدراميّ للقصيدة المعاصرة عند الشّاعر، وفي تعدّد أصواتها وتوسيع دلالاتها.

اَلْمَبْحَثُ الثَالثُ: الْعَنَاصِرُ الْمَسْرَحِيَّةُ فِي شِعْرِ الشّاعر مُنْصِف الوَهَايْبِي.

ينتمي الشّاعر والنّاقد الأكاديميّ منصف الوهايبي(*) إلى الموجة الثّانية من الحداثة الشّعريّة العربيّة المعاصرة بتونس، إذ بالإضافة إلى مؤلفاته النّقديّة العديدة، استطاع أن يؤسس تجربة شعريّة مغايرة لما بدأته موجة الحداثة مع الجيل الأول المؤسس، وذلك بالتّأسيس لجماليّة مخالفة، عبر الخروج من التّيار الواقعيّ في القصيدة التّونسيّة؛ تلك التي بدأها كلّ من الشّاعر نورالدين صمود والشّاعر الميداني بن صالح... وغيرهم.

أهمّ ما أدخله الشّاعر التّونسي منصف الوهايبي في القصيدة العربيّة المعاصرة هو مدّها بالثّقافة الأمازيغيّة لدول المغرب العربيّ، ولا أعني تحويلها إلى "قصيدة أمازيغيّة"، وإنّما تعريبها والمحافظة على أصولها، واستفادته الكبيرة من القالب المسرحيّ بكلّ عناصره، هذا ما تجلى واضحا في مجمل أعماله الشّعريّة منها: "ألواح"1982م، و"من البحر تأتي الجبال"1991م، و"مخطوط تمبكتو"1998م، و"فهرس الحيوان"2007م، و"ديوان الصيد البحري"2013م، و"بالكأس ما قبل الأخيرة"2019م... وغيرها من الأعمال الشّعريّة الأخرى.

وأول مظهر من مظاهر حضور العناصر المسرحيّة، هو اللّغة المسرحيّة، هذا ما يكشفه المقطع الشّعريّ الآتي، تمثيلا لا حصرا:

"فِي "حِصَارِ سَانْتَافِي المَدِينَة" كُنْتُ أَلْبَسُ زِيّهَمْ،

فِي مَسْرَحِيَّاتِ الْقِنَاعِ رَأَيْتُ رَأْسِي فِي رُؤُوسِ رِمَاحِ أَهْلِي؛

فِي بَلَنْسِيّةَ عَلَى طَرَفِ الأَصَابِعِ كُنْتُ أَرْقُصُ

* منصف الوهايبي: شاعر وناقد وروائي أكاديمي تونسي معاصر، ولد سنة 1949م، له الكثير من الكتب والدراسات النقدية المهمة، كما حصل على العديد من الجوائز الأدبية...

فِي مِطْرَزَةٍ لَنَا صُوفِيَّةٍ؛

فِي أَيْفُورَا، فِي الأَطْلَسِيِّ أَنَا لَكَمْ غَنَّيْتُ فِي كُومِيدْيَا جِيل فِيسنْتِي؛

كُنْتُ أُعْرِضُ خَيْلَنَا لِلْبَيْعِ مَزْهُوّاً عَلَى إِيقَاعِ فَادَوض

فِي مِفَاتِيحَ الْبْيَانُو الْبِيضِ،

فِي غَرْنَاطَةَ كُنَّا عَلَى إِيقَاعِ مِطْرَقَةٍ وَكِيرٍ؛ نُوقِظُ الأَسْلَافَ مُحْتَشِدِينَ

فِي الْكَهْفِ الْمُجَوَّفِ فِي ضَوَاحِي "سَاكْرَا مُونْتِي" آكِلِي الأَحْجَارِ؛

عِنْدَ قَمَائِنِ الطُّوبِ الْيَبَابِ، كَرِيمَةً وَخَبِيثَةً؛

هَذَا الْفْلاَ مِنْكُو لَنَا "صَوْتُ الدَّمِ الدَّفَاقِ" أُغْنِيَتِي الْحَزِينَةِ

Cante jondo"([1]).

يتشكل المقطع الشّعريّ السّابق في جزء كبير منه من مفردات ومصطلحات وافدة من عالم المسرح بكلّ مكوّناته: الأزياء، مسرحية، القناع، مطرزة، الغناء، الكوميديا، البيانو، الفلامينكو، الإيقاع...

فإلى جانب اللّغة المسرحيّة، لا يمكن اقتحام شعريّة منصف الوهايبي دون الوقوف على العتبات الشّعريّة باعتبارها مداخل لتوجيه وفهم عملية القراءة وتذوقها.

تتحوّل بداية العمل الشّعريّ عند الوهايبي إلى خطاب مقدماتيٍّ أشبهَ بـ"الإرشادات المسرحيّة" للنص والعرض المسرحيّ، هذا ما يتّضح لي بجلاء من خلال أغلب صفحات أعماله الشّعريّة، كما هو ملاحظ في الصّور التّاليّة:

[1] منصف الوهايبي، بالكأس ما قبل الأخيرة، منشورات مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، س2019، ص: 26.

ـ النّموذج الأول:



ديوان منصف الوهايبي

ضاعت في الصحراء أو أنها ترقد في قاع خليج قابس.

تشاديت: اسم امرأة بربرية

المغاور: الجبلية – سبور نوتيك – السور الإسباني – الحي الأندلسي ...: هي أماكن في بنزرت.

فَلمَهْ: نهر في إفريقيا

كاب سرات: الرأس الأبيض (بنزرت).

روسبينا: اسم المنستير (مدينة تونسية) قبل الفتح العربي

سيكافنيريا: اسم مدينة الكاف (مدينة تونسية) القديم.

المعبد المهجور: إشارة إلى معبد البغاء المقدس في سيكافنيريا.

أيموهاغ: الطوارق (بلغتهم).

كانو: مثل تمبكتو من بلاد السحرة في إفريقيا (تسمية الطوارق).

فوته / بندو: نهر (السنغال).

تانيت: آلهة الحب والخصب والتناسل (اعتنقها البونيقيون)

أوتيكا: ميناء أقدم من قرطاج بثلاثة قرون (قرب بنزرت).

الفينيقيون من تجار وبحارة قادمين من صور (حوالي 814 ق.م) هم الذين حملوا إلى تونس نتفا من حضارة مصر وفينيقيا وبلاد الرافدين والعالم العائش على بحر إيجه.

إخس غامه: عبارة بربرية معناها «أحبك».

ماطوس – بوماري – تلاخت – تزاغادنت: قرى جبلية وقلاع (بربرية) في تطاوين (الجنوب التونسي) –

تطاوين اسم بربري: عيون الماء.

وادي نكريف: واد بتطاوين.

غات: من أشهر مدن الطوارق كانت إلى عهد قريب المركز التجاري للسودان والصحراء.

هقار: جبال في الشمال الغربي من غات.

إيغرغاز: منبع نهر من أنهار الصحراء في جبال هقار.

تكروت: مدينة (الجزائر).

بمبولا: رقصة إفريقية على دق الطبل المعروف بهذا الاسم.

جلد أحمر في هيئة طير: هو الرامج الذي يلقى في الهواء، لاستعادة الصقر في الصيد.

أسماك خرافيات: جنس أسماك بحرية من فصيلة الخرافيات، فضية اللون، مستطيلة الذنب.

الكمأة: تسمّى في الجنوب التونسي ترفاس، « كما تسمّى في الخليج العربي فقع» و – الجدرة – و الحلاب وكلها نباتات صحراوية

150

151

ـ النّموذج الثاني:

هوامش:

- كتبت هذه النّصوص الشعريّة بين 1982 و1990.
- « بول كلي» رسام أروبي شهير زار البلاد التونسية في بدايات القرن، وعنوان النص « عند أبواب القيروان» اسم لإحدى لوحاته.
- ابن غلبون القيرواني: أمير أغلبي عاش في القرن الثالث للهجرة، وكان من أهل المجون، ثم تخلّى عن كل شيء وتصوّف وهاجر إلى الحجاز – عن «رياض النفوس» للمالكي.
- ابن مسرّة الأندلسي: من الصوفية الذين اشتهروا في القيروان. وقد جاء هذا القرطبي إلى القيروان حاملاً معه مذهب وحدة الوجود، بعد أن التقى في المشرق برجال الصوفية. زار بغداد في وقت كان فيه الصّوفية يجاهرون بالحلولية. وقد ذاع أمره في القيروان والتفّ حوله الكثير من أهاليها. وعندما عاد إلى الأندلس أحرقتْ كتبه – توفي 269 هـ.
- عن رياض النّفوس» للمالكي.

ـ النّموذج الثالث:



مسكلياني أو ماسكلياني: الاسم الروماني الذي كان يطلق على قرية حاجب العيون (قرب القيروان)

المغرة: طين أحمر، تطلى به بيوت البربر وتوابيت الموتى وعظامهم وهو رمز للدم من حيث هو تقدمه سحرية.

جُعَلُ اليَشَبِ الأخضر الذي يحمل الصولجان وزهرة اللوتس: طوطم بربري.

149

ميدانا: اسم رجل بربري.

تمبكتو: مدينة إسلامية شهيرة في جنوب مالي

أوتيكا: ميناء أقدم من قرطاج (قرب بنزرت).

ترشيش: اسم قديم كان يطلق على تونس.

الرجال الزرق: الطوارق أو أيموهاغ بلغة الأمازيغ.

تاكاباس: اسم قابس قبل الفتح العربي.

هيبواكرا: اسم بنزرت قبل الفتح العربي أو هيبوقرة

حضرموت: اسم سوسة قبل الفتح العربي

أطلنتيد: الجزيرة السحرية التي تزعم الأسطورة أنها

ـ النّموذج الرّابع:



طحالبٌ زرْقٌ.. وأعشابٌ..
وتمتلئُ الرمالُ كما الحِجَارُ.. بِمَيّت الأوراقِ..
يلْطَأ عنكبوتٌ في نسيج نجومِه.. ويقول لي:
من ذرّة الرملِ اليتيمةِ تولدُ الصحراءْ

القيروان
شتاء/ ربيع / 2014 م

الهوامش:

كلّ ما بين هلالين أو مزدوجتين، هو لصاحب القصيدة. وقد رأينا أن نشفعها ببعض الإشارت ـ المفاتيح:

- إبر النبات Stamen: الإبرة هي عضو التلقيح أو التذكير في النبات.
- مقام الصاحبي: السيّد الصّحْبِي كما يسمّيه القيروانيّون. وهو أبو زمعة عبيد بن أرقم البلوي، من أصحاب الشجرة. استشهد سنة 34 هـ/ 654م خلال الغزوات الإسلاميّة لإفريقيّة في غزوة معاوية بن حديج، وذلك إثر معركة ضدّ الجيوش البيزنطيّة قرب عين جلولة (30كم غرب القيروان). وقد دفن جثمانه في موضع القيروان قبل تأسيسها.

يرجع تاريخ بناء مقامه إلى عهد حمودة باشا سنة 1072هـ/ 1663م.

- مقبرة الهلاليّين: هي مقبرة أولاد فرحان التي تقع قرب جامع عقبة بن نافع الفهري. وهي أصغر بكثير من مقبرة قريش في القيروان، والتي يسمّيها القيروانيّون «الجناح الأخضر».
- رحلتا الشتاء والصيف: «وبنو هلال بن عامر في بسائط الطائف ما بينه وبين جبل غزوان... بنو سليم مما يلي المدينة وبنو هلال في جبل غزوان عند الطائف وربما كانوا يطوفون رحلة الصيف والشتاء أطراف العراق والشام...».

ابن خلدون

- ويقول الإدريسي: «وعلى ظهر جبل غزوان ديار بني سعد المضروب بهم المثل في كثرة العدد وبه جملة من قبائل هذيل وليس في بلاد الحجاز بأسرها جبل أبرد

156

9/20/2019 7:20:17 PM 156 .indd قريح ال لبيق ام ين الكتاب

يعمد الشّاعر إلى هذه التّقنية لمجموعة من الاعتبارات أهمّها الغموض الّذي يميّز أغلب نصوصه الشّعريّة ذات الطّبيعة المرجعيّة والثّقافيّة المتنوعة والمنفتحة على معظم ثقافات العالم، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى حفرها العميق في الثّقافة التّونسيّة وفي حضارتها واهتمامها بخصوصية المنطقة المغاربيّة القديمة، كما أنّه يعي أنّ هذه الكتابة الشّعريّة تتوجه إلى قارئٍ هو أقلّ منها معرفة... لذا عليه أن يكتب نصّا بتوجيهات وإرشادات هي أقرب إليه من التّوجيهات المسرحيّة.

وضمن استراتجيات الخطاب المقدّماتي يوظف الشّاعر "البرولوج" Prologue وهو الحوار المقدمة أو الاستهلال، الخطاب الّذي يسبق العرض المسرحيّ، والّذي يُعرِّف الشّخصيّة أو العمل المسرحيّ، وقد يكون نثرا أو شعرا، كما نرى في المثالين التّاليين:

ـ المثال الأول:

"أَنَا لِي زَوْجَةٌ حَبَشِيَّةٌ... طِفْلٌ... أَنَا سَمَّيْتُهُ "دْجَامِي" لَهُ وَجْهٌ رَقِيقٌ مِثْلَ وَجْهِ أَمِيرِهَا الْعَرَبِيِّ فَاتِحِهَا... وَبَشَرَتُهُ الْحَرِيرُ... وَلِي أَلْوَانُ فَانْسَانَ... وَلِي كَلِمَاتُ آرْتُورَ... وَلِي عَرَبِيَّتِي الأُخْرَى... أَنَا لَمْ يَأْتِنِي رَغَداً سِوَى شِعْرِي... مِزَاجِي الْمَاءُ مِلْحاً... فِيهِ مِنْ صَحْرَائِهِمْ مَا فِيهِ مِنْ عَسَلِ الْحِجَارَةِ"([1]).

ـ المثال الثّاني:

"وَكُلُّ مَا فِي الأَمْرِ أَنِّي

حَامِلُ الْكَشَّافِ حَيْثُ النّوُرُ صَوْتٌ خَامِدٌ فِي الْمَسْرَحِ الْخَاوِي،

وَلَسْتُ بِدِحْيَه الْكَلْبِيِّ فِي هَيْئَةِ جِبْرَائِيلَ، أَوْ إسفنديارَ؛ وَلَسْتُ

رَسْتَمَ كَيْ أَقُصَّ عَلَيْكُمْ الْقَصَصَ الْفَلَسْطِينِيَّ أَحْسَنَهُ وَأَحْزَنَهُ،

وَلاَ ذِكْرَى مُلُوكِ الْفُرْسِ"([2]).

لقد كشف الخطاب المقدماتي الشّخصيّة المسرحيّة في الشّعر، وطبيعتها الاجتماعية وعلاقتها بالآخرين وميولاتها النّفسيّة، وبنيتها الثّقافيّة وهوياتها ومزاجها.

[1] منصف الوهايبي، بالكأس ما قبل الأخيرة، مصدر سابق، ص: 47.
[2] المصدر نفسه، ص: 29.

الملاحظ أنّ الشّاعر منصف الوهايبي في مقدمات أعماله يضاعف الاشتغال على العتبات والإرشادات المسرحيّة، سواء تعلق الأمر بالظّاهر على صفحة العمل الشّعريّ أو المتعلق بالمعنى الباطني من خلال اللّغة الشّعريّة، وما يلفت النّظر أيضا أنّه يقدّم هذه التّوجيهات في صيغة شعريّة، وليس في صيغة نثريّة، مثلما يتضح في المقطع الشّعريّ الآتي:

"الْبَابُ مَفْتُوحٌ

وَلاَ أَجْرَاسَ قَافِلَةٍ

وَلاَ أَحَدَ يَجِيءُ

وَكَانَ صَوْتٌ مِنْ وَرَاءِ الْبَابِ يَأْتِينَا

سَنَدْخُلُ ... ثُمَّ مَطْهَرَةٌ وَمَاءٌ دَافِئٌ

عَلَى الرَّخَامَةِ"([1]).

هذا المقطع الشّعريّ هو بمثابة تمهيد أوليّ توضيحي لما يأتي بعده، تمهيد بصريّ للمشهد/ العرض المسرحيّ، حيث تتضح المكوّنات والإكسسوارات والأزياء والمؤثرات السّمعيّة: (الباب مفتوح)، غياب صوت الأجراس، وتعويضه بصوت من وراء الباب، والحركة المتمثلة في الدخول: ثم المطهرة والماء الدّافئ والرّخامة، وهي كلّها عناصر مساعدة على بلورة الفعل المسرحيّ على الفضاء السّينوغرافيّ الواقعيّ (في العرض) والمتخيل (في النّص الشّعريّ).

[1] منصف الوهايبي، ديوان الوهايبي (الأعمال الشعرية الكاملة) منشورات دار محمد علي للنشر والتوزيع، ط1، س 2010، ص:164.

تشتغل معظم المقاطع والنّصوص الشّعريّة بظاهرة المسرح دون أن تدخل في تفاصيله، بل تحوم حوله، وتنظر إليه من بعيد، من علٍ، وتسمع أصواته، قبل أن تشاهد عروضه، وتحتفي فيه بالسّمعيّ أكثر من البصريّ والحركيّ:

"لَكِنَّ بَاباً وَاحِداً لِخُرُوجِنَا كُنَّا نَرَى مِنْهُ سِيمْاياءَتِ أَعْلَى مَسْرَحِ
الرُّومَانِ،
نَقْعِي فِي جَنَاحَيْهِمْ؛ وَتِلْكَ سَمَاؤُنَا يَا قُبَّةَ الثَّلْجِ الْمُعَلَّقِ فِي الْجِبَالِ
بَعِيدَةً
وَالآنَ أَعْرِفُ
كَانَ كَومَةً مِلْحُهَا وَوَمْضَهُ"([1]).

تحضر الموسيقى في المسرح كفنّ مكوّن وأساس، سواء قبل رفع السّتار، أو داخل العرض المسرحيّ، فقد حرص الشّاعر على استقطاب القارئ أو المشاهد عبر نداء حاسة السّمع لديه وتفعيلها، لذلك يكثر من "المؤثرات السّمعيّة" والتي تتمظهر عن طريق توظيف الموسيقى في المتن الشّعريّ سواء كانت موسيقى طبيعيّة أو موسيقى الآلة، موسيقى في الفضاء العام، أو الفضاء المسرحيّ الّذي يتحوّل من فضاء مسرحيّ إلى فضاء موسيقي غنائي يحتفي برموز الموسيقى الكلاسيكيّة.

"ـ هَلْ نَتَعَشَى مَعاً؟

عِنْدَ خَاتِمَةِ الأُوبِراَ، سَوْفَ يَدْخُلُ مُوتْزَارْتُ تِمْثَالَهُ الْجَصَّ

ثُمَّ يُغَنِّي بِعَيْنَيْنِ رَامِشَتَيْنِ لَنَا!"([2]).

[1] منصف الوهايبي، بالكأس ما قبل الأخيرة، مصدر سابق، ص: 10.
[2] المصدر نفسه، ص: 11.

ينتقل الشّاعر بالمتلقي عبر التّخييل الشّعريّ من فضاء إلى فضاء، يسافر به من تونس إلى فضاءات المسرح والأوبرا بسالزبورغ بالنمسا أيام فولفغانغ أماديوس موتزارت وكأنّه يؤكد على افتقاد الفن والموسيقى في بلاده.

أو يدلف به إلى فضاء العرض المسرحيّ/ الخشبة ليكتشف أبعاد الشّخصيات وعلاقتها بالفنّ، وفهمها ونظرتها إلى الموسيقى، وذلك على شكلِ حوارٍ متفاعلٍ ومتنامٍ:

"البْيَانُو لَهُ شَكْلُ تَابُوتِهِ!؟

ـ قُلْ! أَلاَ تُحْسِنُ الْعَزْفَ؟

ـ أَيْنَ الْمَفَاتِيحُ؟

ـ كَيْفَ؟ أَلَسْتَ تَرَاهَا!؟

ـ الأَصَابِعُ مَبْتُورَةٌ..

وَالْحُرُوفُ مَسَاقِطُ مَائِيَّةٌ... وَرَنِينُ تَرَانِيمٍ فِي لَيْلِ حَانُوتِهِ!"([1]).

ألاحظ أنّ الفعل المسرحيّ في شعر الوهايبي لم يتحقق بعد، لأنّه كما أشرت ينشغل بالخطاب المسرحيّ المقدّماتيّ، بالتّوجيهات وتأثيث الفضاء.

"وَصَوْتٌ مِثْلَ مُوسِيقَى الْعَسَاكِرِ وَهُوَ يَدْنُو

ثُمَّ يَنْأَى

ثُمَّ يَدْنُو مِثْلَ مُوسِيقَى الْجَنَائِزِ

ثُمَّ يَنْأَى وَهُوَ يَدْنُو

[1] منصف الوهايبي، بالكأس ما قبل الأخيرة، مصدر سابق، ص: 95.

ثُمَّ يَدْنُو وَهُوَ يَنْأَى..

مَا الّذِي سَأَقُولُ لِي وَلَهَا؟

سِوَى أَنِّي هُنَا قَدْ كُنْتُ

لَكِنْ أَيْنَ؟"([1]).

يتوزّع الفضاء المسرحيّ في شعر منصف الوهايبي ما بين جنوب الأندلس وغرب وشمال إفريقيا، وتنصهر فيه الثّقافة الأندلسيّة والأوروبيّة والإسلاميّة والإفريقيّة، هذا الخليط الثّقافيّ والمزيج الفلكلوريّ لا يعبّر عنه إلّا المسرح؛ لأنّه فنّ تعدّد الأصوات والفنون فيه، وإذا ما أدخله الشّاعر في نصوصه الشّعريّة فهو يُجمّلهُ ويكثّفه، ويوسّع دلالته.

هذا الفضاء كان فيما مضى مسرحا لأحداث تاريخيّة وحقيقيّة، والشّاعر حين يعيد توظيفه، فهو يسترجع ذلك الزّمن العربيّ الجميل، ويسعى إلى أن يحوّله من تراث جامد إلى عرض مسرحيّ ليكون أكثر تأثيرا في المتلقي.

يشتغل الشّاعر أكثر بالفضاء السّينوغرافيّ المفتوح، ذلك أنّه يُخْرِجُ المسرح من "بنايته المغلقة" إلى فضاء أكثر شساعة، يخرجه إلى السّاحات والأسواق التّونسية والعربيّة، لأنّه يرى الحياة في تناقضاتها وحركاتها الدّائبة فعلا مسرحيّا طبيعيّا.

"مِنْ غَابَةٍ كَانَتْ وَرَاءَ الْبَيْتِ،

لِي نَاقُوسُكَ الْخَشَبِيُّ يَقْرَعُ فِي تُخُومِ الرُّوحِ، عَالِقَةً هُنَالِكَ

فِي عُرَى أَجْرَاسِهِ الْخَرْسَاءِ،

مِنْ خُذْرُوفِيَ الْخَرَّارِ مُوسِيقَى تَدُورُ بِنَا؛

[1] منصف الوهايبي، نفسه، ص: 144.

وَلِي مِنْ سَقْسَقَاتِ الْمَاءِ،

إِيقَاعَاتُ دَوَّامَاتِهُ تَجْرِي بِهَا الْكَلِمَاتُ إِذْ تَلْتَفُّ فِي خَيْطِ الْقَصِيدَةِ

كَالْأَفَاعِي فِي الْعِصِيِّ؛ وَرُبَّمَا كَخُيُوطِ مِغْزَلِهَا

وَلِي مِنْ رُقْعَةِ الشَّطْرَنْجِ نَصَبَتُهَا، أُسَيِّرُ لَفْظَةً وَأَرُدُّ قَافِيَةً؛

وَهَنْدَسَةُ الْفَرَاغِ، لَعَلَّنِي أَحْتَالُ لِلْكَلِمَاتِ تَسْبُتُ فِي بِنَاءٍ هَنْدَسِيٍّ"([1]).

في شعر منصف الوهايبي اشتغال كبير على الفضاء السّينوغرافيّ سواء أكان داخليّا، (داخل المسرح: على الخشبة وأمام الجمهور) أو خارجيّا (في فضاء مفتوح، في السّاحات والأسواق ومداخل المدن والحارات)، ويتّخذ من الفضاء الجغرافيّ للغرب الإسلاميّ منطلقا للفعل المسرحيّ وأشكاله الفرجوية المتعدّدة، بدءا من تونس والمغرب والأندلس مستوحيا أعمالا مسرحيّة وأحداثا تاريخيّة عربيّة حدثت هناك.

ومن رصده للفعل المسرحيّ بمدن الأندلس القديمة والجديدة، وشمال إفريقيا، المغرب، تونس، لبيا، ليوضّح علاقة هذه الشّعوب بالفعل المسرحيّ وأشكال تمسرحها الفرجويّ الشّعبيّ:

"فَلَنَا سَرَاسِنَةٌ أَمَازِيغٌ أَفَارِقَةٌ سَنْوكُيّينَ

فِي أَبْوَابِ كُلِّ مَدِينَةٍ أَوْ قَلْعَةٍ، فِي كُلِّ بَحْرٍ أَوْ فَلاَةْ

شِعْرُ الرُّعَاةِ

وَلَنَا فُنُونٌ سَبْعَةٌ وَالْمَوْتُ ثَامِنُهَا مُدَجِّنُهَا، عَلَيْنَا

الآنَ حَتَّى فَلَكِ نُوح؛ وَهِي رَاسِيَّةٌ بِنَا فِي "عَيْنِ وَرْدَةَ" نَحْنُ

[1] منصف الوهايبي، بالكأس ما قبل الأخيرة، مصدر سابق، ص: 11.

نَخْرِقُهَا وَنَـهْبِطُ

نَحْنُ وَالْحَيَوَانَ"([1]).

فهو يتحوّل إلى فضاء أندلسيّ بكلّ ما يحتويه من عبق تاريخيّ، وحضاريّ وإسلاميّ، وأحيانا يتحوّل إلى فضاء إفريقيّ صحراويّ بما فيه مجالس الرّعاة والفلاحين ومداخل المدن والحارات، أو فضاء إنجليزيّ فرنسيّ وإيطاليّ تبعا لتواجد الشّخصيّة المتخيّلة وتحركاتها.

يعدُّ الحوار الأداة الرّئيسيّة في المسرح، فالشّاعر حين يوظفه في شعره، فهو يحاول إحداث صراع دراميّ وتعدّدية صوتيّة، عبر إحداث تفاعل بين الشّخصيّات، وطرح قضايا ثقافيّة وفكريّة بين الشّخصيات المتحاورة، أتأمل المقطع الشّعريّ الآتي، ونرى كيف وظف الشّاعر الحوار المسرحيّ وغايته من ذلك:

"ـ هَلْ أَنْتَ تَنْحُتُ؟ قُلْ.

ـ أَنَا شِعْرِيٌّ

ـ أَتَعْنِي هَذِهِ الْفُصْحَى الْحَجَرْ؟

ـ حَجَرِي الْكَرِيمُ ... وَلِي أَنَا إِزْمِيلُهُ.

وَأَقُولُ:

ـ مَا الْصَحْرَاءُ؟

ـ مَاءٌ دَافِقٌ.

وَيَقُولُ لِي:

[1] منصف الوهايبي، بالكأس ما قبل الأخيرة، مصدر سابق، ص: 22.

ـ لِتُعَلِّمَنَّكَ شَمْسُ هَذَا الصَّيْفِ مَا الصَّحْرَاءْ

وَلِتَجْعَلَنَّكَ أَنْتَ نَحَّاتَ الْهَوَاءْ

...

قُلْتُ أَبْنِي...

قَالَ مَا نَبْنِيهِ سِجْنٌ..

كُلُّ مَا نَبْنِي الْمَنَازِلُ وَالْمَتَاجِرُ وَالْمَصَارِفُ وَالْمَقَابِرُ.. كُلُّهَا..

قلْتُ الْقَصِيدَةُ؟

قَالَ أَهْلُ الْجَاهِلِيَّةِ وَحْدَهُمَ غَنُّوا كَمَا لَوْ أَنَّهُمْ يَتَنَفَّسُونْ

شَادُوا وَخَلُّوا بَيْنَهُمْ وَالشَّمْسَ.. لَمْ يَبْنُوا قَصَائِدَهُمْ كَمَا تُبْنَى السُّجُونُ

وَالشِّعْرُ أَوْسَعُ إِذْ تَضِيقُ الأَرْضُ... وَالصَّحْرَاءُ أَضْيَقُ مَا تَكُونْ"([1]).

في هذا المقطع الشّعريّ دار الحوار المسرحيّ بين شخصيتين متجاذبتين متصارعتين حول فكرة/ موضوع "الشّعر العربيّ"، الموضوع الشّائك لا يمكن التّعبير عنه "ميتاشعريا" إلّا من خلال تعدّد الأصوات، عبر الحوار الخارجيّ؛ فالشّاعر ينفي أنّه ليس نحات، وإنّما شاعر، والشّخصيّة الأخرى تسخر من الشّعر، الشّعر العربيّ المعاصر خاصة، وتمجد الشّعر العربي القديم، خاصة الشّعر الجاهليّ.

كما يصرّف الشّاعر من داخل قصيدته ـ على لسان الشّخصيّة ـ خطابا ميتا شعريّا يتعلّق برؤيته الخاصة للشعر، وهي رؤية تتلّخص في "الشّعر أوسع إذ تضيق الأرض"، بمعنى أنّ الشّعر ينبغي أن يكون أوسع وأكثر انفتاحا على كلّ الاحتمالات

[1] منصف الوهايبي، بالكأس ما قبل الأخيرة، مصدر سابق، ص: 143.

الكتابيّة والتّعبيريّة، وألّا ينبغي أن يكون عبيد النّموذج المعيار، مسجونا في القالب الشّعريّ الجامد، وأن يضطلع برسالة البناء والحرية والتّحرر، وإدانة ثقافة الصّحراء والثّقافة الاستهلاكيّة (المنازل والمتاجر والمصارف والمقابر) ويناشد ثقافة الحضارة، وبناء الإنسان العربيّ المعاصر.

"قَالَتِ الْمَلِكَةُ:

أَيُّهَذَا الْمُغَنِّي عَلَى صَهْوَةِ الانْتِظَارِ

يَابِسٌ وَجْهُكَ الطِّفْلُ مُخْتَلِجُ

وَبَشِيرُكَ لَمْ تَتَجَلَّ مَرَاكِبُهُ

حِينَ تَدْخُلُ بَيْتِي

سَأَخْرُجُ كَالْحُلْمِ عَارِيَّةً

وَتَتَوَهَجُ رُوحِي وَتَبْتَهِجُ

وَأَقُولُ: انْغَرِسْ

أَيُّهَا الرُّمْحُ فِي جَسَدِي الْمُنْتَشِي

وَأَقُولُ اغْتَسِلْ

أَيُّهَا الرُّمْحُ فِي عَطَشِي"([1]).

يكشف الحوار الخارجيُّ أوصاف الشّخصيّة المسرحيّة المتحاورة، والقائمة بالأفعال والحركات والمترجمة للفعل المسرحيّ على فضاء الخشبة.

[1] منصف الوهايبي، ديوان الوهايبي (الأعمال الشعرية الكاملة)، مصدر سابق، ص: 53.

"وَقُلْتُ اصْبِغُوا الْفُلْكَ

هَذاَ أَوَانُ الرَّحِيلِ إِلَيْنَا

وَلاَ عَاصِمَ اليَوْمَ

ـ قَالُوا سَنَأْوِي إِلَى جَبَلٍ...

ـ أَيُّهَا الرَّاحِلُونَ إِلَى مَنْبَعِ الْبَحْرِ

يَا أَيُّهَا السَّاكِنُونَ فَمَ النَّهْرِ

هَا أَنَا أَضَعُ الْقَوْسَ بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ شَارَةً

وَأُقِيمُ عَلَى الأَرْضِ مَمْلَكَتِي

فَادْخُلُوا"([1]).

رأيتُ في الأمثلة السّابقة أنّ الحوار المسرحيّ في الشّعر، يتمّ بطريقة متقابلة، فالشّخصيّة تتحدث عن نفسها، أو عن قرينتها، دون إسهاب، بل بتكثيف شديد، والشّاعر لا يتدخل في مجريات الفعل المسرحيّ بل يقتصر تدخله على توجيهها فقط، وهو حوار تتعدّد فيه طريقة الإرسال والتّواصل، قد يكون التّواصل فيه ثنائيا، حيث يقابل بين شخصيّة وأخرى، أو تتوجه الشّخصية الواحدة بخطابها إلى الجماعة.

ومن الحوار الخارجيّ إلى الحوار الدّاخلي؛ وهو حوار الشّخصيّة مع نفسها، بحيث أجد السّؤال دون الجواب، بمعنى غياب الشّخصيّة المتحاورة، فيتوجّه من الذّات وإليها، وغالبا ما تكون فيه الشّخصيّة مغلوبة على أمرها، لنتأمل المثل الشّعريّ التّاليّ:

"ثمَّ أُخِذْتُ...

[1] منصف الوهايبي، ديوان الوهايبي (الأعمال الشعرية الكاملة) مصدر سابق، ص: 52.

إِلَى مِصْطَبَةٍ فِي وَسَطِ الدَّارِ وَأُجْلِسْتُ

عَلَى كُرْسِيٍّ كَالْفُلْكِ الدَّوَارِ!

قُلْتُ لِنَفْسِي:

ـ "ما أَجْمَلَ هَذاَ اللَّيْلَ!".

وَقُلْتُ:

ـ "مَتَى يَفِدُ الأَصْحَابُ؟"([1]).

يتّضح لي الحوار الدّاخليُّ من خلال المقطع الشّعريّ في السّطرين الشّعريين الخامس والسّادس ("ما أجمل هذا اللّيل!"، و "متى يفد الأصحاب؟"، وهو حوار أحاديٌّ يكشف حالة التّقلّب والخوف والتّوتر التي تعيشه الشّخصيّة، ما بين الإعجاب بهدوء اللّيل، والتّساؤل المخيف عن موعد وصول الأصحاب، لأنّه لا يدري ما الّذي ينتظره، وليس له القدرة على التّدخل في مصيره، لأنّه "أُخِذَ"، و"أُجْلِسَ".

يتبين لي أنّ الشّخصيّة هي العنصرُ الفعّالُ من العناصر المسرحيّة في شعر الوهايبي، فهي التي تقوم بالحوار، والحركة، وتساهم في نمو الأحداث، ولكي يتمّ ذلك لابدّ من مؤثرات سمعيّة وبصرية تتناسب مع الرّسالة المسرحيّة ولا تناقضها، ومن بين هذه المؤثرات الأزياء والإكسسورات، ومن خلال عين الشّاعر تظهر ممثلة على خشبة المسرح:

"أَرَاهَا الآنَ تِمْثَالاً

لِعَرْضِ مَلاَبِسِ الأَعْيَادِ

بِنْطَالٌ قَصِيرٌ

[1] منصف الوهايبي، نفسه، ص: 157.

فُرْوُ حِمْلاَنٍ

كَرِيبُ الصِّينِ

أَيْنَ قَمِيصُهَا الشَّجَرِيُّ؟

رَفَّةُ جَفْنِهَا؟

كَانَتْ تَرِفُّ لِنَفْسِهَا

فِي عَتْمَةِ الْمِرْآةِ"([1]).

ولا يكتفي الشّاعر بوصف الأزياء، بل ما تكشفه هذه الأزياء من مرتبة اجتماعية، وقيم رمزية، ويتعدى ذلك إلى وظيفتها وعملها، وما تقوم به.

أما المثال التّاليّ، فيركز فيه الشّاعر على عباءة الأب:

"يَجِيءُ السُّفْسُطَائِيُّونَ وَالأَحْبَارَ وَالْكُهَّانَ

وَأَرَاكَ فِيهِمْ وَاقِفاً

بِعَبَاءَةِ الْمَلِكِ الرَّثِيثَةِ يَا أَبِي

تُومِي إِلَيَّ...

- تَعَالَ:

هَذِي أَسْهُمُ النِّيرَانِ

خُذْهَا وَلَوِّحْ لِلْفَضَاءِ بِهَا!

حَتَّى إِذَا اشْتَعَلَ

[1] منصف الوهايبي، بالكأس ما قبل الأخيرة، مصدر سابق، ص: 200.

أَلْقَيْتُ أَنِّي كُنْتُ أَحْلُمُ

- يَا أَبِي

إِنَّ الَّذِينَ رَأَيْتُهُمْ

وَأَنَا أُلَوِّحُ لِلْفَضَاءِ بِأَسْهُمِي

كَانُوا مِنَ الْعُمْيَانِ"([1]).

الشّاعر كالمخرج المسرحيّ يُلْبِسُ شخوصه ما يتناسب ومضمون الرّسالة المسرحيّة، وطرائق الحوار، وحمولاتها النّفسيّة والاجتماعيّة، فالأزياء تتحوّل إلى أسلوب تواصل بين الممثل والجمهور، وتختلف من شخصية إلى أخرى، فلا يمكن أن يلبس المهرج أزياء ولباس الأمير، والعكس كذلك.

أتعرف على الشّخصيات المسرحيّة في الشّعر من خلال الحوار، بحيث لا يُعَرِّفُهَا الشّاعر بأسمائها ووظائفها، بل يكتفي بـ"قال": ومن خلال قولها تتّضح لي معالمها السّيكولوجيّة والثّقافيّة:

"قَالَ: بَيْتِي السَّمَاءُ

(قُلْتُ: إِنَّ الْعَصَافِيرَ أَقْرَبُ مِنِّي إِلَيْهِ... إِذَنْ!)

قَالَ: عَرْشِي الْمَاءُ...

قُلْتُ: وَهَلْ سَمَكُ النَّهْرِ أَقْرَبُ مِنِّي إِلَيْهِ ... إِذَنْ!)

قَالَ: فِيكُمْ : أَنَا ...

وَالْقُلُوبُ الَتِي عُمِيَتْ ... سَتَرَى؟

[1] منصف الوهايبي، ديوان الوهايبي (الأعمال الشعرية الكاملة)، مصدر سابق، ص: 182.

(قُلْتُ: كَيْفَ؟! أَلَسْتُ بَرِيئَاً أَنَا كَالْنَّدَمْ؟!)

قَالَ: إِنْ تَكُنْ... فَشَبِيهٌ بِهِ...

(قُلْتُ: إِنْ مِتُّ؟

قَالَ: لَكُمْ مَلَكُوتُ السَّمَاءْ

لَكُمْ كُلُّ هَذَا الْعَدَمْ!"([1]).

ما يلاحظ في شعر منصف الوهايبي أنّ هذه العناصر المسرحيّة لا تنفصل عن بعضها في القصيدة أو المقطع الشّعريّ، بل تتكامل من أجل بناء النّص الشّعريّ بناء مترابطا قائما على الصّراع الدراميّ المسرحيّ.

خلاصة

بناء على ما سبق تحليله وتأويله من العناصر المسرحيّة في شعر الشّاعر التونسيّ منصف الوهايبي، تم الاقتصار على العناصر التّالية: اللّغة المسرحيّة، الإرشادات المسرحيّة، البرولوغ، الموسيقى، الأزياء، الفضاء المسرحيّ، الحوار الخارجيّ والدّاخليّ.

وقد تبين لي مدى حضور المسرح في شعره بمستويات مختلفة سواء في القصيدة أو في خطابها المقدماتيّ، وهو حضور واع، وليس صدفة ، يسعى الشّاعر من خلاله إلى إرفاد القصيدة بعنصر المشهديّة الدراميّة المتحركة، يسعى إلى تكوين مشهد مسرحيّ مرئيّ ومسموع من داخل الشّعر.

[1] منصف الوهايبي، مصدر سابق، ص: 307.

خلاصة تركيبية

في نهاية هذا الفصل الذي خصّصته للمسرح في الشّعر العربيّ المعاصر من خلال مقاربة متن ثلاثة شعراء عرب معاصرين، من جغرافيّات وحساسيّات شعريّة مختلفة، تبين لي أنّ الشّعراء العرب المعاصرين انفتحوا على المسرح، واستفادوا منه في مدّ القصيدة بطاقةٍ دراميّةٍ كبيرةٍ قائمةٍ على تعدّدِ الأصواتِ.

تتعدّد أنواع الحضور المسرحيّ في شعر كلّ شاعر على حدة، ودرجة توظيفها بين القلة والكثرة، وأول مظهر يتجلى فيه هذا الحضور، في اللّغة المسرحيّة الوافدة من عالم المسرح والموظفة في النّسيج اللّغويّ للقصيدة.

إذا كان الشّاعر العماني حسن المطروشي يكتفي ـ في توظيف المسرح بالحوار المسرحيّ، فإنّ الشّاعر التّونسي منصف الوهايبي يوظف العناصر المسرحيّة كاللّغة المسرحية، الإرشادات المسرحيّة، البرولوغ، الموسيقى، الأزياء، الفضاء المسرحيّ، الحوار الخارجيّ والدّاخليّ، أمّا الشّاعر العراقي عبد الرّزاق الرّبيعي فقد وُفِقَ في بناء قصيدته بناء دراميّا محكما نظرا لاستفادته الكبيرة من المسرح، ولأنّه شاعر ومسرحيّ في الوقت نفسه.

كما يمكن تسجيل مجموعة من الخلاصات العامة حول التّجارب الشّعريّة الثّلاث، أُجْمِلُهَا في الشّكل التّالي:

- ✓ يستفيد الشّاعر من المسرح عبر توظيف المكوّنات والعناصر المسرحيّة كالحوار والإرشادات المسرحيّة والشّخصيات والحركة...
- ✓ يوظف التوجيهات المسرحيّة لقراءة العرض المسرحيّ ومشاهدته على الورق قبل تخيله ومشاهدته على الرّكح.
- ✓ يوظف الشّاعر الحوار بشكل مكثف وخال من الإطناب والإسهاب.
- ✓ ينطوي البناء الدراميّ في شعر هؤلاء الشّعراء على أنساق ومعاني ودلالات.

- ✓ تتضافر كلّ هذه المكوّنات المسرحيّة جماليا في شعرهم، وهو ما يحقق البناء الدراميّ في نصوصهم الشّعريّة.
- ✓ يستفيد الشّاعر العربي المعاصر من التّراث المسرحيّ العربيّ والعالميّ في طرح إشكالية وقضايا عربيّة معاصرة.
- ✓ الشّعر في المسرح من خلال هذه التّجارب يصلح للقراءة والعرض، بحيث يحافظ على خصائصه مع استفادته من المكوّنات المسرحيّة المتعدّدة.
- ✓ كلّ قصيدة هي مشروع عرض مسرحيّ للقارئ والمخرج والمُشَاهِد.
- ✓ يكتب الشّاعر القصيدة الشّعرية بعناصر ومكوّنات مسرحيّة دون إفراط في مكوّناتها الشّعريّة عن وعي وتبصر بتكاملهما.
- ✓ لم تستنفذ القصيدة العربيّة المعاصرة طاقتها بعد، فقد برهنت على قدرتها الفنّية في الاستفادة من السّرد والمسرح، وخاصة التّركيز على عنصر الحوار المسرحيّ باعتباره عنصرا فاعلا وحيّا في البناء الدراميّ للقصيدة.
- ✓ لقد ساهم الحوار المسرحيّ في البناء الدراميّ للقصيدة المعاصرة عند الشّاعر العربيّ المعاصر وفي تعدّد أصواتها وتوسيع دلالاتها.
- ✓ بفضل التّقنيّة المسرحيّة تتحوّل القصيدة من نصّ مكتوب، إلى مشهد مسرحيّ معروض، قائم على المشهديّة الدراميّة المرئيّة والمسموعة.

في نهاية هذا الفصل أتساءل: إذا كانت هذه التّجارب الشّعريّة المعاصرة استطاعت أن توظف الفنّ المسرحيّ، فهل تستطيع تجارب شعريّة أخرى توظيف الفنّ التّشكيليّ، والسّينمائيّ، والفوتوغرافيّ؟

اَلْفَصْلُ الثانِي:

جَمَالِيَّةُ التَشْكِيلِ الْفَنُّيِّ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ:

التَشْكِيلُ، وَالعَلاَمَاتُ اللّوْنِيَّةُ، وَالتَجْرِيبُ الْفَنِيُّ

اَلْمَبْحَثُ الأولُ: تَعَاضُدِيَّةُ الرَّسْمِ وَتَشْكِيلُ الصَّفْحَةِ فِي شِعْرِ الشّاعر صَلاَح بُوسريف.

اَلْمَبْحَثُ الثّانِي: اَلْبَحْثُ عَنِ العَلاَمَاتِ اللَّوْنِيَّةِ فِي شِعْرِ الشّاعر شِرْبل دَاغِرْ.

اَلْمَبْحَثُ الثّالثُ: التَّجْرِيبُ الْفَنِيُّ، وَالْقَصِيدَةُ التَّشْكِيلِيَّةُ فِي شِعْرِ الشّاعر رفعت سلام.



"الشّعر رسم ناطق، والرّسم شعر صامت"

سيموندیس

تمهيد

ترجع علاقة الشّعر بالفنّ التّشكيليّ إلى زمن بعيد، إذ كلّ من الشّعر والفنّ التّشكيليّ رسم بالحبر والمداد، أو الألوان، على الورق والقماش أو اللّوح، وقد فسّر هذه العلاقة الشّاعر اليوناني "سيموندس" بعبارته المشهورة "الشّعر رسم ناطق، والرّسم شعر صامت"[1]، ولمّا كان كلا الفنين رسما فقد تبادل كلّ من "الشّعراء والفنانين التّشكيليين على مدى المئات من السّنين التّأثير والتّأثر، فاستلهم الشّاعر اللّوحة والصّورة والنّقش والتّمثال والمعبد والمسلة والزّهرية والأيقونة، وسجّل إلهامه في قصيدة، كما استوحى الرّسام والمصور والمثّال والخطاط ومصمم البناء والمعمار.. قصيدة شاعر من الشّعراء، فرسم وصوّر وخطّط وجسّم ما كان الشّاعر قد تخيّله وصوّره بالكلمة والوزن والإيقاع"([2])، وقد امتدت هذه العلاقة عبر الزّمن إلى العصر الحديث حيث تطوّرت الحضارة وأُنْشِأَتِ المدارس الفنيّة ومعاهد الفنون الجميلة وظهرت الصّالونات والمعارض والأروقة الّتي تعرض اللّوحات الفنيّة، فنما الحسّ الفنيّ لدى الشّاعر، ونما لدى الفنان الحسّ الشّعريّ، حتّى صارت في العالم العربيّ ظاهرة معروفة هي ظاهرة الشّعراء الرّسامين، ومن بين أول روادها جبران خليل جبران، والقائمة طويلة، بدأت تكثر كلّما تطور الشّعر العربيّ وتعدّدت وسائل تداوله وتلقيه.

أصبح الشّعر العربيّ المعاصر نصّا مهاجرا لا يستقرّ على سند أو فضاء، باحثا عن الحياة والتّطور، رافضا أن يظلّ مصلوبا على ورق العمل الشّعريّ بخطه الأسود الباهت كما كُتب أول مرّة، فانتقل إلى الفيلم السّنيمائيّ، والأغنيّة، والرّواية، والمسرح، والقصة القصيرة، والقصّة القصيرة جدا، وكل الأنواع الأدبيّة والفنيّة...

[1] عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور، منشورات عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع119، س1987، ص: 9.
[2] عبد الغفار مكاوي، المرجع نفسه، ص: 13.

كما انتقل الشّعر إلى اللّوحة الفنيّة التّشكيليّة وإلى الجداريات، باحثا عن المتلقي في كلّ مكان قصيّ، ليخاطب فيه كلّ الحواس.

هكذا أصبحت القصيدة مرئيّة ترسم على اللّوحة الفنيّة، تنتقل من شكل إلى أشكال، من اللّون الأول في العمل الشّعريّ، إلى ألوان متعدّدة وناطقة بالجمال، ومخاطبة لشغف العين والوجدان.

عرف الشّعر العربيّ نوعين من توظيف الفنّ التّشكيليّ: الأول هو "التّشكيل البصريّ": وهو: "تجسيد على مستوى تشكيل القصيدة هندسيا على الحامل أو الصّفحة، بواسطة الحروف والعلامات (سواء كانت هذه القصيدة ذات خاصية طباعيّة محضة أو ذات خاصية كاليغرافيّة منسوخة باليد"... أما الثّاني فـ"يتجلى في لجوء الشّعر إلى التّشكيل كأداة للدلالة والتّعبير، أي حين أدرجت القصيدة في صلبها عناصر أخرى غير لسانيّة، وذات قيمة تشكيليّة تصويريّة بالأساس: من رسوم وعلامات وصور فوتوغرافيّة وألوان وغيرها من العناصر الأيقونيّة والإشارات"[1].

ومنذ بداية السّبعينيّات ظهرت في الشّعر العربيّ المعاصر موجة جديدة من التّجريب الشّعريّ قادت مغامرات كتابيّة جديدة في الشّعر المغربي المعاصر، خاصة مع رواد مجلة "الثقافة الجديدة"، عرفت بالقصيدة الكونكريتيّة أو القصيدة الكاليغرافيا، لتظهر بعد ذلك اجتهادات فنيّة وشعريّة هي تطويرٌ لها، أو خروجٌ بها إلى معالم جماليّة جديدة ومدارج أرقى.

وقد ساهمت في بروز هذه الموجة الفنيّة والشّعريّة مجموعة من العوامل، أهمّها شيوع المعارض الفنيّة وتطوّر الطّباعة المعاصرة الّتي ساهمت في تعزيز علاقة الفنّ التّشكيليّ بالشّعريّة المعاصرة.

[1] بوجمعة العوفي، من المشافهة إلى الكتابة: جمالية المكتوب ـ المرئي وتشكيل المكان في القصيدة، منشورات روافد للنشر والتوزيع، مصر، ط1، س 2016، ص: 191.

هكذا بدأت تقترب القصيدة من اللّوحة. فإذا كانت القصيدة تكتب لتقرأ، فإنّ اللّوحة الفنيّة ترسم لتقرأ وتُشَاهد وتُعْرَض على الجمهور في الأروقة والمعارض، وهذا ما يجعلها تلتقي مع متلق جديد ألف قراءتها فنيا، فيجد نفسه أمام لوحة شعريّة وشاعريّة تخلق دهشة التّلقيّ.

إنّ الاشتغال بالشّعر فنيّا على اللّوحة لا يمكن تبريره إلّا ضمن الخط الجماليّ الجديد، إذ هناك "نصوصا شعريّة تكتب على اللّوحة بأدوات متعدّدة... تقتضي أدق أنشطة القراءة، لأنّها لم تكتب بالكلمات فحسب، بل بالبناء، الخطوط، الألوان، البقع، النّقط، التّطابق، التّضريس، اللّصق، وغيرها. نصفها بالجماليّة أو الإبداع الجماليّ"([1])، وهذه الآليات الفنيّة الجديدة، انتقلت إلى القصيدة العربيّة المعاصرة.

لقد تطور الفنّ التّشكيليّ ومدارسه، وتطوّر الشّعر مما يصعب علينا رصد كلّ أشكال هذا التّداخل بينهما، وبدأت الصّفحة الشّعريّة تدخلها الكثير من الرّموز والأشكال الهندسيّة، وأصبحت "العين اليوم محاصرة بكلّ أشكال الصّور والفراغات والأحجام"([2])، بعدما كانت تقتصر على نموذج السَّطرين المتقابلين أو السّطر الشّعريّ الواحد، بل أكثر من شكل، ومن خط، ومن صورة، وتخطيط، ونقط، وفواصل، وعلامات، وهي كلّها أدوات طارئة في الشّعريّة العربيّة، من شأنها أن تفتح أفقا جديدا أمام القارئ المشاهد، وتجعله ينخرط في تأملها وطقوسها التّخاطبيّة التّواصليّة.

يتغيّ هذا الفصل تتبع حضور الفنّ التّشكيليّ وطرق تجليه في المتن الشّعريّ المعاصر، وفي تشكّله الطّباعيّ على الصّفحة الشّعريّة من خلال أعمال ثلاثة شعراء أساسيين هم: الشّاعر المغربيّ **صلاح بوسريف**، والشّاعر اللّبنانيّ **شربل داغر**، والشّاعر المصري **رفعت سلام**، لمجموعة من الاعتبارات أهمّها أنّ هذه الأسماء

[1] محمد القاسمي، فيم تفكر اللوحة؟، مجلة الثقافة المغربية، منشورات وزارة الثقافة المغربية، عدد 21/20 فبراير 2003، ص: 21.
[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، منشورات أفريقيا الشرق، ط1، س 2012، ص: 281.

الشّعريّة تجمع بين الكتابة الشّعريّة والممارسة التّشكيليّة أو نقدها، كما أنّها تؤكد في خطابها الموازي على الاستفادة منه، وعلى اعتباره رافدا من روافد تشكّل تجربتهم الشّعريّة.

وسأقتصر على دراسة مجموعة من القضايا الفنيّة الّتي أثارت انتباهي في مجمل أعمالهم الشّعريّة على طول انكتابها، وهي اللّونان (الأبيض، الأزرق) أداة الرّسم (الفرشاة، الرّيشة) وتشكيل الصّفحة وما تتضمنه من أشكال ورموز وخطوط... والرّسم باليد والحاسوب، والرّسم بالكلمات، ثمّ رسم اللّوحة داخل القصيدة، مع رصد التّجريب الفنيّ، والشّكل الخطيّ للصّفحة، ثمّ أخيرا القصيدة اللّوحة أو القصيدة التّشكيليّة.

وقد قسمت هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث أساسيّة، جاءت على الشّكل التّالي:

- **المبحث الأول: تَعَاضُدِيَّةُ الرَّسْمِ وَتَشْكِيلُ الصَّفْحَةِ فِي شِعْرِ صَلاَح بُوسريف.**
- **المبحث الثاني: الْبَحْثُ عَنِ العَلاَمَاتِ اللَّوْنِيَّةِ فِي شِعْرِ شِرْبل دَاغِرْ.**
- **المبحث الثالث: التَّجْرِيبُ الفَنِيُّ، وَالقَصِيدَةُ التَّشْكِيلِيَّةُ فِي شِعْرِ رفعت سلام.**

إنّ دراسة هذه القضايا الفنيّة في الشّعر العربيّ المعاصر يحتم عليّ اعتماد القراءة البصريّة أكثر مما أعتمد القراءة اللّغويّة، وليس هذا انتفاء لهذه الأخيرة، بل وِفْقَ التّماهي والتّداخل الجماليّ بينهما.

اَلْمَبْحَثُ الأولُ: تَعَاضُدِيَّةُ الرَّسْمِ وَتَشْكِيلُ الصَّفْحَةِ فِي شِعْرِ الشّاعر صَلاَح بُوسريف.

يقوم مشروع "حداثة الكتابة"(*) عند الشّاعر والنّاقد المغربيّ صلاح بوسريف على الفنّ التّشكيليّ باعتباره أهمّ الأسس النّظريّة والتّطبيقيّة إلى جانب المرجعيّات الفنيّة والثّقافيّة والأجناس الأدبيّة في مجمل أعماله الشّعريّة على طول انكتابها النّصيّ.

يحضر الفنّ التّشكيليّ أوّل ما يحضر في شعر صلاح بوسريف ألوانا تتوزّع وتتشكّل في مجمل النّصوص الشّعريّة، وتتمظهرُ في اللّغة، وفي الصّفحة الشّعريّة، في مقدمة هذه الألوان أجد اللّون الأبيض، ولعلّ حداثة الكتابة ـ في جوهرها الشّكليّ ـ صراع بين السّواد والبياض، بين الشّفاهيّ والكتابيّ، في محاولة لتوسيع دال الكتابة، وتبييض فضاء الصّفحة لإشراك المتلقي في العملية الشّعريّة: البياض في مواجهة السّواد والعمى، البياض الذي يواجه العين ويفتح آفاقها على المعنى.

"هَذَا الْبَيَاضُ الْمُنْتَثِرُ فِي رُؤَاي، هُوَ الضَّوْءُ الذِي أَعَانَنِي،

عَلَى مَعْرِفَةِ عَمَاي"([1]).

بهذا المعنى يصبح البياض عند الشّاعر بوسريف فضاءً للحياة، ومدى مفتوحا على التّأمل.

---

* "حداثة الكتابة": هذا المفهوم عوَّض به الشّاعر صلاح بوسريف مفهوم «القصيدة» واعتبر الشِّعر جامع أنواع، هي نصّ، أو عمل شعريّ، يتَّسِم ببناء شبكيّ مُركَّب، مفتوح على الأشكال والأجناس والأنواع، ما يسمح بالبناء الملحمي فيه، وبتعدُّد الأصوات، وتعويض فراغات اللّغة، أو ما يمكن أن يحدث فيها من عجز في التّعبير، بالصّمت والبياض، أو بالرّسوم والأشكال الهندسيّة، أو التّعبيرات السّيميائية التي تُوسِّع اللّغة نفسها، بهذا المعنى فهي أفق شعريّ أكثر انفتاحاً، وأكثر تعبيراً عن التحوُّلات التي عرفها الشِّعر العربي، فجاءت أعماله بنفس شعريّ كتابيّ ـ ملحميّ مُركَّب، إنّها ممارسة كتابية، تقطع مع مفاهيم "القصيدة" ومع الوعي الشّفاهيّ المستحكم فيها، لتجعل من كل الحواس وسيلة لقراءة العمل الشّعريّ وتذوقه...

[1] صلاح بوسريف، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، منشورات دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، س2015، ص: 298.

"لَمْ يَكُن البَيَاضُ كَفَنِي

بَلْ مَدىً

فِيهِ نَثَرْتُ شِرَاعِي

وَآوَيْتُ كُلَّ هَذَا اليُتْمِ الَّذِي حَفَّ أَوْهَامِي"([1]).

كما تتوزّع الصّفحة الشّعريّة في العمل الشّعريّ بين الامتلاء والفراغ، السّواد والبياض، يمارس فيها الشّاعر ـ عبر اللّغة ـ رسم لوحة من الكلمات، مُشكّلا من السّواد والبياض ثنائية شعريّة، هكذا يضفي على الظّلمة/ السّواد بعض البياض الجميل:

"وَسَيَصْبُو بِكَ الشَّجَنُ، إِنْ أَنْتَ عَرَفْتَ كَيْفَ تُضْفِي

عَلَى الظُّلْمَةِ بَعْضَ الْبَيَاضِ"([2]).

يرتبط البياض بالإضاءة، إضاءة فضاء اللّوحة وفضاء القصيدة، وإضاءة النّفس البشريّة من الدّاخل، وما تختلج به من تموّجات وأحاسيس ومشاعر سلبيّة، إنّه يطرح إشكالية الفنّ في مواجهة العدم والقبح واليأس:

"كُلُّ الزَّهْرَاتِ الّتِي نَثَرَتْ ظِلاَلَهَا

فِي هَذَا الْبَيَاضِ

لَطَخَاتُهَا أَضَاءَتْ دُكَانَتَكَ"([3]).

---

[1] صلاح بوسريف، الأعمال الشّعريّة الكاملة، ج2، مصدر سابق، ص: 295.

[2] المصدر نفسه، ص: 318.

[3] نفسه، ص: 272.

بالإضافة إلى اللّون الأبيض يحضر اللّون الأزرق، ليس فقط في عناوين قصائد الأعمال الشّعريّة بل في متنها، فالشّاعر حين يوظف الأزرق، فهو يبحث في تاريخيّته ومكوّناته، وكيفية تشكّله، ودلالته، وأصوله، وما يحيط به من عوالم أسطوريّة:

"الأَزْرَقُ اللاَّزَوَرْدِيُّ فِي الأَصْلِ كَانَ ظِلاًّ لِكِتَابٍ كَبِيرٍ، لَمْ تَسْمَحِ الآلِهَةُ بِلَمْسِهِ، لَكِنَّ المَحْظُورَ حَدَثَ، حَيْثُ بَدَتْ حَلَمَتَا حَوَّاءَ مِنْ خَلْفِ وَرَقَةٍ كَانَتْ حَفَظَتْ بِهَا مَا كَانَ وَهَبَهَا اللهُ مِنْ حَرَجٍ.

لَيْسَ الأَزْرَقُ وَحْدَهُ مَا يُضْفِي عَلَى السَّمَاءِ غُمُوضَهَا، فَمَا بَدَا مِنْ فَتْقِ نِسَاءِ الجَنَّةِ، زَادَ مِنْ غُمُوضِهَا، وَأَلْقَى عَلَى الأَرْضِ مَزِيداً مِنَ التَّعَبِ"([1]).

في معظم شعره يبدو صلاح بوسريف مفتونا بالأفق الأزرق، بالسّماء المنفتحة على احتمالات تأويليّة لا حصر لها:

"السَّمَاءُ المُعَلَّقَةُ فِي الرِّيحِ، كُنْتُ أَرَاهَا كِتَابًا مَفْتُوحًا عَلَى الْغَيْبِ، وَالغُيُومُ، كَانَتِ الحِبْرَ الَّذِي بِهِ دُسَّتْ لُيُونَةُ زُرْقَتِهَا فِي بَيَاضِ وَمِيضِهِ"([2])

[1] صلاح بوسريف، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج3، مصدر سابق، ص: 15.
[2] المصدر نفسه، ص: 87.

كما يرتبط اللّون الأزرق بالنّفي ـ حسب تأويل الشّاعر وحده ـ نافيا عنه كلّ ما هو متعارف عليه عند العامّة:

"الأَزْرَقُ الَّذِي بِهِ وَشَّيْتَ أَنْفَاسَكَ

لَمْ يَكُنْ سَمَاءً

أَوْ زَبَدَ بَحْرٍ

خَفَقَتْ أَمْوَاجُهُ بَيْنَ يَدَيْكَ"([1]).

ومن حضور الألوان في شعره، إلى ظاهرة فنيّة أخرى تلفت انتباهي، وهي اللّعب بالفرشاة، في لحظة وصف شعريّة لها، وهي تُشَكّلُ الألوان، وتهندسُ عوالم فضاء اللّوحة الفنيّة، سواء كانت هذه الألوان طبيعيّة، أو عملية إبداع من طرف الفنان على لوحته. يتمظهر هذا في نص "سرير فان غوغ" واصفا فرشاته التي كتب بها تاريخ حياته، وخلّد بها فنّه، ورؤيته للحياة:

"تِلْكَ الفُرْشَاةُ الَّتِي بَلَّلْتَهَا

بِأَنْفَاسِكَ

بِهَا كَتَبْتَ تَارِيخَ ذَاتٍ

جَمْرُهَا

لِفَرْطِ اشْتِعَالِهِ

صَارَ رَمَادا"([2]).

ومن فرشاة "فان غوغ" إلى فرشاة الفنان المغربيّ "عبد الله الحريري":

---

[1] صلاح بوسريف، ج3، مصدر سابق، ص: 87.
[2] المصدر نفسه، ص: 272.

"نَفَسٌ

يُوَارَى

خَلْفَ هَسِيسِ أَصَابِعِهِ

صَدَى

أَلْوَانٍ

أَضَاءَتِ الكَلِمَاتِ"([1]).

من خلال هذا المقطع الشّعريّ يطرح الشّاعر علاقة الفنّ التّشكيليّ بالشّعر، في إشارة إلى دور الفنان في بلورة جماليّة متميزة للخطّ المغربيّ، ويركّز على الفرشاة باعتبارها أداة فنيّة لرسم الكلام والمعنى، فتتحوّل بها الخطوط إلى كلماتٍ مضيئةٍ ومشّعةٍ بالأصالة والهويّة.

يدخل الشّاعر بالمتلقي إلى مرسم الفنان عبد الله الحريري ليضعنا أمامَ مشهدٍ بصريٍّ تتشكّل فيه اللّوحة الفنيّة ببراعة متناهية:

"أَنْ تَضْرِبَ الْقُمَاشَ، مَثَلاً، بِمَا تَبَقَّى مِنْ أَصْبَاغٍ فِي

زَغَبِ الفُرْشَاةِ، لِيَخْرُجَ مِنْ يَدَيْكَ مَاءٌ، لَمْ تَشْرَبِ

التُّرَبُ قَبْلَهُ مَاءً

بِنَفْسِ حَلاَوَةِ هَذَا المَاء"([2]).

ويذهب الشّاعر به (أي المتلقي) بعيدا في الخيال، مصوّرا له أجواء أسطوريّة مفعمة بالغرابة والتّخييل، تعود به إلى بداية الخلق:

---

[1] صلاح بوسريف، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج1، مصدر سابق، ص: 207.

[2] صلاح بوسريف، الأعمال الشعرية الكاملة، ج3، مصدر سابق، ص: ص: 318.

"مِنْ أَيْنَ، إِذَنْ، خَرَجَ كُلُّ هَذَا الْعِبْءِ الَّذِي فِيهِ زَاوَجَتِ السَّمَاءُ بَيْنَ ضَرْبَةِ فُرْشَاةٍ غَيَّرَتِ الْمَاءَ كَامِلاً، وَبَيْنَ فَرَاغَاتٍ، أَتَاحَتْ لِلْضَوْءِ أَنْ يَبْدُوَ ثَقِيلاً كَرِيمًا، كَمَا لَوْ أَنَّهُ خَرَجَ مِنْ فَتْقٍ مَجْهُولٍ؟"([1]).

وإذا ما انتقلتُ من اللّغة التّشكيليّة والألوان، وعوالم الفنانين، يمكنني تلمّس التّشكيل البصريّ في الصّفحة الشّعريّة انطلاقا من عناوين النّصوص الشّعريّة باعتبارها مدخلا سيميائيا لولوج عالم النّصّ والعمل الشّعريّ، وتوجيه القارئ إلى المعنى، حيثُ تَكشفُ الصّفحةُ عن مغايرةٍ في توزيع العنوان وهندسته، إمّا بتقسيم العنوان إلى رئيسي وفرعي، أو كبير وصغير، أسود وأبيض... كما تطالعني في صفحات الأعمال الشّعريّة كثرة علامات التّرقيم، نقط الحذف، وتكرار الحروف داخل الكلمة الواحدة... أمثل في هذا الصّدد بالعنوان التّالي من العمل الشّعريّ "خصال الماء":

"يَنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ

أَصْعَدُ مِنَ الأَرضِ".

هناك اختلاف بين الشّق الأول من العنوان، حيث كُتِبت كلمة "ينزل" بخط أصغر من الشّق الثّاني، فالنّزول، أقلّ من الصّعود، أما كلمة "أصعد" جعل لها درجة الخطّ أكبر، وكلّ ذلك من أجل مضاعفة الدّلالة، وجعل القارئ يتمثل المعنى الشّعريّ عبر مشاركة العين، والأمر نفسه ينطبق على العنوان التّالي:

بِقَلِيلٍ مِنَ النَّدَمِ، بِكَثِيرٍ مِنَ الحَسْرةِ.

[1] صلاح بوسريف، الأعمال الشعرية الكاملة، ج3، مصدر سابق، ص: 53.

أما في المقطع الشّعريّ الآتي، وهو في وصف "جلجامش" فأرى كيف كُتبت كلمة "عاليا" بشكل مخالف لما تكتب به عادة، ذلك أنّ المعنى الشّعريّ العام في سياق النّص الشّعريّ حتّم على الشّاعر كتابتها بشكل مضغوط، وأكبر من باقي كلمات السّطر الشّعريّ، مع إضافة أكثر من حرف الألف بين اللاّمين بشكل متكرّر، وهذا يدفعني إلى تمثل الفكرة الشّعريّة، وتحويلها إلى صورة ذهنيّة، لأتمثل صورة لجلجامش يبدو فيها أكثر قوة وعظمة من أنيل:

"نَزِقٌ

جَسُورٌ

وَحْشِيٌّ

جَارِفٌ

عَاتٍ.

[يَرْفَعُ رَأْسَهُ عَاااااااااااالِياً]

كَمَا لَوْ أَنّهُ يَسْخَرُ مِنْ "أَنِيلَ"([1]).

كما أجد صياغةً ورسما مغايرا للسطر الشّعريّ أو الجملة الشّعريّة خلافا لما أَلِفْتُهُ في الشّعر العربيّ المعاصر:

"لَيْسَ اللهُ حَجَراً يَحْجُبُ الرُّؤْيَةَ

أوْ جِدَاراً عَالِياً خَلْفَهُ أَوْدَعَ فِخَاخاً

لِصَدِّ الكَائِنِ عَنْ فَكِّ حُجُبِ المَجَازِ عَنِ اللَّفْظِ.

بَلْ إِنَّهَا تَدُورُ،

[1] صلاح بوسريف، مصدر سابق، ج3، ص: 290.

وَسَتَبْقَى، مُنْذُ كَانَتْ، وَإِلَى أَنْ تَنَامَ الشَّمْسُ فِي مَجَازَاتِ لَيْلٍ غَوِيطٍ،

تَكْفِي بِمَا فِي نَوْمِهَا مِنْ حُلْمٍ، بِأَنَّ الضَّـــــوْءَ انْتَشَرَ فِي كُلِّ الوُجُـــودِ،

وَأَنَّ الوُعُـــولَ تَجُـــوبُ الأَرْضَ، وَلاَ تَعْبَـــأُ بِشِـبَـــــاكِ القنّـــاصِـــينَ،

فِي مَا الوُجُـــودُ يَكُـونُ خَبَا، وَاللهِ فِي زُرْقَتِهِ يَبْـــكِي، لأَنَّ الـظَّـــــــلاَمَ انْتَشَرَ، وَلأَنَّهَـــــا، رَغْمَ مَا يَجْـرِي فِي الوُجُودِ مِنْ ظَلاَمٍ، فَهِيَ تَـــدورُ..."([1]).

في النّموذج أعلاه، يتعانقُ التّوزيعُ النّثريُّ مع التّوزيعِ الشّعريِّ، في نفس الفضاء الكتابيِّ، هذا يدلُّ على رغبة الشّاعر في إذابة الحدود الشّكليّة الفاصلة بين الشّعر والنّثر، ودمجهما في النّصّ، النّصّ الواحد والمتعدّد. إنّه يسعى إلى إعادة اللّغة إلى "وضعها البدائيّ "الملحميّ"، حيث لا فرق بين الشّعر والنّثر"([2])، وإنّما اللّغة الشّعريّة تحتفظ ببهائها الصّافي كيف ما كان التّوزيع ونمط الكتابة.

هذه الظّواهر البصريّة والهندسيّة في العمل الشّعريّ: كتنوع الخطّ والأشكال، السّواد البياض، التّوزيع النّثري والشّعري، المتن والهامش، الأشكال الهرمية، الأحجام، علامات التّرقيم، شكل النّصوص، تقسيم الصّفحة... ما هي إلّا استراتيجيّة في العمل الشّعري الجديد، وتأكيدٌ على أنّ الصّفحة الشّعريّة في حداثة الكتابة لوحة فنيّة صامتة، لكنّها ناطقة بالعلامات الّتي لا تقال، وهذا يتوافق مع ما ذهب إليه الشّاعر في تنظيره الكتابيّ إذ يقول: "نحن لا نكتب باللّغة وحدها، بل بما يمكن أن نُحَمِّل به اللّغة والصّفحة من دوالّ، بعضها نراه، وكثير منها يحتاج منا إلى جهد لنصل إليه،

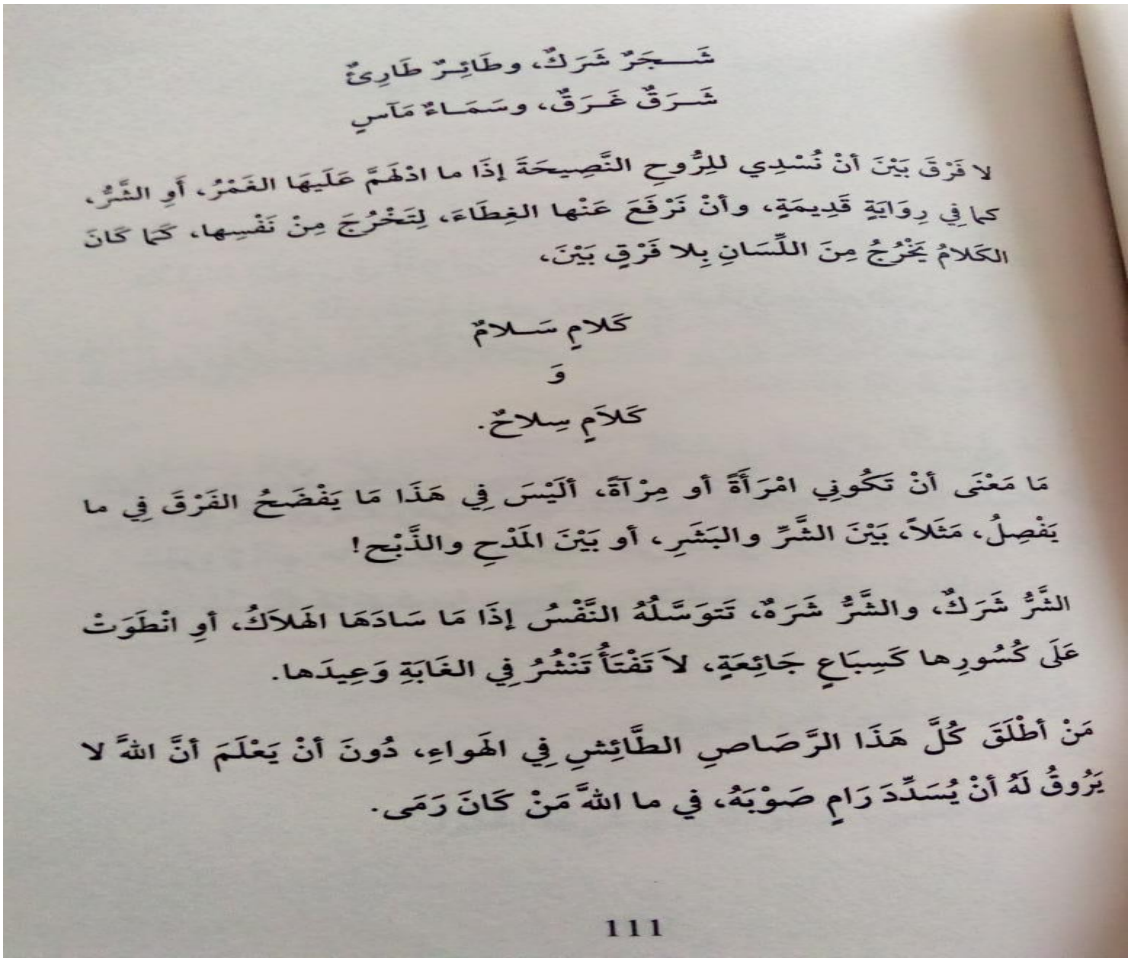
[1] صلاح بوسريف، خصال الماء، منشورات سليكي أخوين، ط1، س2019، ص: 75.
[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 141.

لأنّ جزءا من الحواس لا نعمل بها، أو أنّها لا تدخل في قراءتنا وتأمّلنا للعمل الشّعريّ"([1]).

هكذا تغدو الصّفحة الشّعريّة لوحة بـ"صمتٍ مضيءٍ وفعّالٍ"([2])، وتغدو الحواسّ أكثر حيويّة ونشاطا، والقراءة البصريّة أجدى وأنفع من القراءة الشّفاهيّة الّتي تتهجى القوافي والحروف.

وللتوضيح، أمثّلُ ببعض النّماذج من أعماله الشّعريّة للتأكيد على تشكيل الصّفحة الشّعريّة، وهو تشكيل يتفرّد به الشّاعر صلاح بوسريف في منظومة الشّعريّة المغربيّة المعاصرة.

ـ"النّموذج الأول":



شَـــجَرٌ شَرَكٌ، وطَائِـرٌ طَارِئٌ
شَـرَقٌ غَـرَقٌ، وسَمَـاءٌ مَاسِ

لا فَرْقَ بَيْنَ أنْ نُسْدِي لِلرُّوحِ النَّصِيحَةَ إذَا ما ادْهَمَّ عَلَيهَا الغَمْرُ، أوِ الشَّرُّ، كما فِي رِوَايَةٍ قَدِيمَةٍ، وأنْ نَرْفَعَ عَنْها الغِطَاءَ، لِتَخْرُجَ مِنْ نَفْسِها، كَما كَانَ الكَلامُ يَخْرُجُ مِنَ اللِّسَانِ بِلا فَرْقٍ بَيْنَ،

كَلامٍ سَـلامٌ
وَ
كَلامٍ سِلاحٌ.

مَا مَعْنَى أنْ تَكُونِي امْرَأَةً أو مِرْآةً، أَلَيْسَ فِي هَذَا مَا يَفْضَحُ الفَرْقَ فِي ما يَفْصِلُ، مَثَلاً، بَيْنَ الشَّرِّ والبَشَرِ، أو بَيْنَ المَدْحِ والذَّبْحِ!

الشَّرُّ شَرَكٌ، والشَّرُّ شَرَهٌ، تَتَوَسَّلُهُ النَّفْسُ إذَا مَا سَادَهَا الهَلاَكُ، أوِ انْطَوَتْ عَلَى كُسُورِها كَسِبَاعٍ جَائِعَةٍ، لاَ تَفْتَأُ تَنْشُرُ فِي الغَابَةِ وَعِيدَها.

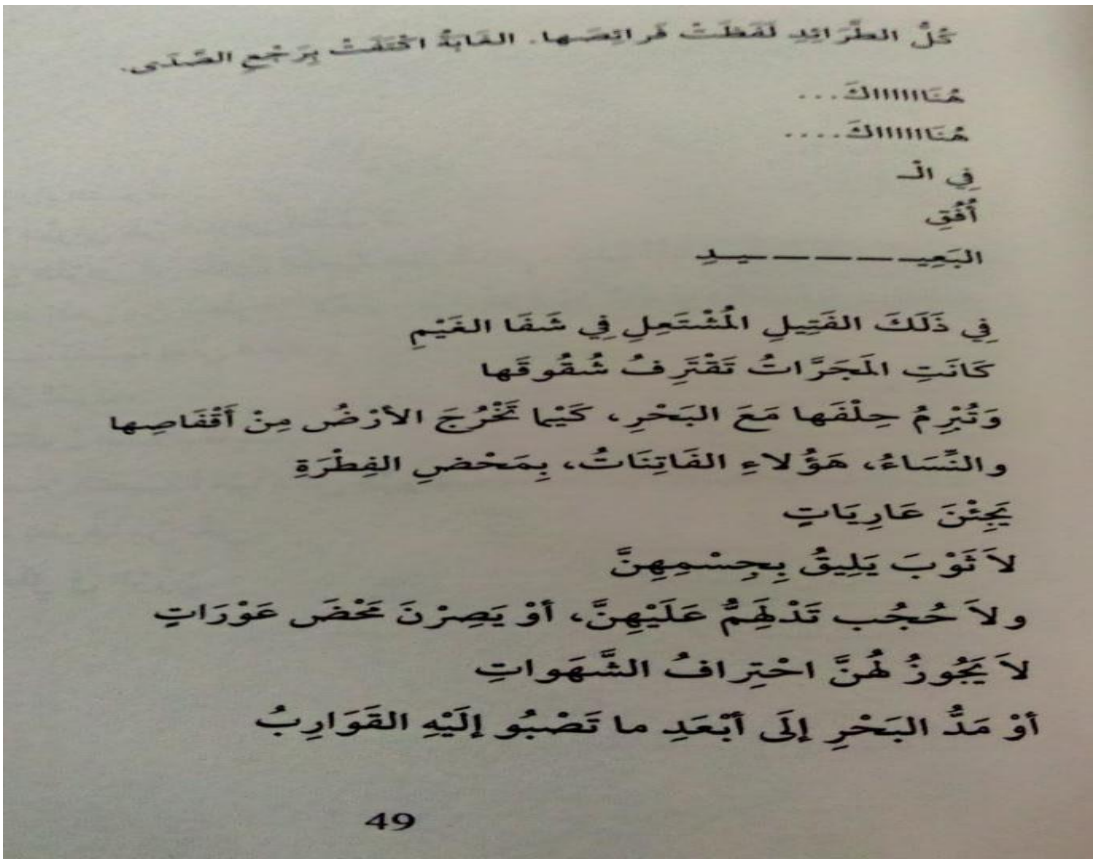
مَنْ أطْلَقَ كُلَّ هَذَا الرَّصَاصِ الطَّائِشِ فِي الهَواءِ، دُونَ أنْ يَعْلَمَ أنَّ اللهَ لا يَرُوقُ لَهُ أنْ يُسَدِّدَ رَامٍ صَوْبَهُ، فِي ما اللهَ مَنْ كَانَ رَمَى.

111

[1] صلاح بوسريف، نيرودا، ومحمود درويش ومظفر النواب وأحمد مطر شعرهم انتهى ولم يعد يقرأ إلّا كوثيقة تاريخية، وهو في جوهره ليس شعرا، حاوره نصرالدين شردال، مجلة ميريت الثقافية، مصر، عدد 43، يوليو 2022، ص: 278.

[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 142.

ـ"النّموذج الثّاني":



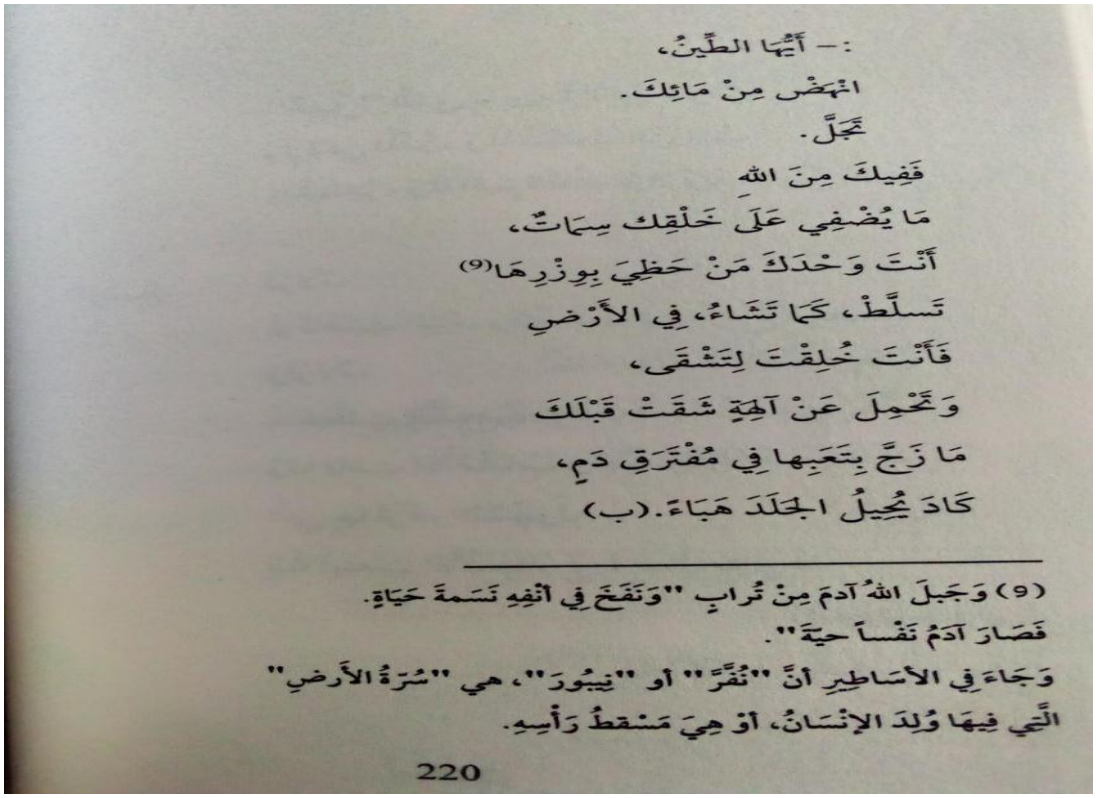
كُلُّ الطَّرائِدِ لَفَظَتْ أَحْشاءَها. الغابةُ اختلفَتْ بِرَجْعِ الصَّدى.

هُنَاااااكَ...
هُنَاااااكَ....
فِي الـ
أُفُقِ
البَعِيـــــــــــدِ

فِي ذَلِكَ الفَتِيلِ المُشْتَعِلِ فِي شَفَا الغَيْمِ
كَانَتِ المَجَرَّاتُ تَقْتَرِفُ شُقُوقَها
وَتُبْرِمُ حِلْفَها مَعَ البَحْرِ، كَيْما تَخْرُجَ الأَرْضُ مِنْ أَقْفَاصِها
والنِّسَاءُ، هَؤُلاءِ الفَاتِنَاتُ، بِمَحْضِ الفِطْرَةِ
يَجِئْنَ عَارِيَاتٍ
لاَ ثَوْبَ يَلِيقُ بِجِسْمِهِنَّ
ولاَ حُجُبٌ تَدْلَهِمُّ عَلَيْهِنَّ، أَوْ يَصِرْنَ مَحْضَ عَوْرَاتٍ
لاَ يَجُوزُ لَهُنَّ اخْتِرافُ الشَّهَواتِ
أَوْ مَدُّ البَحْرِ إِلَى أَبْعَدِ ما تَصْبُو إِلَيْهِ القَوَارِبُ

49

ـ"النّموذج الثّالث":

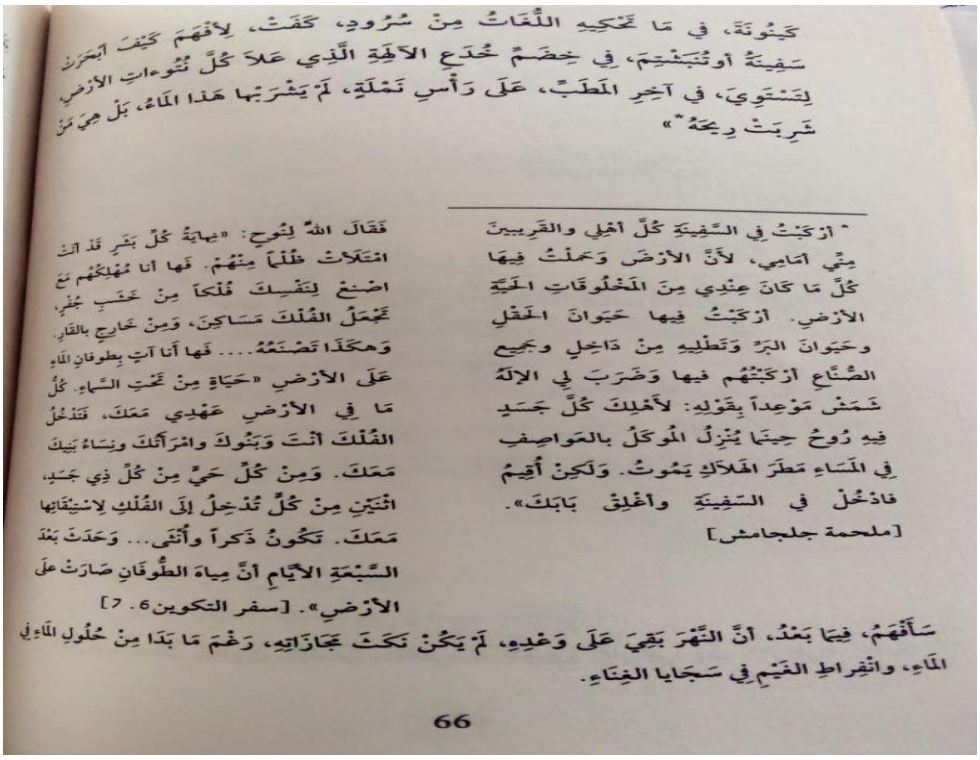


:– أَيُّها الطِّينُ،
انْهَضْ مِنْ مَائِكَ.
تَجَلَّ.
فَفِيكَ مِنَ اللهِ
مَا يُضْفِي عَلَى خَلْقِكَ سِمَاتٌ،
أَنْتَ وَحْدَكَ مَنْ حَظِيَ بِوِزْرِهَا(9)
تَسَلَّطْ، كَمَا تَشَاءُ، فِي الأَرْضِ
فَأَنْتَ خُلِقْتَ لِتَشْقَى،
وَتَحْمِلَ عَنْ آلِهَةٍ شَقَتْ قَبْلَكَ
مَا زَجَّ بِتَعَبِها فِي مُفْتَرَقِ دَمٍ،
كَادَ يُحِيلُ الجَلَدَ هَبَاءً.(ب)

(9) وَجَبلَ اللهُ آدمَ مِنْ تُرابٍ "وَنَفَخَ فِي أَنْفِهِ نَسَمَةَ حَيَاةٍ. فَصَارَ آدَمُ نَفْساً حيّةً".
وَجَاءَ فِي الأَسَاطِيرِ أَنَّ "نُفَّرَ" أو "نِيبُورَ"، هي "سُرَّةُ الأَرضِ" الَّتي فِيهَا وُلِدَ الإِنْسَانُ، أَوْ هِيَ مَسْقَطُ رَأْسِهِ.

220

ـ"النّموذج الرّابع":



كَيْنُونَةَ، فِي مَا تَحْكِيهِ اللُّغَاتُ مِنْ شُرُودٍ، كَفَتْ، لِأَفْهَمَ كَيْفَ ابْحَرَتْ سَفِينَةُ أُوتْنَبَشْتِيمَ، فِي خِضَمِّ خُدَعِ الآلِهَةِ الَّذِي عَلاَ كُلَّ نُتُوءاتِ الأَرْضِ، لِتَسْتَوِيَ، فِي آخِرِ المَطَبِّ، عَلَى رَأْسِ نَمْلَةٍ، لَمْ يَشْرَبْها هَذا المَاءُ، بَلْ هِيَ مَنْ شَرِبَتْ رِيحَهُ"»

" ازْكَبْتُ فِي السَّفِينَةِ كُلَّ أَهْلِي والقَرِيبِينَ مِنِّي أَمَامِي، لأَنَّ الأَرْضَ وَحَمَلْتُ فِيهَا كُلَّ مَا كَانَ عِنْدِي مِنَ المَخْلُوقَاتِ الحَيَّةِ الأَرْضِ. ازْكَبْتُ فِيها حَيَوانَ الحَقْلِ وحَيَوانَ البَرِّ وَتَطْلِيهِ مِنْ دَاخِلٍ وبَجِيعِ الصُّنَّاعِ ازْكَبْتُهُم فيها وَضَرَبَ لِي الإِلَهُ شَمَشْ مَوْعِداً بِقَوْلِهِ: لأُغْلِقَنَّ كُلَّ جَسَدٍ فِيهِ رُوحُ حِينَمَا يُنْزِلُ المُوكَلُ بالعَواصِفِ فِي المَسَاءِ مَطَرَ المَلاَكِ يَمُوتُ. وَلَكِنْ أَقِيمُ فادْخُلْ فِي السَّفِينَةِ واغْلِقْ بَابَكَ».

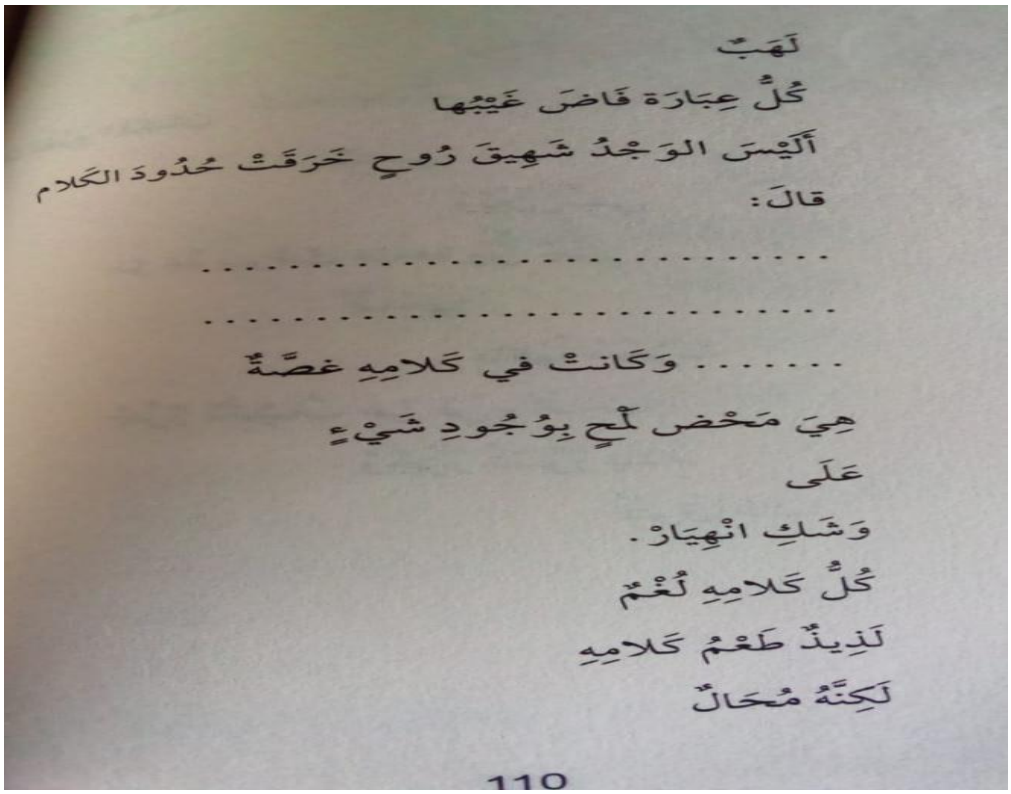
[ملحمة جلجامش]

فَقَالَ اللهُ لِنُوحٍ: «نِهَايَةُ كُلِّ بَشَرٍ قَدْ أَتَتْ امْتَلأَتْ ظُلْماً مِنْهُمْ. فَها أنا مُهْلِكُهُم مَعَ اصْنَعْ لِنَفْسِكَ فُلْكاً مِنْ خَشَبٍ جُفْرٍ، تَجْعَلُ الفُلْكَ مَسَاكِنَ، وَمِنْ خَارِجٍ بالقَارِ. وَهكَذَا تَصْنَعُهُ.... فَها أَنَا آتٍ بِطُوفَانِ المَاءِ عَلَى الأَرْضِ «حَيَاةٍ مِنْ تَحْتِ السَّماءِ. كُلُّ مَا فِي الأَرْضِ عَهْدِي مَعَكَ، فَتَدْخُلُ الفُلْكَ أَنْتَ وَبَنُوكَ وامْرَأَتُكَ ونِسَاءُ بَنِيكَ مَعَكَ. وَمِنْ كُلِّ حَيٍّ مِنْ كُلِّ ذِي جَسَدٍ، اثْنَيْنِ مِنْ كُلٍّ تُدْخِلُ إِلَى الفُلْكِ لِاسْتِبْقَائِها مَعَكَ. تَكُونُ ذَكَراً وأُنْثَى... وَحَدَثَ بَعْدَ السَّبْعَةِ الأَيَّامِ أَنَّ مِياهَ الطُّوفَانِ صَارَتْ عَلَى الأَرْضِ». [سفر التكوين 6. 7]

سَأَفْهَمُ، فِيمَا بَعْدُ، أَنَّ النَّهْرَ بَقِيَ عَلَى وَعْدِهِ، لَمْ يَكُنْ نَكَثَ مَجَارَاتِهِ، رَغْمَ مَا بَدَا مِنْ حُلُولِ المَاءِ فِي المَاءِ، وانْفِراطِ الغَيْمِ فِي سَجَايا الفِنَاءِ.

66

ـ"النّموذج الخامس":



لَهَبٌ

كُلُّ عِبَارَةٍ فَاضَ غَيْبُها

أَلَيْسَ الوَجْدُ شَهِيقَ رُوحٍ خَرَقَتْ حُدُودَ الكَلام

قالَ:

.....

.....

..... وَكَانَتْ فِي كَلامِهِ غُصَّةٌ

هِيَ مَحْضُ لَمْحٍ بِوُجُودِ شَيْءٍ

عَلَى

وَشَكِ انْهِيارْ.

كُلُّ كَلامِهِ لُغْمٌ

لَذِيذٌ طَعْمُ كَلامِهِ

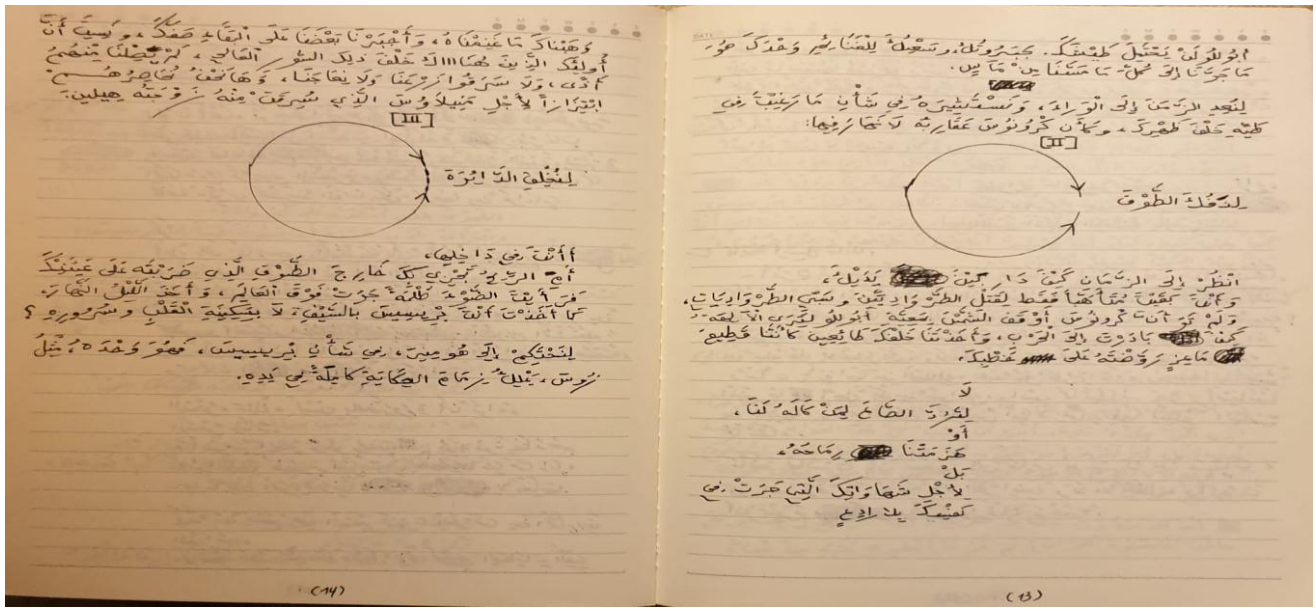
لَكِنَّهُ مُحَالٌ

119

من خلال تتبّع النّماذج السّابقة يتبين لي أن الشّاعر في صفحته الشّعريّة يمارس نوعا جديدا من التّشكيل البصريّ غير المألوف، يتمظهر في الجمع بين الشّكل السّرديّ والشّكل الشّعريّ، المتن والهامش، السّواد والبياض، العلامات، الإحالة والهوامش، العوارض، الفواصل، النّقط، الأشكال، النّص الأصلي والنّص المصاحب... وكلّ ما يجعل العين تندهش، وتقرأ الصّفحة قبل أن تقرأ اللّغة.

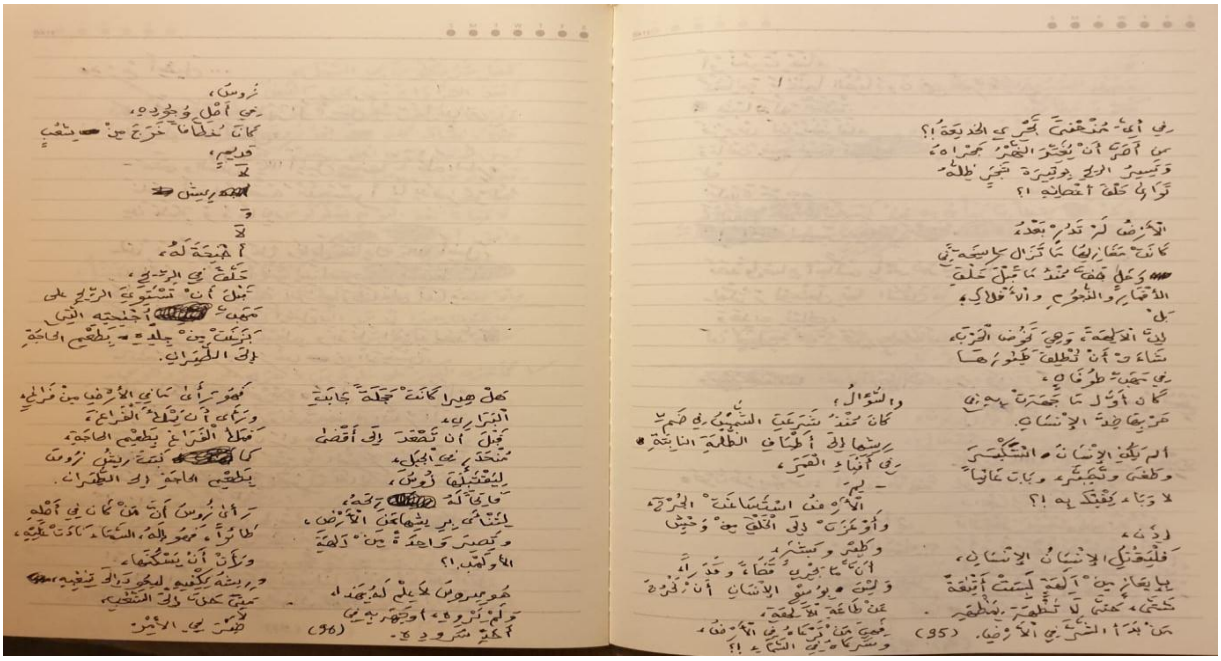
ينبغي الإشارة إلى ظاهرة فنيّة أعطاها الشّاعر أهميّة كبيرة في كتابته النّقديّة التّنظيريّة، وهي "الكتابة باليد"، باعتبارها جزءا من دعائم حداثة الكتابة، فهو يرى أنّ اليد أصبحت "أكثر حريّة في تشكيل الصّفحة، وفي وضع الخطّ في مواجهة هذا الفراغ، وهنا بالذّات يظهر البعد البصريّ في تبدياته المختلفة، أي فيما أصبحت العين تنعم به من فرح، وهي تخوض مجهولات انكتابها"([1])، وفيما يلي صورتان لنصين شعريين مكتوبين/مرسومين بخط يد الشّاعر، كما أنّ للشاعر عملا شعريا بخط يده:

ـ النّموذج: 1.



[1] صلاح بوسريف، مرجع سابق، ص: 285.

ـ النّموذج: 2.



إنّ الكتابة باليد تشكيل فنيّ جديد ينقلُ للقارئ عذاب التّجربة وكيفية تخلّقها وانكتابها، في قلقها المزمن، تكتب وتمحي، تثبت وتنفي، تقدّم التّجربة عارية، في شكلها الأول.

الكتابة باليد عند الشّاعر صلاح بوسريف "امتداد للجسد بكامله، لخلايا الدّماغ، ولخيوطه الكثيرة المتشعّبة، الّتي توزّع حركاتها على أطراف الرّوح كاملة... فاليد الّتي تكتب تستشعر الكتابة كضرورة وجود، وتمارس حياتها، بغير ما نحيا به"([1])، وهي ترجمة لأحاسيس الباطن ولواعج النّفس الشّاعرة.

كما أشير إلى مسألة هامة تطرحها قضية الكتابة/ الرّسم باليد، هي قضية التّشويش والتّعتيم، بسبب المحو والإثبات والتّشطيبات، فُتُشَوِّشُ على المتلقي، لكنّها تدفعه إلى تدقيق الملاحظة وتشديد التّأمل، وإعمال الحواس، والتّفكير والتّأويل، تدعوه إلى مضاعفة مجهوده في قراءة النصّ والتّأمل فيه، والمشاركة في بنائه من جديد.

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 73.

وإذا ما تأملتُ صفحات من عمله الشّعريّ الجديد "كوميديا العدم" وجدت العمل الشّعري كُتِبَ/ رُسِمَ بيدين، يد الشّاعر (صلاح بوسريف) ويد الفنان الأردني (محمد العامري)، بحيث يتعاضد الشّعريّ مع التّشكيليّ في تفعيل فضاء الصّفحة الشّعرية، اعتمادا على الكتابة بالحاسوب، والكتابة بخط اليد، والرسم بالفرشاة، واستخدام الكولاج واللّصق والألوان... أقترح صورتين لصفحتين من العمل الشّعريّ للتّوضيح:



إنّ ما قام به الشّاعر صلاح بوسريف، والفنان التّشكيليّ محمد العامري في هذا العمل الشّعريّ المشترك، هو أن يكتب الشّاعر النّص الشّعريّ، ثمّ يعيد الفنان رسمه، وكتابته بخط يده من جديد، موظّفا الألوان والأشكال والخطوط... يرسم النّص كاملا، أو مقطعا شعريّا منه، ثمّ يدخل اللّوحة في نظام المعالجة الرّقميّة والكتابة الشّعريّة على فضائها، بشكلٍ فنيٍّ وصياغةٍ جماليّة جديدة، مانحا لها أشكالا وحياة جديدة.

مثلما أجد في النّموذج التّالي:



كُلُّ الشُّعَرَاءِ الْتَقُوا حَوْلَ طَرَقَةَ يَسْمَعُونَ مَا يَجْرِي فِي لِسَانِهِ مِنْ غِنَاءٍ،
حَتَّى أَنْتَ يَاااا رَامْبُو، جَحِيمُكَ لَمْ يَعُدْ فَصْلاً.
صَارَ كُلَّ الْفُصُولِ.

فِي مُفْتَرَقِ الشِّعْرِ،
طَرَقَةَ وَ أَنْتَ،
تَسُوسَانِ اللُّغَةَ،
حَتَّى لَا يَغْرُبَ عَنْكُمَا مَا فِي الرِّيحِ مِنْ خَمِيرَةِ آلِهَةٍ.
نَسِيتُ أَنْ تُغْلِقَ جِرَارَ خُمُورِهَا.

١١٢

بعد أن تتبّعت حضور اللّونين الأبيض والأزرق، وأداة الكتابة (الفرشاة) وأسماء بعض الفنانين وعوالمهم، وطرق اشتغالهم الفنّي، انتقلت إلى التّشكيل الكتابيّ للصّفحة الشّعريّة، وما تضمّه من رموز وأشكال جديدة، ورصدت بعض التّحولات الجديدة في الكتابة الشّعريّة كالرسم باليد أو بمساعدة الحاسوب، والمزج بين اللّوحة والقصيدة في الصّفحة الشّعريّة، بفضل هذه الإبدالات يتحوّل الخطاب البصريّ في الشّعر من كلمات إلى ألوان وأشكال ورموز طافحة بالمعاني والدّلالات.

خلاصة

بناء على ما درسته من أشكال حضور الفنّ التّشكيليّ في شعر صلاح بوسريف، يتبين لي أنّه اتخذ مظهرين: الأول تجلى في متن اللّغة ومكوّناتها، والثّاني تمظهر على شكل الصّفحة الشّعرية، وكلّ مظهر ترتبط به مجموعة من طرق وآليات الاشتغال الفنيّ الّتي من شأنها العمل على فتح آفاق جديدة في حداثة الكتابة وأنماط تلقيها.

اَلْمَبْحَثُ الثَّانِي: اَلْبَحْثُ عَنِ الْعَلاَمَاتِ اللَّوْنِيَّةِ فِي شِعْرِ الشّاعر شِرْبل دَاغِرْ.

ينطلق الشّاعر والنّاقد اللّبناني شربل داغر في مشروعه الثّقافيّ والأدبيّ من مسلّمة مفادها أنّ "الشّعر فنٌّ يحتاج إلى ثقافة وجماليّة عاليتين، في أيّ عصر وفي أيّ ثقافة، إذ أنّ الشّاعر يستجمع في أبنيّة قصيدته محصّلات فنيّة وتعبيريّة وجماليّة واسعة"([1])، وبالعودة إلى أعماله النّقديّة والشّعريّة الكاملة أجد أنّ هذه الأبنية متعدّدة ومتنوعة ومن بينها الفنّ السّينمائيّ، والفنّ الفوتوغرافيّ، والفنّ التّشكيليّ، وللشاعر اهتمام بالغ به، نقدا وتنظيرا وممارسة وتدريسا([*])، إنّه شاعر "ثقافيٌّ، وشعره منفتح على الفنون وعلى شعريات العالم بمرجعياتها الثّقافيّة والشّعريّة والفنيّة والفلسفيّة"([2])، وأكثر ما تتضح ثقافته الشّعريّة في انفتاحه على الفنون المشهدية الجديدة.

---

[1] شربل داغر، قصيدتي، معهم، وبلساني، (حوارات)، أعدتها وقدمتها دورين نصر، منشورات العائدون للنشر، لبنان، ط1، س 2020م، ص: 21.

[*] للشاعر شربل داغر العديد من المؤلفات في الجماليات والفنون أذكر منها: "مذاهب الحُسن: قراءة معجمية-تاريخية للفنون في العربية"، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، بالتعاون مع "الجمعية الملكية للفنون الجميلة" في الأردن، 1998، طبعة ثانية، وزارة الثقافة الأردنية، عَمان، 2012" - .الفن الإسلامي في المصادر العربية: صناعة الزينة والجمال"، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، بالتعاون مع "دار الآثار الإسلامية" في الكويت، 1999" .الفن والشرق: الملكية والمعنى في التداول"، الجزء الأول: "النادر والعريق"، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 2004" - .الفن والشرق: الملكية والمعنى في التداول"، الجزء الثاني: "الفن الإسلامي"، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 2004" - .الفن الإسلامي بين اللغة والصورة"، دائرة الثقافة، حكومة الشارقة، 2019، طبعة ثانية، دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عَمان، 2021 .مؤلف (مع أربعة مؤلفين أجانب) للفيلم الإلكترونيArt in the Islamic world) ، "فن العالم الإسلامي"، شركة "أوريكس للإنتاج" (فرنسا)، عن أجمل مجموعة منتخبة من الفن الإسلامي، 2001 - . "الحروفية العربية: فن وهوية"، شركة المطبوعات الشرقية، بيروت، 1991 .صدرت في العام 2016 ترجمة إنكليزية لهذا الكتاب، عن دار سكيرا(SKIRA) ، ميلانو (إيطاليا" - .(اللوحة العربية بين سياق وأفق"، المركز العربي للفنون، الشارقة، 2003" - .العين واللوحة: المحترفات العربية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت،2006" - .الفن العربي الحديث: ظهور اللوحة"، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 2018...

[2] حورية الخمليشي، تواشجات الشّعريّ والفنيّ في الشعر العربي الحديث، شربل داغر نموذجا، منشورات ضفاف بيروت، دار الآمان الرباط، الاختلاف الجزائر، ط1، س 2022، ص: 18.

يتمظهر الفنّ التّشكيليّ في معظم نصوص شربل داغر الشّعريّة بطرق مختلفة أهمّها توظيف الألوان بصورة متكرّرة ـ فإذا كان اللّون الأزرق هو المهيمن عند الشّاعر صلاح بوسريف، فإنّ اللّون الأبيض هو المهيمن عند الشّاعر شربل داغر، وإن كان بصورة أكثر وضوحا، يظهر هذا جليا منذ أول ديوان شعريّ له، والموسوم بـ"فتات البياض"، ومن أجوائه أقرأ:

"دَعُونِي أَسْتَسْلِمُ لِهَبَاءِ الْأَلْوَانِ، لِرَعْشَةِ الرُّوحِ

وَانْبِهَارِ الْجَسَدِ"([1]).

يبدو الشّاعر منبهرا بهباء الألوان، ومستسلما لدهشتها البصريّة، لكنّه أكثر استسلاما لدهشة اللّون الأبيض:

"مَاذَا يَفْعَلُ الأَبْيَضُ عِنْدَمَا تُعَاكِسُهُ كُلُّ الأَلْوَانِ؟

يَتَوَرَّطُ

لِمَاذَا لاَ يَحْذُو الرَّمَادِيُّ بَيَاضًا فَتَنْجُو الأَشِعَّةُ مِنْ قَبْضَةِ الظِلِّ؟!

لِمَاذَا الظِلُّ يُحَارِبُ سِرِيًّا فَيَجْعَلُ

الشَّمْسَ تَحْتَشِدُ؟!"([2]).

وللشاعر شغف خاص باللّون الأبيض، فهو يمزجهُ مع باقي الألوان الأخرى، ليشكل لونا جديدا فاتحا أو داكنا:

"بَيَاضٌ يَدْكُنُ

مِثْلَ شَهْوَةٍ تَنْقَضِي

---

[1] شربل داغر، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج1، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب (1981-2016)، مصر، ط1، س2020، ص: 12.

[2] شربل داغر، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 14.

فَلاَ يُبْقِي فِي الزَّهْرَاتِ المُتَسَاقِطَةِ

المَدْعُوكَةِ غَيْرَ أَشْبَاحٍ تَسَرَّتِ"([1]).

ومن الألوان، ينْتقلُ الشّاعر بالمتلقي إلى فضاء اللّوحات الفنيّة لِيُشَرِّحَ معه تفاصيلها، ومكوّناتها، وألوانها، ومنحنياتها، وكأنّه يمارسُ نقده الفنّيّ الذي دأب على ممارسته في أعماله النّقديّة:

"تَمَدَّدْتُ إِلَى جَانِبِهَا فِي مُنْحَنَى البَيَاضِ،

فِيمَا تَرَكْتُ الزَّهْرَاتِ اليَابِسَةَ عَلَى سِيَّاجِ النِّقَاطِ

تُورِقُ فِي دِفْتَرِي"([2]).

ومن اللّون الأبيض إلى اللّون الأزرق وأداة الرّسم.

حيث يوظف الشّاعر شربل الرّيشة، بدل الشّاعر بوسريف الذي يوظف الفرشاة؛ لأنّ ضرباتها أخفّ، وأسرع في اللّعب على قماش اللّوحة، وفي تحويل فضائها إلى فضاءٍ فنيٍّ متعدّد الأشكال:

"الزُّرْقَةُ الَّتِي تَنْحَنِي عَلَى نَافِذَتِهَا

مِحْبَرَةٌ لِلَّذِي يُمْسِكُ رِيشَتَهُ

وَيُعَلِّقُ الأَشْكَالَ الخَبِيئَةَ"([3]).

وبواسطتها تتحوّل الأشياء والبروتريهات والأشكال إلى رسم جديد بالكلمات داخل القصيدة:

"هَذِهِ التُّفَاحَةُ قَدْ تُصْبِحُ وَرْدِيَّةً،

---

[1] المصدر نفسه، ص: 61.

[2] شربل داغر، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 67.

[3] شربل داغر، نفسه، ص: 53.

فَوْقَ طَاوِلَةٍ بَيْضَاءَ،

وَهِي تَنْتَظِرُ رِيشَةَ جَسَدِي:

أَيُّهَا اللَّوْنُ، دَعْنِي

أُمَدِّدُ نَظَرِي فَوْقَ مَلْمَسِهَا

وَأَلْحَسُ رَحِيقَ التَّجْرِبَةِ مِنْ أَطْرَافِهَا"([1]).

أجد الشّاعر في أكثر من مقطع شعريّ يجمع بين مكوّنات العمليّة الفنيّة/ الرّسميّة: اللّوحة، الإطار، اليد، الثّوب، الألوان، الرّيشة، القماش...

"وَلِلْأَصَابِعِ رِيشَاتٌ

لَوْنُهَا مِنْ مَدىً

وَلَهَا أَوْتَارٌ

نَغَمَاتُهَا مِنْ حَفِيفٍ"([2]).

يحضر الفنّ التّشكيليّ في شعر شربل داغر ليس ثقافة أو تقنيات أو شحذا وإثقالا للقصيدة بذلك الكمّ الهائل من المعلومات الّتي درسها ويُدّرسها، وإنّما يركّز فعله الشّعريّ على وصف لحظة خاصة؛ هي لحظة الرّسم، فتتحوّل قصيدته إلى مرسم مفتوح، إلى تمرين فنيّ، يرسم فيه بالكلمات، ذلك أنّ "كتابة القصيدة تمكّنه من تجريب حريّته الكتابيّة، حريته التّخيليّة، أوسع تجريب ممكن"([3])، إنّه تجريب فنيٌّ وشعريٌّ تتحوّل فيه الكتابة الشّعريّة إلى لوحة فنيّة، فتتداخل وظيفة اللّوحة مع ورقة الكتابة/ الصّفحة الشّعريّة:

---

[1] شربل داغر، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 149.

[2] شربل داغر، المصدر نفسه، ص: 71.

[3] شربل داغر، نفسه، ص: 67.

"أُغْطِسُ الشَّمْسَ فِي وَرَقَتِي،

وَالْبُرْتُقَالَةُ لَطْخَةٌ صَفْرَاءُ تَسِيلُ مِنْ جُمْلَتِي،

فَلاَ أُبَالِي بِالْحَدِيقَةِ الْقَاحِلَةِ خَلْفَ نَافِذَتِي:

هَذِهِ فُسْحَةٌ أَبْعَدُ مِنْ أُفُقٍ،

وَهَذِهِ أَلْوَانٌ تُشْرِقُ كُلَّمَا هَمَمْتُ بِالْمُغَادَرَةِ"([1]).

وعبر التّجريب الشّعريّ ينزع الشّاعر نحو السّرياليّة في الرّسم والشّعر بتفعيل الخيال واللاّممكن، فالشّمس تغطس في الورقة، والبرتقالة تتحوّل إلى لطخة صفراء تسيل من الجملة الشّعريّة، والألوان تشرق، إنّه يعقد مواءمة وتعاضدا بين الشّعر واللّوحة في بناء المعنى ودفع المتلقي إلى أفق تأويليٍّ أكثر انفتاحا.

يتخذ الشّاعر من الصّور الفوتوغرافيّة موضوعا للكتابة الشّعريّة/ لإعادة رسم المشاهد والصّور بالكلمة على الأوراق، تلك الصّورُ الخافية من أجل توضيحها للمشاهد:

"صُوَرٌ خَافِيةٌ، بَادِيةٌ

فِي فِنْجَانِ قَهْوَةٍ،

فِي رَسْمِ وَجْهٍ فَوْقَ وَرَقَةٍ،

فَوْقَ قُمَاشَةٍ مَبْسُوطَةٍ بِمُجَرَّدِ وَضْعِهَا عَلَى حَمَّالَةٍ"([2]).

[1] شربل داغر، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 315.
[2] المصدر نفسه، ص: 317.

ومن الرّسم على الورقة/ الصّفحة الشّعريّة إلى الرّسم على شاشة الحاسوب، مستفيدا من كلّ ما تيتحه التّقنية الإلكترونيّة اليوم، وتسخير ذلك لخدمة الشّعر والصّفحة الشّعريّة:

"أُرَصِّفُ صُوَراً فَوْقَ شَاشَتِي،

أَكْوَازَ رُمَّانٍ لِمُصَوِّرٍ،

فَأَخْلِطُ فِي تَمَارِينِي

بَيْنَ طَبِيعَةٍ صَامِتَةٍ وَمَشْهَدٍ انْطِبَاعِيٍّ:

أَ أَكْتُبُ كَيْ أَرْسُمَ؟"([1]).

يتبين لي من خلال النّماذج الشّعرية الّتي أوردتها من شعرالشّاعر شربل داغر مدى هوسه بالفنّ التّشكيليّ نقدا وإبداعا وتوظيفا شعريّا، يكتب القصيدة وهو يفكر في الفنّ التّشكيليّ، يفكر في اللّوحة ويهندس معالمها أثناء الكتابة وممارستها، و يكتب كي يرسم، يرسم ويعيد رسم لوحات وصور ومشاهد بالكتابة معتمدا على كلّ تقنيات ومكونات اللّوحة الفنيّة، وكلّما دققنا النّظر في شعره الفنيّ، وجدناه عبارة عن رحلة العلامة اللّونيّة، كلّما أوغلت في كلامه الشّعريّ، وصلت معه إلى اللّون:

"لِمَاذَا كُلَّمَا أَوْغَلْتُ فِي الْكَلاَمِ وَصَلْتُ إِلَى اللَّوْنِ؟"([2]).

تلعب الصّفحة الشّعريّة في أعمال الشّاعر شربل داغر دورا مهما في توجيه عملية القراءة والتّلقي، إذ تتعدّد أشكال الصّفحة وأشكال المكتوب ـ المرئي فيها، ولتمثيل ذلك أقترح بعض النّماذج من عمله الشّعري الجديد "أيّها الهواء، يا قاتلي"(2021 م):

---

[1] شربل داغر، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 314.

[2] المصدر نفسه، ص: 315.

تَخْتٌ شَرْقِيٌّ

دَوْزَنة

خلْتُني أُحَرِّك عصًا لِكَمانٍ، لأوتارٍ عَصِيَّةٍ ومشدودة، وإذا بي أحوط جِذْعَكِ مثل عود. وتيقَّنتُ من أنَّ لَكِ وترًا واحدًا. يَسَعُ الأنغام كلها. بل قُلْتُ بعد ذلك إننا، في آن، لِعَزْفِ كمانٍ وعود، بل بالتناوب: حركات، ونَقَرات، طالـما أن جَسَدَكِ طَرِيٌّ ومُمْتَنِعٌ، دفين أو راعِفٌ.

وأنا لا أتحدَّث عنك، بل عنِّي فيك،

وعنَّا، في فضاء حيويتنا.

وأنا لا أَصِفُكِ، بل أُعايشُكِ.

ولستِ على مرتبة لكي أرتفع إليك، أو أبلغك، بل بين يدي، مثل حروف، صامِتَةٍ وفصيحة.

٦٩

زوّار الحديقة العامة كانوا يدخلون أو يخرجون من بوّابةٍ واحدة... لأن الحديقة كانت مُسَوَّرَة.

-٢

أَمَرَ السيِّدُ المهندس سائِقَه الخاص بالتوجُّه إلى المكتب الكائن في نهاية الشارع الطويل. كان الوقت صباحًا حين استرخى السيد في المقعد الخلفي وراح يدقّق، يتفحّص ويتحقّق من المخلوقات الماثلة:

يتزاحمون، يتلاقون، ويفترقون.

الطرق الفرعية مُوَزَّعَة، المربّعات مُنَظَّمَة،

لكنهم راحوا يتخاصمون، فاحتارت الألوان أو تَبَلْبَلَتْ...

... المُربّعات حاصرت النوافذ، أمر المهندسُ السائقَ بإسدال الستائر، وراح يدخّن سيجارته

بقلقٍ بالغ مُتَّجِهًا إلى مكتبه الكائن في...

-٣

تعلَّمَ
أن الأَلِفَ عصا الراعي
الميم كالدبُّوس
الياء خاتمةُ العذابات،
وأن الخبز يأتيه كما تأتي
الحجارة من المقالِع.

وتعلَّمَ
أن السماء فجوةٌ
الأرض ضيِّقةٌ،
وأن مياه الساقية
من النهر إلى البحر... فالبحر

... - ٩٩ - ٣٢ - ١٦ -
٨ - ٤ - ٣ - ٢ - ١ -
صفرٌ،
نارٌ من الأرض
والسماءُ تفارق أقنعتها.
كانت النجوم تُهَرْوِلُ والفضاء
ورقةٌ بيضاء.

اللحظة
يُحكم العلماءُ عُقْدَةَ الأسلاك،
تتقدَّم فراغات وأرقام
فيما الغابة تبيع جسدها،

٢٧

أجاسِدُكِ

أجاسدُكِ من دون جسد
في ما يضيق أو يتسع،
في لهو المسافة
وَبَهْوِ الصوت...

أجاسدُكِ من دون أمل
أو إرجاء،
في الخيط المشتعل في هواءٍ
ما لا ينقطع...

أجاسدُكِ في إطار الصورة عينها، والابتسامةِ الرحبة عينها، وفي التهادي الراقص بين برتقالتَين : تختفِين، تَتَلوّين، في آفق النظر، من دون تجعيدٍ في الوجنتَين، من دون أن يغتسلَ الثوب في تخلعاته : دومًا متوثبة، في نافذةٍ مفتوحةٍ، لقبلةٍ تتحرّقُ في انتظارها.

١٤٧

ذلك الكوب يملؤني، وتتعالى فيه أصواتي البعيدة،
وتتناقص فيه صُوَري
فيما تنكفئ الأظلال مع الأشباح في صحبة هانئة
مثل شريكَين في حفلٍ راقص
من دون موسيقى
ما دام أن جلبتهما تكفي
في غبشِ لمعانٍ خفيفٍ،
في التلاصق والتدافع
في التعانق إذ يُسرع الشريك إلى مواقعة الشريك
في ضوء النصل المتهادي
في هزج الدم الوشيك...

أهو كَوْبِي بيدي
أم جذعي في شجرةٍ ما يمتدُّ من أغصاني
من دون أن تبلغ الصوت في مداه، ولا توق العينَين إلى ما يترامى في آفق النظر؟

١٩٦

من خلال هذه النّماذج التّمثيلية يتبين لي أنّ الشّاعر يستفيدُ من البعد التّشكيليّ للتقنيّة في تشكيل المعنى، وذلك من خلال الإكثار من النّقط والفواصل والأرقام، والأشكال، والعلامات التّرقيمية الجديدة الّتي يتيحها عالم الحاسوب، وقد رأيت كيف تتفاوت الصّفحات، بالتّوازي حينا، وعدمه حينا آخر، مع الجمع بين النّمط السّرديّ والشّعريّ، والتّتابع الكتابيّ للجمل والسّطر الشّعريّ الواحد.

خلاصة

تبين لي من خلال هذا المبحث أنّ الفنّ التّشكيليّ في شعر شربل داغر يتخذ عدّة أشكال أهمّها توظيف الألوان، وخاصة اللّون الأبيض والأزرق، وأداة الرّسم الّتي هي الرّيشة، ثمّ إعادة رسم الصّور والمشاهد واللّوحات داخل المتن الشّعريّ، والتّفكير في العملية الفنيّة ووصف تفاصيلها، مع الاستفادة من تقنية الحاسوب في تشكيل الصّفحة الشّعريّة وتفعيل فضائها بالرّموز والأشكال الّتي تساهم في بناء المعنى الشّعريّ.

اَلْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: التَّجْرِيبُ الفَنِيُّ، وَالقَصِيدَةُ التَّشْكِيلِيَّةُ فِي شِعْرِ الشّاعر رفعت سلام.

يمثل الشّاعر والمترجم الرّاحل رفعت سلام وجها شعريا مضيئا ضمن شعراء "مجلة إضاءة 77" المصرية، ذلك أنّها تجربة شعريّة مهمّة في مصر والعالم العربيّ، تأسست في "يوليو 1977 إعلانا بصدور العدد الأول من مجلة إضاءة 77، مجلة شعريّة يصدرها أربعة شعراء غير معروفين، على نفقتهم الخاصة: (حلمي سالم، رفعت سلام، جمال القصاص، حسن طلب)"([1])، وسرعان ما انتشرت دائرة ضوئهم وأصبح يطلق عليهم شعراء "السّبعينيات"، وتوسعت الدّائرة، وضمت أسماء جديدة من بينها أمجد ريان، وعبد المنعم رمضان، ومحمود نسيم، ووليد منير، ومحمود سليمان، وماجد يوسف...

قدّم الشّاعر رفعت سلام اجتهادات شعريّة مهمّة، وضخّ دما جديدا في شرايين القصيدة العربيّة الجديدة عبر مجموعة من المجاميع الشّعريّة المتطوّرة والمتجدّدة، وكان صاحب مشروع شعريّ متطوّر، أصدر تسعة دواوين شعريّة قامت على تعدّد الأصوات، والدّمج بين الشّعر والفنّ التّشكيليّ لبلورة عمل شعريّ بصريّ متميّز.

وظلّ الفنّ التّشكيليّ علامة فنيّة مميّزة في شعره منذ ديوانه الأول "وردة الفوضى الخلاقة"(1987م)، مرورا بديوان "حجر يطفو على الماء"(2008م) و"هكذا تكلم الكركدن"(2012م)... ومع ديوانه الأخير "أرعى الشّياه على المياه"(2018م)، اكتمل مشروعه الشّعريّ.

القصيدة الّتي يكتبها الشّاعر رفعت سلام قصيدة متفردة ومختلفة، صادمة ومدهشة، هذا ما يؤكده بقوله: "أنا لا أكتب قصيدة على النّحو الشّائع، سواء من ناحية

[1] رفعت سلام، ما الشعر، (دراسة نقدية) منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، س 2018، ص: 174.

البنية العامة، أو البنية الإيقاعيّة... كنت دائما ضدّ الفصل بين الأشكال والسّمات الإبداعيّة المختلفة، وكنت دائما ـ وما أزال ـ أعتبر الفنون الإبداعيّة: (السّينما، والمسرح، والموسيقى، والفنون التّشكيليّة...) بمثابة أسرة واحدة لا تعرف الفواصل بين أعضائها، ويمثلُ التّداخل بينهما أمرا طبيعيا مشروعا، ما عزز ذلك، في أعمالي الشّعريّة ـ اعتمادي لـ"تعدد الأصوات" في النّصوص وتداخلها.. أكتب نصا مفتوحا على مصاريعه، وليس نمطا مغلقا ذا حدود نهائيّة، مانعة، نصا يستوعبُ ويتّسعُ لكلّ الاحتمالات الشّعريّة"([1])، بناءً على الرّؤية التنّظيريّة للشعر عند رفعت سلام نستنتج أنّ الكتابة الشّعريّة عنده مغامرة متجدّدة، تسعى إلى "التّمايز" و"المغايرة" ومخالفة "النّحو الشّائع"، تسعى إلى كتابة نصّ أدبيّ وفنيّ جامع ومركب، متعدّد الأصوات، نصٌ مفتوح. إنّه يحاول أن يجرّب في كتابته الشّعريّة، ذلك أنّ الشّاعر "التّجريبي" لا يُبقي على كتابة واحدة، إنّه يجدّد، يرسم، يخطط، يكتب قصيدة مختلفة.

أسجل في البدء، أنّ مفهوم التّجريب في الشّعر لمْ يحظَ بالمُتابعةِ والمُدارسةِ، مثلما حظي في مجال النّقد الرّوائيّ، ولعلّ كتاب النّاقد صلاح فضل: "لذة التّجريب الرّوائيّ" في مقدمة هذه الكتب، وقد درس تجلياته في الرّواية العربيّة المعاصرة، وتوصل إلى أنّ هذا التّجريب "يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفنيّ المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته، عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل... والفنُّ التّجريبيّ يخترق مساره ضدّ التّيارات السّائدة بصعوبة شديدة"([2]). أمّا في مجال الشّعر ونقده، فيرى الشّاعر المغربيّ محمد السّرغيني

---

[1] رفعت سلام، التكرار العدو الأول للمبدع، حاورته ليندا نصار، موقع ضفة ثالثة، بتاريخ 14 فبراير 2020، ينظر الموقع التالي:
https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/interviews/2020/2/14/%D8%B1%D9%81%D8%B9%D8%AA--%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%83%D8%B1%D8%A7%D8%B1-%%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AF%D9%88-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%88%D9%84-%D9%84%D9%84%D9%85%D8%A8%D8%AF%D8%B9

[2] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، منشورات أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، مصر، ط1، س2005، ص: 3.

أنّ التّجريب: "هو أن يخرج المجرب عن حدود القاعدة المشاعة انطلاقا منها... التّجريب هو محاولة تجاوز القواعد السّائدة انطلاقا من هذه القواعد نفسها... ويكون في إطار اللّغة كمفردات وكتراكيب ويكون أيضا في الإيقاع، وهناك عناصر خارج شعريّة منها الفضاء، ونوعية القراء الّذين تُوجَّهُ إليهم القصيدة في زمن معين"([1])، أمّا النّاقد المصري علي البطل فيرى أنّ التّجريب الشّعريّ يتماشى مع الشّعر والنّقد الجديدين، ذلك أنّ "الشّعر الجديد يتطلب ـ بالضّرورة ـ نقدا جديدا، وبما أنّ "الجديد" تجريبيٌّ بطبعه، فهو يطرح دائما "مشروعية" وجوده للاختبار النّقديّ"([2]).

لذلك كانت أعماله الشّعريّة ولا تزال دائما محطّ اختبارات نقديّة غنيّة ومتنوّعة، تَتْرُكُ جدلية نقدية لدى النّقاد([*])، كلّ ناقد يتناولها من وجهة معينة، نظرا لتناسل معانيها و تأويلاتها، وذلك لكونها قصيدة تجريبيّة محضة.

يتمظهر التّجريب التّشكيليّ في مواضع عدّة من أعمال رفعت سلام الشّعريّة وعلى طول مسيرتها الطّويلة منذ قصيدته الأولى في ديوانه الأول "وردة الفوضى الجميلة" مرورا بـ"حجر يطفو على الماء"... وانتهاءً بـ"أرعى الشّياه على المياه"(2018م) أو "على خاصرة الأرض"(مختارات شعرية2020م)، تتّضح في جسد القصيدة، بدءا من هندستها إلى ما يتبقى في ذهن القارئ من معانٍ متناسلة تفتح أبواب التّأويل، ومن أجواء قصيدته الأولى "منية شبين"، يبدو للمتلقي التّجريب واضحا في اللّغة الجديدة، وشكلها الكتابيّ على الصّفحة الشّعريّة:

"تَرْحَلُ القِطَارَاتُ لِلشَّـرقِ بِالأبنَـاءِ،

---

[1] محمد السرغيني، الشعر المغربي الحديث والمعاصر: تاريخ وقضايا، في ضوء الشهادة والنقد، حاوره: محمد العمري وحميد لحميداني، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، شتاء 1990، عدد 04، ص: 17.

[2] علي البطل، بنية الاستلاب: بين عالم النص وعالم المرجع، دراسة نصية لقصيدة "مراوحة" للشاعر رفعت سلام، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ط1، س 1998، ص: 11، 12.

[*]أشير هنا باختصارٍ شديدٍ إلى أهمِّ كتابٍ نقديٍّ عربيٍّ عن التّجربةِ الشّعريةِ للشاعر رفعت سلام، هو كتاب "النّهار الآتي: قراءات نقدية في التّجربة الشّعرية لرفعت سلام، دار الأدهم 2020م وهو كتاب في 496 صفحة، يتوزع عبر 28 دراسة نقدية، من إعداد وتقديم النّاقد أحمد سراج، وقد اجتهد فيه اجتهادا محمودا، جعل منه صكا نقديا بمثابةِ اعترافٍ و مبايعةٍ شعريةٍ "لأمير شعراء النّثر".

لَكِن.. لاَ تَعُود.

تَرحَلُ الفَتَيَاتُ نَحْوَ الشَّرقِ لِلأبنَـاءِ،

لَكِن.. لاَ تَعُود..

القِطَارَاتُ، الرَّحِيلُ، اللَّوعَةُ، الأبنَاءُ لِلحَرب، مَنَادِيلُ الأمَّهَاتِ، الصَّبِيَةُ، الفَتَيَاتُ، السَّوَادُ، الرَّصِيفُ المُقفِرُ الخَالِي، نَشِيجٌ، بَائِعُ الكُولاَ، مُوَاءُ القَطَّةِ الحَامِلِ، نَظرَةُ الدَّهشَةِ مِن عَينِ المَدِينَة.

المَحَطَّةُ، الأورَاقُ طَائِرَةٌ مِن السَّلَّةِ لِلإسفَلتِ، صَوتُ الرِّيحِ يَأتِي مِن بَعِيدٍ، دَقَّةُ السَّاعَةِ، رُعبٌ، دَهشَةٌ، صُفَّارَةُ البَدءِ، صَوتُ العَجَلاَتِ، بُكَاء"([1]).

واظب الشّاعر على كتابة تجريبيّة تجمع بين عدّة أشكال شعريّة (القصيدة العموديّة، قصيدة التّفعيلة، قصيدة النّثر) ذلك أنّه بدأ الكتابة الشّعريّة عموديّا وتفعيليّا، ثمّ تحوّل إلى قصيدة النّثر، وهذا ما جعله لا يستطيع التّخلص من تلك الطّاقة العروضيّة والإيقاعية الهائلة فاستثمرها استثمارا جماليا في كتاباته الأخيرة:

"وَكَانَ لِي أَن أَضْرِبَ العُصْفُورَيْنِ بِالحَجَرِ الوَاحِدِ أَو أَكْتَفِي بِمَا فِي يَدِي لَكِنَّنِي أَطْلَقْتُهَا جَمِيعًا وَجَلَسْتُ عَلَى سَفْحِ الزَّمَنِ تَحْتَ شَمْسِ الشِّتَاءِ أُسَلِّي نَفْسِي بِالغِنَاءِ

مَرَّت خُيُولُ الوَقْتِ فِي جَسَدِي وَئِيدَا.

مَرَّت خُيُولُ الوَقْت.

وَأَنَا ـ بِمُنتَصَفِ الطَّرِيقِ المُرِّ مُنتَصِبٌ،

وَفِي جَسَدِي:

صَهِلَت خُيُولُ الصَّمْتِ.

وَأَنَا- بِمُنتَصَفِ اشتِعَالِ اللَّوْنِ- مُنطَفِئٌ،

وَفِي جَسَدِي:

[1] رفعت سلام، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة ديوان الشعر العربي، ط1، (د.ت)، ص: 11.

فَرَّت خُيُولُ المَوْت،

وَابتَعَدَت لِتَترُكَنِي وَحِيدًا مُدَلّىً فِي حَالٍ مِنَ المُرَاوَحَةِ الأَلِيمَةِ فَلِمَ لاَ أَبْكِي حَالِي وَقَد آلَ لِلْبَوَارِ، لِمَ لاَ أَسْتَسْلِمُ لِلجُنُونِ فَأُسَلِّمُ جَسَدِي لِلشَّوَارِعِ وَالمَيَادِينِ أُفَاجِئُ العَابِرِينَ بِوَجْهِي مُتَّشِحًا بِالانكِسَارِ المُضِيءِ"([1]).

يجمع الشّاعر رفعت سلام في كتابته التّجريبيّة بين أكثر من نمطٍ شعريّ، وأكثر من شكل، يمزج الشّعر بالنّثر، والنّثر بالثّقافة والفنون، يولّد الإيقاع من الوزن، يسرد ويحكي، يعلّق (التّعليق الصّحافي) ويفسر، و"يجعل للقصيدة هوامشا وأرقاما وخطوطا ونوافذا وغرفا مجاورة، يرسم أكثر مما يكتب، يخلق إلى جانب القصيدة أشكالا ورموزا ورسومات"([2])، يرسم إلى جنب القصيدة قصيدة أخرى...

"تَأتِي إلَيَّ سَاخِنًا.. أُعْطِيكَ.

تَأتِي جَائِعًا.. أُعْطِيكَ.

تَأتِي ضَائِعًا..

لَكَ المَجْدُ يَا سَيّدَ البَرْقِ وَالرَّعْدِ وَالزَّلزَلَة.

لَكَ المَجْدُ يَا سَيّدَ الرِّيحِ والسُّحُبِ الْهَاطِلَة.

لَكَ المَجْدُ يَا سَيّدَ العُشْبِ والزَّرْعِ وَالأفرُعِ المُثْقَلَة.

وَالمَجْدُ لَك.

المَجْدُ لَك.

المَجْدُ لَك"([3]).

ولا يقفُ التّجريبُ في حدودِ الشّكلِ، بلْ يمتدُ إلى التّصويرِ التّشكيليّ، بحيث لا يكتب قصيدة بشكل متعارف عليه، بل يكتبها بحساسيّة إيقاعيّة عاليّة ومكثّفة، تنفتح على اليوميّ والهامشيّ والذّاتيّ، دون أن يقطع صلتها مع التّراث العربيّ، وليس بينها

[1] رفعت سلام، الأعمال الشّعرية الكاملة،ج1، مصدر سابق، ص: 91.

[2] نصرالدين شردال، لذة التجريب في شعر رفعت سلام، ضمن الكتاب الجماعي "فتنة التشكيل: دراسات حول تجربة رفعت سلام الشعرية، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، إعداد وتقديم: سمير درويش، ط1، س 2021، ص: 225.

[3] رفعت سلام، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، مصدر سابق، ص: 25.

وبين الفنّ حجاب، وقد ساعدته ثقافته الموسوعيّة، وقراءاته وترجماته لرواد الحداثة الشّعريّة في العالم: وويتمان، رامبو، بولدير، ريتسوس، بوشكين، مایاكوفسكي... من الاستفادة من طرائق كتاباتهم وتجريبها في قصائده، لكنّه في الأخير يبصم المشهد الشّعريّ ببصمته الشّعريّة الّتي تميّزه عن غيره.

يتمادى الشّاعر رفعت سلام في التّشكيلِ الشّعريِّ عبرَ الإيقاعِ والتّوقيعِ البصريِّ والصّوتيِّ، فتتحوّلُ القصيدةُ إلى أغنيّة أو ضربات بيانو متتابعة، أو حوارٍ غنائيٍّ بين المغنّي والكورال، أو الجوقة والممثلين في النّصوص المسرحيّة القديمة، كلّ ذلك مرسوم على الصّفحة الشّعريّة بدقّة متناهيّة، ما يؤكد أنّ الذّات الشّاعرة تعيش قلقا نفسيّا حادا لا تسعفها اللّغة وحدها في التّعبير عنه، إذ لا بدّ من تعاضدها مع الرّسم، مثلما أجد في النّموذج التّالي:

كُلُّ دَرْبٍ حَرْبٌ،

كُلُّ حَرْبٍ شَمْسٌ آفِلَة.

كُلُّ شَمْسٍ دَرْسٌ

كُلُّ دَرْسٍ صَحْوَةٌ ذَاهِلَة.

كُلُّ صَحْوَةٍ صَبْوَة

كُلُّ صَبْوَةٍ هَاوِيَةٌ قَاتِلَة.

فِي قَاعِهَا سَوْفَ تَلْقَانِي:

وَرْدَةٌ

أَوْ قُنْبُلَة"([1]).

[1] المصدر نفسه، ص: 173.

إنّ هذا التّجريب البصريّ على صفحةِ العملِ الشّعريِّ ليس استفزازا للقارئِ فحسب، بل تدريبا له على القراءة بالعين وتنشيط حواسه، تحفيزا له ليغيّر الإيقاع الشّفويّ بالإيقاع البصريّ، ويغيّر من عادة قراءته للشعر، أن يجرّب هو الآخر.

كما يتذبذب التّجريبُ التّشكيليُّ ليتحوّل إلى هندسةٍ معماريّةٍ للكلمة ومعناها، مثلما وجدت في النّموذج التّالي:

"هَا إِنِّي

حَجَرُ

تَخْطُو الْفُصُولُ عَلَى جِسْمِي

وَتَنْحَدِرُ

وَتَنْحَدِرُ

وَتَنْ

حَ

دِ

رُ "([1]).

يبدو لي من خلال المقطع الشّعريّ أعلاه، أنّ التّوزيع البصريّ لكلمة "تنحدر" يتناسب ودلالاتها، فقد كتبها بالتّقطيع والانشطار التّدرجيّ ـ نزولا ـ نحو الأسفل، مما يعني أنّ الرّسم الشّعريّ ليس مجرد تسويد لصفحة الكتابة فحسب، بل تجريب يسعى إلى تفجير معانٍ جديدة للكلمة الشّعريّة ومعناها العام في النّص الشّعريّ.

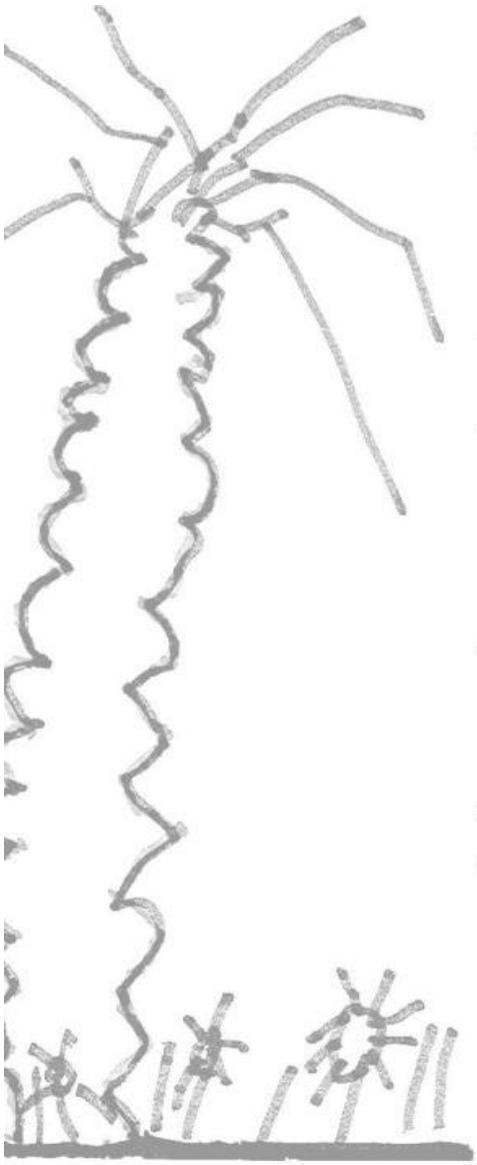
[1] رفعت سلام، حجر يطفو على الماء، دار النشر للنشر والتوزيع، ط1، س 2006، ص: 40.

في خضم هذا التّجريب الشّكليّ تنتقل القصيدة عند الشّاعر رفعت سلام من قصيدة شعريّة إلى قصيدة تشكيليّة، خاصة في ديوانه الأخير "أرعى الشّياه على المياه"، فما القصيدة التّشكيليّة عند الشّاعر رفعت سلام؟

القصيدة التّشكيليّة في شعر رفعت سلام هي قصيدة تجمع بين المطبوع (بالحاسوب) والمكتوب باليد أو الفرشاة أو الرّيشة والقلم، تتداخل فيها الأشكال الهندسيّة، المربعات، المكعبات، المثلثات... المتن والهامش، الخطوط الكبيرة والصّغيرة، الرّموز الكاليغرافيّة، الرّموز الفرعونيّة، ورسوم الحيوانات، والأشجار والزّهور... وقد استعان الشّاعر بالرّسم في هذا العمل الشّعريّ لمجموعة من الاعتبارات نذكر منها أنّه عمد إليه لأنّ التّجربة اضطرته إلى ذلك: "أمّا الرّسم، فاضطرتني إليها التّجربة لفتح آفاق أخرى، واكتشاف إمكانيّات مجهولة غير مسبوقة... رسمت ما هو أكثر من الحاجة، لتبقى عندي دائما حرية الاختيار الأخيرة، عند الصّياغة الإخراجية للعمل"(1).

أوضح هذه الصّياغة الإخراجيّة للعمل الشّعريّ من خلال النّماذج التّالية من الدّيوان:

[1] رفعت سلام، حرية الشّاعر، موقع مجلة الجديد اللندنية، حاورته حنان عقيل، 2019/06/01م، ينظر الموقع التالي:
https://aljadeedmagazine.com/%D8%B1%D9%81%D8%B9%D8%AA-%D8%B3%D9%84%D9%91%D8%A7%D9%85-%D8%AD%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1



اللَّيل، قبلَ أن يَستَحيلَ رَمَادًا أنفُخُه في عُيُونِ الكَونِ الجَاحِظَةِ، فتَعمَى عَنِّي بُرهَةً، إلَى أن أعبُرَ الصِّرَاطَ خِلسَةً إلَى الجَحِيم؛ لاَ إسرَافِيلَ، لاَ عزرَائيل، لاَ ميكَائيل؛ أشجَارٌ ونَخيلٌ من هَديل، وَظِلاَلٌ من غُرُوب بَليل؛ لاَ أرضَ، لاَ سَمَاء.

أخطُو – بِقَدَمَين حَافِيَتَين – في فَضَاءٍ بُرتُقَاليٍّ، خَفِيفًا كَغُبَارٍ غَابِرٍ، مُتَأرجِحًا رَاقِصًا بِلاَ مُوسِيقَى؛ مَا الذي يَشبُّ فِيَّ، يُنبِتُ أعشَابًا، تُنبِتُ أغصَانًا، تُنبِتُ أورَاقًا، تُثمِرُ فَاكِهَةً مَرِيرَةً، أليمَةً، حَامِضَةً، لاَذِعَة؛

كَأنَّهَا القَارِعَــة

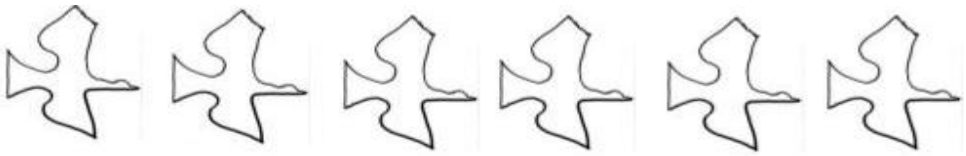
أقضِمُ وَاحِدَةً، اثنَتَين، يَحِلُّ بِي دُوَارٌ شَهِيٌّ، وَغَيبُوبَةٌ مُرِيبَةٌ؛ يَأتِينِي مَلاَكٌ طَافِرًا عَلَى الغُيُومِ، يَجُر – في حَبَلٍ – امرَأَةً من حَبَّهَان وَنِعنَاع، تَغمِزُ لِي بِعَينِهَا اليُسرَى، فَأَشتَهِيهَا؛ تَنفَتِحُ لِي، أدخُلُهَا عَلَى وَجَلٍ، بِاسم الله مُرسِيهَا وَمُجرِيهَا؛ لَكِنَّهَا تُوصِدُ البَابَ خَلفِي عَلَيَّ؛ فَأبكِي ضَيَاعِي عَلَى الأَطلاَلِ الغَابِرَة؛

نَسِيَ النسيانُ أن يَأوِي إليَّ.
ونَصَبَنِي الخَفِيرَ الشرِهَ
على نُعاسِ العالَم.

أنَا اللَّحظَةُ الخَاسِرَة، الخَاثِــرَة؛
أمضِي إلَى لَحظَةٍ عَاثِرَةٍ بَائِرَة.

[115]

ألاحظ أنّ صفحة العمل الشّعريّ تضم قصيدة تظهر بشكل طباعيّ مختلف، عما هو سائد عن شعراء جيل الشّاعر والأجيال الّتي قبله، بحيث يتمازج فيها الخطّ المضغوط بالخط الخفيف، والخط الكبير مع الخط الصّغير، ويتّسع السّطر الشّعريّ مرّة، ثمّ يضيق مرة أخرى، مع وجود مربع صغير كُتِب داخله مقطع شعريّ، بالإضافة إلى وجود تخطيط لشكل النّخلة، في شكل تصاعديّ عكس الكتابة الشّعرية النّازلة.



خُذُوني؟ وقتٌ مَارِقٌ آبِقٌ يَنسَلُّ من وَرَاء الوقت،
مَغرُوسًا في جَسَدي، كَحَربَةٍ مَسمُومَةٍ أو خِنجَرٍ في
الظَّهرِ العَارِي لَحظَةَ السَّهوِ الغَرِيب

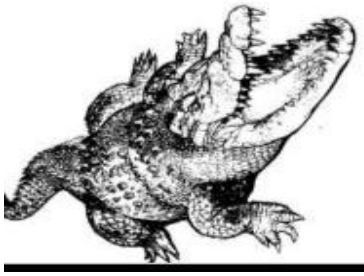
بَاهِظَةٌ، وأَنَا فَقِيـــر؛
كَثِيرَةٌ، وأَنَا قَلِيـــل؛
جَمعٌ مُؤَنَّثٌ سَالِمٌ، وأَنَا
أَقَلُّ من مُفرَدٍ مُذَكَّرٍ غَيرِ
سَالِم.

مَرُّوا في مَوكِبٍ بَهِيج؛
فَصَفَّقتُ،
وَرَفَعتُ عَقِيرَتِي رَايَةَ خَفَّاقَة؛
ومَضَيتُ إلى حَالِ سَبِيلِي.

فَمَن يَرُدُّ لَنا الغَائِبِين في
الظُّلُمَات؟ مَن يُدَاوِي
جُرُوحَهُم؟ مَن يُغَطِّيهِم في
بَردِ اللَّيَالِي؟مَن يَقُولُ لَنا
جَرِيرَتُهُم؟ وَمَتَى يَعُودُون
إلى القُلُوبِ المَكسُورَة؟ أَم
ذَهَبُوا بِهِم إلى العَالَمِ
السُّفلِي؟

فَمَن تَكُونِينَ يَا امرَأَةَ
السَّهوِ والنِّسيَان؟ كَأَنَّكِ [لاَ، فَكُلُّ تَشبِيهٍ بَاطِلٌ،
وَعُكَّازٌ مَكسُور]؛ لاَ لاَ؛ أَنتِ **الأَلِفُ** و**الياءُ**، سَيِّدَةُ
النِّسَاء، والأَبجَدِيَّةُ المَجهُولَةُ العَصِيَّة؛ هَل تَمُدِّينَ
يَدَكِ لِي، لأَخطُوَ خُطوَتِي الأُولَى[*]؟ خَاوٍ جَسَدِي
من نِسَاءِ العَالَمِين، وَذَاكِرَتِي الصِّفرُ،

وأَنتِ المبتَدَأ



[*] من أفرغَ جسدي من النِّساء؟ مَن غَسَلَ ذاكرتي بماء النّار؟
بدءٌ أم انتهاء؟ فمَن قَتَلَ التّاريخَ في جسدي، أيّها الخواء،
البهاء، الهباء؟ صفرٌ، ولا وراء.

في الصّفحة الشّعرية أعلاه من العمل الشّعريّ، أميّز بين ستة مقاطع شعريّة كلّ مقطع كُتِب بطريقة مغايرة للأخرى، كما يُلْفِتُني وجود رسمين لحيوانين مختلفين؛ التّمساح (في أسفل الصّفحة) والبجع (في أعلى الصّفحة) ولهذا الرّسم ارتباط بالمعنى، إذ لا يمكن أن يعيش التّمساح في السّماء، بالإضافة إلى ذلك، هناك المتن والهامش، فالهامش يشرح المتن ويفسره.

أمّا النّموذجان أدناه من الصّفحتين 30 و 104 من العمل الشّعريّ فهما يقترحان نموذجا من الرّسم الفرعونيّ الّذي رُسِمَ على جدران المعابد، فأعاد رسمهما الشّاعر بخطّ يده، تعبيرا عن اعتزازه بثقافته وهويته المحليّة:



ذهب الذين نحبُّهم إلى
مملكة الظلام العميم،
لم يبق لنا سوى أن ننضم
أطافرنا، ونقول السؤال
الرجيم:
إلى أين؟ إلى متى؟
يا ربّ الأرباب العظيم؟



أعددتُ لكُم فهوَتي وَخمري، وَحكَايَاي الـــ لاَ
تَنتَهِي، وَصَوتي الرَّحيم

أنا الرَّاوي العَلِيم

أعلَمُ مَا يُوَسوِسُ في الصُّدُور، وَالمصَائِرَ المقدُورَةَ، مَا
كَانَ، مَا سَيَكُون؛ اطَّلعتُ عَلَى المكتُوب في اللَّوح
المحفُوظ، فَعَرفتُكُم وَاحِدًا وَاحِدًا،
مِن قَبلِ ألفِ عَام، وَانتَظَرتُ
عَلَى قَارِعَةِ الوَقتِ الغَشِيم،
زَمَنًـــا مِن يَأسٍ أَلِيـــم،
أُعَلِّلُ نَفسِي بِالمسَافَةِ
وَالوَقتِ؛ رُبَّمَا فَاتَ
الأَوَانُ، رُبَّمَا جَنَحَت
بِي خُيُولُ
المرَكَبَةِ عَن
الصِّرَاطِ المُستَقِيم؛
لاَ بَأسَ وَلاَ يَأس؛ الآنَ، لَكُم مَا
تَشتَهُون، جَمِيعًا؛ وَافِرَةٌ ثِمَارِي،
لاَ تَفنَى أَو تَنفَد؛ لَكُم؛ اهتَبِلُوهَا؛ فِي انتِظَارِكُم، دَانِيَةٌ،
مُتَهَلِّلَةٌ؛ فِردَوسٌ مَنشُودٌ وَجَنَّةٌ مَوعُودَةٌ، بِلاَ ثَمَن؛

لَـــذَّةٌ بِلاَ أَســـن

[30]

لست قناعًا من كلام.
كُرَبُ ليلِه، أمرقُ وحيدًا في الظلام؛
ضاعت مَمالكي وأكواني،
عانَتْ أبنائي المُصطفَون فسادًا في
أرضي.
وها هي الأرضُ التي أنفقتُ فيها سِلَةَ
أيام:
خَرَاب.

إليها الثياب،
أنتِ سِترتي وسَريرتي الشرّيرة.
أنتِ وَردَةُ التُّراب.



أمّا النّماذج الآتية، فهي توضيح وتأكيد على جمالية اشتغال القصيدة/ اللّوحة، أو القصيدة التّشكيليّة، وقد اخترت هذه النّماذج/ الصّور من صفحات متفرقة من العمل الشّعريّ.

جَسَدِي إِلَهِي المعبُودُ، أُصَلِّي لَه آنَاءَ اللَّيلِ وَأَطرَافَ النَّهَارِ، أُطلِقُ البخُورَ كُلَّ شَفَقٍ وَغَسَقٍ، أُقَدِّمُ ابتِهَالَاتٍ لَم يَعرِفهَا كِبَارُ المتَصَوِّفَةِ وَأَربَابُ الطَّرِيقِ[*]؛ رَبِّي الآمِرُ النَّاهِي، جَبَّارٌ رَحِيم؛

سَيِّدِي وَحَبِيبِي الوَحِيد

جَسَدِي– كُلَّ يَومٍ– عِيد

وَمهرَجَانٌ أَدعُو إِلَيهِ الفُقَرَاءَ وَالمسَاكِينَ وَأَبنَاءَ السَّبِيلِ:

[*] لَستُ مَشغُولَةً بِكِتَابَتِهَا وَتَسجِيلِهَا فِي شِعرٍ أَو نَثرٍ؛ فَقَد يَأتِي– بَعدَ قَرنٍ أَو اثنَينِ– مَن يَستَعِيدُهَا مِن ذَاكِرَةِ الكَونِ، مُختَبِئَةً فِي رُكنٍ خَفِيٍّ، لَا يَطَالُه البَصَرُ أَو البَصِيرَة، الحَدسُ أَو الوَعي. هُنَاكَ، يَجِدُهَا مَلفُوفَةً فِي ظِلٍّ بُرتُقَالِيٍّ [لَا أَدرِي مِن الفَاعِلِ]، مَكتُوبَةً، تَنتَظِر.

أَو يَؤُونَ الأَوَان

أَوَانٌ مِن أُرجُوَان

لَا يَبلَى، لَا يَفنَى، وَلَا يَمِيلُ مَعَ الرِّيحِ العَاتِيَةِ أَو المَوجَةِ العَالِيَةِ القَادِمَة؛

تَعَالَي، تَأكُلَنِي الانتِظَارُ سُدًى فِي مُفتَرَقَاتِ الأَوقَاتِ المجهُولَة؛ يَقضُمُنِي الوَقتُ الجَائِعُ كِسرَةً كِسرَةً، يَنهَشُنِي، يَحتَسِي دَمِي المِلحِيَّ رِشفَةً رِشفَةً مِن حَنظَلٍ وَصَبَّار[*]؛ أَنَا

وكنتُ إلهًا صغيرًا،
لا أدعو أحدًا للإيمان بي
[لم يكن لديّ فردوس أو جحيم].
وحين أصابني الملل،
خلعتُ الألوهية عني،
ومشيتُ في الأسواق فرحًا.

[*] وَقتٌ شَرِهٌ، مَسعُورٌ إِلَى جَسَدِي. يُطَارِدُنِي. فَأَركُضُ بِوَادٍ غَيرِ ذِي زَرعٍ، لَاهِثًا. أَكبُو. فَيَنقَضُّ عَلَيَّ. يَقضُمُنِي إِلَى أَن يَكتَفِي. فَيُشِيحَ عَنِّي إِلَى أَن يَضرِبَه السُّعَارُ مِن جَدِيد.



المنتصبُ في مُنتصفِ الكونِ شامخًا، شامخًا، كنخلةٍ جرداء، أو شجرةٍ عقيم.

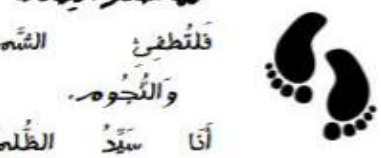
أنا البصرُ الأليم،

فلتُطفئ الشمسَ والنُّجوم.

أنا سيّدُ الظُّلمةِ الرَّؤوم؛

يومَ هذا الكونِ الأفل،

وقتَه المكلوم.





تعالَوا، يا أحبَّائي، إلى الوليمةِ الرَّحيمةِ، كُلُوا واشرَبُوا، هنيئًا مَريئًا؛ فجسَدي لا يفنى؛ كُلَّما انقضَمتُ نَمَت لي أعضاءٌ جديدةٌ؛ كُلَّما نَقُصتُ اكتَمَلْتُ؛ فأنقِصُوني أكمِلُوني، لتشبعَ منّي الشَّهَواتُ باسقةً شاهقةً في الفُصُولِ الأربعة؛

أنا المرأةُ المترعةُ بي، أفيضُ عن حوافّي البضّةِ بثمارِي الحمراءِ الزَّرقاءِ الخضراءِ الصَّفراءِ الزَّهراء؛ بشهَواتي ووَلَعي، بفيُوضي وبرُوقي، بإشراقاتي وإلهاماتي، برُؤايَ ونبُوءاتي؛ فتأتي إليَّ حَحافلُ التَّترِ والمغُول، والصَّليبيِّين وصَلاحِ الدِّين، والمماليكِ والعُثمانيِّين، وصَيحةُ "البحرُ من ورائكُم"، بالخُيولِ ذاتِ الدُّرُوعِ والسَّنابك، بالمجانيقِ والسُّيوفِ والرِّماحِ، بالوُجُوهِ المحتدِمةِ والعُيُونِ الجاحِظَة والأوامرِ الصَّارِخة: ***إليها***، ***هي الغايةُ المشتهاةُ والغنيمةُ المربِحة***؛ صلصلةٌ، جلجلةٌ، قرقعةٌ، فرقعةٌ، غُيومُ غُبارٍ ودُخانٍ؛ ودَمٌ أنهارٌ تتفجَّر، ذِراعٌ تتطايرُ، رأسٌ تهوي، أحصِنةٌ تسّاقط، حشرجةٌ

لَكَ المَجدُ :
وَالمَجدُ لَكَ[٣].



أَينَ الجِيتَارُ. أَيُّهَا الكَسَالَى:
وَحَبِيبَتِي تَعدُو عَلَى التِّلَالِ؛

[٣] لَمْ أَرتَكِبْ بَذَاءَاتٍ فِي حَقِّ البَشَرِ؛ لَمْ أُسِئْ مُعَامَلَةَ النَّاسِ؛ لَمْ أَقتَرِفِ الشَّرَّ فِي مَرجِعِ الحَقِيقَةِ وَالحَقِّ؛ لَمْ أَرتَكِبْ خَطِيئَةً؛ لَمْ أَقتُلِ الصَّغِيرَ؛ لَمْ أَتَشَبَّهْ فِي الْمَرءِ؛ لَمْ أَتَشَبَّهْ فِي جَرِيحٍ أَحَدٌ؛ لَمْ أَتَشَبَّهْ فِي بُكَاءِ أَحَدٍ؛ لَمْ أُذِلَّ. وَلَمْ أُثِرْ بِالقَلَقِ؛ لَمْ أَتَشَبَّهْ فِي تَعَاسَةِ أَحَدٍ؛ لَمْ أَغتَصِبِ اللَّبَنَ مِنْ فَمِ الأَطفَالِ؛ أَعطَيتُ خُبزًا لِلجَائِعِ. وَمَاءً لِلظَّمْآنِ. وَثِيَابًا لِلعُرْيَانِ؛ أَنَا طَاهِرٌ! أَنَا طَاهِرٌ! أَنَا طَاهِرٌ! أَنَا طَاهِرٌ!



أَنَا سَيِّدُ الهَزَائِـــم
لِي- كُلَّ آنٍ- هَزِيمَـــةٌ مَرِيـــرة؛
تُطَارِدُنِي أَو أُطَارِدُهَا،
إِلَى أَن تَقنِصَنِي أَو أَقنِصَهَا،
فَأَبكِي خَيبَتِي الكَبِيرَةَ.

لاَ تَسأَلُونِي عَنهَا، مُختَبِئَةٌ فِي رُوحِي تَكرَهُ النُّورَ، لاَ يَرَاهَا إِلاَّيَ؛ أُصَلِّي لَهَا كُلَّ لَيلَةٍ قَبلَ النَّومِ، أَقرَأُ لَهَا حِكَايَةَ "العفريتِ اليَتِيمِ"، فَنَبكِي مَعًا لِبُرهَةٍ خَاطِفَةٍ، وَأُغَطِّيهَا لِتَنَامَ؛
وَيَنَامُ مِنِّي الكَلاَمُ؛

فَيَا سَيِّدَاتِي، سَادَتِي، أَيَّتُهَا العَشِيرَةُ، القَبِيلَةُ، هَا كُم مَا جَرَى:

مَكظُوم؛ فَيَا أُمَنَا، إيزِيس، الرَّؤُوم، لَكِ المَجدُ وَالسَّلاَمُ؛ وَلَنَا الرَّحَمُوتُ؛
هل تَكُونِينَ الحُلمَ، أَمِ الكَابُوس؟ الفِردَوسَ، أَمِ الجَحِيم؟ **قَنَاعٌ حَجَرِيٌّ لاَ يَبلَى، وَأَنتُم مُنَاسَبَةٌ نَسِيتُهَا فِي غَمرَةِ التَّفَاصِيل؛** فَاهتَبِلنِي، هَذَا أَوَانُكَ، هَذَا أَوَانِي؛ مُشرَعَةٌ لَكَ عَلَى الجِهَاتِ وَالمَوَاقِيت؛ فَامنَحِينَا
كِسرَةَ خُبزٍ، وَقَطرَةَ مَاءٍ، وَنِصفَ شَمسٍ وَقَمَر؛

أَيُّهَا الزَّمَنُ الحَجَر

مَتَى يَؤُونُ الأَوَانُ، لِمَن لاَ أَوَانَ لَه ؟

يَهطِلُ الظَّلاَمُ فِي قَلبِي؛ لاَ يَبتَلِنِي.

وَلَكِنَّه ضَحِكٌ كَالبُكَاء

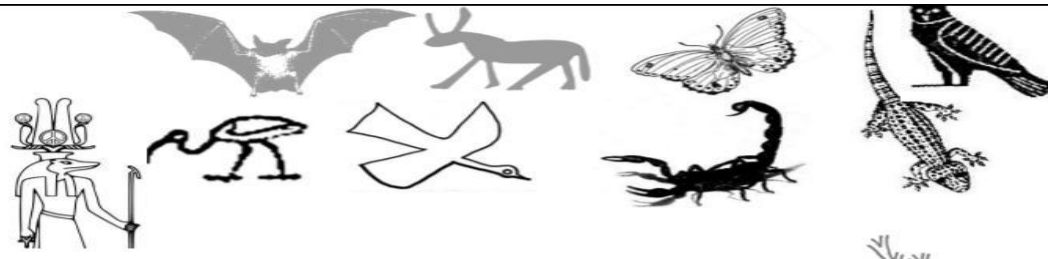
وَخَارَت بَدَلاً مِنهَا الأَنَاشِيد.

مَا الَّذِي يَهطِلُ فِي قَلبِي ؟

مَا الَّذِي قَالَه لِي العُصفُور ؟

"صَوتُ دَمِ أَخِيكَ صَارِخٌ إِلَيَّ مِن الأَرض".

".. وَبَينَ أَصَابِعِي سَمَكَةٌ حَمرَاء،
وَالثَّورُ الشَّفَّافُ مُلتَصِقٌ بِجَسَدِي.. "



حِينَ تَدخُلِينِي، تَنطَلِقُ بِدَاخِلِي الفَرَاشَاتُ وَالزَّقزَقَاتُ و"سُونَاتَا ضَوءِ القَمَر"؛ فَلِمَن أَتَكَلَّمُ الآن، وَقَد مَاتَ الكَلاَم؟ هَل أَحرُثُ البَحرَ، أَم أَزرَعُ الرِّيح؟ **إِلَى حَائِطِ الإِعدَام، جَمِيعًا. أَيَّتُهَا الكِلاَبُ الضَّالَّة؛** يَنطَلِقُ بِدَاخِلِي البَنَفسَجِيُّ وَالأُرجُوَانِيُّ وَالقَرَحِيُّ فِي رَقصَةٍ مَحنُونَةٍ مُرتَحِلَةٍ؛ فَإِلَى أَينَ وَلَّت الآلِهَة؟ إِلَى مَن نُصَلِّي الآن، وَنُقَدِّمُ القَرَابِين؟ فَمَن يَمنَحُنِي ثِمَارَ الخَرَعبَلاَتِ الجَمِيلَة؟ مَن؟ **أَيُّهَا العَسَسُ، الحَرَسُ الجُمهُورِي؛ حَالَةَ الاستِعدَادِ القُصوَى الآن؛** تَنغَرِسُ الآنَ فِيَّ، فَتَتَفَجَّرُ يَنَابِيعُ مَجهُولَةٌ، وَأَصوَاتٌ غَابِرَةٌ، وَهَدِيلٌ بَلِيلٌ؛ أَيُّهَا النَّاسِجُ المُقَدَّس، لَيسَ لَنَا إِلاَّكَ. فَهَبنَا المَاءَ وَالبَصِيرَة؛ لَيسَ اليَأسَ، بَل عَوَامِلَ التَّعرِيَةِ عَرَّتنِي مِن نَفسِي، فَمِلتُ إِلَى ظِلِّ فِكرَةٍ جَانِحَةٍ، وَنِمتُ؛ **مَا الَّذِي يَهُزُّ الأَرضَ تَحتَ أَقدَامِي؟ مِن أَينَ يَأتِي العَوِيل؟** هَدِيلٌ يَصَّاعَدُ، وَرَفِيفُ الفَرَاشَاتِ يَرِفُّ عَلَى خُطَاكَ؛ فَادخُل، اهْوَيَنِي، اهْوَيَنِي؛ أَرضٌ بِلاَ مَاء،





يتخذ التّجريب في الصّور أعلاه عدة أشكال مختلفة، الجمع بين الشّعر والتّخطيط ورسومات الحيوانات والأشجار، هكذا تصبح الصّفحة لوحة في مواجهة المتلقي تستنفر ذاكرته وحواسه.

أما الصّفحة التّالية، تتميّز عن الصّفحات الأخرى في شكل الكتابة المتموّجة تبعا للخط المتموّج في أعلى الصّفحة:


تَقضُمُ الوَقتَ الحَزُون،
تَلوكُ سُنبُلَةَ الخَيَال.
تَعدُو إلَى الوَعدِ العَصِيِّ.

سَادِرٌ عَلَى غَيرِ هُدًى؛ أَيَّتُهَا الحُرُوبُ المستَعِرَةُ، المعَارِكُ المشتَعِلَةُ، اهدَئِي قَلِيلاً، لِهُدنَةٍ قَصِيرَةٍ، كَي أُعِيدَ حِسَابَاتِي، وَأُرَتِّبَ أَحِيلَتِي العَشوَائِيَّة؛ كَي أَعرِفَ مَن أنَا، مَا أنَا؛ فَهَل اصطَفَّ الصَّيَّادُون السَّاذِجُون فِي السَّاحَةِ الفَسِيحَة؟

أشحتُ بِوَجهِي.
لا قِبلَةَ لِي.
ولا طَرِيق.

شَهــوَةٌ جَرِيحَــة

تَلُوبُ تَلُوبُ، لاَ تَلوِي؛ دَمُهَا يَقطُرُ الحِنَّاءَ وَالصَّدِيدَ؛ فَاصطَفُّوا عَلَى الحَافَّةِ القُرمُزِيَّةِ، بِالأَسلِحَةِ المشهَرَةِ عَالِيًا، خَفَّاقَةً، كَبَيَارِقَ مَفتُوقَةٍ مَرتُوقَةٍ؛ بَعدَ قَلِيلٍ، يَبدَأُ المهرَجَان؛

فَمَن يَبدَأ الرِّهَــان؟

سَأَخرُجُ عَلَى حِصَانٍ مِن دُخَانٍ، بِجَنَاحَين مِن أُرجُوَانٍ، يَمرُقُ بغتَةً إلَى مَدًى مِن السَّلوَى الرَّهِيفَةِ؛ فَاستَعِدُّوا، صَوِّبُوا، أَطلِقُوا

ااااااااااااااااه

فَإلَى مَن أَتَكَلَّمُ الآن؟
فِي هَذَا الخَرَاب؟
كَيفَ أَرثِي المبَاهِجَ القَدِيمَة؟

سَمَاءٌ خَرسَاء،
وَآلِهَةٌ صَمَّاء.
أَرضٌ جَردَاء،
وَنِيلٌ بِلاَ مَاء.
فَأَينَ المفَر،
أَيُّهَا البَلاَء؟

[98]

وصل رفعت سلام بالتّجريب الفنيّ مداه، وإن كان تجريبا شعريّا في الشّكل، إلّا أنّه لا يضيّع المعنى، إنّه تجريبٌ بصريٌّ بالدّرجةِ الأولى، الكتابة فيه احتفاء بالصّفحة الشّعريّة وهي تطفح بالفنّ التّشكيليّ التّجريديّ، بالصّور، والأشكال، المكعبات، والرّموز، والخطوط المائلة والمستقيمة، والألوان الخفيفة والمضغوطة،

الغامقة والمفتوحة.. الفقرات والنّصوص المتداخلة، النّصوص الأصلية والفرعية، المتن والهوامش... إنّها الكتابة بأكثر من يد، وقد شاركه الكتابة والرّسم في الدّيوان ابنه الصغير(*)، وذلك للدلالة على الكتابة التّجريبيّة المستقبليّة.

خلاصة

بناء على ما سبق دراسته من نماذج تشكيليّة من شعر الشّاعر رفعت سلام خلصت إلى أنّ الكتابة الشّعرية عنده مغامرة متجدّدة، تسعى إلى مخالفة "النّحو الشّائع" تسعى إلى كتابة نصّ أدبيّ وفنيّ جامع ومرّكب، متعدّد الأصوات، نصٌ مفتوح.

يتمظهر التّجريب الفنيّ عند شاعرنا في شكل القصيدة، وهندسة صفحتها الشّعريّة، لكنّه لا ينفي المضمون، ولا ينفي التّجربة، بل يؤكدها، ويرتقي بها إلى ذروة الأفق الجماليّ، من ثمّ فإنّ "المرسوم" ليس مجرد حلية أو تزويق، بقدر ما هو عنصر فنيّ أساسيٌّ في بنية النّص الشّعريّ.

الكتابةُ التّجريبيةُ في شعر رفعت سلام، هي كتابة شعريّة وتشكيليّة تسعى إلى رسم لوحة تتداخل فيها الصّور والألوان والخطوط والأشكال... وتفتح للأجيال الشّعريّة المقبلة آفاقا جديدة، وعوالم خصبة للإضافة والتّجديد.

*- من حوار أجريته مع الشّاعر رفعت سلام، بالمعرض الدولي للكتاب، الدار البيضاء 25 فبراير 2019م أكد لي فيه ذلك أنّ ابنه الصّغير فراس شاركه الرّسم في هذا العمل الشّعري الأخير "أرعى الشياه على المياه".

خلاصة تركيبية

أخلص من خلال المباحث الثّلاثة السّابقة إلى أنّ الفنّ التّشكيليّ باعتباره فنّا مشهديا يحضر بقوة في المتن الشّعريّ المدروس، وقد اتخذ هذا الحضور شكلين مختلفين، شكل خارجيٌّ يتمظهر على فضاء صفحة العمل الشّعريّ، وشكل داخليّ في لغتها ومكوّناتها اللّفظيّة.

يعدُّ توظيف الألوان وأدوات الرّسم، والعوالم الفنيّة، إضافة إلى الرّسم بالحاسوب والتّقنيّات الإخراجيّة الجديدة، نقلة نوعيّة في تشكيل الشّعر العربيّ المعاصر.

بخصوص الألوان يشترك كل من الشّاعرين صلاح بوسريف وشربل داغر في توظيف اللّون الأبيض والأزرق، كما يختلفان في توظيف أداة الرّسم، ويلتقي كلّ من الشّاعر المغربيّ صلاح بوسريف والشّاعر المصري رفعت سلام في تشكيل الصّفحة الشّعريّة.

انتقل الشّاعر رفعت سلام في مشروعه الشّعريّ المنفتح من التّجريب الفنيّ إلى التّشكيل على صفحة العمل الشّعريّ مبدعا "القصيدة التّشكيليّة".

تشترك التّجارب الشّعريّة الثّلاث في جعل الصّفحة الشّعريّة فضاء خصبا للرسم والتّجريب الفنيّ، كما تلتقي في التّشكيل البصريّ بشكل عام.

هناك تشابه كبير في التّجربتين الشّعريتين لكلّ من الشّاعرين المصريّ رفعت سلام والمغربيّ صلاح بوسريف، وفي المنطلقات النّظرية الّتي ينطلقان منها.

أصبح قارئ هذه التّجارب الشّعريّة فاعلا فيها، ومتفاعلا معها، فانتقلت الشّعريّة معهم من قصيدة اللّون الواحد والشّكل الواحد، إلى الأشكال والألوان المتعدّدة، ومن القارئ الشّفاهيّ المُتَرَنِمِ إلى القارئ المتأمل، من ثقافة السّمع إلى ثقافة البصر.

أنبّهُ في نهاية هذا الفصل إلى ظاهرة جديدة بدأت تتبلور في الشّعريّة العربيّة المعاصرة، وهي التّشكيل البصريّ بالحاسوب، والاستفادة ممّا توفره التّقنيّة الرّقميّة في الكتابة الشّعريّة الجديدة.

فما الآفاق الّتي يفتحها التّشكيل الرّقميّ للقصيدة العربيّة المعاصرة، وما مستقبل القصيدة التّفاعليّة الرّقميّة مع الشّعراء الشّباب؟

اَلْبَابُ الثانِي

السِّينِمَائِيُّ وَالْفُوتُوغْرَافِيُّ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ

اَلْفَصْلُ الأَوَلُ

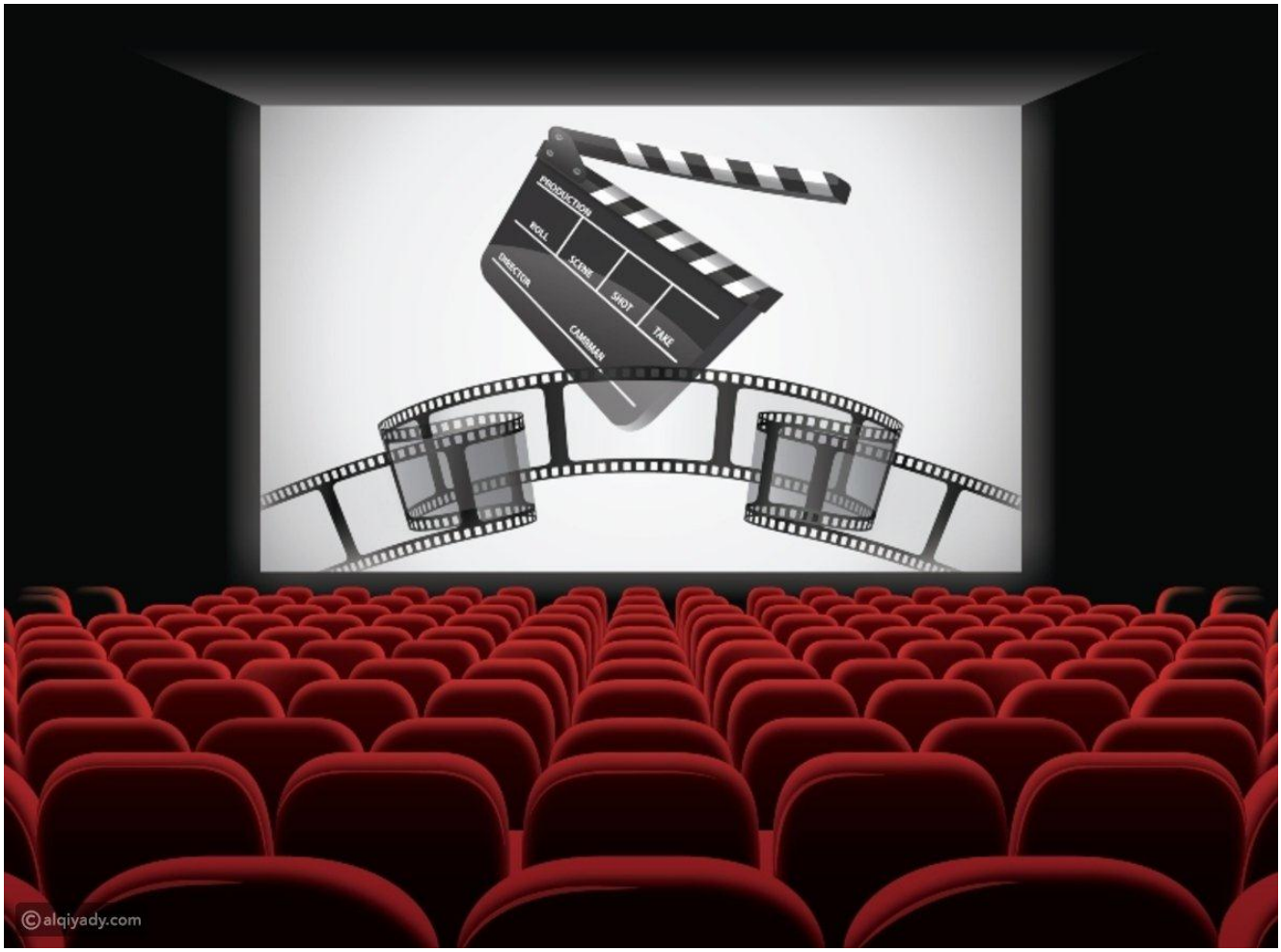
الأَنسَاقُ السِّينِمَائِيّةُ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ:

اَلْمُكَوِّنُ، وَالصُّورَةُ، وَالْمَشْهَدُ

اَلْمَبْحَثُ الأولُ: جَمَالِيَّةُ الْمُكَوِّنَاتِ السِّينِمَائِيَّةِ فِي شِعْرِ الشّاعر عَبْد السَّلاَم المُسَاوي.

اَلْمَبْحَثُ الثّانِي: آفَاقُ الصُّورَةِ السِّينِمَائِيّةِ فِي حَدَاثَةِ الْكِتَابَةِ الشِّعْرِيَّةِ الشّاعر عِنْدَ صَلاَح بُوسريف.

اَلْمَبْحَثُ الثُّالِثُ: سِينِمَائِيَّةُ الْمَشْهَدِ الْيَوْمِيِّ وَالسِّينِمَا الأَمْرِيكِيَّةِ فِي شِعْرِ الشّاعر سَمِير درويش: مِنَ النَّسَقِ الظَّاهِرِ إِلَى النَّسَقِ المُضْمَرِ.



"لن يلبث الشّعراء أن يجعلوا الصّورة السّينمائيّة هي قوافيهم"

غيوم أبولينير

تمهيد

تعدّ السّمة البصريّة من أهمّ السّمات المميّزة في الشّعر العربيّ القديم، بدءا من الشّعر الجاهليّ، ومرورا بشعر صدر الإسلام، وليس انتهاء بالشّعر الأمويّ والعباسيّ، وتتمظهر في الرّؤية المشهديّة القائمة على تصوير رحلات الصّيد، ومجالس الأنس، والحرب والغزوات، وهي مشاهد تتميّز بالحركة والصّراع مدعومة بالمؤثرات السّمعيّة والبصريّة...

كما صوّر هذا الشّعر المكان وأهله، تقلّباته وقسوته، وبرع في تصوير الخيل والنّاقة والذئب.. وطباع النّاس وصفاتهم سواء بالمدح أو الهجاء والرّثاء.

واهتمّ الشّعر الأندلسيّ بتصوير الحياة في الأندلس تصويرا فنّيا حيّا، في العمران والطّبيعة، ولحظات الزّهو والضّعف والسّقوط.

وفي العصر الحديثِ مع التّطورِ الحضاريِّ والصّناعيِّ استفاد الشّاعرُ العربيُّ الحديثُ والمعاصرُ من الاختراعات الصّناعيّة والتّكنولوجيا الرّقميّة، وانفتح على عالم التّصوير الضّوئيّ والسّينمائيّ، فأصبحت السّينما "الفنّ السّابع" فنّ العصر؛ الأمر الّذي جعلها من أكثر الفنون السّمعيّة البصريّة حضورا في حياة النّاس، وفي الأجناس الأدبيّة، كما انفتحت هي الأخرى على الأدب واهتمت بحياة الأدباء وسيرهم، وجعلت منهم مواضيعَ ومشاهدَ وأفلاما، واستلهمت قصصا وروايات وقصائد هؤلاء الأدباء في بناء المتخيّل السّينمائيّ.

وفي هذا السّياق نفسه، أجد بعض الأدباء يجمعون بين الكتابة الأدبيّة والاهتمام السّينمائيّ، كما أجد ظاهرة الأدباء السّينمائيين، والشّعراء السّينمائيين على ندرتهم... والّذين انفتحوا على السّينما مأخوذين بأضوائها، مُنبهرين بعوالمها وتقنياتها، موظفين إياها في قصائدهم بدءا من اللّغة، والمونتاج، والإخراج، والأضواء، والتّقطيع المشهديّ، واللّقطة السّينمائيّة... فباتَ من الممكنِ "ملاحظةُ وجود (كاميرا) في الشّعر

توازي كاميرا السّينما، كاميرا محركها الشّاعر، وأداتها اللّغة، وشاشتها الصّفحة، ونهاية دورانها الصّورة"[1]. وتسلّلت لغتها وتقنياتها إلى لغتهم وأشعارهم، مانحة لها لمسة تصويريّة، تؤثر في المُشَاهِدِ وتجعلهُ ينخرطُ في عوالمها السّاحرة.

إذا كان الشّاعر والسّينمائيّ مشغولين بتصوير الواقع وتجميله، والانتقال بالمتلقي من عالم الواقع إلى الواقع التّخيليّ، فإنّهما في حاجةٍ إلى تبادلٍ في الأدوارِ والوظيفةِ والأدوات، هكذا "يستعيرُ الشّعرُ من السّينما البعد المشهديّ والتّقطيع الزّمنيّ للصّور واللّقطات، والتّوزيع الأفقيّ لعناصر المشهد على غرار ما تقوم به كتابة السّيناريو، فإنّ السّينما تستعير من الشّعر الاقتصاد والكثافة والإيحاء والانزياح"([2])، وضمن هذا التّفاعل الجماليّ المتبادل بينهما، "تتحوَّلُ بَعْضُ الصّورِ أو اللقّطاتِ إلى مجازاتٍ واستعاراتٍ وكناياتٍ"([3]) أو تتحوّل بعض الصّور الشّعريّة البلاغيّة إلى صور مشهديّة تصويريّة حيّة داخلَ العملِ الشّعريِّ، تجعل المتلقي يتابعها بصريا عبر تحويلِ المكتوبِ إلى متخيلٍ سينمائيٍّ، وذلكَ هوَ الوجهُ الأمثلُ لهذَا التّمازجِ الفَنِّيِّ.

وللكشف عن الحضور السّينمائيّ في الشّعر العربيّ المعاصر، سأقف في هذا الفصل الّذي عنونته بـ**"الأنساق السّينمائيّة في الشّعر العربيّ المعاصر"** عند ثلاث تجارب شعريّة، تختلف في الحساسيّة الشّعريّة، لكنّها تقترب من بعضها البعض في طرق التّعبير الشّعريّ وآلياته، تلتقي في توظيف السّينما واهتمامها بها؛ اشتغالا ونقدا إلى جانب كتابتها الشّعريّة، هم ليسوا شعراء سينمائيين، لكنّهم سينمائيون في الكتابة الشّعريّة، يتّخذون منها وسيلة في التّعبير عن الذّات والآخر والكون، ويستدفون من مكوّناتها، وإمكاناتها الهائلة في تحديث الكتابة الشّعريّة، فيستعيرون أضواءها لإضاءة

---

[1] وائل عيسى، التكوين السينمائي للصورة الشعرية، مجلة أفكار (وزارة الثقافة الأردنية) عدد 361، شهر شباط، س 2019، ص: 33.

[2] بشير القمري، السّينما والشّعر: مقاربة نظرية عامة، مجلة الأنطولوجيا، 19 نونبر 2018، ينظر موقع التّالي: (http://alantologia.com/blogs/13328/).

[3] محمد آيت ميهوب، التداخل بين الخطاب الشعري والخطاب السينمائي في نماذج من الشعر العربي، مجلة أفكار (وزارة الثقافة الأردنية) عدد 361، شهر شباط، س 2019، ص: 22.

القصيدة، وبناء عوالمها الشّعريّة المتخيّلة، هؤلاء الشّعراء هم: الشّاعر المغربيّ **عبد السلام المساوي**، والشّاعر المغربي **صلاح بوسريف**، والشّاعر المصري **سمير درويش**، وقسّمت الفصل إلى المباحث الثّلاثة الآتيّة:

- **المبحثُ الأولُ: جَمَالِيَّةُ الْمُكَوِّنَاتِ السِّينِمَائِيَّةِ فِي شِعْرِ الشاعر عَبْد السَّلاَم المُسَاوي.**
- **المبحثُ الثّانِي: آفَاقُ الصُّورَةِ السِّينِمَائِيَّةِ فِي حَدَاثَةِ الْكِتَابَةِ الشِّعْرِيَّةِ عِنْدَ الشّاعر صَلاَح بُوسريف.**
- **المبحثُ الثُّالِثُ: سِينِمَائِيَّةُ المَشْهَدِ اليَوْمِيِّ وَالسِّينِمَا الأَمْرِيكِيَّةِ فِي شِعْرِ الشّاعر سَمِير درويش: مِنَ النَّسَقِ الظَّاهِرِ إِلَى النَّسَقِ المُضْمَرِ.**

وسأسعى إلى قراءة متنهم الشّعريّ قراءة نسقيّة بغيةَ الكشف عن المكوّنات السّنيمائيّة وكيفية تمظهراتها واشتغالها في النّص الشّعريّ، محاولا تبيان أنساقها المعلنة والمضمرة وما تنطوي عليه من دلالات، وهذه المكوّنات هي: اللّغة السّينمائيّة، والصّورة السّينمائيّة والصّورة الفوتوغرافيّة والفيلمية، والسّرد السّينمائي، والسّيناريو، والشّاشة الصّغيرة، وتقنيّة عين الصّقر، والصّفحة الشّعريّة، وسينمائيّة المشهد اليوميّ، والتّعتيم والإضاءة، والظّلال والألوان، السّينما الأمريكيّة... وزوايا التّصوير، والانشغال بالتّفاصيل الصّغيرة كتفاصيل الجسد، ثمّ أنتقل إلى ما وراء المشهد، وما وراء اللّغة، عبر الكشف عمّا ينطوي عليه التّفكير الشّعريّ من أنساق مضمرة ومعان متعدّدة.

ولا يقف التّحليل النّسقيّ عند هذه المكوّنات عبر إبراز جماليّتها في نسيج النّص الشّعريّ، بل تتبّع علامتها وما توحي به، والكشف عن أنساقها المعيبة وما يضمره النّص والشّاعر معا، وتأويلها تأويلا منطقيا يراعي شروط إنتاجها النّصيّ، وانتمائها إلى واقعها، وثورتها على أنساقه في محاولة لاستنبات قيمٍ وأنساقٍ مغايرةٍ.

المبحث الأول: جَمَاليّةُ المُكَوِّنَاتِ السِّينِمَائِيّةِ فِي شِعْرِ الشّاعر عبد السَّلام المُسَاوي.

يُعدُّ الشّاعر والنّاقد المغربيّ عبد السّلام المساوي واحدا من أهمّ شعراء الجيل الثّالث في مسار القصيدة العربيّة المعاصرة بالمغرب، ذلك أنّ تجربته الشّعريّة تجربة متميّزة ومضيئة، إذ منذ أواخر السّبعينيات وهو يخطُّ لنفسه مسارا مغايرا في شعرنا المغربيّ المعاصر، مطوّحا بالرّداء الإيديولوجيّ ومتمسّكا بالجماليّ والفنيّ والثّقافيّ، منفتحا على اللّحظة اليوميّة المحليّة والعربيّة، ومكوّنات الثّقافةِ الإنسانيّةِ الأخرى بصفةٍ عامةٍ.

ينتمي المُساوي إلى الجيل "الثّمانيني" هذا الجيل الذي سعى "إلى بناء نصٍّ مركّبٍ، مفارق ومغاير، والذّهاب بالكتابة الشّعريّة إلى "فتنة الأقاصي" إلى "النّصنصة"... والقلّة فقط هي الّتي حقّقت الوعد، ونقلت التّجربة الشّعريّة المغربيّة إلى أفق جديد"([1]) ضمن هذه الكوكبة أجد كلّ من وفاء العمراني، ثريا ماجدولين، ومحمد بودويك، وصلاح بوسريف، ومحمد بوجبيري... دون أن أغلق اللاّئحة.

في شعر عبد السّلام المساوي عالمٌ شعريٌّ بسيطٌ، لكنّهُ شاهِقٌ ومُرْهَفٌ بكلّ ما هو إنسانيّ وجماليٌّ، في شعره قرى وأمومة، وهمسٌ رومانسيٌّ خفيف، وطفولة حالمة، وحبيبة تتوغل في البعد، وتصويرٌ شعريٌّ مدهشٌ، في شعره الإنسان، في عذباته وطموحاته، هو شاعرٌ ما ينفكّ يبني عوالمَ شعريّة مدهشة، تستند إلى التّراث الإنسانيّ ومرجعيات الحضارة المعاصرة، بما في ذلك التّقنيّة الجديدة، والفنون السّمعيّة والبصريّة، وكلّ أشكال المعرفة الإنسانيّة، مع الاتكاء على تجربة حياتيّة مريرة في مواجهة القسوة والموت، لكنّها تجربة حالمة وعاشقة. والمساوي وإن كان يبتعد عن جزالة القصيدة وفخامتها، وتلك اللّغة المباشرة أحيانا، والاحتجاجيّة الصّلبة أحيانا

[1] محمد بودويك، ناده بما يشتهي، ناده كما تشتهي (في ضيافة الشعر المغربي المعاصر) منشورات بيت الشعر في المغرب، ط1، س2015، ص: 216.

أخرى، إلّا أنّ له لغة شعريّة خاصة يمكن لقارئه أن يتعرف من خلالها على قصائده من الوهلة الأولى.

ولمّا كان الشّاعر عبد السّلام المساوي شاعرا وناقدا دَرَسَ في أعماله الأكاديميّة وفي دراساته النّقدية العديدة أهمّ رموز شعرنا العربيّ(*) وإضافة إلى أعماله الشّعريّة والسّرديّة والنّقديّة، له اهتمام ملحوظ بالشّأن البيداغوجيّ والموسيقيّ والتّشكيليّ والسّينمائيّ... مما يعطينا المشروعيّة النّقديّة للخوض في هذا الإشكال السّينمائيّ وتجليّاته الجماليّة في شعره، مع أنّه سبق واهتمّ بهذه الظّاهرة الفنيّة في الشّعر العربيّ ونقده، وقد حضرت بشكلٍ واضحٍ في أعماله الشّعريّة؛ خاصة بعد ديوانه الثّاني "سقوف المجاز".

انطلاقا من هذا الدّيوان ستدخل تجربته منعطفا جديدا عبر انفتاحها على أنواع أدبيّة غير شعريّة، في مقدّمتها الفنون السّمعيّة البصريّة: السّينما، والمسرح، والفنّ التّشكيليّ، والنّحت، والموسيقى، والفوتوغرافية...

يأتي الفنُّ السّينمائيُّ في مقدمة هذه الفنون، كما أنّ المساوي قضى أزيد من عشر سنوات في الإدارة الفنيّة للمهرجان الوطنيّ للسينما التّربويّة، ومديرا عاما للفيلم التّربويّ بفاس، وفعاليات سينمائيّة أخرى، كعضويته في تحكيم الأفلام السّينمائيّة وتحكيم دورات سينما المقهى، كما نسّق وأعدّ مجموعة من الكتب والنّدوات في الأدب والسّينما، كان آخرها ندوة بيت الشّعر بالمغرب عن الشّعر والسّينما (صدرت في كتاب سنة 2022م)، عدا شغفه بمتابعة الجديد السّينمائيّ... هذه المعطيات تجعلني

* أنجز الشاعر عبد السلام المساوي رسالتين جامعيتين هما: ("البنيات الدّالة في شعر أمل دنقل"، و"الموت في الشّعر العربي المعاصر: أدونيس، محمدود درويش، أمل دنقل، أحمد المجاطي") وما يزال يتابع السّاحة الشّعرية الجديدة متابعة نقدية جادة، وله مجموعة من الدّراسات النّقدية منها: "البنيات الدّالة في شعر أمل دنقل (منشورات اتحاد كتاب العرب 1996) و "إيقاعات ملونة؛ قراءات في الشّعر المغربي المعاصر"(دار ما بعد الحداثة 2006) و"الموت المتخيل في شعر أدونيس"(دار النايا ودار محاكاة بدمشق 2013) و"جماليات الموت في شعر محمود درويش"(دار الساقي بيروت 2009) و "للمتلقي واسع التأويل: قراءات في الشّعر المغربيّ المعاصر"(بيت الشعر بالمغرب 2016)، وله في السّرد: "عناكب من دم المكان"(دار ما بعد الحداثة2001م) وسيرته الرّوائية الموسومة بـ"بيت بلا جدران"(مخطوطة) وصدر له مؤخرا مختارات شعرية جديدة بعنوان "جسدي واحد والساكنون ألوف" عن مؤسسة مقاربات سنة 2021م، ولعلّ القادم أبهى وأجمل.

أفترض أنّ الفنّ السّينمائيّ قد يكون حاضرا في أعماله الشّعريّة، لكن لابّد من تمحيص هذه الفرضيّة على قارعة النّص الشّعريّ!

قبل الكشف عن المكوّنات السّينمائيّة، لابدّ من التّأكيد على أنّ السّينما والشّعر تشكيلٌ جديد لعالم من المشاعر والأحداث والأفكار بالصّورة، سواء كانت هذه الصّورة ضوئيّة أو شعريّة، من هنا تتداخل العلاقة بينهما، فيمكنني الحديث عن القصيدة الفنيّة الّتي تجمع بينهما، فنحصل على "القصيدة السّينمائيّة" باعتبارها قصيدة تصويريّة متحرّكة.

في هذا السّياقِ، سنكتفي برصد بعض المكوّنات الجماليّة للفنّ السّينمائيّ في شعر المساوي، وكيف وظّفها في بناءِ كَوْنِهِ الشّعريِّ، والتّعبيرِ عن رؤاه الشِّعرية للذاتِ والعالمِ.

أول ما يتجلى الحضور السّينمائيّ ـ ظاهريا ـ في قصائد الشّاعر من خلال تلك الأسماء السّينمائية، الأعلام، أسماء الأفلام، المصطلحات والمفاهيم السّينمائيّة الوافدة من مجال الفنّ السّابع وتوظيفها في شعره، سواء كانت سينما غربيّة أو عربيّة، ومثل ذلك ما أجده في مقطع من قصيدته: "بصيرٌ بعمري الذي لم أعشه":

"مُؤَكَّدٌ لمْ تُحْبِبْنِي امْرَأَةٌ
ذَلِكَ الْحُبَّ الَّذِي شَاهَدْتُ فِي فِيلْم love Story
وَلاَ ذَاكَ الَّذِي قَرَأْتُهُ فِي الصَّفِّ الثَّانَوِيّ
عَنْ مَجْنُونِ بَنِي عَامِر..."([1]).

[1] عبد السلام المساوي، بصير بعمري الذي لم أعشه، جريدة العلم الثقافي، 16 أبريل 2015م.

واضح أنّ المقطع الشّعريّ أعلاه يتضمن اسم فيلم سينمائيّ وهو فِيلْم (love Story)([*]).

بالإضافة إلى توظيف الأفلام السّينمائيّة، أجد الأسماء السّينمائيّة البارزة في مجال التّمثيل السّينمائيّ، ومن بين أكثر الأسماء حضورا في شعره الممثلة والمغنيّة السّوريّة اسمهان/ "آمال الأطرش" حيث خصّها الشّاعر بقصيدة شعريّة يتّخذها فيها رمزا سينمائيّا يستمتع بمشاهدتها وأغانيها، وللمساوي ارتباط خاص بهذه الممثلة التي طالما تمنى أن يشاركها الغناء والتّمثيل والصّعود معها في الأسود والأبيض:

"آهٍ ...
لَوْ كُنْتُ غنَّيْتُ
بِالْأَسْوَدِ وَالأبْيَضِ
وَمَشَيْتُ فِي شَوارِعَ
يَكْسُوهَا الْبَلَلُ
مُتأبِّطاً ذِرَاعَكِ يَا (اسْمَهان!)"([1]).

ومن توظيف الأسماء السّينمائيّة في شعره، إلى الدّعوة إلى التّمثيل، ما دامت الحياة أشبه بفيلمٍ سينمائيٍّ يستحق أن يعاش.

في مجمل أعماله الشّعريّة الأخيرة أجد ظلالا وافرة للفنّ السّينمائيّ تُلقى على قصائده وعلى طرائق تشكيلها وتوزيعها البصريّ، ومتنها اللّغويّ الوافد أساسا من عالم الفنّ السّابع، مثلما تؤكد لي هذه القصيدة القصيرة:

"مَثِّلي كَمَا تَشَائِينَ
مَثِّلي
فَمَا الْحَيَاةُ

[*] فِيلْم love Story وهو فيلم أمريكي رومانسي يعدّ من عيون السّينما الأمريكية، وقد ظهر سنة 1970م وحقق شهرة واسعة إبان السّتينيات والسّبعينيات، أخرجه المخرج آرثر هيلر، وكتب قصته الكاتب إريك سيغال، ولعب فيه دور البطولة كل من ريان أونيل و ألي ماكغورو و تومي لي جونز...

[1] عبد السلام المساوي، مثلي، الملحق الثقافي لجريدة العلم، 3 ديسمبر 2013م، ص: 13.

إِلّاَ أَطْيَافٌ وَأَفْلَامُ

وَاجْعَلِينِي حَبِيبًا

وَلَوْ فِي مَشْهَدٍ

قَدْ ضَاقَتِ الْحِبْكَةُ

وَالْعُشَّاقُ زِحَامُ

مَثِّلي كَمَا تَشَائِينَ

مَثِّلي

فَقَدْ يُضِيءُ قَلْبِي

وَالشَّاشَاتُ ظَلَامُ!!"([1]).

يتّضح لي من خلال القصيدة أعلاه، مدى إشباع وتخصيب اللّغة الشّعريّة باللّغة السّينمائية: مثّلي، (التّمثيل) أطياف (أضواء)، الأفلام، مشهد، الحبكة، الضّوء، الشّاشات، الظّلام... لكنّ هذا لا يعني مجردَ حشوٍ للّغةِ السّينمائيّةِ في القصيدة فحسب، بل بناء لغويّ جماليّ جديد لها، فجاءت القصيدة رغم قصرها، مكتنزة بالمعاني والدّلالات، تُقرأ بأكثر من حاسة، وتنشط الذّاكرة: لنتخيل مشهدا سينمائيّا غاصا بالعشاق في حيّز منه يوجد الشّاعر الحبيب العاشق، يضيء قلبه وسط الظّلام، ثمّ أنتقل إلى المعنى الإجماليّ الذّي هو هيمنة ثقافة الصّورة الكاذبة، وتدهور القيم، فأصبحت الحياة مجالا للتمثيل والتّصنع، لكنّ قلب الشّاعر دائما يضيء رغم حلكة الحياة.

إذا كان يتضمنُ الفيلم من العديدِ من المَشَاهِد، والمشاهدُ تتكوّن من مجموعة من الصّور، فإنَّ القصيدةَ كذلك تتكوّنُ من صورٍ شعريّةٍ تتشكلُ عبرَ اللّغةِ، لكنّها في باطنها تحمل صورا سنيمائيّة متحرّكة لمشاهدَ معنيّة.

غير أنّ في الصّورة الشّعريّة كثافة وتركيز، بينما الصّورة السّينمائيّة تفصّلُ في كلّ المكوّنات السّينمائيّة ومؤثراتها السّمعيّة والبصريّة...

[1] عبد السلام المساوي، قصيدة مثّلي، مرجع سابق، ص: 13.

تُعرّفُ الصّورةُ السّينمائيّةُ بكونهَا تلكَ "الصّورةُ التي تقدّمُ مشهدا بصريّا/ سمعيّا بلغةٍ مرئيةٍ، تستعينُ بمعطياتِ الصّورةِ السّينمائيّةِ من ديكور وإكسسوار وإضاءة وعتَمة وظلّ ولون وحركة وكادر، وما يقترن بها من عناصر صوتيّة، ويتمّ ذلك عبر تجوال الكاميرا الشّعريّة في الفضاءِ الموصوفِ، وتصويره من زوايا مختلفة، متتبّعة أجزاءه، مستقصيّة كلّ محتوياته للإلمام بجميع عناصر المشهد"([1]). يتبين لي من خلال هذا التّعريف، أنّ الصّورة السّينمائيّة هي صورة مزدوجة، مرئيّة وسمعيّة في آن.

هذا ما أجده في أعمال الشّاعر عبد السلام المساوي، سواء اشتغل على الصّورة الفوتوغرافيّة في قصيدته، أو صوّر أشياءَ من الواقع بكاميراته الشّعريّة، فتتحوّل لغته وهي تتشكّل في القصيدة إلى تصوير سينمائيّ، ينقل الصّور من فضاء الواقع إلى فضاء الشّاشة الشّعريّة، أقترح النّموذج الشّعريّ التّاليّ:

"عَلَى الْجُدْرَانِ وَاجِهَةٌ لِلزِّينَةِ:

بُنْدُقِيَّةٌ مُتَقَاعِدَةٌ

تَرْنُو إِلَى الْجَنَازَاتِ الرَّهِيبَةِ

وَعِقْدُ الصَّلاَةِ

يَتَلأْلأُ عِنْدَ الغُرُوبِ

إِبْرِيقُ الشَّاي

تَحْتَهُ خَلْخَالٌ يَتِيمُ السَّاقِ

ثُمَّ صُورَةٌ لِأُنْثَى هَارِبَةٍ مِنْ عُرْسِهَا"!([2]).

---

[1] أميمة عبد السلام الرواشدة، المشهد السينمائي في الشعر العربي المعاصر، مجلة أفكار (وزارة الثقافة الأردنية) عدد 36، شباط 2019، ص: 16.

[2] عبد السلام المساوي، (من أي حزن يقدّون هذا الوتر؟) الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، ط1، س 2016، ص: 98.

المقطع الشّعريّ أعلاه ما هو إلّا صورة تجميعيّة تسجيليّة لمجموعة من الصّور المنتقاة من جدارٍ في بيتِ العائلةِ/ واجهة للزينة، وهو بمثابة متحف عائليّ يحفظ الذّكرى، ويربط بين الأجيال السّابقة واللاّحقة، كما يربط بين صور الأشياء في شكل تتابعيّ، مُرَكِّزا على كلّ عنصر من عناصرها: البندقيّة، وعقد الصّلاة، وإبريق الشّاي، والخلخال، وصورة الأنثى.. من أجل تكوين صورة متكاملة تجمع المشهد الصّامت بكامله.

وقد تشتغل الصّورة الشّعريّة في شعر عبد السّلام المساوي على الصّورة الفوتوغرافيّة فتغوص في مواضعها، وتفاصيلها، وألوانها، وما توحي به من أخيلةٍ ودلالات:

"كَأَنَّهَا لَمْ تَبْرَحْ خَيَالَ الصُّورَةِ

وَلَمْ تَنْزِلْ عَجْلَى عَنْ صَهْوَةِ الإِطَارِ

وَهِي تُخْفِي دَمْعَتَيْن

كَيْ تَحْمِي وَرْدَةً حَمْرَاءَ

كَانَتْ تَرْتَجِفُ عَلَى حَافَةِ الشَّفَتَيْن

مَا تَزَالُ نَظْرَتُهَا

تَرْشُقُنِي بِالسَّبْعِينَات"([1]).

وإذا ما انتقلت من الاشتغال على صور الأشياء والشّخوص في شعر الشّاعر عبد السلام المساوي، أجد ذلك الاشتغال الجماليّ على الصّورة البورتريه في شعره، وأغلب هذه الصّور هي صور لشعراء، من بينهم الشّاعر نفسه، منطلقا في ذلك من صورة شخصيّة قديمة بإحدى المقاهي، يحتفظ بها في دفتر صوره.

[1] عبد السلام المساوي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 236.

تُوضح الصّورة وضعية الجلوس، وأوصاف الشّاعر؛ وجه يابس الشّفتين، مع التّركيز على لحظة الصّورة وأجوائها: لحظة ملل، وبطء، وانتظار، لعلّها لحظة انتظار الحبيبة أو القصيدة:

"وَحْدَهُ فِي دِفْتَرِ الصُّوَرِ

يَجْلِسُ بِوَجْهٍ يَابِسِ الشَّفَتَيْن

يُذِيبُ الوَقْتَ فِي كَأْسِ قَهْوَتِهِ

وَيَسْخُو بِدَوَائِرِ الانْتِظَارِ..

وَعَلَى الطَّاوِلَةِ المُشَاعَةِ ـ جَنْبَهُ ــ أَوْرَاقٌ بَيْضَاءُ

وَأَسْئِلَةٌ مَعْرُوفَةُ القَسَمَات"([1]).

أستشفُ من خلال المقطع الشّعريّ الأخير قدرة القصيدة المعاصرة عند المساوي على الاشتغال على الصّورة السّينمائيّة الفوتوغرافيّة بتفاصيلها وألوانها، وما تحبل به من دلالات، وما تطفح به من أحاسيس ورموز وذكريات.

في زمن التّطور التّكنولوجيّ هذا، تطّورت الأساليب والتّقنيات السّينمائيّة الجديدة، وتراجعت السّينما التّقليديّة لصالح السّينما الجديدة الّتي تمثلها "الشّاشة الصّغيرة" أو "سينما الجيب"، وهذا التّطور شمل حتّى الشّاعر الّذي انفتح على إمكانياتها واستثمر تقنيّاتها وأساليبها في التّعبير عن رؤاه إزاء هذا العالم السّريع والمتشظيّ، وأقصد بالشّاشة الصّغيرة: الحاسوب والهاتف، واللّوحات، والحوامل الرّقميّة وما تتضّمنه من مواقع التّواصل الاجتماعيّ، وما تحتويه من رسائل، وأشرطة، وفيديوهات، ومشاهد، وحوارات، وأضواء، ولقطات... وفيما يلي بعض المقاطع الشّعريّة المختارة الّتي رَكَّزَت على هذه الظّاهرة:

[1] عبد السلام المساوي، المصدر نفسه، ص: 111.

ـ النّموذج رقم: 1:

"وَلَنْ أُصَدِّقَ رَنِينَ الْهَاتِفِ

فِي الْجَيْبِ

وَلاَ بَرْقَ المُصَوّرِ

فِي صَالاَتِ الظَّلاَم.."([1]).

ـ النّموذج رقم: 2:

"نَقْرَةٌ وَاحِدَةٌ.. نَقْرَتَان

قَلِيلاً.. قَلِيلاً

وَتَخْرُجُ سَيّدَةٌ مِمَا يُشْبِهُ المُحَالْ

تَبْتَسِمُ فِي بَلاَهَةٍ

وَتَمْشِي بِشَهْوَةٍ نَحْوَ دُولاَبِ الثِّيَاب"([2]).

ـ النّموذج رقم: 3:

"عِنْدَمَا يَجُوعُ الأَغْنِيَاءُ

وَتَرْقُصُ فِي تُبَّانِهَا اللَّيْلِي

إِذْ مَسَّهَمْ شَبَقٌ أَشْقَرُ

فِي الشَّاشَاتِ السَّاهِرَة..."([3]).

[1] عبد السلام المساوي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 247.
[2] عبد السلام المساوي، المصدر نفسه، ص: 293.
[3] نفسه، ص: 220.

ـ النّموذج رقم: 4:

"وَالشَّيْطَانُ الصَّغِيرُ

الّذِي كُنَّا نُحِبُّ

أَوْدَى بِهِ "فِيرُوسٌ"

فِي نَقْرَةٍ فَاحِشَة!"([1]).

ـ النّموذج رقم: 5:

"سَنَكْتُبُ رَسَائِلَ عَلَى الْوَرَقِ

آهٍ، كَمْ سَنَسْعَدُ بِالمَظْرُوفِ

إِنْ أَوْصَلَ سَاعِي البَرِيدِ حُبَّنَا القَدِيمَ!

بَعْدَ غِيَابِهَا فِي التَّفَاصِيلِ

لاَ تُسْعِفُنِي سِوَى رَسَائِلَ الـ SMS"([2]).

من خلال النّماذج الخمسة الّتي انتخبتها من شعر عبد السلام المساوي أرى مدى اهتمامه بالشّاشة الصّغيرة، وإدخالها المعترك الشّعريّ ومشروع تحديثه، بحيث أصبحت فاعلة فيه ومُوجِّهة له، وإن كان حضورها حضورا طفيفا، في نصوصٍ قصيرةٍ معبّرةٍ ومشعّةٍ كضربة ضوء أو لمحة عين، ورغم سلبياتها، لا يعني خلوّها من كلّ ما هو جميل من العواطف والأحاسيس والذّكريات، ولا يعني طغيانها على كلّ ما هو مكتوب ومسموع وإنسانيّ صادق.

كثيرا ما يلجأ الشّاعر العربيُّ المعاصر في نصوصه الشّعرية إلى التّقنية السّينمائيّة المعروفة بـ**"عين الطّائر"** وهي: "لقطة عامة من ارتفاع كبير، وكأنّها نظرة

[1] عبد السلام المساوي، الأعمال الشّعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 226.
[2] مصدر سابق، ص: 294.

يلقيها طائر يحلّق في الفضاء، ويشرف على ما تحته من منظورات وكائنات"(1)، وقد سمّى هذه التّقنية بهذا الاسم مجموعة من النّقاد والباحثين أمثال حاتم الصّكر وأميمة الرّواشدة وأخرون...

غير أنّني أفضلُ تسميتهَا بتقنيةِ "عين الصّقر" لأنّ الصّقر أكثر تحليقا ورصدا ويقظة من أنواعِ الطّيورِ الأخرى، كما أنَّ رؤيتهُ تكونُ نافذة وعميقة، تصلُ إلى أبعدِ المسافاتِ، نظرةٌ مركّزةٌ وهادفة.

هذه التّقنيةُ أجد لها حضورا مكثفا في شعر المساوي، بحيث مكّنته من النّفاذ إلى جوهرِ المدنِ والشّخوصِ والأمكنةِ والأشياء والكشفِ عن مكنوناتها الأسطوريّة والتّاريخيّة والحضاريّة والنّفسيّة والهامشيّة، وقد بلورها بشكلٍ أجملٍ في أكثر من قصيدة، ومن أجواء هذه التّقنية نقرأ المقطع الثّالث من قصيدته "بَصِيرٌ بِعُمْري الَّذِي لَمْ أَعِشْهُ":

"لَمْ أَقْضِ عُمْرَ الطُّفُولةِ فوْقَ الأَرْضِ. كَانَتِ الْأَشْجارُ تَتقَاذَفُنِي كَهُدْهُدٍ نَسِيَ الْخَبَر، وَانْشَغلَ بِألْوَانِ الثِّمَارِ... لِذَلِك زَامَلْتُ النَّحْلَ فَوْقَ التُّوتِ، وَآزَرْتُ الحَساسِينَ في تَرْبيَةِ الْفِرَاخِ.. حتَّى السَّرِيرَ صَنَعْتُه فَوْق الشَّجَرةِ الَّتي تُطِلُّ عَلى بَيْتِ الطِّفْلَةِ الَّتِي أحْبَبْتُ. فَكَّرْتُ فِي أَنْ أبْنِيَ طَلَلاً مَأْهُولاً عَلى غَيْرِ عَادَة الشُّعَراءِ، حَتَّى أَمْلأَ نَظرِي كُلَّ مَساءٍ بِجَسدِها وَعَيْنَيْهَا، ثُمَّ أَنامُ كَلَقْلاقٍ غَيْر مُعْتَدٍ بِاللَّيْل..."([2]).

إذا كانت الصّورة البانوراميّة/ عين الصقر، هي نظرة من فوق/ من مكان عال، ارتفاع كبير، فهذا ما تجسّد في هذا المقطع، حيث يطلّ علينا الشّاعر من: فوق الأرض، فوق الأشجار، فوق العش، فوق التّوت، فوق الشّجرة، فوق بيت الطّفلة الّتي أحبّها، وفي مقطع آخر من قصيدة أخرى، نقرأ للشاعر:

"فَأَرَى الْبَيْدَرَ.. هُنَاكَ

---

[1] أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة الأردن، ط1، س 2015، ص: 254.

[2] عبد السلام المساوي، بصير بعمري الذي لم أعشه، مرجع سابق، ص:21.

وَأَبِي الَّذِي مَاتَ

يَقْفِزُ فِي الْغُبَارِ وَالْقَمْحِ

وَفِي يَدِهِ بَغْلَةٌ تَتَأَوَّهُ مِنْ غَضْبَةِ السَّوْطِ

هُنَاكَ الْعُصْفُورَةُ تُسَابِقُ حَجَراً

طَائِشًا مِنْ جِهَتِي

فَيَرْتَدُّ الرِّيشُ مَسَاءً بِكُلِّ الأَلْوَانِ"([1]).

نصاحب الكاميرا في اللّغة الشّعريّة وهي تجوبُ الحقولَ والفيافي، لتركز نظرها الضّوئيّ على وجوه الأشخاص من القرى والمدن، (هذه التّقنية تحضر بكثرة في النّصوص الّتي تحتفي بقرية الشّاعر "أيلة").

ومن الصّورة البّانوراميّة البعيدة إلى الصّورة "المينيميّة" القريبة/ "لقطة زوم" لتغدو الصّورة أكثر وضوحا وقربا؛ راسمة للمتلقي بورتريها سينمائيّا للشّخصيّة المصوّرة، وبما أنّ الأمّ من أكثر الشّخصيّات حضورا في شعر المساوي، سأقف على نموذج واحد أمثّل به:

"سَأَكْتَفِي إِذَنْ:

بِتَجَاعِيدِ الْمَجْدِ عَلَى جَبْهَةِ أُمِّي

وَبِوَشْمِهَا الَّذِي عَلَّمَنِي

أَنْ أَرْسُمَ الْحَبَقَ عَلَى وَجْهِ كُلِّ أُنْثَى تُقَابِلُنِي

وَسَأَكْتَفِي بِأَنَّنِي لَمْ أَمُتْ فِيمَا مَضَى

وَلاَ يَهُمُّ أَنْ أَمُوتَ غَدا...!"([1]).

[1] عبد السلام المساوي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 228.

المقطع الشّعريّ أعلاه، بقدر ما يركز على وجه الأم، يركز على تفاصيله الدّقيقة: التّجاعيد الّتي خلّفها الزّمن، لون الوجه الّذي يشبه لون الحبق اليابس (الأسمر)... ولنتأمل نموذجا آخر من قصيدة أخرى، يركز فيه على صورة امرأة هاربة من عرسها، مبيّنا بدقّة واضحة بعض ملامحها:

"يَسْتَوْقِفُهَا الشُّرْطِيُّ

فِي آخِرِ الشَّارِعِ

كَيْ يَسْأَلَ عَنْ بِطَاقَتِهَا

وَعَنْ سِرِّ الْقَدَمِ الْحَافِيَةِ

قَبْلَ أَنْ يَسْحَبَ عَيْنَيْهِ مِنْ صَدْرِهَا

وَقَبْلَ أَنْ يُطْلِقَ ظِلَّهَا سَهْمًا

يَمْرُقُ فِي الاِتِّجَاهِ الْمَمْنُوعِ..

العَرْسُ كَانَ أَكْبَرَ مِنْ سَهْوِهَا

وَالخَصْلَةُ عَلَى جَبْهَتِهَا

كَيْ يَتَوَارَى الْخَجَلُ فِي جِهَةِ السَّوَادِ"([2]).

يركّز الشّاعر بكاميراته الشّعريّة على التّفاصيل التّالية: القدم الحافية، والصّدر، والخصلة السّوداء على جبهتها، وحمرة الخدين...

وإذا ما انتقلت من تصوير الوجوه، وجدته الشّاعر شغوفا برصد تفاصيل وجزئيات الحياة الطّبيعيّة الصّغيرة، أو الجمع بين الطّبيعة والإنسان، فيصور مشاهد من حياة النّاس البسطاء، مثل ما أجد هذه المرأة الّتي:

---

[1] عبد السلام المساوي، الأعمال الشّعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 135.

[2] عبد السلام المساوي، المصدر نفسه، ص: 243.

"تَنْهَضُ فِي أَقْصَى الْهَزِيعِ

كَيْ تُرَمِّمَ وَجْهًا غَادَرَتْهُ الوَرْدَةُ.

تَنْهَضُ فِي الثِّيَابِ الشَّفِيفَةِ عَنْ نَهْدٍ

يَنِزُّ بِالخَمْرِ

وَبِالبُخَارِ الأَخْضَرِ كَاللَّيْمُونِ الْمَجْرُوحِ"([1]).

في المشهد أعلاه، جمع الشّاعر بين الطّبيعة والإنسان، وهو أشبهُ بمشهدٍ من فيلمٍ وثائقيٍّ، يكشف علاقة الإنسان بالطّبيعة، وقساوة الظّروف على المرأة الفلاّحة في سعيها للحياة، في دلالة تامّة على هشاشتها الاجتماعيّة في القرى والأرياف (غادرت الوردة وجهها).

"أَلِكَيْ تَجِيئِينَ أَقِفُ مَذْهُولاً فِي الشَّوَارِعِ

بِثِيَابٍ مَقْلُوبَةٍ، وَشَعْرٍ مَنْكُوشٍ

وَوَجْهٍ مُعَفَّرٍ بِالتُّرَابِ

أَلِكَيْ تَجِيئِينَ أَضْبِطُ النَّبْضَ عَلَى الْفَحِيحِ

وَأُوَفِّرُ احْتِيَاطَ الْمُفْرَداتِ لِمَعْرَكَةٍ ضَارِيَةٍ..."([2]).

يُمثلُ المقطعُ الشّعريُّ ـ أعلاه ـ لقطة شعرسينمائيّة متحرّكة، صورة عن بعد، ثُمَّ يَعْمَدُ الشَّاعِرُ/ المخرج إِلَى "المُونْتَاجِ"، فيغيرُ زاوية النّظر الشّعرسينمائيّة، لتصبحَ لقطة قريبة (zoom) أكثر وضوحا، مما يعطينا الصّورة الحقيقيّة: صورة شاعر مذهول، بثياب مقلوبة، وشعر منكوش، ووجه معفر بالتّراب، ومن خلال تركيزها

[1] عبد السلام المساوي، الأعمال الشّعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 116.

[2] عبد السلام المساوي، ظلال ضاحكة في شارع سريالي، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط1، س 2022، ص: 23.

على التّفاصيل، تكشف الحالة النّفسيّة، والّتي تتجلى في التّوتر، وسرعة النّبض، مع الاستعداد للكلام والإقناع، قبل وصول الحبيبة.

بفضلِ تقنيةِ عينِ النّسرِ تحوّلتِ اللّقطةُ من صُورةٍ شِعريّةٍ مَكتوبةٍ إِلى صُورةٍ سِينمائيّةٍ مُقربة، وَكأنّ المتلقي أمامَ مَشْهَدٍ مِنْ فيلمٍ سِينمَائيٍّ.

مثلمَا يعمدُ التّصويرُ الفوتوغرافيُّ والسّينمائيُّ إلى تقنية السّوادِ والبياضِ؛ التّعتيمِ والإضاءةِ فِي إبداعِ صورةٍ تسمو عن الواقعيّةِ المعيشةِ إلى الواقعيّةِ السّحريّةِ، يستفيدُ الشّاعرُ من هذه التّقنيةِ من أجل بناء التّناقض والتّوتر في الصّورة الشّعريّة، عبر توظيف تقنيات السّينما الّتي من بينها التّعتيم والإضاءة.

في نصوص عبد السّلام المساوي الشّعريّة عَقْدٌ لمواءمةٍ شعريّةٍ بين المتناقضات والمختلفات كالموت والحياة، والقرية والمدينة، والضّوء والظّلام... وهي تقنيّة استفادها من الفنّ السّينمائيّ، وفيما يلي بعض النّماذج الّتي تجلت فيها هذه الخاصيّة السّينمائيّة بوضوح:

ـ النّموذج الأول:

"هَا قَدْ تَكرَّرَ اللَّيْلُ في اللَّيْلِ
وَأنْتِ مُقيمَةٌ في نَـهَارٍ دَائِمٍ
فهَل نَلْتقِي عَلى حَافَّةِ الصُّبْحِ
وَهلْ يُدْرِكُ قَمرِي أذْيَالاً
مِنْ شَمْسِكِ الطَّالِعَة؟!
كَأعْمَى يَقُودُنِي الْعِطرُ إليْكِ
وَعِطْرُكِ شَيْطانٌ مُدرَّبٌ
عَلى الخَطِيئةِ أَلْفَ عَام
عِطْرُكِ شَيْطانٌ رَجِيم
كَيْفَ أشُمُّهُ

وَ لاَ أَهْوِي فِي قَعْرِ الْجَحِيم

كيْفَ أَشُمُّهُ

وَ لاَ أَزْهَدُ فِي النَّعِيم"؟!(1).

للتعبير عن حالة العشق والشّوق للمحبوبة قابل الشّاعر بين حالتين نفسيتين مختلفتين يتقلّب فيهما، ولكي ينقل الحالة النّفسيّة للقارئ عمد إلى بناءِ الصّورةِ الشّعريةِ السّينمائيّةِ عبر مضاعفةِ التّعتيمِ والإضاءةِ وخلق فجوة بينهما:

الشّاعر		المحبوبة
الجحيم، القعر، قمري، يقودني...		أنت، النّعيم، النّهار، الصّبح، الحافة، الشمس، البصر، شمسك، عطرك...

بناء على الجدول أعلاه، يمكنني أن أتصور المشهد السّينمائيّ من زاويتين، زاوية المحبوبة، وهي زاوية مُضاءة، وزاوية الشّاعر، وهي زاوية معتمة.

"كُنّا نَصْعدُ في الأسْوَدِ والأبْيَضِ

أدْراجَ الْمَسْرحِ

(تحْتَ عَاصِفةٍ منَ التَّصْفيقِ)

كنْتُ ألمَحُ الوُجُوهَ القَديمَةَ

تلْمَعُ في الدُّخانِ

وفي الضَّحِك

جِئتُ إليكِ فِي الزَّمَنِ الآخْر

لكنَّ رُومَنْسِيَّتِي لَمْ تَحْجُبْ عَنِّي

الْتِمَاعَ الأخْضَرِ فِي عَيْنَيْك!".

[1] عبد السلام المساوي، قصيدة مثلي، مرجع سابق، ص: 13.

تتموضعُ الذّاتُ الشّاعرُة في فضاءٍ للعرضِ والتّمثيلِ الرّكحيّ السّينمائيّ، بين الضّوء والعتمة، ومدار هذا التّقابل هو العين، باعتبارها مركزا وجسرا بين العرض والمشاهد.

يبدو هذا المقطعُ الشّعريُّ أشبهُ بمشهدٍ سينمائيٍّ يتكوّنُ من المكوّنات السّينمائيّة الآتية: الأضواء، والألوان، والأشكال، والحركات في شكل تتابعيّ تدرجيّ، تصعد فيه كاميرا الشّاعر من الأسفل نحو الأعلى، وفق تماهي المشهد الصّامت، وتواتر السّواد والبياض، الإنارة والتّعتيم، هذا الفضاء الّذي يجري فيه التّصوير الشّعريّ/ السّينمائيّ، يدفعنا إلى التّخيّل، تخيل مشهد سينمائيّ.

جديرٌ بالتّأكيدِ أنَّ هذهِ الازدواجية لاَ تشتغلُ على دلالةِ النّصِ الشّعريِّ فحسب، بلْ تمتدُ إلى الصّفحةِ الشّعريّةِ وهندستها مثلمَا نرى في أكثر من صفحة شعرية بالأعمال الشّعريّة الكاملة.

يعرفُ السّيناريو السّينمائيّ بكونه "مجموعةٌ من المشاهدِ المرئيّةِ والمسموعةِ، يفضي كلّ واحد منها بعلاقة إلى الآخر، فينتجُ من تعالقهَا وتداخلهَا وتعاقبهَا قصةً أو حكايةً"([1])، أو بصورة أكثر دقة هو: "قصة تُحْكَى بالكلمة والصّورة، والشّخصيات تنقل حقائق ومعلومات معينة إلى القارئ أو المشاهد"([2])، وفي مجمل قصائد الشّاعر انفتاحٌ على السّرد، وتوظيف لإمكانيته الهائلة في جعل القصيدة تتميّز بحيويّة مشبعة بالوصف والحكي، وتتابع الأحداث وتدرجها، تنتهي بنهايات تراجيديّة أو كوميديّة، هذه النّصوص الشّعريّة هي بمثابة سيناريوهات سينمائيّة جاهزة.

وللشاعر عبد السّلام المساوي عملا سرديا معنونا بـ "عناكب من دم المكان" وهو عبارة عن قصص قصيرة تعالج قضايا عدة أهمّها المكان الأول قريته "أيلة"، كما له رواية سيرة ذاتية بعنوان: "بيوت بلا جدران" والعديد من الدّراسات النّقدية حول

[1] أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 318.
[2] سيلد، فيلد، ورشة كتابة السّيناريو، تر: نمير حميد الشمري، منشورات وزارة الثقافة السورية والمؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، س 2008، ص: 183.

روايات ومجموعات قصصيّة، هذه مؤشرات يمكنها أن تقودني إلى تلمس النّزعة السّرديّة المُؤَسِّسَة للسيناريو السّينمائيّ في شعره، وأهمّ ما يتمظهر هذا التّجلي في التّناص الدّاخليّ حيث يسعى السّارد/ الشّاعر إلى إذابةِ الحدودِ بين السّرديِّ والشّعريِّ، فيكتبُ النّصَ الشّعريّ على شاكلةِ النّصِ السّرديِّ، والنّص السّرديِّ على شاكلةِ النّص الشّعريِّ، وللتوضيح أقترح النّص التّالي من مجموعته القصصية "عناكب من دم المكان":

"لَحْظَةُ الوقفةِ المتلبسةِ باللّهفةِ والألمِ، بالفرحةِ الموؤودةِ في أدغالِ الصّدرِ، وبالشّوقِ المُوارى للأوجُهِ الغائبةِ خلفَ البابِ... هلْ تقرعُ اليدُ المضطربةُ هذه الحلقةَ المختومةَ بدوائرِ الزّيتِ والغبارِ لتمزجَ نسيجاً حاكهُ الغيابُ على نَوْلِ "بلنوب" المنتظرةِ، وهذاَ النّقشُ: (لا غالب إلا الله).. كيف تُرى يصْمدُ جلالُ الحناءِ أمامَ خديعةِ الغبارِ؟ كُنْتَ أيّها البابُ لحظةَ الحدِّ الحكيمةِ بينَ العرسِ والجنازةِ. هل تذكر آخرَ خطوةٍ ودعتكَ إلى الأبدِ ليرنَ بعدهَا صمتُ موتى بلاَ جثثٍ، ولينسجَ وهمَ النّاسِ خرافة "الهولة" الّتي تظهرُ في باحةِ الدّارِ ساعةَ القيلولةِ القُصوى. دعني أيّها البابُ أجتازُ أعتابكَ المشروخةَ فقد أستطيعُ فك لغزها المحيرِ ويعودُ لـ"أيلة" فرحُ الخريفِ... أنا لا أنوي امتلاكَ أقفالكَ الصّدئةِ ولاَ حقَ انتزاعِ النّقودِ القديمةِ من صحيفةِ خشبكَ الحبيبِ. أنا ساقتني إليكَ عاصفةٌ لذيذةٌ من ذكرياتٍ: جلسةُ القهوةِ على أصيلِ الأهلِ الوافدينَ من فاسَ... رقصُ البناتِ في حيزِ الْخجلِ بعيداً عن أعينِ الأحبابِ على دورةِ "الحاكي" بعد العشاءِ، ونظراتُ الشّيخِ العَتيقِ تَتْلُو على نَسقٍ ببغاويٍّ مُضْحكٍ مُتونَ السّيرةِ وأخبارِ الغزواتِ..."([1]).

النّص السّرديّ أعلاه، قبل أن يكون سردا، كان في صيغته الأولى نصّا شعريّا بنظام الأسطر الشّعريّة معنونا بـ"تعويذات لفتح الباب الكبير" (ينظرُ الصّفحة 86-94

[1] عبد السلام المساوي، عناكب من دم المكان، منشورات دار ما بعد الحداثة، ط1، س 2001، ص: 14.

من الأعمال الشّعريّة الكاملة) فَأَدْخَلَ عليه الشّاعر بعض التّعديلات على فضاء الصّفحة الشّعريّة، مع حذف الزّوائد السّرديّة.

وكيف ما كُتِبَتِ النّصوص ـ كاليغرافيا ـ على شاكلة الشّعر أو السّرد تظلّ محتفظة بروح الشّعر، وصوره البهيّة والمدهشة، وبالسّرديّة والمشهديّة المتحركة.

ولكي يتّضح لي السّيناريو السّينمائيُّ في شعر عبد السّلام المساوي أكثر أقف عند المقطع الشّعريّ التّاليّ:

"عِنْدَمَا الْتَقَى الشَّاعِرُ المَخْمُورُ
بِالفَتَاةِ الْعَانِسِ
وَسَارَا سَوِّيًا نَحْوَ الشَّاطِئ
وَالبَحْرُ ذَلِكَ المَسَاءُ كَانَ هَائِجاً
وَالمَوْجُ كَانَ مُدَمِّراً
يَبْتَلِعُ كُلَّ شَيءٍ
إِلّا أَنْتِ.."([1]).

جاء هذا المقطع الشّعريّ في مجموعة من اللّقطات، إذ إنّ تتابع اللّقطات هو ما يؤسسُ لبناءِ السّيناريو السّينمائيِّ، فبالإضافة إلى اللّقطات، تشكّل المشهدُ من العناصر التّالية:

- ✓ **المكان**: شاطئ البحر.
- ✓ **الزّمن**: المساء.
- ✓ **الشّخصيات**: (الممثلون): الفتاة العانس، الشّاعر كاتب هذه القصيدة وحبيبته.
- ✓ **الحدث**: لقاء الشّاعر بالفتاة العانس.
- ✓ **الحركة**: التقى، سارا، هيجان البحر، حركة الموج، يبتلع...
- ✓ **الصّوت**: الرّياح، صوت النّوارس، صوت الموج والهيجان...

[1] عبد السلام المساوي، الأعمال الشّعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 42.

✓ **الديكور**: الشاطئ، الرّمل، الصّخور، الأمواج، النوارس...

✓ **الإضاءة**: لون خافت يميل إلى الحمرة، لون الغروب.

انطلاقا هذه العناصر المذكورة في المشهد يتأسسُ السّيناريو السّينمائيُّ في القصيدةِ المعاصرةِ، ويضمن لها حيويتها القادرة على تحويل الحدث البسيط إلى لقطة شعريّة سينمائيّة رومانسيّة تشدّ انتباه المتلقي، وتنزاحُ به من التّقريريّة المباشرةِ، إلى أفقِ الدّراميةِ ذات الدّلالةِ المنفتحةِ.

وبالإضافة إلى العناصر المكونة للسيناريو السّينمائيّ في المقطع الشّعري السّابق (المكان، الزّمن، الشّخصيات، الحدث، الحركة، الصّوت، الدّيكور، الإضاءة) هناك عناصر أخرى أستشفها من المقطع الشّعريّ الآتي:

"يَسْتَوْقِفُهَا الشُّرْطِيُّ

فِي آخِرِ الشَّارِعِ

كَيْ يَسْأَلَ عَنْ بِطَاقَتِهَا

وَعَنْ سِرِّ القَدَمِ الحَافِيَةِ

قَبْلَ أَنْ يَسْحَبَ عَيْنَيْهِ مِنْ صَدْرِهَا

وَقَبْلَ أَنْ يُطْلِقَ ظِلُّهَا سَهْماً

يَمْرُقُ فِي الاِتِجَاهِ المَمْنُوعِ..

العُرْسُ كَانَ أَكْبَرَ مِنْ سَهْوِهَا

وَالخَصْلَةُ عَلَى جَبْهَتِهَا

كَيْ يَتَوَارَى الخَجَلُ فِي جِهَةِ السَّوَادِ"([1]).

[1] عبد السلام المساوي، الأعمال الشّعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 243.

يجسد المقطع الشّعريّ أعلاه، حدثا دراميّا: (هروب عروس ليلة عرسها بسبب تزويجها كرها) متناميا في المكان (آخر الشّارع) والزّمن (آخر اللّيل) قامت به شخصيّة (عروس) فأوقفتها شخصيّة ثانية فاعلة في توجيه الحدث الشّعرسينمائيّ (الشّرطيّ)... دون أن أنسى تركيز الشّاعر بكاميراته الشّعريّة على التّفاصيل التّالية: (القدم الحافية، الصّدر، الخصلة السّوداء على جبهتها، حمرة الخدين) ثمّ التّركيز على لحظة هروبها مرّة أخرى من الشّرطيّ في الاتجاهِ الممنوعِ.

أما النّموذج الثّاني فهو من قصيدة: "السّبعينيات"، وأقرأ من أجوائها:

"يَنْفَرِجُ الْبَابُ، أَخِيراً،

لِيَدْخُلَ صَاحِبِي مِنْ حَرْبِهِ

وَيُعَلِّقُ عَلَى جِدَارِ الصَّمْتِ

جِلْبَابَ السَّفَرِ..."([1]).

في مُفتتح هذه القصيدةِ تجميعٌ متتابعٌ ومفصلٌ لمجموعةٍ من المشاهدِ المرئيّةِ والسّمعيّةِ المكوّنةِ لقصةِ السّيناريو/ أو مسودة فيلمٍ، تبدأ بمنظر عام من فوق قلاع حربيّة لمراقبة وحراسة المدن المسكونة من العدو في جوّ مشحون بالصّراعات، فبالإضافة إلى الصّورة الشّاملة، هناك بانوراميّة الوصف والسّرد الشّعريّ والمؤثرات السّمعيّة والبصريّة والشّخصيّات: (الصّاحب) والدّيكورات والإكسسوار: (الباب، الجدار، جلباب) والإضاءة: (بين الإضاءة والتّعتيم؛ لأنّ الباب منفرج وليس مفتوحا بالكامل) والحركة: (ينفرج، يدخل، يعلّق) كلّ هذه المكوّنات تساهم في تنامي الحدث الدّراميّ، وبناء الصّور والكون الشّعريّ السّينمائيّ للمخرج أو القارئ من أجلِ تكوينِ وبناءِ صورةٍ شعريّةٍ سينمائيّةٍ متحركةٍ تحققُ المتعةَ والفرجةَ.

[1] عبد السلام المساوي، الأعمال الشّعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 243.

خلاصة

لقد أسفرَ التّحليلُ النّسقيُّ لبعضِ جوانبِ المكوّنات السّينمائيّة في شعر عبد السّلام المساوي عن مجموعة من الخلاصات أهمّها:

أنّه انفتح على السّينما واستوعب أدواتها الفنيّة، ووظّف تقنياتها، فأصبح نصّه الشّعريّ شاشة سينمائيّة معروضة في مواجهة المتلقي، تستنفر حواسه كاملة: فيها الشّعريّ والسّينمائيّ، والمرئيّ واللاّمرئي، والفوتوغرافيّ والسّرديّ، والخطوط، والإطارات، والألوان، والتّعتيم والإضاءة، والظّلال والأضواء.

الصّورة السّينمائيّة هي كلّ صورة تقدم مشهدا سمعيا/ بصريا من خلال خطابٍ لغويٍّ جماليٍّ متناسقٍ داخل النّص الشّعريّ.

تقنيةُ عين النّسر أهمّ تقنية سينمائيّة إخراجيّة وظفها الشّاعر للنّفاذ إلى جوهر الأشياء والشّخوص والأمكنة ودلالاتها المتعدّدة.

يبتعد شعر عبد السلام المساوي عن "الشّفاهة" ويقترب من العمل الشّعريّ المعروض والمشاهد.

تتضمن القصيدةُ في شعر المساوي، بالإضافة إلى اللّغة السّينمائيّة والصّورة الشّعريّة، الصّورة الفوتوغرافيّة والصّورة السّينمائيّة البّانورميّة والمينيميّة.

في التّجربةِ الشّعريةِ للشاعر عبد السّلام المساوي سيناريو شعريّ وقصائدٌ بصريّةٌ/شاشاتٌ متحركةٌ يمكنُ قراءتها ومُشاهدتها والاستمتاع بمشَاهِدهَا.

اَلْمَبحَثُ الثَّاني: آفَاقُ الصُّورَةِ السِّينِمَائِيَّةِ فِي حَدَاثَةِ الكِتَابَةِ الشِّعْرِيَّةِ عِنْدَ الشّاعر صَلاَح بُوسريف.

لاَ يَنْكَشِفُ المَشْرُوعُ الثَّقَافِيُّ (نَقْدا وتنظيرا وإبداعا) للشّاعِر والنّاقِد صَلاح بوسريف إِلّا من خلال قراءته كلا لا جزءًا، فهوَ عملٌ منسجمٌ ومتكاملٌ و"شِعْرُهُ صورةٌ من تنظيرهِ وتنظيرهُ صورةٌ من شعرهِ، بمعنى أنّهُ لاَ يُمْكِنُ الحَديثَ عَنْ تجربتهِ الشّعريّةِ بمنأى عن كتابتهِ النّقديةِ"([1]) الّتي تتمَحْوَرُ حولَ "حداثة الكتابةِ" باعتبارهَا مَشْرُوعا نَظريّا ونّصيّا دافعَ عنهَا بشراسةٍ في زمنٍ لاَ يزالُ أسيرَ أعرافٍ شفاهيّةٍ تقيّدُ الشّعرَ في "الأصولِ الكُبرى" أو "النّموذجِ المعيارِ".

تغدو حداثة الكتابةِ بهذا المعنى، "خروجا من "القصيدة" ببنيتهَا الشّفاهيّةِ الإنشاديةِ، إلى الشّعْرِ، باعتبارهِ "جامع أنواع"؛ الصّفحةُ فيهِ، هي "إحدى دَوالهِ التي بهَا وسّعتِ الكتابةُ أفقهَا الشّعْرِيّ، وباتَ منْ غيرِ المُمكنِ قِرَاءةُ النَّصِ، دُونَ وضْعِ البيَاضِ فِي مَجرَى السَّوَادِ"([2])، معَ حداثة الكتابةِ، لمْ يعد الشِّعْرُ ذَلكَ النّوع الخَالِص، بَلْ أَصْبَحَ مُخْتَرَقا من لدن أنواعٍ وأجناسٍ أدبيّةٍ أخرى مبثوثة فيه، تخترقه وتذيبُ حدوده، ففي النّص الشّعريّ الواحد توجد القصة القصيرة، والقصيرة جدا، والموسيقى، والفنّ التّشكيليّ، والشّذرة، والفكر، والتّصوف، والفلسفة، وقصيدة الهايكو، والمسرح والسّينما... فتتغيّر المفاهيم الشّعريّة الّتي عمرت طويلا، هكذا ينتقل المتلقي من "التّشطير" إلى "التّشذير"، ويخرجُ من "التّشابه" إلى "الاختلاف"، ومن "شعرية الواحد" إلى "شعرية الكلّ"، ومن "القصيدة" إلى "النّصّ الشّعري المتكامل"، وينتقل كذلك من "الشّفاهة" إلى "الكتابة"، ومن "الصّوت" إلى "الخطّ"، ومن الصّورة البلاغية إلى وإلى الصّورة السّينمائيّة في العمل الشّعريّ.

---

[1] محمد بونجمة، مقالات نقدية في الشعر المغربي المعاصر، منشورات ما بعد الحداثة، ط1، س 2006، ص: 57.
[2] صلاح بوسريف، خصال الماء، (شعر) منشورات سيلكي أخوين، ط1، س2019، ص: 3.

هذا الرّهانُ الشّعريُّ، لمْ يتحقق إلّا مع أسماء شعريّة قليلة جدا، في مقدمتها: قاسم حداد (البحرين)، وسليم بركات (سوريا)، وعبد المنعم رمضان ورفعت سلاّم (مصر)، وشربل داغر (لبنان) وآخرون... ومغربيا؛ يعتبر الشّاعر صلاح بوسريف من أهمّ الأصوات الشّعريّة في الجيل الثّالث (الجيل الثّمانيني) المُتَّسمِ بالمغايرةِ والاختلاف، والخروجِ بالقصيدِة من ضيقها الأيديولوجيِّ إلى رحابة الغابة الشّعريّة التي تتنوّع فيها الأصوات والألوان، وتتداخل فيها الأجناس والفنون والمعارف.. بدءا من عمله الشّعريّ الأول "فاكهة اللّيل 1994م، إلى عمله الجديد "لا أحد سواااي2020م"... وكلّها أعمال شعريّة انفتحت على الأنواع الأدبيّة والفنون المتعدّدة، خاصة الفنّ السّينمائيّ، وإمكانياته المتطوّرة، واستفادت منه في تغذية وتجميل التّجربة الشّعريّة، محوّلة بذلك المشاهد التّراثيّة والهامشيّة إلى مشاهدَ جماليّة متخيّلة حيّة أقرب إلى مشاهد سينمائيّة تشدُ انتباهَ القارئ/ المُشَاهِد المتذوق لروح الشّعر الخفاقة، وغنيُّة بالمشاهد السّينمائيّة، والمونتاج، والتّقطيع الزّمني للصور واللّقطات، والاشتغال على الصّور الفوتوغرافيّة، والأفلام السّينمائيّة، والمشاهد والإخراج والجينيرينك والتّقطيع المشهديّ... كما أنّ "قصائده انزياح وانتقال في المعنى، إذ إنّها تتعدّد من قراءة إلى أخرى، وذلك رجوعا لما ينطبع عليها من اشتغال "قاس" على الصّورة الشّعريّة"([1]) والصّورة السّينمائيّة.

في هذا السّياقِ سأتجاوزُ الحديثَ عنِ السّينمَا لغةً، وأفلاما، وأعلاما ومصطلحات في شعرِ الشّاعر صلاح بوسريف إلى بعضِ تقنياتهَا وآلياتهَا التي وظّفهَا في بناءِ كَوْنِهِ الشّعريِّ والتّعبيرِ عن رؤاه الشِّعرية للذاتِ والعالمِ، مُسْتَهِلا ذلكَ بالوقوفِ على الصّورةِ السّينمائيّةِ الفيليميّة المأخوذةِ من الفيلمِ.

[1] أشرف الحساني، شعرية النص الأسطوري عند صلاح بوسريف: الوجود بالاختلاف في منطلقات التجربة الشعرية لصلاح بوسريف (مؤلف جماعي) تنسيق: جمال بوطيب، منشورات مقاربات، ط1، س 2018، ص: 163.

أقصدُ بالصّورةِ السّينمائيّةِ الفيلميةِ تلك اللّقطةُ المأخوذةُ من الفيلم السّينمائيّ في جزء زمنيّ قصير جدا من حياة المشهد، يقبض عليها الشّاعر بلغته الشّعريّة، ويوظفها في شعره، أو يتناص معها، ويحوّلها إلى صورة شعر سينمائيّة متحركة وحيّة، وهي من أصعب الصّور وأندرها في شعرنا العربيّ المعاصر، تتطلب وعيا مضاعفا ومعرفة دقيقة من الشّاعر والمتلقي بالفنّ السّينمائيّ وتوظيفه، ولاستجلاء هذه الرّؤية، أقرأ من شعره، وأقارنه بالصّورة المرفقة من الفيلم (نموذج1):

"مَا هَذَا الْعَرَقُ النَّازِلُ مِنْ إِبْطَيْكَ،

وأنْتَ لمْ تَحْمِلْ دِرْعًا،

وَلاَ خَرَجْتَ مِنْ نَوْمِكَ لِتَخُوضَ حَرْبًا..."(1).

لاَ يُمْكِنُ فهمُ هذا المقطعُ الشّعريُّ إلّا بمقارنتهِ بِصُورةٍ/ لقطةٍ من فيلمِ طروادة المقتبسِ من ملحمةِ هوميروسَ، والّذي يحكي قصةَ حصارِ وحروبِ طروادةَ في الأساطيرِ الإغريقيّةِ، وقد صُوِرَتْ بعضُ أجزائهِ (الفيلم) في المغرب.

يبدو في المشهدِ/صّورةُ البطلِ "أَخِيل" (الممثل الأمريكي براد بيت) عاري الجسدِ، يتعرقُ، وقد استيقظ من نومه للتو، وهو لا يحملُ درعا، ولم يخضْ حربا بعدُ، غير أنّ في الصّورة الشّعريّة كثافة وتركيز، بينما الصّورة السّينمائيّة تفصّلُ في كلّ المكوّنات من ديكور وإكسسوار وإضاءة وعتمة وظلّ ولون وحركة وإطار... هذا ما تَكْشِفُهُ الصّورَةُ التّاليةُ المأخوذةُ منَ الفيلمِ، في النّموذجِ(1):

[1] صلاح بوسريف، خصال الماء، مصدر سابق، ص: 88، 89.

ـ النّموذج (1):



ـ النّموذج 2:



أما صُورَةُ النّموذَجِ (2) فهي من الصّورِ الّتي حفلَ بهَا الجزءُ الثّالثُ من الأعمالِ الشّعريّةِ للشاعر، وهي صُورَةٌ فتوغرافيّةٌ لمنحوتة فنيّةٍ تضمُّ شخصيتين أساسيتين في العملِ الشّعريِّ (رفات جلجامش) الأولُ هو جلجامش (على اليمين) والثّاني أنكيدو (على اليسار) وهي بمثابةِ خطابٍ سينمائيٍّ افتتاحيٍّ أو دعايةٍ سينمائيّةٍ شعريّةٍ للإقبالِ على عرضٍ يشي بالعجيبِ والغريبِ والأسطوريّ...

تحضر تقنية "عين النّسر" بشكل مكثف في شعر بوسريف، حيث مكّنته ـ مثلما مكنت الشّاعر عبد السلام المساوي ـ من النّفاذ إلى جوهرِ المدنِ والشّخوصِ والأمكنةِ والكشفِ عن مكنوناتها الأسطوريّة، والتّاريخيّة، والحضاريّة، والهامشيّة... وقد بلورها بشكلٍ أجملَ في عملهِ الشّعريِّ القيّمِ "رفات جلجلماش" (الحاصل على جائزة المغرب للكتاب: صنف الشّعر 2018م) والّذي قسّمه إلى ثلاثة أجزاء: أبجدية الخلق، وأبجديات الوجود، وعتبة الأبدية، وهذه الأجزاء الثّلاثة هي رؤية من علٍ للكون الإنسانيّ في تبدلاتِ كينونتهِ.

ومن أجواء هذه التّقنية أمثل بالمقطع التّالي:

"مَا إِنْ بَدَتْ لِجَلْجَامِشَ" أَسْوَارَ "أُورُوكَ"

حَتَّى أَمَرَ "أُورشنابي" أَنْ يَصْعَدَ فَوْقَهَا،

وَيَنْظُرَ فِي قَوَاعِدِهَا، وَيَفْحَصَ مَتَانَةَ البِنَاءِ،

وَصَلاَبَةَ الآجُرِ المَشْوِيِّ فِي أَفْرَانِ "أُوروكَ"([1]).

فالزّاوية الّتي ينظرُ منهَا "جلجامش" هنا، أكثر علوّا من أسوار مدينته "أوروك" فهو حاكِمها والسّاهر على شؤونها، لذا فالمدينة تحت رحمته، وقد تعاضد المعنى الكليّ للمقطع الشّعريّ مع الأفعال التّالية: (بدت، أمر، يصعد، ينظر، يفحص) وهذا يتناسب جدا مع القيمة الرّمزيّة والأسطوريّة للرّمز الموظّف والتّقنيّة السّينمائيّة الإخراجيّة المسلّطة عليه، إذ أن اللّقطة من فوق تمكن النّاظر من النّظر بخيلاء في كامل الأبهة والنّخوة، وتوحي بمدى التّحكم والعظمة.

وَضِمْنَ استراتيجيّةِ "عين النّسر" نصاحبُ كاميرا الشّاعر صلاح بوسريف الشِّعْريّةِ وهي تنظرُ من خلالِ عينِ النّسرِ إلى فريستهِ (بطة) أسفلِ النّهرِ، فتبدو:

"رَاقِصَةٌ

تَنْشُرُ رِيشَهَا فِي مُنْحَدَرِ النَّهْرِ.

فِي أَسْفَلِ المَاءِ،

بَدَتْ وَكَأَنَّهَا تُحَلِّقُ فِي سَمَاءٍ خَفِيضَةٍ"([2]).

يُمثلُ المقطعُ الشّعريُّ ـ أعلاه ـ لقطة شعرسنمائيّة متحركة لبطة سوداءَ (راقصة)، تنشر ريشها في أسفل النّهر.

---

[1] صلاح بوسريف، رفات جلجماش (شعر) منشورات فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، س 2017، ص: 323.

[2] صلاح بوسريف، خصال الماء، مصدر سابق، ص: 95.

ثُمَّ يَعْمَدُ الشَّاعِرُ إِلَى "المُونْتَاجِ". فيغيرُ زاوية النّظر الشّعرسينمائيّة، موجها نظرها من الأسفل (في أسفل الماء). وهي لقطة قريبة (zoom) لتغدو الصّورة أكثر وضوحا وقربا، مما يعطي الصّورة الحقيقيّة، فتبدو البطة وكأنّها تحلّق في سماءٍ خفيضةٍ.

بفضلِ تقنيةِ عينِ النّسرِ تحوّلتِ اللّقطةُ من صُورةٍ شِعريّةٍ مَكتوبةٍ إِلى صُورةٍ شِعريّةٍ سِينمائيّةٍ مُتخيّلةٍ، وَكأنّناَ أمامَ مَشْهَدٍ سِينمَائيٍّ مِنْ فيلمٍ وثائقيٍّ خَاصٍ بِالحَياةِ البّرِيّةِ.

يعمدُ التّصويرُ الفوتوغرافيُّ والسّينمائيُّ إلى لعبةِ السّوادِ والبياضِ؛ التّعتيمِ والإضاءةِ، فِي إبداعِ صورةٍ تسمو عن الواقعيّةِ المعيشةِ إلى الواقعيّةِ السّحريّةِ، ومثلمَا سرقَ بروميثيوس النّارَ لِيضيءَ العالمَ السّفليّ، "يسرقُ" الشّاعرُ صلاح بوسريف الضّوءَ، بل يستعيرهُ منَ الفنِّ السّابعِ ليضيءَ بهِ عتمات النّصِ الشّعريِّ المغربيِّ المعاصرِ:

"قَاسٍ عَلَيَّ هَذَا الضّوْءُ.

لَنْ أَفْتَحَ عَيْنَيَّ بَغْتَةً،

وَأَنَا خَارِجٌ لِتَوِّي مِنْ غَمَامٍ سَحِيقٍ"([1]).

تتموضعُ الذّاتُ الشّاعرُة في فضاءٍ متجاذبٍ بين الضّوء والعتمة (الغمام) ومدار هذا التّقابل هو العين، باعتبارها مركزا وجسرا بين الضّوء والظّلام:

"ظَلاَمٌ

يُفْضِي

إِلَى آخَرَ.

لاَ ضَوْءَ فِي الدَّرَجِ. يَدٌ تَتَلَمَّسُ طَرِيقَهَا.

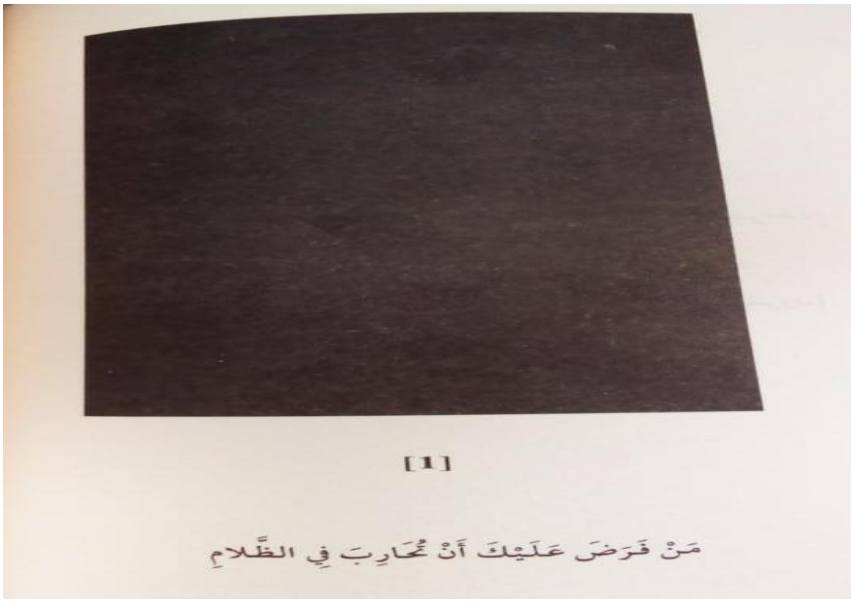
[1] صلاح بوسريف، خصال الماء، مصدر سابق، ص: 92.

ثَمَّةَ ضَوْءٌ سَيَبْدُو حِينَ تَسْتَدْرِجُكَ العَتَمَةُ إِلَى الطَّابَقِ الأوّلِ"([1]).

يقترب هذا المقطعُ الشّعريُّ من المشهد السّينمائيّ المتحرك، فبالإضافة إلى الحركة، يتكونُ من المكونات السّينمائية الآتية: الأضواء، والألوان، والأشكال، والحركات في شكل تتابعي تدرجيّ، تصعد فيه كاميرا الشّاعر من الأسفل نحو الطّابق الأوّل، وفق تماهي المشهد الصّامت، وتواتر السّواد والبياض، الإنارة والتّعتيم. هذا الفضاء الذي يجري فيه التّصوير الشّعريّ/ السّينمائيّ، يدفع المتلقي إلى التّخييل؛ تخيّل يدٍ مَا، ولتكن يد عجوز تتلمسُ طريقها في الظّلام بحذر وبطء شديدين.

جديرٌ بالتّأكيدِ أنَّ هذهِ الازدواجيةُ لاَ تشتغلُ على دلالةِ النّصِ الشّعريِّ فحسب، بلْ تمتدُ إلى الصّفحةِ الشّعريّةِ وبصرياتها مثلمَا أرى في النّموذجين التّالين:

ـ النّموذج (1):

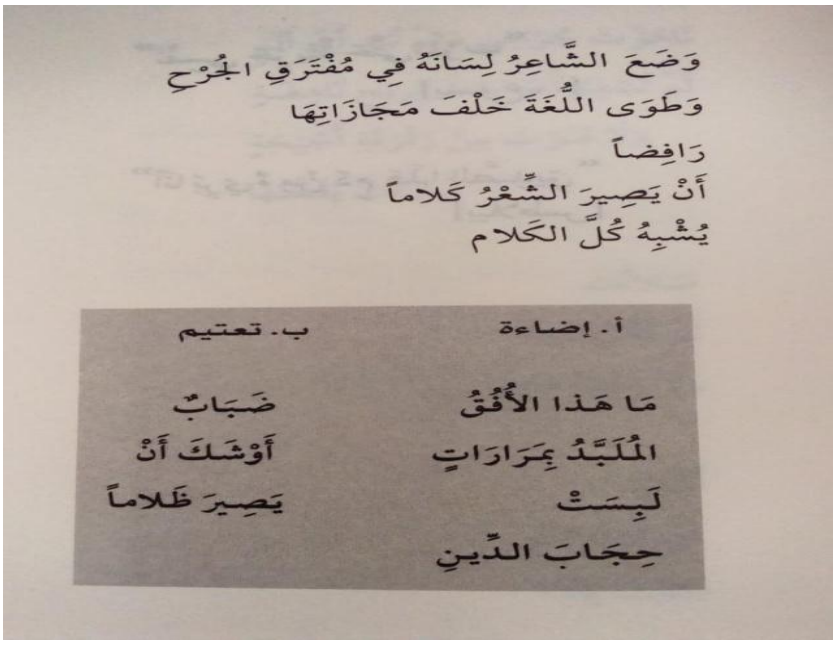


[1]

مَنْ فَرَضَ عَلَيْكَ أَنْ تُحَارِبَ فِي الظَّلامِ

النّموذج (2):

[1] صلاح بوسريف، الأعمال الشعرية الكاملة،ج2، منشورات فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، س 2017، ص: 122.


وَضَعَ الشَّاعِرُ لِسَانَهُ فِي مُفْتَرَقِ الجُرْحِ
وَطَوَى اللُّغَةَ خَلْفَ مَجَازَاتِهَا
رَافِضاً
أَنْ يَصِيرَ الشِّعْرُ كَلاماً
يُشْبِهُ كُلَّ الكَلام

أ. إضاءة	ب. تعتيم
مَا هَذا الأُفُقُ	ضَبَابٌ
المُلَبَّدُ بِمَرَارَاتٍ	أَوْشَكَ أَنْ
لَبِسَتْ	يَصِيرَ ظَلاماً
حِجَابَ الدِّينِ	

لقد أصبحت حداثة الكتابة وهي تعانقُ الفنّ السّابعَ، وتستعيرُ أضواءه في مفترق الجرح اللّغويّ، ذلك أنّ اللّغة فيها مجاز، والشّاعرُ يرفضُ أن يصيرَ الشّعرُ مجردَ كلامٍ بلا معنى، هكذا يطوي اللّغةَ ويلوّنها علّهَا تُخْرِجُ النّورَ من طبقاتِ الظّلام.

فِي عملهِ الشّعريِّ "لاَ أحدَ سواااي" نصوصٌ شعريةٌ هي بمثابة سيناريو سينمائيّ، حيثُ يتشكلُ النّصُ الشّعريُّ "من مجموعةٍ من المشاهدِ المرئيةِ والمسموعةِ، يفضي كلّ واحد منها بعلاقة إلى الآخر، فينتجُ من تعالقهَا وتداخلهَا وتعاقبهَا قصةً أو حكايةً"([1]) مثلما تصادفني في مطلع النّص التّالي:

"قِلاَعٌ، بَيَادِقٌ، مُلُوكٌ، فِيلَةٌ

رُؤُوسٌ تَسْقُطُ عَنْ أَجْسَامِهَا

سُيُوفٌ كَلَمْحِ الْخَفْقِ تُحِيلُ الرُّوحَ غُبَارًا..."([2]).

يُعَدُّ مُفتتحُ هذا النّص تأثيثا أوليّا لبداية المشهد، أو الفيلم، فقد حشد فيه الشّاعر مجموعة من المؤثرات المرئيّةِ والسّمعيّةِ المكوّنةِ لقصةِ السّيناريو/ أو مسوّدة فيلمٍ تاريخيٍّ رمانيٍّ حربيٍّ، يبدأ بمنظر عام من فوق قلاع حربية لمراقبة وحراسة المدن

[1] أميمة عبد السلام الرواشدة، مرجع سابق، ص: 318.
[2] صلاح بوسريف، لا أحد سواااي، منشورات مقاربات، ط1، س 2019، ص: 25.

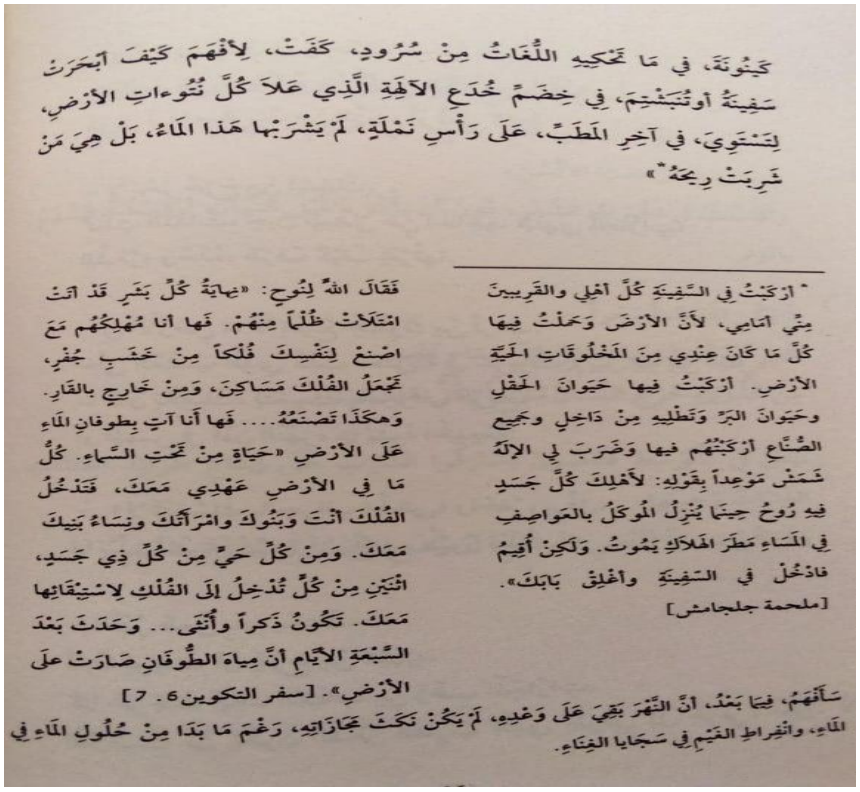
من العدو، في جوّ مشحون بالصّراعات، فبالإضافة إلى الصّورة الشّاملة، هناك بانوراميّة الوصف، والسّرد الشّعريّ، والمؤثرات السّمعيّة والبصريّة، والشّخصيّات (الملوك، المحاربون..)، والديكورات (القلاع، البيادق، السّيوف...)، والإكسسوار والإضاءة (وضوح الرّؤية، تلمع)، والحركة (سقوط الرّؤوس، الخفقان)... كلّ هذه المكوّنات تساهم في تنامي الحدث الدراميّ، وبناء الصّور والكون الشّعريّ السّينمائيّ للمخرج أو القارئ من أجل تكوين وبناء صورة شعريّة سينمائيّة متحركّة تحقّق المتعة والفرجة.

في مجمل أعماله الشّعريّة لا يكتب صلاح بوسريف نصوصه كتابة عادية، بل يعمد إلى تكسير أفق التّوقع انطلاقا من الصّفحة، وذلك عبر تشويق وتشويش عين القارئ وإشراكه في تلقي العملية الشّعريّة، وفق جماليّات التّشكيل الهندسيّ المتعدّد، معتمدا في ذلك على تنوع خطوط الكتابة (الأسود والأبيض) غامق/ خفيف، المتن والهامش، والصّورة والإطار.. وتوزيع الجمل، والأسطر الشّعريّة، والفقرات بطريقة غير منتظمة، سرديّة حينا وشعرية أحيانا أخرى، أفقيّا وعموديّا، تبعا لتموّجات أحاسيس الذّات الشّاعرة ومعنى المعنى في النّص...

وهذا لا ينفصلُ عن الرّؤيةِ التّنظيريةِ للشاعرِ الذي يرى أنّ: "الصّفحة توزيع دلاليّ، ودال، لا يمكن نسيانه أو تجاهله، أو التّغاضي عنه في قراءة النّص، وفي تأمّله، لأنّ قراءةَ الخطِّ، أو السّواد وحده، هي قراءة عمياء"([1])، وإذا عدت إلى أعمالهِ ألفيته يعطي الأولوية للقراءة بالعين، ثمّ بالعقل، ويمكنُ استشفافُ ما ذهبت إليهِ من خلالِ الصّورِ التّاليّةِ المأخوذةِ من صفحاتِ أعمالهِ الشّعريّة:

[1] صلاح بوسريف، الكتابة خارج الشكل؛ ماضي القصيدة راهن الشعر: النهار الآتي، قراءات نقدية في التجربة الشعرية لرفعت سلام(مؤلف جماعي) إعداد وتحرير أحمد سراج، منشورات دار الأدهم للنشر والتوزيع، ط1، س 2018، ص: 38.

ـ النّموذج (1):



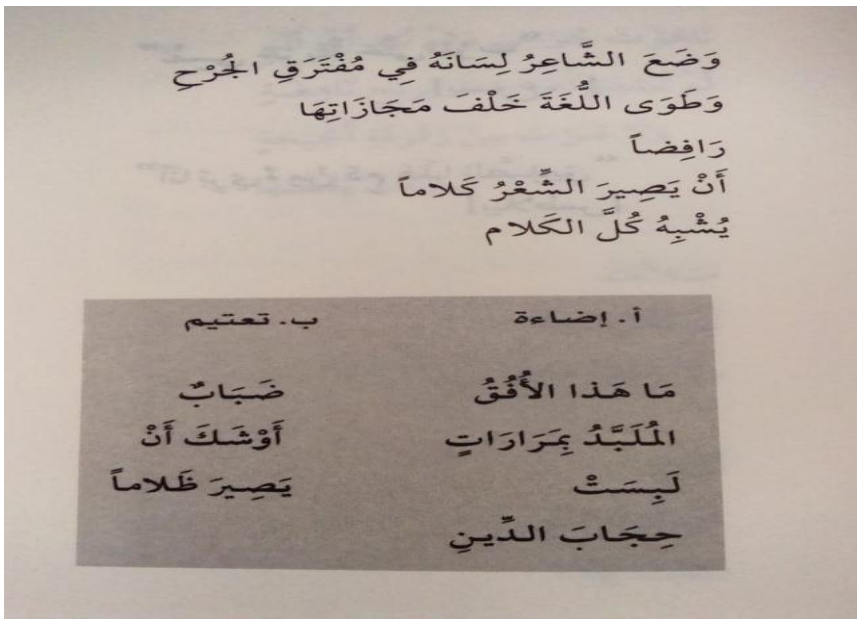
كَيْنُونَةَ، فِي مَا تَحْكِيهِ اللُّغَاتُ مِنْ سُرُودٍ، كَفَتْ، لِأَفْهَمَ كَيْفَ ابْحَرَتْ سَفِينَةُ أُوتْنَبَشْتِيمَ، فِي خِضَمِّ خُدَعِ الآلِهَةِ الَّذِي عَلاَ كُلَّ نُتُوءاتِ الأَرْضِ، لِتَسْتَوِيَ، فِي آخِرِ المَطَبِّ، عَلَى رَأْسِ نَمْلَةٍ، لَمْ يَشْرَبْها هَذا المَاءُ، بَلْ هِيَ مَنْ شَرِبَتْ رِيحَهُ"»

" ارْكَبْتُ فِي السَّفِينَةِ كُلَّ أَهْلِي والقَرِيبِينَ مِنِّي أَمَامِي، لأَنَّ الأَرْضَ وَحَمَلْتُ فِيهَا كُلَّ مَا كَانَ عِنْدِي مِنَ المَخْلُوقَاتِ الحَيَّةِ الأَرْضِ. ارْكَبْتُ فِيها حَيَوانَ الحَقْلِ وحَيَوانَ البَرِّ وَتَطْلِيهِ مِنْ دَاخِلٍ وبجَمِيعِ الصُّنَّاعِ ارْكَبْتُهُم فيها وَضَرَبَ لِي الإِلَهُ شَمَسْ مَوْعِداً بِقَوْلِهِ: لأَهْلِكَ كُلَّ جَسَدٍ فِيهِ رُوحُ حِينَما يُنْزِلُ المُوكَلُ بالعَواصِفِ فِي المَسَاءِ مَطَرَ الهَلاَكِ يَمُوتُ. وَلَكِنْ أَقِيمُ فاذْخُلْ فِي السَّفِينَةِ وأَغْلِقْ بَابَكَ».
[ملحمة جلجامش]

فَقَالَ اللهُ لِنُوحٍ: «نِهايَةُ كُلِّ بَشَرٍ قَدْ أَتَتْ امْتَلأَتْ ظُلْماً مِنْهُمْ. فَها أَنا مُهْلِكُهُم مَعَ اصْنَعْ لِنَفْسِكَ فُلْكاً مِنْ خَشَبِ جُفْرٍ، تَجْعَلُ الفُلْكَ مَسَاكِنَ، وَمِنْ خَارِجٍ بالقَارِ. وَهكَذَا تَصْنَعُهُ.... فَها أَنا آتٍ بِطوفانِ المَاءِ عَلَى الأَرْضِ «حَيَاةٍ مِنْ تَحْتِ السَّماءِ. كُلُّ مَا فِي الأَرْضِ عَهْدِي مَعَكَ، فَتَدْخُلُ الفُلْكَ أَنْتَ وَبَنُوكَ وامْرَأَتُكَ ونِسَاءُ بَنِيكَ مَعَكَ. وَمِنْ كُلِّ حَيٍّ مِنْ كُلِّ ذِي جَسَدٍ، اثْنَيْنِ مِنْ كُلٍّ تُدْخِلُ إِلَى الفُلْكِ لِاسْتِبْقَائِها مَعَكَ. تَكُونُ ذَكراً وأُنْثَى... وَحَدَثَ بَعْدَ السَّبْعَةِ الأَيَّامِ أَنَّ مِياهَ الطُّوفَانِ صَارَتْ عَلَى الأَرْضِ». [سفر التكوين 6. 7]

سَأَفْهَمُ، فِيمَا بَعْدُ، أَنَّ النَّهْرَ بَقِيَ عَلَى وَعْدِهِ، لَمْ يَكُنْ نَكَثَ مَجَازَاتِهِ، رَغْمَ مَا بَدَا مِنْ حُلُولِ المَاءِ فِي المَاءِ، وانْفِراطِ الغَيْمِ فِي سَجَايَا الغِنَاءِ.

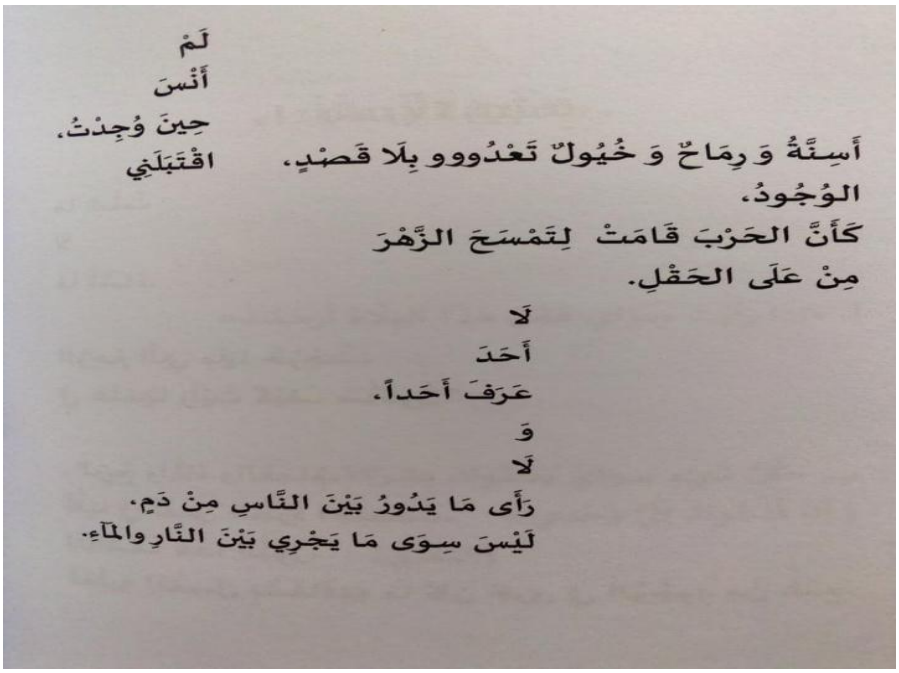
ـ النّموذج: (2):



وَضَعَ الشَّاعِرُ لِسَانَهُ فِي مُفْتَرَقِ الجُرْحِ
وَطَوَى اللُّغَةَ خَلْفَ مَجَازَاتِهَا
رَافِضاً
أَنْ يَصِيرَ الشِّعْرُ كَلاماً
يُشْبِهُ كُلَّ الكَلام

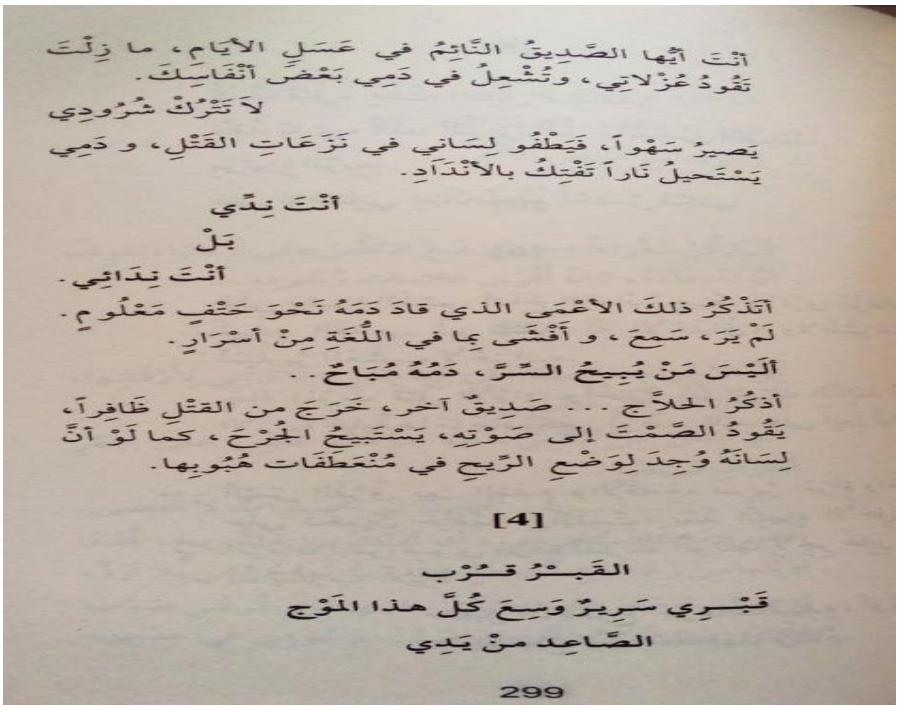
أ. إضاءة	ب. تعتيم
مَا هَذا الأُفُقُ	ضَبَابٌ
المُلَبَّدُ بِمَرَارَاتٍ	أَوْشَكَ أَنْ
لَبِسَتْ	يَصِيرَ ظَلاماً
حِجَابَ الدِّينِ	

ـ النّموذج (3):



لَمْ
أَنْسَ
حِينَ وُجِدْتُ،
اقْتَبَلَنِي
أَسِنَّةُ وَ رِمَاحٌ وَ خُيُولٌ تَعْدُووو بِلَا قَصْدٍ،
الوُجُودُ،
كَأَنَّ الحَرْبَ قَامَتْ لِتَمْسَحَ الزَّهْرَ
مِنْ عَلَى الحَقْلِ.
لَا
أَحَدَ
عَرَفَ أَحَداً،
وَ
لَا
رَأَى مَا يَدُورُ بَيْنَ النَّاسِ مِنْ دَمٍ،
لَيْسَ سِوَى مَا يَجْرِي بَيْنَ النَّارِ والمَاءِ.

ـ النّموذج (4):



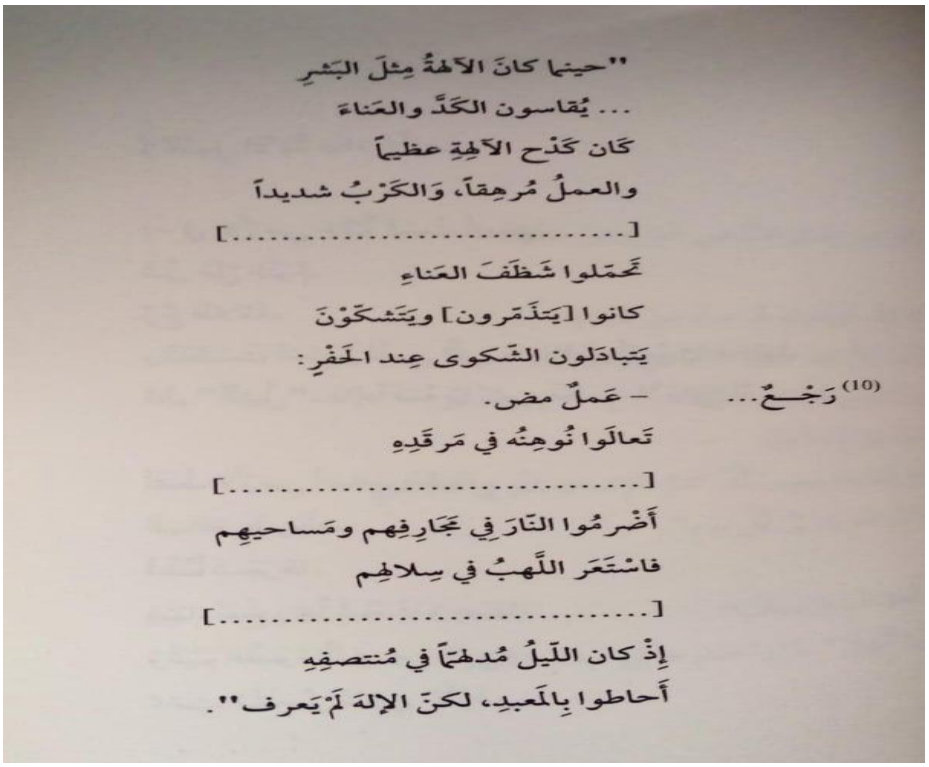
أنْتَ أيُّها الصَّدِيقُ النَّائِمُ في عَسَلِ الأيَامِ، ما زِلْتَ تَقُودُ عُزْلاتِي، وتُشْعِلُ في دَمِي بَعْضَ أنْفَاسِكَ.
لاَ تَتْرُكْ شُرُودِي
يَصِيرُ سَهْواً، فَيَطْفُو لِسَانِي في نَزَعَاتِ القَتْلِ، و دَمِي يَسْتَحِيلُ نَاراً تَفْتِكُ بالأنْدَادِ.
أنْتَ نِدِّي
بَلْ
أنْتَ نِدَائِي.
أتَذْكُرُ ذلكَ الأعْمَى الذي قادَ دَمَهُ نَحْوَ حَتْفٍ مَعْلُومٍ.
لَمْ يَرَ، سَمِعَ، و أفْشَى بِما في اللُّغَةِ مِنْ أسْرَارٍ.
أَلَيْسَ مَنْ يُبِيحُ السِّرَّ، دَمُهُ مُبَاحٌ..
أذْكُرُ الحلاَّجَ ... صَدِيقٌ آخر، خَرَجَ من القَتْلِ ظَافِراً، يَقُودُ الصَّمْتَ إلى صَوْتِهِ، يَسْتَبِيحُ الجُرْحَ، كما لَوْ أنَّ لِسَانَهُ وُجِدَ لِوَضْعِ الرِّيحِ في مُنْعَطَفَاتِ هُبُوبِها.

[4]

القَبْرُ قُرْب
قَبْرِي سَرِيرٌ وَسِعَ كُلَّ هذا المَوْج
الصَّاعِد منْ يَدِي

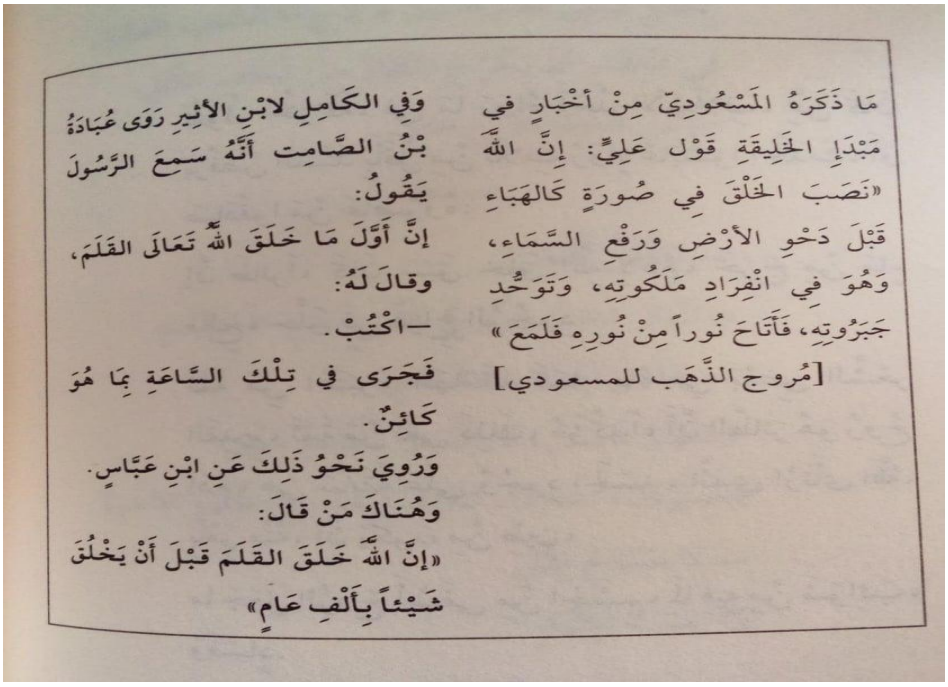
299

ـ النّموذج (5):



"حينما كانَ الآلهةُ مِثلَ البَشرِ
... يُقاسون الكَدَّ والعَناءَ
كَان كَدح الآلِهةِ عظيماً
والعملُ مُرهِقاً، وَالكَرْبُ شديداً
[.....]
تَحمّلوا شَظَفَ العَناءِ
كانوا [يَتذَمّرون] ويَتَشكّوْنَ
يَتبادَلون الشّكوى عِند الحَفْرِ:
(10) رَجْـعٌ... – عَملٌ مضى.
تَعالَوا نُوهِنُه في مَرقَدِهِ
[.....]
أَضرمُوا النّارَ في مَجارِفِهم ومَساحيهِم
فاسْتَعَرَ اللّهبُ في سِلالِهِم
[.....]
إذْ كان اللّيلُ مُدلهمّاً في مُنتصفِهِ
أَحاطوا بِالمَعبدِ، لكنّ الإلهَ لَمْ يَعرف".

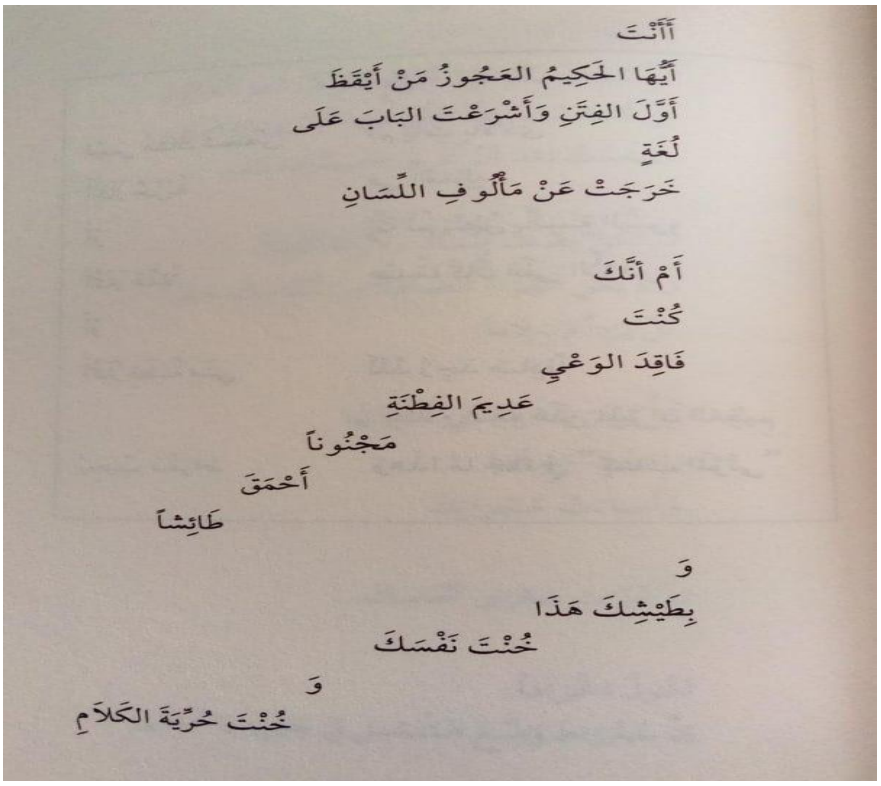
ـ النّموذج (6):



مَا ذَكَرَهُ المَسْعُودِيّ مِنْ أَخْبَارٍ فِي مَبْدَإِ الخَلِيقَةِ قَوْل عَلِيٍّ: إِنَّ اللهَ «نَصَبَ الخَلْقَ فِي صُورَةٍ كَالهَبَاءِ قَبْلَ دَحْوِ الأَرْضِ وَرَفْعِ السَّمَاءِ، وَهُوَ فِي انْفِرَادِ مَلَكُوتِهِ، وَتَوَحُّدِ جَبَرُوتِهِ، فَأَتَاحَ نُوراً مِنْ نُورِهِ فَلَمَعَ»
[مُروج الذَّهَب للمسعودي]

وَفِي الكَامِلِ لابْنِ الأَثِيرِ رَوَى عُبَادَةُ بْنُ الصَّامِتِ أَنَّهُ سَمِعَ الرَّسُولَ يَقُولُ:
إِنَّ أَوَّلَ مَا خَلَقَ اللهُ تَعَالَى القَلَمَ، وقالَ لَهُ:
—اكْتُبْ.
فَجَرَى فِي تِلْكَ السَّاعَةِ بِمَا هُوَ كَائِنٌ.
وَرُوِيَ نَحْوُ ذَلِكَ عَنِ ابْنِ عَبَّاسٍ.
وَهُنَاكَ مَنْ قَالَ:
«إِنَّ اللهَ خَلَقَ القَلَمَ قَبْلَ أَنْ يَخْلُقَ شَيْئاً بِأَلْفِ عَامٍ»

ـ النّموذج (7)



أَأَنْتَ
أَيُّهَا الحَكِيمُ العَجُوزُ مَنْ أَيْقَظَ
أَوَّلَ الفِتَنِ وَأَشْرَعْتَ البَابَ عَلَى
لُغَةٍ
خَرَجَتْ عَنْ مَأْلُوفِ اللِّسَانِ

أَمْ أَنَّكَ
كُنْتَ
فَاقِدَ الوَعْيِ
عَدِيمَ الفِطْنَةِ
مَجْنُوناً
أَحْمَقَ
طَائِشاً

وَ
بِطَيْشِكَ هَذَا
خُنْتَ نَفْسَكَ
وَ
خُنْتَ حُرِّيَةَ الكَلاَمِ

انطلاقا من النّماذج السّبعة المختارة من أعماله الشّعريّة، يتبين لي أنّ الصّفحة في حداثة الكتابة لدى الشّاعر صلاح بوسريف أصبحت شاشة سينمائيّة معروضة في مواجهة المتلقي، تستنفر حواسه كاملة: فيها الشّعريّ والسّينمائيّ، الخطيّ واللاّخطيّ، المرئيّ واللاّمرئيّ، والرّسم والتّرميز والتّصوير، والخطوط، والإطارات، والألوان، الصّفحة المفردة والمزدوجة، والمتن والهامش... وهي تشبه إلى حدّ بعيد في بعض تفاصيلها بـ"شارة النّهاية" تلك التي تضمُّ قائمة أسماء طاقم التّمثيل والعمل، ومقدمو الإنتاج وشركات التّوزيع في آخر الفيلم...

هكذا تَتَراوحُ الصّفحةُ الشّعريّةُ عند صلاح بوسريف بين السّواد والبياض، بين الملء والإفراغ، بين التّعتيم والإضاءة، بين الصّمت والحركة، بين الصّورة السّينمائيّة والشّعريّة، وتضاعف درجات تلقيها ومعانيها، من ثمّ فهي دالٌ ومكوّنٌ أساسٌ في الكتابةِ الشّعريّةِ وحداثتهَا المنشرحة.

خلاصة

بناء على ما سبق تحليله من شعر الشّاعر صلاح بوسريف أستخلصُ مجموعة من النّتائج أوردها على الشّكل الآتي:

- ✓ في شعر صلاح بوسريف صور سينمائيّة تقدّم مشهدا سمعيّا/ بصريّا من خلال خطاب لغويّ جماليّ متناسق داخل النّص الشّعريّ.
- ✓ استفاد الشّاعر من تقنية عين النّسر، وهي أهمّ تقنيّة سينمائيّة إخراجيّة وظفها من أجل النّفاذ إلى جوهر الأشياء والشّخوص والأمكنة ودلالاتها المتعدّدة.
- ✓ العمل الشّعريّ عند الشاعر صلاح بوسريف ليس عملا شفاهيّا، بل عرضا مقروءا ومشاهدا.
- ✓ استعار الشّاعر أضواء الفنّ السّابع لإضاءة عتمة القصيدة والخروج بها إلى أفق جماليّ وتجريبيّ أرحب.
- ✓ تتحوّل الصّفحة في حداثة الكتابة لدى الشّاعر صلاح بوسريف إلى شاشة سينمائيّة معروضة في مواجهة المتلقي، تستنفر حواسه كاملة، وتدعوه إلى تغيير عادته في تلقي العمل الشّعريّ الجديد.
- ✓ العمل الشّعريّ ليسَ إنجازا شفاهيّا، بل عرضا بصريّا، والقصيدة فيه مشهد، تتخلّله صورٌ شعريّةٌ وسينمائيّةٌ سمعيّةٌ ومرئيّةٌ خلاقة ومتآلفة فيما بينها.
- ✓ في تجربة الشّاعر صلاح بوسريف قصائد بصريّة/شاشات متحرّكة يمكن قراءتها ومُشاهدتها والاستمتاع بمشَاهِدهَا.

اَلْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: سِينِمَائِيَّةُ المَشْهَدِ اليَوْمِيِّ وَالسِّينِمَا الأَمرِيكِيَّةُ فِي شِعْرِ الشّاعر سَمِير درويش: مِنَ النَّسَقِ الظَّاهِرِ إِلَى النَّسَقِ المُضْمَرِ.

يعدّ الشّاعر والإعلاميّ سمير درويش(*) وجها شعريّا وإعلاميّا مهمّا في السّاحة المصريّة والعربيّة، إذ يمثلُّ الموجة الثّالثة من الحداثة الشّعريّة العربيّة بمصر، والموجة الثّانية من قصيدة النّثر العربيّة، الجيل الّذي "اهتمّ ببناء مشروع شعريٍّ متنوّعٍ، من البساطة العميقة، إلى الصّور المركّبة"([1])، وقد ضمّ مجموعة من الأسماء الشّعريّة المهمّة في مصر كـ: إبراهيم داود، وفتحي عبد الله، وعاطف عبد العزيز، وإيمان مرسال، ومحمود قرني، وفتحي عبد الله، وعلي منصور، وعماد أبو صالح...

إنّ مقاربة المشهد اليوميّ بتفاصيله الصّغيرة في العالم الشّعريّ للشاعر المصري سمير درويش، جاء من نداء هذه الكتابة نفسها، ذلك أنّها تنتصر للهامشيّ والمنسيّ واللاّمفكر فيه ببوهيميّة رافضة، وتقدّم اقتراحا ميتاشعريّا يفكر في القصيدة وما تفكر فيه، وتطمح إليه، مستعينا في ذلك بكلّ ما تتيحه الإمكانيّة الهائلة للفنّ السّينمائيّ باختلاف تقنيّاته ووسائل تبليغه، ليسجل بكاميراته الشّعريّة إطاراً للمشهد اليوميّ المتناقض، جاعلا المقطع الشّعريّ لقطة سينمائيّة غاصة بالتّفاصيل الصّغيرة الّتي لا تقال إلّا بلغة الهامش، وبلغة الكاميرا وتقنياتها.

وفي نصوصه الشّعريّة ما يمكن أن يمثل ميتاشعر/ أو تنظيرا شعريّا لما يكتبه، فهو يرى أنّ:

"اَلْقَصِيدَةُ ابْنَةُ لَيْلٍ

تَجْمَعُ أَشْيَاءَهَا مِنْ نَهَارِ الشَّوَارِعِ وَالمَيَادِينِ

مِنْ أَشْجَارِ الزِّينَةِ عَلَى الأَرْصِفَةِ

---

*يعمل الشّاعر المصري سمير درويش رئيس تحرير مجلة ميريت الثّقافية ومسؤولا ثقافيا في الهيئة المصرية العامة للكتاب، ويقيم حاليا في الولاية المتحدة الأمريكية، وله ما يزيد عن تسعة أعمال شعريّة.

[1] سمير درويش، الشاعر لا يقيّم تجربته وجيلي هو الأكثر حضورا، حاوره أحمد اللاوندي، مجلة العربي، عدد 744، نونبر 2020، ص: 69.

وَمِنْ وَاجِهَةِ الْمَحَلاَّتِ

وَمِنْ أَلْوَانِ الأَكْيَاسِ الَّتِي تَضَعُهَا الأَكْشَاكُ فِي وَاجِهَاتِهَا

بِتَفَانٍ اسْتِهْلاَكِيٍّ!"([1]).

يتضح لي أن الشّاعر أكثر وعيا بتداخل الفنون والأجناس الأدبيّة، حيث يقول: "ضاقت المسافة بين الأنواع الأدبيّة المختلفة، وبين الآداب والفنون، فأصبح الشّاعر يستفيد من كلّ شيء، إيقاع السّينما، وحوار المسرح، وألوان الفنون التّشكيليّة، وسرد القصة القصيرة"([2]).

وفي شعره وعي بالفنون السّمعيّة والبصريّة، وخاصة السّينما بمكوّناتها وجديدها، كما له اهتمام ملحوظ بالسّينما الأمريكيّة الجديدة.

كما أجد حضورا طاغيا للتقنيّات السّينمائيّة وأسماء الأفلام والممثلين في معظم نصوصه الشّعريّة، بمعنى آخر، فإنّ هذا التّوظيف السّينمائيّ يتّخذ مظهرين اثنين في شعره، مظهر في اللّغة وألفاظها، ومظهر في التّقنية، ولعلّ ما يثير انتباهنا في تجربته كثرة الأسماء الأمريكيّة للأفلام والممثلين والممثلات الأمريكيات، كلّ ذلك من أجل صياغةِ مشهدٍ سينمائيٍّ يعتمدُ السّرد والمونتاج والإضاءة والتّعتيم...

لكن، أيُّ نوعٍ من المَشَاهِدِ؟

إنّهُ المشهدُ اليوميُّ الهامشيُّ القائمُ على تتبّع التّفاصيل الصّغيرة والاستفادة من تقنياتِ الفنِّ السّينمائيِّ، هذا ما يؤكده الشّاعر إذ يقول: "أتصوّر أنّ إضافتي الرّئيسيّة هي شعريّة "اليوميات"، أي تحويل اليوميّ إلى شعر..."([3])، لكن الّذي يهمني، هنا، هو كيف يكتب الشّاعر هذا اليوميّ، هل هو نقلٌ ميكانيكيٌّ عاديٌ للمشاهدِ الحياتية، أم إبداع جديد يعتمد التّقنيّات السّينمائيّة الّتي يتيحها عالم المرئيّات الجديد؟

---

[1] سمير درويش، ديك الجنّ، (شعر) منشورات ميريت الثقافية، ط1، س 2021، ص: 29.

[2] سمير درويش، المصدر نفسه، ص: 69.

[3] سمير درويش، المشهد اليومي للقصيدة، حاوره شريف الشافعي، مجلة الناشر الأسبوعي الإمارتية، عدد أكتوبر 2021، ص: 22.

يمكنني القول إنّ أهمّ تقنية سينمائيّة يعتمدها الشّاعر هي تقنيّة التّصوير المشهديّ، بحيث تبدو أغلب قصائده صورا سينمائيّة متحركة تؤسس للمشهد السّينمائيّ، هذا المشهد يؤسس بدوره لفيلم مكتوب في القصيدة، يمكن أن نسمّيها بـ"بالقصيدة المشهديّة"؛ هي ذلك النّص الشّعريّ "الّذي يتكوّن من المشاهد التّفصيليّة المتتابعة الّتي تروي قصة الفيلم"([1]).

وحين عدت إلى شعره، وجدته يطفح بمجموعة من المصطلحات والمفاهيم السّينمائيّة في مقدمتها "المشهد":

"احْتَجْتُ بِضْعَ دَقَائِقَ فَقَطْ

لِأَعْمُرَ الْمَشْهَدَ كَالبَارُودِ الّذَي أَرَاهُ الآنَ

فِي الْحَرْبِ الدْرَامِيَّةِ..."([2]).

تجمع القصيدة المشهديّة بين المشهد والدراما في بناءٍ نسقيٍّ جماليٍّ "متكاملٍ يتساندُ بعضه على بعض، ويكمّل جانب منه الجوانب الأخرى، وثمّة علاقات خفيّة وظاهرة بين الكلمات والتّراكيب النّحويّة، وكلّ ذلك ينتظم داخل إيقاع غير ملموس، لا تستطيع أن تصفه لكنّك تحسّه، ولا تستطيع أن تستمتع بالقصيدة دونه، إنّه المشهد اليوميّ بما هو مادة القصيدة الجديدة، لكنّه يظلّ المادة الخام الّتي يستطيع الشّاعر إعادة إنتاجها ولا يستطيع غيره، وهذه المشاهد فيها كلّ شيء، من التفات شاب ليتأكد من تفصيلة خايلته في فتاة تمضي في الطّريق المعاكس، إلى نوم طفل تحت كوبري مشاة، وتسوّل امرأة عجوز في مترو الأنفاق، حتّى الحريق والغرق.. إلخ..."([3])،

---

[1] أحمد كامل مرسي، مجدي وهبه، معجم الفن السّينمائي، منشورات الهيئة المصرية العاملة للكتاب، ط1، س1973، ص: 202.

[2] سمير درويش، يكيّف جرائمه على نحوٍ رومانتيكيٍّ، (شعر)، منشورات دار ميريت الثقافية، ط1، س 2020، ص: 10.

[3] سمير درويش، المشهد اليومي للقصيدة، حاوره شريف الشافعي، مرجع سابق، ص: 22.

وفي شعره ما يؤكد أنّه يكتب عن الأشياء البسيطة، ويجمع بين التّصوّر النّظريّ والتّطبيق الشّعريّ:

"أَكْتُبُ عَنْ سَيَّارَاتِ الأُجْرَةِ

وَالطَّرِيقِ الزِّرَاعِيِّ

وَالأُغْنِيَّاتِ الْهَابِطَةِ

وَعَنِ الْوَلَدِ الَّذِي يَتَحَيَّنُ فُرَصاً

كَي يَلْمَسَ أَصَابِعَ حَبِيبَتِهِ المُحَجَّبَةِ

دُوْنَ أَنْ يَتَعَمَّدَ إِهَانَتِي

وَأَسْتَطِيعُ أَنْ أَكْتُبَ عَنْ غُرْفَةٍ مُرَبَّعَةٍ

تَحْتَوِي وَحْدَتِي"(1).

إنّ القصيدة المشهديّة الجديدة تسعى دائما إلى لفت الانتباه إلى ما لا يرى، إلى العابر والمتشظيّ والمنسيّ، إلى تلك الأشياء في الزّوايا المعتمة، وتلك الأضواء الّتي تتحرّك في غفلة من الجميع، تلك الأضواء البسيطة الّتي لن يراها النّاس العاديون:

"أَضْوَاءٌ تَتَحَرَّكُ فِي صَدْرِي

لَنْ يَرَاهَا المَارُّونَ

لِأَنَّهُمْ يَقْطَعُونَ الْمَسَافَةَ عَدْواً وَلاَ يَنْظُرُونَ

ثُمَّ حِوَارَاتٌ كَاشِفَةٌ يُمْكِنُ رَصْدُهَا

[1] سمير درويش، يكيّف جرائمه على نحوٍ رومانتيكيٍّ، مصدر سابق، ص: 13.

وَبَعْضُ أُغْنِيَّاتٍ قَدِيمَةٍ"(1).

يتحرك الشّاعر في نصّه الشّعريّ بين فضاءين متباعدين (مصر- أمريكا) بحيث يصوّر مشهدا في مصر، ومشهدا في أمريكا، إما عبر استدعاء صور من الذّاكرة، أو صور من الحاضر، مفتونا بتتبّع الحياةِ الأمريكيّةِ في تباينها الصّارخ وعلاقاتها المتناقضة، فتنتقل كاميراته اللّغويّة وهي تتجوّل وتسجّل المشهد باحترافية بالغة، وتركّز على أدّق تفاصيله.

يتكوّنُ الفيلم من العديدِ من المَشَاهِد، والمشاهدُ تتكوّن من مجموعة من الصّور، كما تتكون القصيدةَ من صورٍ شعريّةٍ تتشكلُ عبرَ اللّغةِ، لكنّها في باطنها تحمل صورا سنيمائيّة متحركة لمشاهدَ معينة، تضمّ في تفاصيلها أشخاصا، وكائنات، وألوانا، وأحداثا، وأشياء، واقعيّة، أو متخيّلة، مرئيّة أو غير مرئيّة:

"يُمْكِنُنِي أَنْ أُصَوِّرَ الأَشَعَّةَ

الَّتِي تَفِيضُ مِنْ صَدْرِ امْرَأَةٍ سَمْرَاءَ

فِي فِيلِمٍ أَمْرِيكِيٍّ

وَقَدْ أَنْدَهِشُ لِأَنَّ السَيَّارَاتِ تَطِيرُ

وَلِأَنَّ الأَبْطَالَ يَسْتَقْبِلُونَ الرَّصَاصَ بِأَفْئِدَتِهِمْ

وَلاَ يَمُوتُونَ

كَي يُقَبِّلُوا النِّسَاءَ وَافِرَاتِ الصُّدُورِ

فِي نِهَايَةٍ مُفْرِحَةْ!"[2].

---

[1] سمير درويش، مصدر سابق، ص: 12.

[2] نفسه، ص: 17.

تختلف المشاهد اليوميّة المصوّرة في الفضاءات المفتوحة عن المشاهد اليوميّة المصوّرة في الفضاءات المُغلقة، فالأولى تتميّز بكثرة الحركة والانتقال والتّطور المستمر في الزّمكان، والمشهديّة العابرة، بينما تتميّز الأخيرة بالتّدقيق في التّفاصيل الصّغيرة والنّفاذ إلى جوهرها.

إنّ المَشَاهِدَ المصوّرة في الفضاءات المغلقة: المقهى، الحانة، البيت، الغرفة... ترتبط في مجملها بالإيروسية واشتهاءات الجسد، وتقلّبات رغباته (الجسد المشتهى، الجسد البض) فتتّضح الإضاءة ويخفت الصّوت، وتكثر المشاهد الحميميّة، ويقلّ عدد النّاس، فمن المشهد الّذي كان يضمُّ أكبر عدد من الشّخوص، إلى المشهد الّذي لا يتعدى ثلاثة أشخاص، كهذا المشهد المصوّر داخل حانة:

"حِينَ تَدْخُلُ:

تَسْمَعُ مُوسِيقَى كْلاَسِيكِيَّةً

تَرَى لَوحَاتٍ بِأَلْوَانَ بَارِدَةٍ

تَرْقُصُ إِنْ أَرَادَتْ

تُغَنِّي فِي أُذُنِي

تُوَارِي خَدَّيْهَا مِنْ هَجَمَاتِي

وَتَبْدَأُ رِحْلَةَ الأَصْدِقَاءِ المُشْتَاقِينَ

كَأَنَّهَا "جينيفر أنستون" تَمَامًا"([1]).

كما وجدت المشهد الّذي يضم شخصين: الشّاعر وحبيبته متناغمين ومتفاعلين في الزّمكان، وفاعلين في صناعة المشهد، وتنامي أحداثه، والدّفع به نحو النّهاية،

[1] سمير درويش، مصدر سابق ، ص: 87.

وهو مشهد يتميّز بالصّمت والهدوء، عكس ما يحدث في الخارج، إلّا حركة الشّاعر أو حبيبته، أو صوت موسيقى هادئة تناسب الأجواء الرّومانسيّة:

"اَلْشَّبَابِيكُ مُغْلَقَةٌ

لَكِنَّنِي أَقْطَعُ الْمَسَافَةَ كُلَّ حِينٍ

بَيْنَ غُرْفَةِ الاسْتِقْبَالِ

وَنَصْبَةِ الشَّايِ

وَأَسْتَمْتِعُ بِالقُبَلِ الَّتِي يَتَبَادَلُهَا أَبْطَالُ الأَفْلاَمِ

وَأَتَكَلَمُ فِي الْهَاتِفِ قَلِيلاً

وَلاَ أَنَامُ إِلّا حِينَ يُولَدُ الضَّوْءُ

لَكِنَّ بَطَلاَتِ الأَفْلاَمِ لاَ يَأْتِينَنِي أَبَداً"[1].

ويتراوح هذا المشهد بين الحركة والسّكون، والرّغبة في الاستمتاع بلحظات التّحرّر بعيدا من عين الرّقيب:

"سَنُعَلِّقُ السَّتَائِرَ الثَّقِيلَةَ كَي نَصْنَعَ عَتْمَةً

تُحِبِّينَهَا عِنْدَ مُمَارَسَةِ الحُبِّ

لَكِنَّنَا سَنَتْرُكُ فُرْجَةً

يَدْخُلُ الضَّوْءُ الأَبْيَضُ مِنْهَا

لِأَنَّنِي أُحِبُّ المُوسِيقَى

وَالشَّايَ الأَحْمَرَ

[1] سمير درويش، مصدر سابق، ص: 11.

وَالقَهْوَةَ الغَامِقَةَ

وَأَصْوَاتَ الرَّغْبَةِ، وَاللُّهَاثَ

وَالنَّفَقَ الَّذِي تَدْخُلِينَهُ قَبْلَ بُلُوغِ المُنْتَهَى"([1]).

ومن البيت أنتقل إلى المقاهي والحانات، حيث:

"الفَتَياتُ اللَّوَاتِي يَتَقَلَّبْنَ عَلَى الجَمْرِ

وَزُجَاجَاتِ النَّبِيذِ

وَضَحَكَاتٍ

وَرَغْبَةٍ عَارِمَةٍ فِي الصُّعُودِ

إِلَى سِدْرَةِ المُنْتَهَى؟!"([2]).

ومن المشاهد المصوّرة في الفضاءات المغلقة إلى المشاهد المصوّرة في الفضاءات المفتوحة، باعتبارها إطارات سينمائيّة واسعة؛ ذلك أنّ "الإطار هو المجال الذي يحتوي الصّورة ويوحي بأبعادها ودلالاتها.. ويحدّد الإطار المجال المرئيّ أو المركَّبِ لها، كما يرتب محتوياتها ومعانيها كالتّموقع النّهائيّ للأشخاص داخل الديكور"([3])، وخارج هذه الإطارات تتحرك الشّخصيّات والكائنات، وتتحرك معها الظّلال والألوان في فضاءٍ واسعٍ بحريّة أكثر، وقد يتحوّل المشهد السّينمائيّ ـ حينما تكتمل كلّ عناصره ـ إلى فيلمٍ سينمائيٍّ متحركٍ في القصيدة، فلنشاهد المشهدَ الوصفيّ لمكونات الشّارع:

"اَلْمَحَلاَتُ عَلَى الْجَانِبَيْنِ تُشِعُّ ضَوْءًا صَافِيًا

---

[1] سمير درويش، مصدر سابق، ص: 37.

[2] المصدر نفسه، ص: 33.

[3] محمد اشويكة، الصورة السينمائية: التقنية والقراءة، منشورات الدار المغربية العربية، ط2، س 2016، ص: 33، 34.

وَالْرَّصِيفُ مُمْتَدٌّ بَعْدَ النَّاصِيتَينِ

وَمَحَطَّةُ الْبَاصَاتِ

وَبَعْدَ الْبَارِ

وَالْحِكَايَاتُ الّتِي أَحْمِلُهَا

وَمُوسِيقَى اسْمِي حِينَ تَفُوحُ"([1]).

يتكوّن المشهد الذي انبنى خارج الإطار من المشاهد الصّغيرة، والحركات والمكوّنات السّينمائيّة الأخرى، وفيما يلي مقطع شعري آخر، يوضح ذلك:

"امْرَأَةٌ تَجُرُّ عَرَبَةً صَغِيرَةً

بِهُدُوءٍ يُنَاسِبُ بْلُوزَتَهَا الْوَرْدِيَّةَ

شَابٌّ يُبَادِلُ فَتَاةً قُبُلاَتٍ

فَتَيَاتٌ صَغِيرَاتٌ يَصْنَعْنَ صَخَبًا

فِي مَحَلِّ الأَطْعِمَةِ السَّرِيعَةِ

بَيْنَمَا عَجُوزٌ تُنَظِّفُ الطّاوِلاَتِ

بِزَيِّهَا الرَّسْمِيِّ"(2).

يضمّ المقطع الشّعريّ مشهدا كبيرا، يحتوي خمسة مشاهد صغيرة، لخمس شخصيّات فاعلة فيه، المرأة، والشّاب والحبيبة، والفتيات الصّغيرات، والعجوز. وكلّ عنصر من هذه العناصر يقوم بحركة معيّنة تدفع المشهد للاستمرار، فالمرأة تجرّ العربة، والشّاب يبادل حبيبته القبل، والفتيات يصنعن صخبا، والعجوز تنظف

[1] سمير درويش، يكيّف جرائمه على نحوٍ رومانتيكيٍّ، ص: 78.
[2] سمير درويش، مصدر سابق، ص: 68.

الطّاولات، وكلّ عنصر له أوصافه الّتي تجعله مختلفا عن الآخر.. كما تَشَكّلَ المشهدُ من العناصر التّالية المؤثثة له:

- ✓ **المكان:** الشّارع العام، محلّ الأطعمة السّريعة.
- ✓ **الزّمن:** الصّباح، بداية يوم جديد باستعداد العجوز لاستقبال الزبناء.
- ✓ **الشّخصيات:** المرأة، الشّاب، الفتاة، الفتيات الصّغيرات، العجوز .
- ✓ **الحدث:** جر العربة، تبادل القبل، افتعال الصّخب، تنظيف الطّاولات..
- ✓ **الصّوت:** صوت العربة، صوت القبلة، الصّخب...
- ✓ **الديكور:** العربة، مكونات محلّ الأطعمة، الطّاولات، البلوزة، الزّي الرّسمي...
- ✓ **الإضاءة:** الصّباح، (إضاءة عادية).

وفي مشهد آخر يتبع الشّاعر نفس الطّريقة، ليجمع في المشهد الواحد مشاهد متفرعة عنه ومستمرة في الحركة والبناء الدراميّ:

"تَحْمِلُ امْرَأةٌ حَقِيبَةً وَرَقِيَّةً
بِهَا حِذَاءٌ بَدِيلٌ يُنَاسِبُ وَظِيفَتَهَا
وَيَجُرُّ آسْيَوِيٌّ حَقِيبَةَ سَفَرٍ عَلَى الرَّصِيفِ
وَيَصْطَفُّ النَّاسُ أَمَامَ عَرَبَةِ مَأْكُولاَتٍ
بَيْنَمَا أَوْرَاقُ الأَشْجَارِ مَغْسُولَةٌ
وَالإِشَارَاتُ تُبَدِّلُ أَلْوَانَهَا بِحِيَادٍ"([1]).

تتغيّر زاوية التّصوير ما بين البعد والقرب بالتناوب، ما بين التّصوير العابر والتّصوير المركز، بحيث يركز الشّاعر على الجزئيّات الصّغيرة الأقرب إلى إطار المشهد، وهي أوراق الأشجار المغسولة بفعل تساقط الأمطار، ثمّ عادت الكاميرا إلى الجزء البعيد من المشهد، حيث الإشارات تبدل ألوانها بحياد، في هذا كلّه، نحسُّ بالصّورة المسجّلة تتحرك فـ"تحرك الصّورة يعني انتقال الموضوع المعروض

[1] سمير درويش، يكيّف جرائمه على نحوٍ رومانتيكيٍّ، مصدر سابق، ص: 70.

من حالة (أ) إلى حالة (ب) وهذا الانتقال يحقّق خاصيتين: الزّمنيّة، أي أنّه يأخذ مدّة زمنيّة؛ والتّحوّل: حيث يأخذ الشّيء المعروض تشكّلات جديدة تنمو وتتطوّر أثناء عمليّة الانتقال"([1]) والتّصوير والتّسجيل.

يقدّم الشّاعر في شعره "مشهدا بصريا/ سمعيّا بلغةٍ مرئيةٍ، تستعينُ بمعطياتِ الصّورةِ السّينمائيّةِ من ديكور، وإكسسوار، وإضاءة، وعتَمة، وظلّ، ولون، وكادر، وحركة، وما يقترن بها من عناصر صوتيّة، ويتمّ ذلك عبر تجوال الكاميرا الشّعريّة في الفضاءِ الموصوفِ، وتصويره من زوايا مختلفة، متتبعة أجزاءه، مستقصية كلّ محتوياته للإلمام بجميع عناصر المشهد"([2])، وفي معظم المشاهد يصف الشّاعر الأشخاص البسطاء عكس التّجارب الشّعريّة السّابقة عليه، بحيث ما قَبْلَ جيل الشّاعر سمير درويش كان الشّاعر المصريّ/العربيّ يوظف الشّخصيات ذات الحمولة التّراثيّة والثّقافيّة، أما مع جيله فقد بدأ الاحتفاء بالشّخصيّة الهامشيّة في حواري وأزقة مصر وريفها البعيد، فيحضر في شعرهم الإسكافيّ، والشّحاذ، وسائق التّاكسيّ، وبائع الورد، وباعة الأطعمة، والأهل والأصدقاء، والشّباب، والأطفال الصّغار، ورواد المقاهي البسيطة:

"قَبْلَ أَنْ أَنْحَرِفَ يَسَارًا بِنَاصِيَتَيْنِ:

بَائِعُ وَرْدٍ مِكْسِيكِيٍّ بِوَجْهٍ عَرِيضٍ

وَشَارِبِ كْلاَسِيكِيٍّ كَأَبْطَالِ السِّتِينِيات

ثَمَّ إِشَارَاتٌ مُلَوَّنَةٌ

فَسَاتِينٌ قَصِيرَةٌ

مُرَاهِقٌ يَقْطَعُ الشَّارِعَ عَلَى لَوْحٍ أَرْضِيٍّ

[1] عبد الرزاق الزاهر، السرد الفيلمي قراءة سيمائية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، س 1994، ص: 21 - 22.

[2] أميمة عبد السلام الرواشدة، المشهد السينمائي في الشعر العربي المعاصر، مجلة أفكار (وزارة الثقافة الأردنية) عدد 36، شباط 2019، ص: 16.

نِسَاءٌ وَرِجَالٌ فِي بَارٍ خَافِتِ الإِضَاءَةِ

وَأَرْبَعِينِيٌّ يُوَاجِهُ ثَلاَثِينِيَّةً فِي مَحَطَّةِ الْبَاصِ

يُودِعُ قُبُلاَتٍ بَطِيئَةً فِي فَمِهَا

دُونَ أَنْ يَكْتَرِثَ بِأَحَدٍ"([1]).

أجد الشّاعر شغوفا بتتبّع المشاهد المتحركة مصحوبة بأصوات في فضاءات مفتوحة، فيتتبّعها في مشهدٍ سريعٍ عابرٍ في الزّمان والمكان:

"اَلْبَحْرُ مُسْتَأْنِسٌ

وَالأَلْوَانُ مُتَدَاخِلَةٌ

كَأَنَّهَا تَتَحَرَكُ فِي لَوْحَةٍ لِفَنَانٍ تِلْقَائِيٍّ

وَالأَصْوَاتُ شَرِيطٌ يُصَاحِبُ الْمَنْظَرَ

قُبُلاَتٌ، وَأَجْسَادٌ مَمْشُوقَةٌ، وَعُمَّالُ صِيَانَةٍ

وَكَلْبٌ أَلِيفٌ، وَحِقِيبَةٌ ثَقِيلَةٌ

وَالْفَتَاةُ تَجْرِي إِلَى الْبَحْرِ

وَاضِعَةً مُوسِيقَاهَا فِي أُذُنِهَا

بَيْنَمَا يَتَحَرَكُ جَسَدُهَا بِإِيقَاعٍ يُنَاسِبُ شَغَفِي"([2]).

إنّ وظيفة كلّ من الشّاعر والسّينمائيّ هي التّصوير، سواء بالآلة الفوتوغرافيّة أو الكتابة، بغية إضاءة المادة المصوّرة، هكذا أجد داخل الكتابة الشّعرية كاميرا شعريّة تتحرك لترصد الظّلال، والزّوايا المعتمة، والفضاءات الواقعيّة والمتخيّلة، متخذة في ذلك زوايا؛ من الأعلى، ومن الأسفل، من الجانب، ومن الخلف... وقد تتغلغل الكاميرا في المشاهد الأكثر حميميّة لتصف تفاصيل الجسد الدّقيقة، وتموّجاته بين الإضاءة والعتمة، بل حتّى الأشعة المنبعثة منه:

---

[1] سمير درويش، يكيّف جرائمه على نحوٍ رومانتيكيٍّ، ص: 76.

[2] المصدر نفسه، ص: 71.

"يُمْكِنُنِي أَنْ أُصَوِّرَ الأَشَعَةَ

الّتِي تَفِيضُ مِنْ صَدْرِ امْرَأَةٍ سَمْرَاءَ

فِي فِيلِمٍ أَمْرِيكِيٍّ"([1]).

يتبين لي هوس الشّاعر بتصوير التّفاصيل سواء كانت في السّينما أو في الواقع، يتتبّعها ليسجلها بكاميراته الشّعريّة ويضيئها من كلّ الجوانب:

"اَلْمِصْبَاحُ الصَّغِيرُ المُعَلَّقُ فَوْقَ السَّرِيرِ

يَنْحَتُ تَفَاصِيلَ جَسَدَكِ بِالضَّوْءِ وَالظِلِّ.

أُحِبُّ جَسَدَكِ حِينَ يَكُونُ مَنْحُوتًا بِالضَّوْءِ وَالظِّلِّ"([2]).

كما يمكن أن يكون التّصويرُ من الخلفِ في مشهدٍ عابرٍ دون الإلمامِ بتفاصيلِهِ:

"وَغَادَةٌ تُعْطِي ظَهْرَهَا لِلْكَامِيرَا

بِفُسْتَانٍ أَزْرَقَ

مُوَشّى بِوُرُودٍ بَيْضَاءَ"([3]).

أو يوجّه تصوير المشهد بشكلٍ مقربٍ مُركزا عدسة الكاميرا على الوجه، أو النّصف العلوي للجسد، لإعطاء صورة أكثر تقريبيّة للشخص المصوَّر:

"شَعْرُهَا نَاعِمٌ وَمَقْصُوصٌ حَتَّى كَتِفَيْهَا

فَتَاتِي الَّتِي تُشْبِهُ Emily Blunt

عَيْنَاهَا تَضْحَكَانِ

وَمُرَاوِغَةٌ

تَرْتَدِي فُسْتَاناً رَهِيفاً

---

[1] سمير درويش، مصدر سابق، ص:35.
[2] المصدر نفسه، ص:12.
[3] نفسه، ص:68.

أَسْوَدَ، وَنَحِيفًا، وَدُونَ أَكْمَامٍ

وَصَدْرُهَا يَتَكَوَّرُ بِإِحْكَامٍ يَلِيقُ بِانْدِفَاعِي"([1]).

سبق وأن أكدت أنّ الفضاءات الّتي يجري فيها تصوير المشاهد الشّعريّة السّينمائيّة تتوزّع بين حارات مصر، وبين شوارع نيويورك الأمريكيّة، ويتخلّل هذه المشاهد المتحركة والضَّاجَة بحركة النّاس، مشهد صامت، فتخفت حركة السّرد، ليبرز الصّمت، وشعريّة الوصف، وتفاصيل الأزياء وألوانها:

"ذُو الثِّيَابِ الرَّمَادِيَّةِ

الَّذِي يُنَظِّفُ سَيَّارَةً حَمْرَاءَ

أَمَامَ بُرْجٍ سَكَنِيٍّ أَبْيَضَ؛

يَنْظُرُ خِلْسَةً لِلْفَتَاةِ الْوَاقِفَةِ أَمَامَ مَحَلٍّ مُقَابِلٍ

مَدْهُونَةٍ وَاجِهَتُهُ بِالْبُرْتُقَالِيِّ

- يَبِيعُ أَشْرِطَةَ "فِيدْيُو" -

تَلْبِسُ بَنْطَلُوناً أَمْرِيكِيّاً أَزْرَقَ

وَنَظَّارَةً سَوْدَاءَ كَاشِفَةً"([2]).

أنتقل من الوصف والأزياء الخارجيّة إلى التّفاصيل الصّغيرة للجسد عبر تعريضه لمجهر العدسة والإضاءة الكاشفة:

"اَلْمِصْبَاحُ الصَّغِيرُ الْمُعَلَّقُ فَوْقَ السَّرِيرِ

يَنْحَتُ تَفَاصِيلَ جَسَدَكِ بِالضَّوْءِ وَالظِلِّ.

أُحِبُّ جَسَدَكِ حِينَ يَكُونُ مَنْحُوتًا بِالضَّوْءِ وَالظِّلِّ"([3]).

أو مثل ما أجد في المقطع الشّعريّ التّاليّ:

---

[1] سمير درويش، المصدر نفسه، ص: 90.

[2] سمير درويش، مرايا نيويورك، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، س 2016، ص: 11.

[3] سمير درويش، مصدر سابق، ص:12.

"صُورَةُ امْرَأَةٍ فِي ثَوْبٍ أَبْيَضَ شَفَافٍ

تُدَاعِبُ التَّجَاعِيدُ تَفَاصِيلَهَا"([1]).

ومن الأزياء وتفاصيل الجسد، إلى تتبّع حركات الشّخصية في المكان الموصوف تتبعا دقيقا ملمّا بكلّ تفاصيلها، وحركاتها، ومواقفها، وعلاقتها مع الغير، وفق بناء زمنيّ متدرج ومتنام.

فأشاهدُ كيف يجسّد للمتلقي صورةَ شابّةٍ عشرينيّةٍ منطلقة في الشّارع العام:

"نَحِيفَةٌ وَسَامِقَةٌ كَأَنَّهَا "جينيفر أنستون"

هَكَذَا بَانَتْ حِينَ خَرَجَتْ مِنْ سَيَّارَةِ الأُجْرَةِ

بِحِذَاءٍ فِضِيٍّ

لَكِنَّ عَيْنَيهَا تَضْحَكَانِ

وَوَاسِعَتَانِ أَكْثَرَ

وَمُحَدَّدَتَانِ عَلَى خَيْطٍ نِيلِيٍّ عَلَى حَافَةِ جَفْنِهَا السُّفْلِيِّ"([2]).

بيّن التّصوير السّينمائيّ الشّعريّ هيئتها وبنيتها الجسديّة (نحيفة، وطويلة، تشبه جينفر أنستون) وهي تتمشى، قادمة نحو الشّاعر/ الكاميرا، منذ لحظة خروجها من سيّارة الأجرة، إلى تقدّمها نحو عين العدسة، لتدخل في المشهد، فيمتلئ إطار الكاميرا، ومع استمرارها في التّقدم يكبر وجهها وشكلها، وتتّضح ملامحها أكثر، هكذا إذن تغيّرت زوايا التّصوير، وزوايا النّظر إلى موضوع الصّورة، من التّركيز على القامة، إلى التّركيز على الحذاء الفضيّ، فالانتقال إلى العينين الضاحكتين الواسعتين، ثمّ التّركيز أكثر على عين واحدة مع التّدقيق في خيطٍ نيليٍّ على حافة جفنها السّفليّ.

---

[1] سمير درويش، مصدر سابق، ص: 58.

[2] نفسه، ص: 84.

إذا ما سلمت بأنّ الصّورة السّينمائيّة المتحرّكة "إطار جمعيٌّ ومتعدّد له أبعاد مختلفة، ومتورطة في الواقع كموضوعات وأشياء وأجساد ورموز، وتورطها يعني أنّها "تعكسه"... ولا تكتفي بإظهار ما هو موجود، بل تدخل ضمن التّوتر الدّلالي السّائد في مجتمع معين، تتورط في صراع المعنى بحيث تصوغُ بعضَ تفاصيله"([1]) على شكلِ أنساقٍ معلنةٍ، فإنّ المشاهد السّينمائيّة في شعر سمير درويش تتضمّن أنساقا ثقافيّةً مضمرةً معيبةً تنطوي عليها العقليّةُ الأمريكيّةُ الزّائفة، هذا ما يؤكده المقطع الشّعريّ التّالي:

"لَسْنَا مُمَثِلِينَ ثَانَوِيينَ فِي فِيلِمٍ أَمْرِيكِيٍّ

مَعَ ذَلِكَ تَجْرِي مِيَاهُ الأَمْطَارِ

بِمُحَاذَاةِ الرَّصِيفِ

وَتَحْمِلُ امْرَأَةٌ حَقِيبَةً وَرَقِيَّةً

بِهَا حِذَاءٌ بَدِيلٌ يُنَاسِبُ وَظِيفَتَهَا

وَيَجُرُّ آسْيَوِيٌّ حَقِيبَةَ سَفَرٍ عَلَى الرَّصِيفِ

وَيَصْطَفُّ النَّاسُ أَمَامَ عَرَبَةِ مَأْكُولاَتٍ

بَيْنَمَا أَوْرَاقُ الأَشْجَارِ مَغْسُولَةٌ

وَالإِشَارَاتُ تُبَدِّلُ أَلْوَانَهَا بِحِيَادٍ"([2]).

يسعى الشّاعر إلى تقويض المركزيّة الأمريكيّة، والتّنبيه إلى تغوّلها وتسلّطها، مع التّأكيد على أنّ ما يحدث، أشبه بتمثيلٍ، نتخذ فيه نحن العرب الدّور الثّانويّ

[1] محمد نورالدين آفاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، منشورات عكاظ، ط1، س 1988، ص: 21.
[2] سمير درويش، مرايا نيويورك، مصدر سابق، ص: 70.

"الكومبارس"، أمام عربة المأكولات، وتلهو بنا الرّياح كأوراق الأشجار المغسولة، وننتظر "الإشارة" في فيلم غير محبوك الصّنعة والإخراج.

ومن تصوير المشاهد اليوميّة ينتقل الشاعر ـ ضمن استراتيجية "الميتا مشهد" ـ إلى الاشتغال على المشاهد الفيلمية المأخوذة من أفلام السّينما الأمريكيّة المعاصرة، شَاهَدَهَا الشّاعر فيما سبق، ثمّ عادت لتظهر في نصوصه، ممّا يدّل على أنّه متابعٌ جيدٌ لجديدها ولقديمها، وتصبح السّينما في لحظات الغربة والوحدة الشّبيهة بالاحتضار بلسما ومواساة له:

"لَيْسَ ثَمَّ مَا يُحِيطُنِي فِي احْتِضَارِي

غَيْرُ عُلَبِ الأَدْوِيَّةِ البُرْتُقَالِيَّةِ

وَأَفْلاَمٍ عَتِيقَةٍ

وَصُورِ شَابَّيْنِ أَنْقَذْتُهُمَا

مِنَ السُّقُوطِ فِي لُجَّةِ الثَّلْجِ"([1]).

وفي اللّيالي الطّويلة، يجلس صامتا أمام قناة الأفلام الأمريكيّة:

"أَسْتَمْتِعُ بِالقُبَلِ الَّتِي يَتَبَادَلُهَا أَبْطَالُ الأَفْلاَمِ الأَمْرِيكِيَّةِ

وَأَتَكَلَمُ فِي الْهَاتِفِ قَلِيلاً

وَلاَ أَنَامُ إِلّا حِينَ يُولَدُ الضَّوْءُ

لَكِنَّ بَطَلاَتِ الأَفْلاَمِ لاَ يَأْتِينَنِي أَبَداً"(2).

[1] سمير درويش، مرايا نيويورك، مصدر سابق، ص: 102.
[2] المصدر نفسه، ص: 11.

يوظف الشّاعر مجموعة من أسماء الممثلين وأسماء الأفلام الأمريكيّة، ـ كفيلم "الأب الرّوحي"(*).

"وَدُونَ أَنْ تَتَأَمَّلَ "آل باتشينو"

الَّذِي كَالطَّاوُوسِ

فِي "الأَبِ الرُّوحِيِّ"([1]).

كما يوظف أسماء بعض الممثلات الأمريكيات الأكثر شهرة ـ كالممثلة **Emily Blunt** ـ ويحركهن في الحياة العامة، أو يربط بينهن وبين تطلعات الشّابات العربيّات وتقليدهن في الهيئة واللّباس:

"شَعْرُهَا نَاعِمٌ وَمَقْصُوصٌ حَتَّى كَتِفَيْهَا

فَتَاتِي الَّتِي تُشْبِهُ Emily Blunt

عَيْنَاهَا تَضْحَكَانِ

وَمُرَاوِغَةٌ

تَرْتَدِي فُسْتَاناً رَهِيفاً

أَسْوَدَ، وَنَحِيفًا، وَدُونَ أَكْمَامٍ

وَصَدْرُهَا يَتَكَوَّرُ بِإِحْكَامٍ يَلِيقُ بِانْدِفَاعِي"([2]).

إنّ تشبيه صديقة الشّاعر بالممثلة الأمريكيّة **Emily Blunt** هو مظهر من مظاهر الانسلاخ الهوياتيّ، والانسياق وراء مغريات الحضارة الأمريكيّة الجديدة، ومحاولة الذوبان فيها، بعد التّنكر للثقافة الأصل، نظرا لتحكّمها في المصائر

---

* فيلم الأب الروحي": فيلم جريمة أمريكي صدر سنة 1972م من إخراج فرانسيس فورد كوبولا وإنتاج ألبرت رودي، وسيناريو كوبولا وماريو بوزو، وهو مقتبس عن رواية أمريكية.

[1] سمير درويش، مرايا نيويورك، مصدر سابق، ص: 29.

[2] مصدر سابق، ص: 90.

والعقليّات، وكبحها للحريات، والارتماء في الثّقافة البديلة، و"الهويات القاتلة" عبر ما تفرضه في الثّقافة، والأزياء، وطرق التّفكير...

تشجب الأنساق السّينمائيّة في شعر سمير درويش السّينما الأمريكية الّتي تنشغل بالجانب الاستهلاكيّ بدل الجانب الإنسانيّ، ولهيمنتها المستبدة بكلّ ما هو جميل.

"أَخْرُجُ، الآنَ، مِنَ الْمَشْهَدِ

تَارِكًا كُتُبًا عَلَى السَّرِيرِ، وَصُحُفًا عَلَى الأَرَائِكِ

وَبَقَايَا أَعْشَابٍ مَغْلِيَّةً فِي الأَكْوَابِ

وَالكْرِيمَاتُ المُلَيِّنَةُ عَلَى "الكمُود"

وَبَصَمَاتُ أَصَابِعِي عَلَى صَدْرٍ يَخُصُّنِي!"([1]).

في نهاية هذا المبحث، سأخرج أنا كذلك من المشهد السّينمائيّ في شعر سمير درويش كما خرج هو لتوّه، تاركا فيه وفي الشّعرية العربيّة بصمة من بصماته الشّعريّة الخاصّة.

خلاصة

تبين لي من خلال تتبّعي تجليات المشهد اليوميّ والسّينما الأمريكيّة في شعر الشّاعر المصريّ سمير درويش أنّ اشتغال شعره ـ سينمائيّا ـ على المشهد اليوميّ ليس شعريّة مجانيّة أو اعتباطيّة، بل شعريّة مواربة مخاتلة، تُظهر وتخفي، وكلّ مكوّن من مكوّنات مشاهدها هو علامة سيميائيّة ثقافيّة دالة، تلعبُ دورا مهمّا في بلورة قصيدة مشهديّة منفتحة.

[1] سمير درويش، المصدر نفسه، ص: 30.

يسعى الشّاعر إلى كتابة تجمع الكثير من الصّور المركّبة الملتقطة من حياة الشّارع في مشهد شعريٍّ سينمائيٍّ يرقى إلى مصاف الفنّ التّعبيريّ المتكامل، ومن تلك الصّور البسيطة، تأتي الشّعريّة المدهشة، وذلك بتحويلِ اليوميّ إلى شعر اعتمادا على التّقنيات السّينمائيّة.

يستعين المشهد البصريّ في شعر سمير درويش بمعطيات سينمائيّة أخرى كالموسيقى، والإضاءة، والتّعتيم، والحركة، والكادر...

تتعدّد المشاهد السّينمائيّة في شعره: المشاهد الصّامتة والصّاخبة، (حياة الريف بمصر/ حياة القاهرة ونيويورك) والمشاهد القريبة (الرّاهن) والمشاهد البعيدة (الأفق والمستقبل) والفضاءات المغلقة (هواجس النّفس) والفضاءات المفتوحة (الانفتاح على الآخر)، وتكشف أنساق المواد المصوّرة، بقدر ما تكشف عن حقائقها.

يقوم المشهد في شعره على تتبّع أوصاف الشّخصيّات: هيئتها، حركاتها، ويتخطى ذلك إلى الكشف عن أنساقها وأنماط تفكيرها وتطلّعاتها.

يبدو المشهدُ اليوميُّ في شعر سمير درويش بسيطا وعاديا، غير أنّه يحمل في طياته أنساقا مضمرة، لا يصل إليها القارئ إلّا بالتّأويل، وما قمت به من استخلاص للمعاني، لا يقبل وجها واحدا، بل وجوها عدّة، حسب كلّ قارئ ودرجة فهمه وقراءته لما وراء الكلمة والصّورة المتحركة في المشهد، المشهد المتحرك في القصيدة السّينمائيّة.

خلاصة تركيبية

يتّخذ الحضورُ السّينمائيّ في الشّعر العربيّ المعاصر مجموعة من التّمظهرات، تختلف أشكال تفاعلها النّصيّ، وتقنياتها من شاعر إلى آخر، فإذا كان الشّاعر عبد السّلام المساوي يسعى إلى تغطية أكبر حيز من قصيدته بالمكوّنات السّينمائيّة، فإنّ صلاح بوسريف يسعى إلى سرقة أضوائها لإضاءة عتمات القصيدة، عبر فتح آفاق جديدة في حداثة الكتابة بالصّورة السّينمائيّة والصّفحة الشّعريّة، بينما الشّاعر المصري سمير درويش ينفتح على السّينما الأمريكيّة، ويستفيد منها في بناء المشهد اليوميّ بتفاصيله الدّقيقة في نصّه الشّعريّ. ويشترك الشّعراء الثّلاثة في توظيف الأنساق السّينمائيّة التّالية: اللّغة السّينمائيّة، والصّورة السّينمائية والصّورة الفوتوغرافيّة والفيلمية، والسّيناريو، والسّرد السّينمائيّ، والشّاشة الصّغيرة، وتقنية عين الصّقر، والصّفحة الشّعريّة، وسينمائيّة المشهد اليوميّ، والتّعتيم والإضاءة، الظّلال والألوان، وزوايا التّصوير... وإن تفاوتوا في درجة التّعبير والرّؤية.

ومهما يكن من اختلاف بين شعراء المتن المدروس في هذا الفصل؛ في طرائق التّوظيف والتّعبير، فإنّي توصّلت إلى أنّ الشّعر العربيّ المعاصر قد استفاد من السّينما استفادة كبيرة تتّضح أكثر ما تتضح في اللّغة والإخراج، وبناء المشاهد، وتحويل النّص الشّعريّ إلى شاشة سينمائيّة نابضة بالحركة والحياة والدّلالات...

وبناء على خلاصاتِ المباحثِ الثّلاثة أسجل مجموعة من الاستنتاجات، أوضّحها على الشّكل التّاليّ:

- ✓ انفتح الشّعر العربيّ المعاصرـ خاصة الجيل الثّمانيني (عربيا) ـ على السّينما واستوعب أدواتها الفنيّة وآلياتها وتقنياتها...
- ✓ كلّ المكوّنات السّينمائية في الشّعر العربي المعاصر هي أنساق ظاهرة، تُضْمِرُ أنساقا ومعان دلاليّة لا يسعفنا في الوصول إليها إلّا التّأويل والقراءة النّسقيّة.

- ✓ الصّورة السّينمائية هي كلّ صورة تقدّم مشهدا سمعيا/ بصريا من خلال خطابٍ لغويٍّ جماليٍّ متناسقٍ داخل النّص الشّعريّ.
- ✓ علاقة السّينما بالشّعر علاقة وطيدة، تتجلى في استعارة كلّ فنّ تقنيات الفنّ الآخر.
- ✓ تقنيةُ عين النّسر أهمّ تقنيّة سينمائيّة إخراجيّة وظفها الشّاعر العربيّ المعاصر للنّفاذ إلى جوهر الأشياء والشّخوص والأمكنة ودلالاتها المتعدّدة.
- ✓ العمل الشّعريّ عند هؤلاء الشّعراء ليس عملا شفاهيا، بل عرضا سينمائيّا مَقروءا ومُشاهدا.
- ✓ استعار الشّاعر أضواء الفنّ السّابع لإضاءة عتمة القصيدة، والخروج بها إلى أفق جماليّ وتجريبيّ أرحب.
- ✓ لا يوظف الشّاعر الأنساق السّينمائيّة بشكلٍ اعتباطيٍّ، بل ضمن استراتيجية الشّعريّة المنفتحة، والقائمة على الانزياح، وكلّ مقوّمات الجمال الشّعريّ، من ثمّ، فهي مندغمة في اللّغة، وفي الايقاع وفي الرّؤية الشّعريّة للذات والآخر والوجود.
- ✓ العملُ الشّعريُّ ليسَ إنجازا شفاهيّا، بل عرضا بصريّا، والقصيدة فيه مشهد، تتخلله صورٌ شعريةٌ وسينمائيّةٌ سمعيّةٌ ومرئيّةٌ خلاقة ومتآلفة فيما بينهما.
- ✓ السّيناريو الشّعريّ تقنيّة سينمائيّة تساهمُ في تنامي الحدث الدراميّ وبناء الصّورة الشّعريّة.
- ✓ في حداثة الكتابة الشّعريّة المنفتحة انتقل الوعي الشّعري من السّينما باعتبارها عملا جماعيّا إلى إبداعٍ فرديٍّ أشبه بـ"سينما المؤلف"، يمكن تسميتها بـ"سينما الشّاعر"؟.
- ✓ في هذه التّجارب الشّعريّة قصائد بصريّة/شاشات متحرّكة يمكن قراءتها ومُشاهدتها والاستمتاع بمشَاهِدهَا.

اَلْفَصْلُ الثاني

اَلْتَأْوِيلُ السِّيمْيَائِيُّ لِلصُّورَةِ الْفُوتوغْرَافِيِّةِ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ:

التعَاضُدُ، التَأْوِيلُ، التَصْوِيرُ

المبحثُ الأولُ: التَّعَاضُدُ التَّأْوِيلِيُّ بَيْنَ الصُّورَةِ الْفُوتُوغْرَافِيِّةِ وَالْقَصِيدَةِ فِي شِعرِ الشّاعرة وداد بنموسى.

المبحثُ الثّانِي: تَأْوِيلُ الدَّلاَلَةِ المُشْتَرَكَةِ بَيْنَ الصُّورَةِ الْفُوتُوغْرَافِيِّةِ وَالْقَصِيدَةِ فِي شِعرِ الشّاعر علاء عبد الهادي.

المبحثُ الثّالثُ: التَّصْوِيرُ الْفُوتُوغْرَافِيُّ بِاللُّغَةِ الشِّعْرِيَّةِ فِي شِعرِ الشّاعر زَهْران القاسمي.



"إنّ الشّعراء الجيدين يدربوننا على النّظر بالرّغم من أنّ كلماتهم عمياء"

ريجيس دوبري

تمهيد

ظلّت الصّورة الفوتوغرافيّة غائبةً في الثّقافة العربيّة، لسببين أساسيين؛ تأخر الصّناعة والتّكنولوجيا، والرّؤية الدّينية الّتي جعلتها دائما في الهامش، إلى أن فرضتها متطلبات الحياة المعاصرة، فأصبحت حاضرة بقوّة في السّينما والفنّ والكتب والمطبوعات والإبداع الشّعريّ، وفي الشّوارع والبيوت، بل في الحياة كلّها.

إذا كانت الثّقافة العربيّة القديمة، "تحظر الصّورة أو تهملها، ألّا توظفها في الكلمات وفي النّصوص، وفي أدب فريد؟"(1)، وفي مقدمة هذا الأدب الفريد، يوجد الشّعر العربيّ الّذي استثمرَها استثمارا غير واعٍ في أول الأمر، إذْ كانت صورة بلاغيّة عبر تكوين علاقات غير مألوفة بين الكلمات، ينتج عنها إبدال جماليٌّ جديد، كما كان الشّاعر يمارس فنّ التّصوير الفوتوغرافيّ باللّغة الشّعريّة، وإن لم تكن له التّقنيّة، فقد كان يسعفه في ذلك الإيقاع الطّبيع والبلاغة التّصويريّة، ممّا جعل صوره متحركّةً في لغة القصيدة، وفي مخيلة القارئ.

لم يكن الشّاعر يصوّر وقائع من حياته الشّخصيّة وحياة قبيلته فحسب، بل كان يصوّر مشاهد عامة من الطّبيعة؛ والصّحراء، والوحيش، والنّاس والموجودات، والأشياء...

وفي الزّمن الحديث؛ زمن التّقنية والآلة وازدهار الفنون السّمعيّة والبصريّة والعلوم التّكنولوجية الجديدة، واكتشاف عالم التّصوير، سرعان ما أصبحت الصّورة

[1] عبد الفتاح كيليطو، حصان نيتشه، تر: عبد الكبير الشرقاوي، منشورات دار توبقال للنشر، ط3، س 2014، ص: 21.

فنّا وعِلْماً وعشقا تستأثر باهتمام المتلقيّن والمهتمين، وتمكّنتْ "بوسائطها وتقنياتها من أن تجتاح العالم"([1])، فانتقلتْ إلى كلّ المجالات الفنيّة والأدبيّة، بما فيها الشّعر.

تحضر الصّورة الفوتوغرافيّة بأشكال مختلفة لا حصر لها في الشّعريّة العربيّة المعاصرة، بدءا من واجهة الغلافِ الأمامي، أو الواجهة الأخيرة للعمل الشّعريّ، فأغلب الأغلفة إذ لم تكن لوحاتٍ فنيّةٍ، فهي صورٌ فوتوغرافيّة لمشاهد معيّنة، وفي الغلاف الأخير لابدّ من وجود صورة فوتوغرافيّة لصاحب العمل الشّعريّ، كما يوجد في أكثر من عملٍ شعريٍّ ذلك المزج الجماليّ بين القصيدة الشّعريّة، والصّورة الفوتوغرافيّة، أو أجد داخل الصّورة الفوتوغرافيّة علاماتٍ ورموزا وكتابات شعريّة، فيتعاضد الشّعر مع الصّورة في إنتاج عمل يجمع بين القراءة والكتابة والتّصوير، يسمو على النّمطية، ويُغيّر من عادتنا في تلقي العمل الشّعريّ الجديد.

انفتح الشّاعر العربي المعاصر على الفنّ الفوتوغرافيّ ووظف الصّورة في تفاصيل المتن الشّعريّ، كما صوّر باللّغة الشّعريّة، وبها وضع إطارا وموادا وموجودات وألوانا ومقاسات لبورتريهات وأشخاصا واقعيين ومتخيلين، ولا يزال ينفتح على عوالمها المتعدّدة ويستفيد منها في بلورةِ إبداعٍ شعريٍّ جديدٍ يستجيبُ لتطلعات القارئ الجديد، لكونها ليست "مجرد قشرة تغلف اللّب، ومظهر يستر المخبر، ويؤمن بوجود فعلي للباطن، ويقول بسطح كثيف يحجب حقيقة الأشياء"([2])، وإنّما سند يحمل "معلومات ومعطيات قابلة لاختزالها في الذّاكرة، وقابلة لاستحضارها بمساهمة المخيلة للآخرين، أو هي انعاكس لواقع، وترجمة لأنماط من التّواصل بين منتجٍ ومتلقٍّ، أو تكثيف لمتخيّلٍ ثقافيٍّ عابرٍ للأزمنة والأمكنة، يفجّر من خلالها رموزا تُعبّر عن تطلعات، وممارسات، وأوهام، وحقائق أفراد مجتمع من المجتمعات، كما

[1] محمد نورالدين أفاية، الصّورة في الفكر البصري المتخيل والسينما، منشورات المركز الثقافي للكتاب، ط1، س 2021، ص: 92.

[2] عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، منشورات دار توبقال للنشر والتوزيع، ط2، س 2008، ص: 64.

هي عنصر حيويٌّ في البناء الثّقافيّ([1])، تساعد على تفعيل المعنى، وربط جسر من التّواصل بين الثّقافات المختلفة، وذلك بفضل التّأويل الّذي يجعلها مرنة ومتحركة، وقادرة على الخروج من إطارها، وتتخطاه إلى حدود أكثر انفتاحا.

الحديث عن الصّورة الفوتوغرافيّة في الشّعر العربيّ المعاصر بأنواعها المختلفة، يدفعنا إلى الحديث عن الشّاعر "الفنان"/المصّور، الشّاعر الّذي يتّخذ الفنّ الفوتوغرافيّ هواية وممارسة فنّية، ويتميّز عن عامة النّاس بتلك الحساسيّة الزّائدة اتجاه الأشياء والوجود، لا باستعماله الآلة فقط، بل بتحلّيه بالصّبر والدّقة، والتّركيز على موضوع الصّورة، واختيار اللّحظة المناسبة، بالإضافة إلى الحسّ المرهف، ودقة الملاحظة، والانتباه لأدق التّفاصيل والإحساس بها، من هنا فإنّ صورته الفوتوغرافيّة كصورته الشّعريّة تتضمن جمالا وأنساقا وعلامات ومعاني عديدة، ولمسة شعريّة تعطيها طابعا خاصا، أمّا إذا دَمَجَهَا في العمل الشّعريّ، فهي مدعاة للتّأمل، والتّفكير والتّأويل.

تتعدّد أشكال حضور الصّورة الفوتوغرافيّة في الأعمال الشّعريّة، ما بين الحضور اللّسانيّ، أو التّصوير باللّغة الشّعريّة، وحضور الصّورة إلى جانب القصيدة، أو الكتابة الشّعريّة على الصّورة الفوتوغرافيّة والرّقميّة، وغيرها من الأشكال التي تختلف من متن شعريّ إلى آخر عند تجارب شعريّة عربيّة مهمّة كـ: الشّاعر قاسم حداد، والفنان محمد العزاز (البحرين)، الشاعر علاء عبد الهادي، والشاعر شريف رزق، والشاعر رفعت سلام (مصر)، والشاعر زهران القاسمي (عمان)، والشاعرة وفاء عبد الرزاق (العراق)، والشاعرة وداد بنموسى، والشاعر بوجمعة العوفي (المغرب)...

وسأقف عند ثلاث من هذه التّجارب الشّعريّة، هم الشّاعرة المغربيّة **وداد بنموسى**، والشّاعر المصري **علاء عبد الهادي**، والشّاعر العماني **زهران القاسمي**،

[1] نورالدين آفاية، الصّورة في الفكر البصري المتخيل والسينما، مرجع سابق، ص: 93.

في هذا الفصل الموسوم بـ**"التَّأْوِيلُ السِّيمْيَائِيُّ لِلْصُّورَةِ الفُوتُوغْرَافِيَّةِ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِي الْمُعَاصِرِ"**، وأقسّمه إلى ثلاثة مباحث أساسيّة جاءت على الشّكل الآتي:

- **المبحث الأول: التَّعَاضُدُ التَّأْوِيلِيُّ بَيْنَ الصُّورَةِ الفُوتُوغْرَافِيَّةِ وَالْقَصِيدَةِ فِي شِعرِ الشّاعرة وداد بنموسى.**
- **المبحث الثّاني: تَأْوِيلُ الدَّلاَلَةِ المُشْتَرَكَةِ بَيْنَ الصُّورَةِ الفُوتُوغْرَافِيَّةِ وَالْقَصِيدَةِ فِي شِعرِ الشّاعر علاء عبد الهادي.**
- **المبحث الثّالث: التَّصْوِيرُ الفُوتُوغْرَافِيُّ بِاللُّغَةِ الشِّعْرِيَّةِ فِي شِعرِ الشّاعر زهران القاسمي.**

وقد سعيت في هذه المباحث إلى الإحاطة بحضورها في الشّعر، عبر مقاربتها مقاربة تأويليّة سيميائيّة، تسعى إلى تتبّع علاماتها وأنساقها قصد تأويلها تأويلا منطقيا يراعي نسق وسياق تكوّنها وإبداعها، لذلك فإنّني أتعامل معها باعتبارها "وسطا مرئيا"([1])، لا باعتبارها خطابا جامدا ومنفصلا عن حركية النّص الشّعريّ.

وأتبع في ذلك، ما توّصل إليه المفكر والفنان الألماني إروين بانوفسكي (Erwin panofsky) في مقاربته للصورة الفوتوغرافيّة ، سمّاها بـ"الإيقونولوجيا"، وهذه المقاربة لا تعني مقاربة الصّورة وحدها فحسب، بل في تعالقها مع النّص الشّعريّ المصاحب لها، ورصد الأنساق والعلامات المشتركة بينهما، وتأويلها تأويلا نسقيّا وسياقيّا يكشف عن دلالاتها المتعدّدة، وإضافاتها إلى الشّعريّة العربيّة المعاصرة.

[1] يوجين فال، فن كتابة السيناريو، تر: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، س 1997، ص: 52.

المبحثُ الأولُ: التَّعَاضُدُ التَّأْوِيلِيُّ بَيْنَ الْقَصِيدَةِ وَالصُّورَةِ الفُوتُوغْرَافِيِّةِ في شعر الشّاعرة وِدَاد بنمُوسى.

تعتبرُ تجربة الشّاعرة والفنانة التّشكيليّة والإعلاميّة المغربيّة وداد بنموسى من أهمّ التّجارب الشّعريّة النّسائيّة بالمغرب، ذلك أنّها واظبت على كتابةٍ شعريّةٍ مختلفةٍ، تجدّد وتطوّر نفسها باستمرار، رافدةً بالأساس من ثقافةِ الصّورةِ الفوتوغرافيّة والتّشكيليّةِ، بَلْوَرَتْهَا في مجموعةٍ من الأعمال الشّعريّة نذكر منها: "لي جذر في الهواء" 2001م، "بين غيمتين"،2006م، و"زوبعة في جسد"2009م، و"كدت أفقد نرجسيتي" 2010م، و"ألهو بهذا العمر"2014م، و"القلب حرا"2015م، و "فَتَحْتُهَا عَلَيْك"2001م، وهو أول ديوان شعريّ مغربيّ يجمع في دفتيه بين القصيدة الشّعريّة والصّورة الفوتوغرافيّة، ولعلّ ما يجعلُ فعلَ التّأويلِ مدخلا أساسيا لمقاربة هذه التّجربةِ في تآلفها الجماليِّ، هو وجود مجموعة من المُوجهات والعتباتِ الّتي تقودنا إلى ذلك.

أهمّ هذه المُوجهات، هو وجود التّجنيسِ الجديدِ والمختلفِ على غلاف الدّيوان (شعر وصور)، بالإضافة إلى ذلك، وجود صورة فوتوغرافيّة وسط الغلاف، وغالبا ما تطالعنا لوحات تشكيليّة أو فراغ ملوّن في أغلب أغلفة دواوين الشّعريّة المغربيّة والعربيّة المعاصرة.

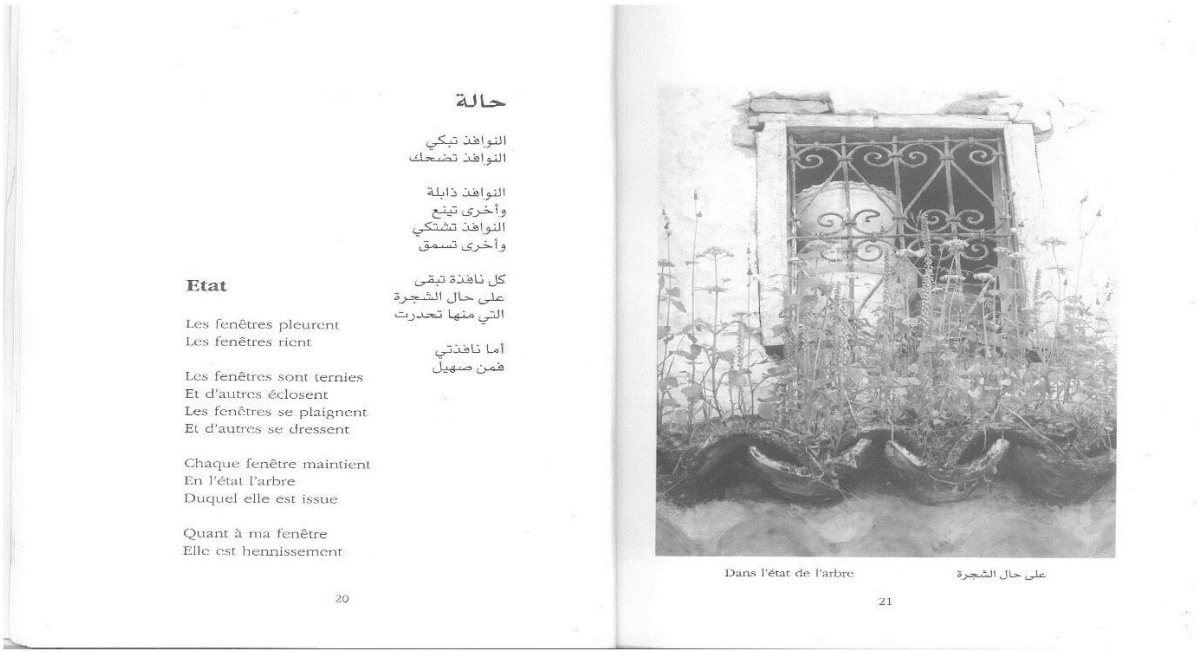
كما يلفتني وجود الحرف الأخير من عنوان الدّيوان غير مشكول: "فَتَحْتُهَا عَلَيْك"، وكافُ الخطابِ غير مقصودة، هل المتلقي الّذي وُجِهَ له الخطاب ذكرا (عَلَيْكَ) أو أنثى (عَلَيْكِ)؟ أم يمكنني أن نضيف إلى أصل الكلمة الحروف التّالية: (كم، هم، كنّ، هنّ) ليتضاعف المعنى أكثر. أظنّ أن الشّاعرة قد تقصّدت ذلك، كي يبقَ المعنى مفتوحا، والمخاطَبُ مُتعدّدا، والتّأويلُ محتملا.

من جهة أخرى، تطرح قضية قراءة العمل الشّعريّ مفارقة أخرى، هل يمكن قراءة العمل الشّعريّ من جهة اليمين، أم من جهة الشِّمَال، حيث إنّ المقدمة مثبتة في الجهتين معا، وترقيم الصّفحات يبدأ بشكلٍ معكوس.

في هذا العمل الشّعريّ يجد القارئ نفسه أمام ثلاثة نصوص مخاتلة: النّص الشّعريّ الأصلي باللّغة العربيّة من توقيع الشّاعرة وداد بنموسى، الصّورة الفوتوغرافيّة من تصويرها، وهناك النّصُ الشّعريُّ المُترجمُ إلى اللّغة الفرنسيّة من توقيع عبد الرحمان طنكول، وفعل التّرجمة، هو الآخر محفوف بالمخاتلة.

الصّورة الفوتوغرافيّة الضّوئيّة في أصلها ترجمةٌ لمشهدٍ واقعيٍّ ثابتٍ وموجودٍ، والنّص الشّعريّ ترجمة للصورة الأصل، وترجمة للأثر الّذي أحدثته هذه الصّورة في نفسية الشّاعرة فنتجت عنه قصيدة شعريّة.

أمثّلُ ببعض النّماذج الشّعريّة والفوتوغرافيّة، وكيف تشكّلت على صفحات العمل الشّعريّ:



حالة

النوافذ تبكي
النوافذ تضحك

النوافذ ذابلة
وأخرى تينع
النوافذ تشتكي
وأخرى تسمق

كل نافذة تبقى
على حال الشجرة
التي منها تحدرت

أما نافذتي
فمن صهيل

Etat

Les fenêtres pleurent
Les fenêtres rient

Les fenêtres sont ternies
Et d'autres éclosent
Les fenêtres se plaignent
Et d'autres se dressent

Chaque fenêtre maintient
En l'état l'arbre
Duquel elle est issue

Quant à ma fenêtre
Elle est hennissement

20

على حال الشجرة

Dans l'état de l'arbre

21

ألاحظ أنّ أغلب الصّور الّتي يتضمنها العمل الشّعريّ تحتفي بالنّافذة، في مواضعَ متفرقةٍ، بأشكال وأحجام متعدّدة. النّافذة مجردة، أو إلى جانبها مكونات وأشياء أخرى، سواء كانت في بيوت بسيطة أو فخمة، أو في مباني تاريخيّة ودينيّة، كما أجدها مصحوبة ببعض العناصر المصاحبة لها، كالعناوين والتّعليقات، وهذه العناصر "تكسبها القدرة على التّغلغل والتّجذر في المجتمع والثّقافة، أو توجيه المتلقي إلى معنى من المعاني الّتي تحملُها"([1])، وتؤكد حضورها "في الفضاء وفي الزّمان، وتحدّد العوالم الدّلاليّة الّتي تحبلُ بها"([2])، وتساعد على فهمها وتداولها.

تقابل الشّاعرة في عملها الشّعريّ بين الصّورة الفوتوغرافيّة والقصيدة الشّعريّة، وتتّخذ لهما عنوانا مشتركا، كما نعثر على بعض الرّموز والعلامات المشتركة بينهما، وكأنّ الشّاعرة تقوم بقراءةٍ إبداعيّةٍ في جماليّة الصّورة، بعد أن تصبّها في قالب شعريّ.

في المقدمة الّتي كتبها النّاقد والمترجم عبد الرحمان طنكول ما يشي بالكثير من علامات القراءة، أوّلها أنّ هذه "القصائد والصّور لا يربطهم منطق التّشخيص والتّماثل، بل جدل التّماهي والتّمويه"([3])، فالتمويهُ فعلُ مخاتلةٍ قرائيّةٍ يتطلبُ حسّا ويقظةً عاليّةً من المتلقي، وتجعل من "الكتابة والتّصوير، هاتان الممارستان، مرتبطتان هنا في تقاطع سيميائيّ متداخل"([4])، لكنّ المشكل الّذي يطرحه التّأويل هنا، هو كون الصّور الفوتوغرافيّة المصاحبة للقصائد في الدّيوان، قد "طُبِعَتْ" أو "أُخْرِجَتْ" إخراجا باللّونين الأسود والأبيض، هل في هذا قصديّة لإبراز الواقع وسوداويته؟ أم أنّ ظروف الطّباعة والنّشر لم تساعد في ذلك؟

---

[1] نورالدين أفاية، السينما، الكتابة والهوية، مجلة الوحدة، عدد 37 - 38 المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، نونبر 1987، ص: 26، 27.

[2] سعيد بنكراد، سيمائيات الصّورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية، منشورات أفرقيا الشّرق، ط1، س 2006، ص: 31.

[3] عبد الرحمان طنكول، مقدمة "فتحتها عليك": نوافذ الظاهر، شعرية الباطن، منشورات دار مرسم، ط1، س 2001، ص: 58.

[4] عبد الرحمان طنكول، مصدر سابق، ص: 58، 48.

وبالرّجوع إلى الشّاعرة وداد بنموسى، كان توضيحها: "أعتقد أنّ الصّورة كانت بالأبيض والأسود، ولعلي أحبّ هذا القِدَم، وهذه العلاقة في علاقتي بالصّورة... الأبيض والأسود في جميع الأحوال أصل الكون(*)، وهذا يدفعنا إلى احتمالات تأويليّة أخرى.

يتكوّن العمل الشّعريّ، والّذي يتوزع على 86 صفحة من الحجم المتوسط، من 30 قصيدة شعريّة، مصحوبة بنصها الشّعريّ المترجم إلى اللّغة الفرنسيّة، و33 صورة فوتوغرافيّة التقطتها الشّاعرة بحسٍّ شاعريٍّ على فترات متفرقة، ومن مدن مغربيّة وعربيّة متعدّدة، أهمّها: طنجة، والقصر الكبير، والشّاون، وتطوان، وفاس... وبعض المدن الإسبانيّة الّتي لا تزال تحتفظ بهويتها وأصالتها العربيّة الإسلاميّة.

إنّ مسألة "الاِنفتاح" سمة أساسيّة في العمل الشّعريّ، فكلّ الصّور هي لنوافذ مشرعة على الضّوء، وتطلّ على مشاهد طبيعيّة، أو مشاهد عمرانيّة تبرز عتاقة المدن والمنازل العربيّة القديمة، مثل ما توضحه الصّورة التّالية:

* مقتطف من رسالة وجهتها الشّاعرة لي بتاريخ: 2022/06/06م.



Je les ai ouvertes sur toi

فتحتها عليكَ



La lumière la surprend

داهمها الضوء

82

ألاحظ في الصّورة أعلاه نافذة مفتوحة على حديقة البيت، وقد داهمها ضوء الصّباح، ويكاد يكون الضّوء علامة سيميائيّة بارزة في كلّ الصّور، والنّافذة المفتوحة هي محور الدّلالة في العمل الشّعريّ والفنيّ.

ترتبطُ الصّورة الفوتوغرافيّة في هذا العمل الشّعريّ أشدّ الاِرتباط بالعالم الواقعيّ، وتقدّم "قراءة وتسنينا وتأويلا لعالم الأشياء، إنّها بناء مزدوج: بناء تقوم به عين المصوِّر وأداته أولا، فكلّ صورة تنظم عناصرها وترتبها حسب الشّكلِ والحجمِ واللّونِ (الإعداد) كما تقدّمها للعين من خلال نمطٍ خاصٍ في التّمثيلِ (زاوية النّظر)، وهي أيضا بناء يقوم به المتلقي ثانيا، فكلُّ قارئٍ يبحثُ في الصّورةِ عن ذاتهِ، إنّهُ يقرأ فيها تاريخهُ وأحلامه وأوهامه"([1]). لكنّ قراءتها ينبغي أن تتحرّر من الجاهزيّة، وتنفتح على احتمالات تأويليّة متعدّدة، ولعلّ التّأويل السّيميائيّ المتعاضد والمتّسق هو المدخل الأساسيّ لمقاربة هذه الظّاهرة؛ ذلك التّأويل "الخاضع لمعطيات القراءة الفرديّة الّتي تعتمد على انتقاء عناصرَ معينةٍ من النّص أثناء جريان تلقي وحداته الدّلالية، وإقصاء عناصر أخرى من أجل إغلاق عالمه الدّلاليّ في معنى محدّد يرتضيه قارئ فرديٌّ ما... نتيجة القراءة في هذه الحالة، نكوِّنُ تأويلا يستفيد من الإمكانيات المحتملة الّتي تفتحها الصّيغ التّخيليّة، وكذا الفراغات المتعدّدة في الأعمال الأدبيّة، إذ يتم ملؤها في الغالب بما يتوفر عليه القارئ من ذخيرة محملة بالخطاطات الفكريّة والتّصورات السّابقة من الوسط الثّقافيّ الّذي يعيش فيه"([2])، مع الاتكاء على التّأويل السّياقيّ الخارجيّ الذي يمنح "النّموذج النّصيّ امتدادا في الواقع، ومن ثمة فإنّ القارئ يبحثُ في أشكال التّماثل/ التّعاضد الممكنة في النّص ومرجعه الخارجيّ (الواقع) كما يفهمه ويمثله القارئ ذهنيا"([3])، صحيح أنّ الصّور

[1] سعيد بنكراد، سيمائيات الصّورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية، مصدر سابق، ص: 34.
[2] عبد الكريم جدي، التلقي والتعاضد التأويلي في النص الروائي، منشورات دار الفاصلة، تطوان، ط1، س 2019، ص: 304.
[3] حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، س2003، ص: 118.

الفوتوغرافيّة في العمل الشّعريّ موسومة بالواقعيّةِ، لكنّها واقعيّةٌ سحريّةٌ مشوبةٌ بأسى رومانسيٍّ شفيفٍ.

أقرّ بأنّ "الصّورة الفوتوغرافيّة يمكن أن أتأمل فيها ما شِئْتُ من الوقت، بكلِّ ما يستحضرُهُ التّأمّلُ من ذكرى وإحالةٍ ومُقايسةٍ، أمّا الشّريطُ فهو صور مسترسلةٌ، منزاحة ومتسلسلةٌ، فبمجرّدِ ما أغمضُ أنا ـ المُشَاهِدُ ـ عيني يتغيّر العالم البصريُّ التّخَيُّليُّ أمامي..."[1]. بناءً على هذا الرأي النّقديّ، فإنّ التّأمل في الصّورة يعطيني إمكانية التّأويل والتّفكير والكشف عن أنساقها المعلنة والمضمرة.

تغدو الصّورة في العمل الشّعريّ تمثيلا "يحاكي لحظة زمنيّة زائلة، ماضية، منفلتة من صيرورة التّاريخ، بهذا المعنى تصبح مثل قطعة مُتْحَفِية"([2])، تخلد لحظة زمنيّة لفضاء معين، تغيّر منذ التقاط الصّورة، وتبقى وثيقة تاريخيّة ونفسيّة لملتقطها، واللّحظة الّتي التقطت فيها، وللموضوع المُصوّر الّذي تمثله، وإن كانت "مخادعة، ونسخة باطلة، وانعكاسا مخاتلا"([3])، إلّا أنّها قد "تكون "واقعية" أو تخلق "شعورا بالواقع" لدى المتلقي/ المشاهد، لا تقدّم الواقع كما هو، و"واقعيتها" لا تستمدّها من الواقع، بالضّرورة، ولكن من ذاتها باعتبارها نتيجة علميّة لإعادةِ تشكيلِ خصوصيةِ الواقع"([4])، وحين يجد المتلقي علامة واقعيّة في الصّورة، ويقرأ القصيدة، فإنّه يقوم بربط تلك العلامة وحضورها بين النّص والصّورة.

---

[1] نورالدين أفاية، السينما، الكتابة والهوية، مجلة الوحدة، عدد 37 ـ 38 المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، نونبر 1987، ص: 26، 27.

[2] بنيونس عميروش، مقدمة هوامش لذاكرة العين لبوجمعة العوفي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، س 2013، ص: 11، 12.

[3] عبد الفتاح كيلطو، حصان نيتشه، تر: عبد الكبير الشرقاوي، منشورات دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، س 2014، ص: 35.

[4] نورالدين أفاية، السينما، الكتابة، الهوية، مرجع سابق، ص: 23.

إنّ التّقابل الذي أتحدث عنه يوجد في تمفصل الصّورة الفوتوغرافيّة باعتبارها خطابا بصريّا، وتعاضدها مع القصيدة الشّعريّة، وهذا من شأنه أن يضاعف المعنى ويثبته في ذهن المتلقي، فتصبح القراءة قراءتين.

في الصّفحة 37 من العمل الشّعريّ صورة فوتوغرافيّة بعنوان: "كم بحتُ" وتقابلها قصيدة بعنوان: "شبيهتي"، تضمُّ الصّورة داخل إطارها فضاء لحديقة البيت، يتوزع بين الظّل والضّوء، وفيها نافذتان، وشجرة تمدّ أغصانها بشكل مائلٍ مخمليٍّ كأنّها تحاور النّافذتين:



أما القصيدة المقابلة لها، فقد جاءت على الشّكل التّالي:

"حَاوَرْتُهَا وَحَاوَرَتْنِي

كَمْ بُحْتُ لَهَا

وَكَمْ بَاحَتْ

تِلْكَ النَّافِذَةُ الْمَوْصُودَةُ

فِي الْغُرْفَةِ الْبَعِيدَةِ

تَشَابَهْنَا فِي الْحَنِينِ"([1]).

تشترك الصّورة والقصيدة في أكثر من إحالة مرجعيّة، أولها عنوان الصّورة الذي يتحوّل إلى سطر شعريّ "كم بحت"، كما أنّ عملية البوح عملية مشتركة بين النّافذة والشّاعرة من جهة، وبين الشّجرة والنّافذة من جهة أخرى...

السّياق الدّاخليّ والخارجيّ لفضاء الصّورة يتموقع في سمة التّشابه؛ والنّاتج عن الغربة والبعد عن الأصل، هذا البعد يقربه الحنين، وكأنّ الشّاعرة تعيد سيرة الشّاعر الملك عبد الرحمان الداخل، الذي قال:

"تَبَدَّتْ لَنَا وَسْطَ الرُّصَافَةِ نَخْلَةٌ

تَنَاءَتْ بِأَرْضِ الْغَرْبِ عَنْ بَلَدِ النَّخْلِ

فَقُلْتُ شَبِيهَتِي فِي التَّغَرُّبِ وَالنَّوَى

وَطُولِ التَّنَائِي عَنْ بَنِيَّ وَعَنْ أَهْلِي"([2]).

عمدت الشّاعرة إلى تناص جماليٍّ مع تحويرٍ بسيطٍ، يخلقُ الدّهشة عند المتلقي، تمثل في استبدال كلمة "النّخلة" بـ"الشّجرة"، والإبقاء على بعض المعالم المتقابلة: الغربة، النّوى، أرض الغرب، التنائي عن الأهل، التّشابه، الأنا ـ الآخر...

بين الصّورة في الصّفحة 71 المعنونة بـ"مساءات زحفت"، والقصيدة في الصّفحة 72 الموسومة بـ"مرآة"، تماثل دلاليٌّ محض:

"صَبَاحَاتٌ تَتَالَتْ عَلَى هَذِهِ النَّافِذَةِ

---

[1] وداد بنموسى، فتحتها عليك، مصدر سابق، ص: 36.

[2] علي أدهم، صقر قريش: دراسة لحياة الأمير عبد الرحمن الداخل، مطبعة المقتطف والمقطيم، مصر، ط1، س1938، ص: 95.

وَكَمْ مَسَاءَاتٍ زَحَفَتْ إِلَيْهَا

ظِلاَلُ السَّحَابِ تَرَنَّحَتْ فَوْقَهَا

زَمَنٌ عَنِيدٌ مَرَّ عَجُولاً

الْوَقْتُ تَدَفَّقَ

وَالزُّجَاجُ ازْرَقَّ

لاَ شَيْءَ تَبَقَّى

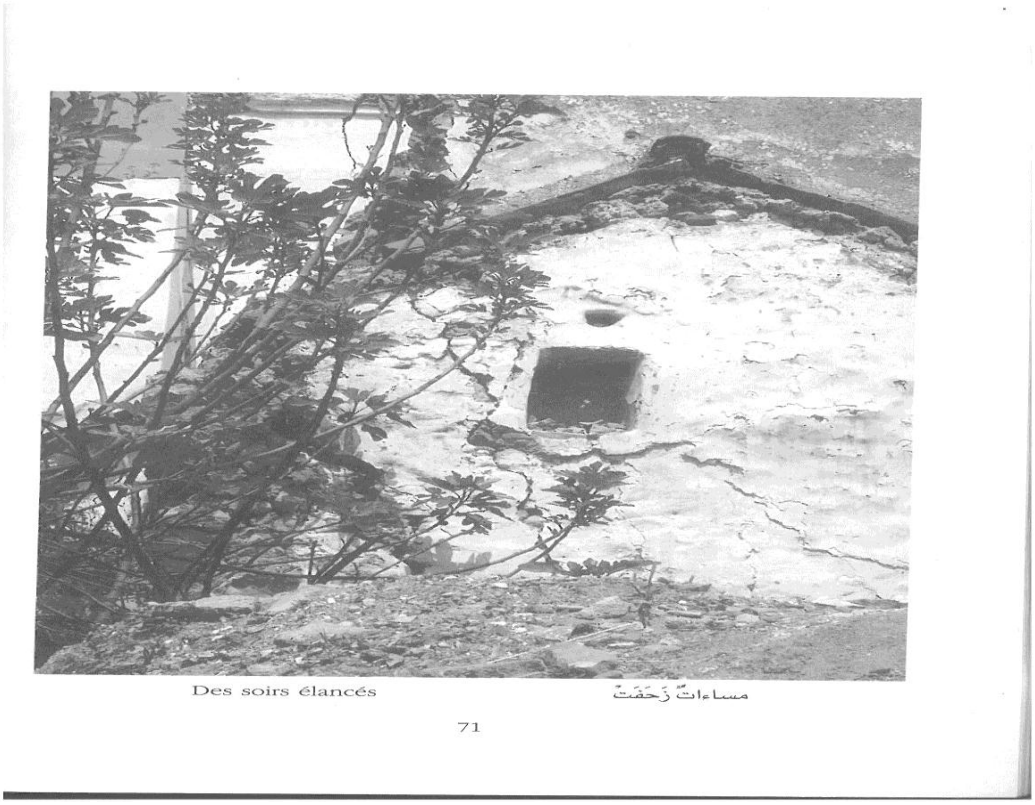
سِوَى قَلْبِي

مِنْهُ أُطِلُّ

عَلَى نَافِذَةٍ تَحْتَضِرُ"([1]).

أمّا الصّورة الفوتوغرافيّة المصاحبة للقصيدة، فهي الماثلة أمامي:

[1] وداد بنموسى، فتحتها عليك، مصدر سابق، ص: 27.



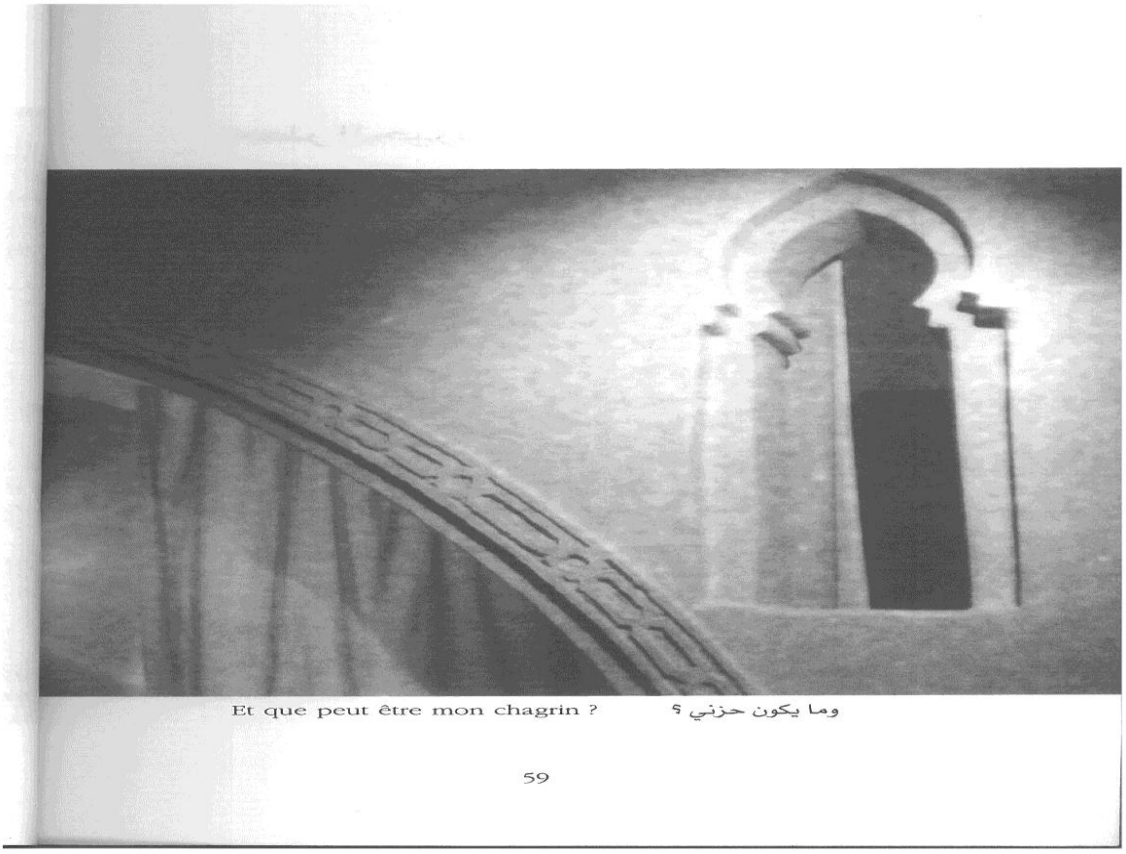
Des soirs élancés مساءاتٌ زَحَفَتْ

71

بين الصّورة والقصيدة علامات سيميائيّة وأنساق ثابتة وأخرى متحوّلة، أنساق ظاهرة معلنة وموجودة، وأخرى غير موجودة، ولمّا كانت الصّورة باللّونين الأسود والأبيض، فإنّ إمكانية القبض على الجوهر الحقيقيّ للواقع تظلّ نسبية، فالصّورة لم تقبض على لون المساء، وظلال السّحاب، والزّمن العنيد، لكنّها قبضت وجسّدت بعض مخلّفاته الّتي تركها على الجدار المتآكل والآيل للسقوط، جراء هجرة أهله، فالمكان يحتضر، والنّافذة في الوسط كعين عمياء شاهدة عيانٍ على زمن جميل مضى.

ورغم سوداويّة الصّورة وقتامة الظّلال، ونتوءات الجدار، والزّوايا والشّقوق السّوداء... إلّا أنّ تأمّلي في أقصى يسار الصّورة يشي بالبهجة والأمل، والعودة إلى الحياة، ودليل ذلك هو أغصان شجرة التّين الّتي تطلُّ من ركام الطّين وأنقاض المكان، تحرسه وتظلله في انتظار انتعاشِ حياتهِ من جديد.

في الصّفحة 59 من العمل الشّعريّ تقابلٌ فنيٌّ بين القصيدة والصّورة، الصّورة بعنوان "وما يكون حزني":



أما القصيدة فجاءت بعنوان "العَارفة":

"أَيَّتُهَا النَّافِذَةُ الْوَدُودُ

فِي بَيْتِنَا الْقَدِيمِ

فِي حَيِّنَا الْقَدِيمِ

فِي الْمَدِينَةِ الْقَدِيمَةِ

قُولِي لِي مَنْ أَنَا

وَمَا يَكُونُ حُزْنِي"([1]).

[1] المصدر نفسه، ص: 58.

أشيرُ أولا إلى غياب العلاقة بين العنوانين، لكنّ القارئ حين يشاهد الصّورة ويتأمل تفاصيلها يجد نافذة مغلقة؛ نافذة مسجد قديم، أو دار ذات طراز أندلسيّ مغربيّ قديم، فيها الأقواس والمنحنيات والزّخارف المتناسقة...

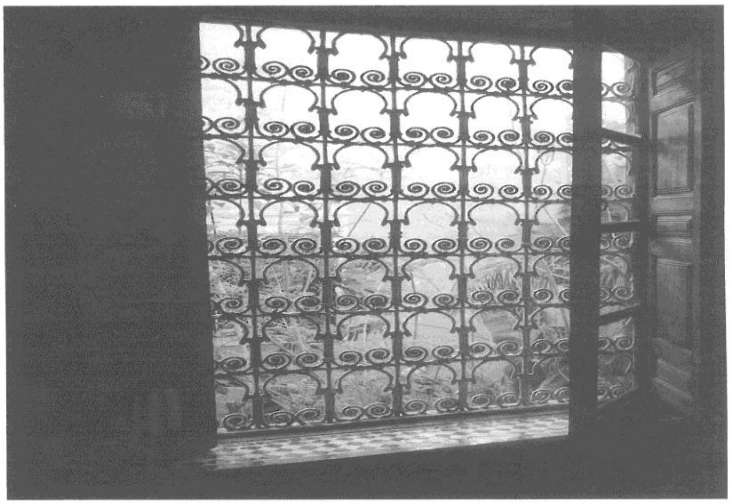
يهيمن في الصّورة اللّون الأسود، مع وجود مسحة ضوء خافتة، وهذا يتطابق ويتفق مع عنوان القصيدة الدال على الحزن، من هنا؛ فإنّ القصيدة المصاحبة للصورة تفسرها وتشرح تاريخها، ومكانها وخصائها.

هكذا تتعاضد الصّورة مع القصيدة سواء في بنيتها الخارجية (العنوان)، أو في بنيتها الدّاخلية (الأشكال، الزّخارف، الألوان..) لبلورة المعنى الشّعريّ، وهذا لن يتأتّى للقارئ إلّا عن طريق اجتهاد خاص بالملاحظة والمقارنة والبناء.

إنّ الشّاعرة هنا تعيد كتابة الصّورة باللّغة، بعد أن كتبتها بالضّوء، إنّها "تمارس نوعا من الطّرس، بالمفهوم الّذي يجعل الكتابة تشكيلا لأثر فوق أثر، كتابة على كتابة، أي كتابة لغويّة على كتابة فوتوغرافيّة"([1]).

ومع تقدّمي في تحليل وتأويل العمل الشّعريّ، تطالعني في الصّفحة 75 صورة جميلة بعنوان: "جميلات النّجوم":

[1] بنيونس عميروش، مقدمة هوامش لذاكرة العين لبوجمعة العوفي، مرجع سابق، ص: 11.



les plus belles étoiles جميلات النجوم

75

أول ما يدهشني، ويثير اهتمامي في هذه الصّورة هو براعة الصّانع التّقليديّ المغربيّ في صياغة هندسيّة للنوافذ وشبابيكها، فأحوّل نظري من السّياق الخارجيّ المحيط بالصورة إلى السّياق الدّاخليّ، وأنسى التّفاصيل البعيدة، لأتأمل التّفاصيل القريبة، لأنّها أقرب وأوضح، وعليها يَرتكزُ مدار الرّؤية البصريّة.

وما تلك التّشكيلاتُ المُتَلَوْلِبَةُ والمتضافرة من قطع الحديد، إلّا دليلٌ واضح على قدرة تحويل الأشياء التّافهة والصّلبة إلى مادة لينة صالحة للفن والتّأمل والتّذوق.

الفضاء العام المحيط بإطار الصّورة أسود، ومُكَوَّنٌ من ظلال قاتمة، وعلى حافة النّافذة تشكيل ثلاثيّ مصغر للزليج المغربيّ، والخشب المسكوك في إطارات متناسقة، وشبّاك النّافذة يسمح برؤية ما خلفها، حيث تبرز لي مغروسات ونبتات طالعة في بهاءٍ من حديقة البيت... إنّ أجمل ما في الصّورة هو تلك الفسيفساء من التّشكيلات الجديدة الّتي صيغت في براعة متناهيّة، وقبضت عليها عدسة الكاميرا توثيقا لها، ثمّ تشكيلا شعريّا جديدا لعوالمها:

"يَقُولُ لِي:

فَتَحْتُ لَكِ النَّوَافِذَ

وَأَشْرَعْتُ الشُّرُفَاتِ

وَمَا مِنْ سَمَاءٍ إِلَّا وَحَدَّثْتُهَا عَنْكِ

وَانْظُرِي

إِنِّي رَسَمْتُ لَكِ أُفْقاً شَفِيفاً

وَجَمَّعْتُ حَوْلَكِ جَمِيلاَتِ النُّجُومِ.

هُوَ لاَ يَذْكُرُ

أَنَّ جَنَاحِيَّ مَقْصُوصَانِ

مُنْذُ أَوَّلِ عِنَاقٍ.

هُوَ لاَ يَذْكُرُ

أَنِّي مَارَسْتُ شَغَبَ الْفَرَاشَاتِ

حَوْلَ نَارِهِ.

عَلَى صَدْرِ النَّافِذَةِ أَنْتَشِي بِعَذَابَاتِي كُلَّ مَسَاءٍ

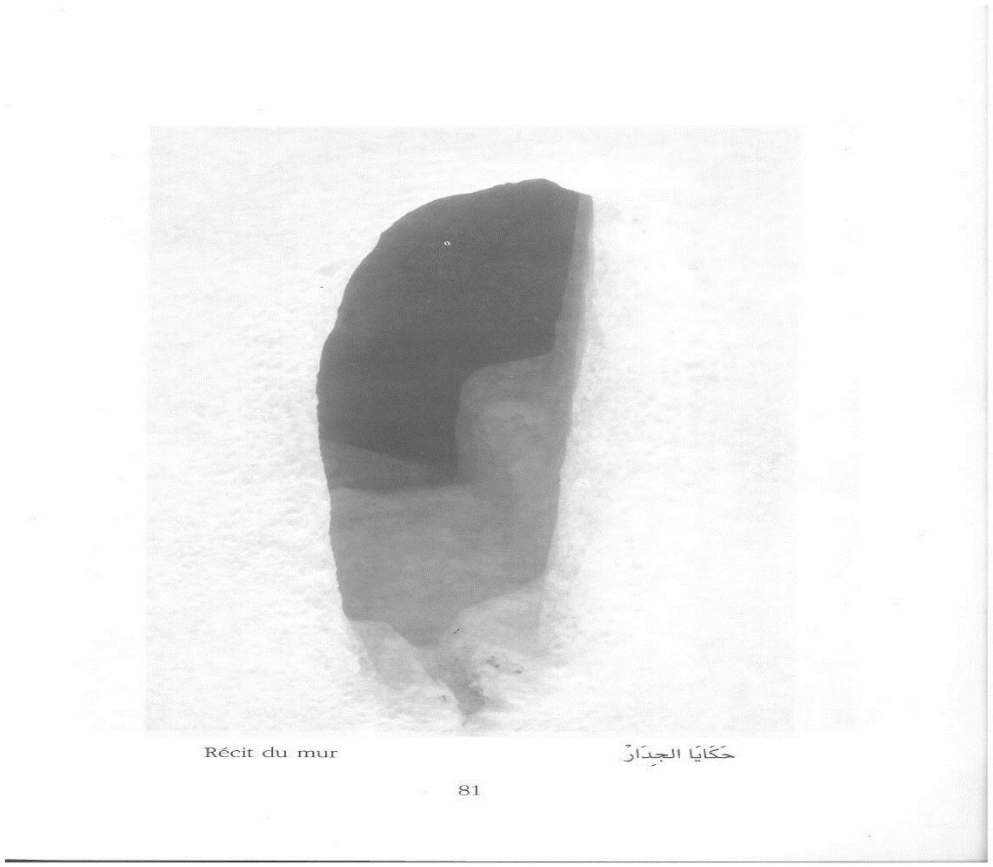
وَاهِبَةً يَقِينِي لِنَجْمَةٍ تَلْتَمِعُ فِي الْبَعِيدِ([1]).

هل كانت قَصْدِيّةُ الشّاعرة/ المصوّرة أن تثير في المتلقي هذا الاهتمام إلى هذه التّفاصيل، أم إلى ذوق أهل البيت وأصالتهم، واعتزازهم بالصّناعة التّقليديّة والهوية المغربيّة ذات الطّراز الأندلسيّ الرّفيع؟

[1] وداد بنموسى، فتحتها عليك، مصدر سابق، ص: 76.

كلّ هذا وَارِدٌ، لكنّ القصيدة بقدر ما تتآلف مع الصّورة وتكمّلها، وتعززُ أنساقها المرئيّة المعلنة، إلّا أنّها توجّه اهتمام المتلقي إلى عنصر آخر غير مرئيّ في الصّورة، مضمر، لكنّه فاعل في حياة الصّورة وصاحبتها وقَصِيدَتِهَا، وهو "الحبيب" الّذي أشرع لها الشّرفات، ورسم لها أفقا شفيفا، وجمّع حولها النّجوم...

كلّما ابتعدت الصّورة عن القصيدة في العمل الشّعريّ كلّما وقع تشويش للقارئ لا يجعله يساير قراءته للقصيدة أو تأمله الصّورة، والرّبط بينهما. هذا ما ألمسه بين قصيدة "حكايا الجدار" في الصّفحة 62، وصورة "حكايا الجدار" في الصّفحة 81، حيث مسافة الصفحات الفاصلة بين الشّكلين الفنيين من شأنها أن تعطل لحظة المتابعة والقراءة للمتلقي، لكنّ الرّابط الّذي يجعله يقارن بينهما، يعود إلى السّابق أو اللاّحق، هو العنوان الّذي تكرر مرتين: "حكايا الجدار"، ويربط بين النّصين، النّص الشّعريّ والنّص الفوتوغرافيّ:



في الصّورة أعلاه، جدار فيه نافذة تتّخذ شكلَ كهفٍ مُعتمٍ يختزن أسرارا من حياة الشّاعرة، على شكل قوس، وعتباتٍ نحو الأعلى، يحتضنُ الجدارُ النّافذةَ ويحتويها، إنّها جزء منه، وبينهما علاقة حبٍّ وارتباطٍ، يؤكدها ويفسرها منطوق القصيدة التّاليّة:

"كَانَ يُعَانِقُهَا إِنْ هَطَلَ الْمَطَرُ: يَتَقَوَّسُ

كَيْ لاَ تَبْتَلَّ

إِنْ جَاءَتْ شَمْسٌ جَسُورَةٌ

يَتَقَوَّسُ كَيْ لاَ تَصْهَدَ

يَشْقَى

كَيْ لاَ تَتَأَوَّهَ

يَشْتَعِلُ غَيْرَةً كُلَّمَا

دَخَلَتْ فِي حِوَارٍ مَعَ الْمَسَاءِ

بَيْنَهُمَا حَكَايا لاَ تُقَالُ

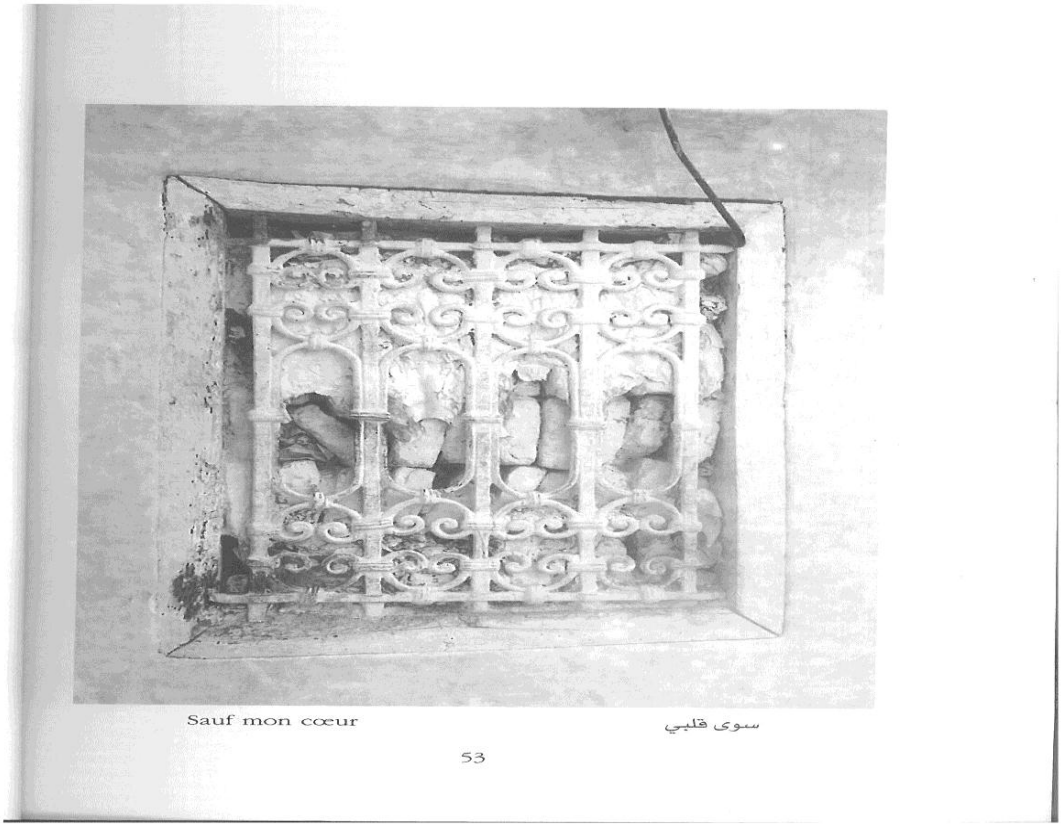
تِلْكَ النَّافِذَةُ

وَذَلِكَ الْجِدَارُ([1]).

فهو يعانقها إن هطل المطر، ويتقوّس كي لا تبتلّ، وكي لا تصهد إذا جاءت شمس جسورة، وغيرها من الأفعال الصّادرة عن عاشق ولهان.

[1] وداد بنموسى، فتحتها عليك، مصدر سابق، ص: 62.

لقد استطاعت القصيدة أن تكمّل الصّورة، وأن تستنطق الصّامت فيها، وتحرّك الثّابت، وتحكي حكاية النّافذة مع الجدار، وإن كان النّسق المضمر ـ ما رواء النّص ـ يكشف للمتلقي ـ عبر التّقابل التّأويليّ ـ حكاية مزدوجة تشبيهيّة وتمثيليّة: (الجدار- النّافذة)، و(الشّاعرة ـ الحبيب).



في الصّورة أعلاه، والموسومة بـ"سوى قلبي" إحالة إلى مقطع شعريّ من قصيدة "خريف النّافذة":

"لاَ شَيْءَ تَبَقَّى

سِوَى قَلْبِي

مِنْهُ أُطِلُّ

عَلَى نَافِذَةٍ

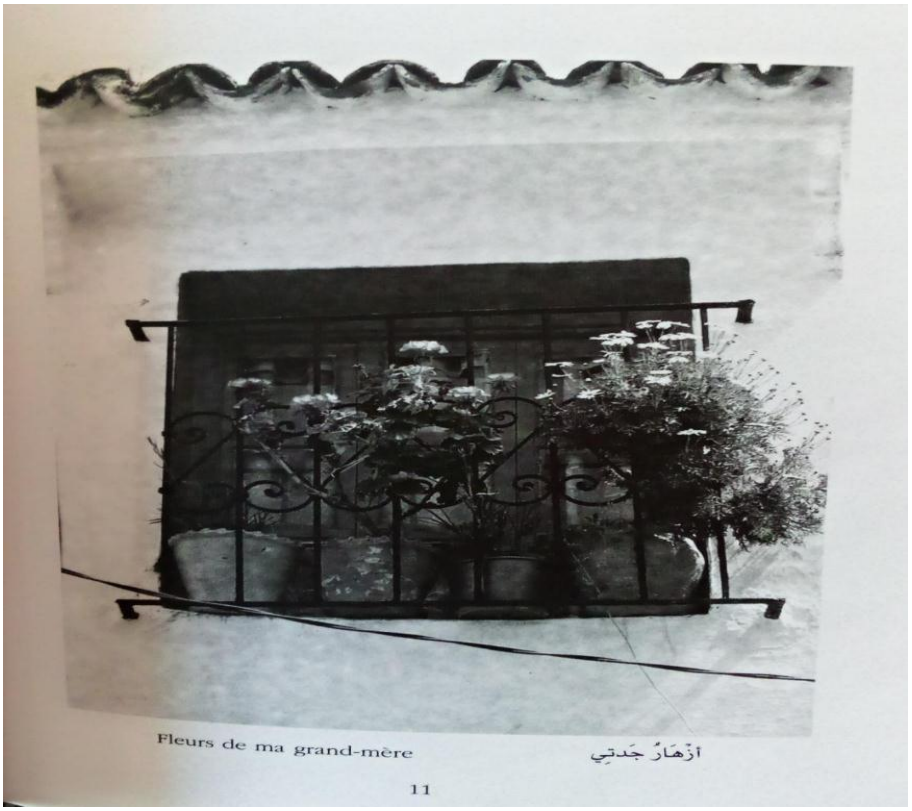
تَحْتَضِرُ"([1]).

القرينة المشتركة بين الصّورة والقصيدة هو السّطر الشّعري الثّاني من المقطع أعلاه، والّذي يتحوّل إلى أيقونة سيميائيّة لهما، وإلى مماثلة تشبيهيّة، تشبيه قلب الشّاعرة بالنّافذة، وإلحاق صفة الاِحتضار بالنّافذة اختزالا لمجموعة من العلامات والنّتوءات الدّالة على ذلك، فحتّى الأشياء تحتضر وتموت من فرط إهمالها: لندقق في الصّورة، في أقصى اليمين، تصدّع في الجدار، نتوءات وبقع سوداء، وإن كان الشّباك الحديديّ يبدو متماسكا صامدا أمام تحوّلات الزّمن، إلّا أنّ وجوده لا معنى له، بحيث تمّ إغلاق النّافذة بالطّوب إلى الأبد، في دلالة تامة على انعدام الحياة داخل البيت الّذي هو جزء منها، ولا وجود لعين رائيّة تنظر من ورائه إلى العابرين.

لا شيء تبقّى، سوى قلب الشّاعرة، وهي تطلّ على هذه النّافذة المحتضرة، فتصويرها والاشتغال عليها شعريّا، هو توثيق لحياتها وللمكان الّذي تنتمي إليه. هكذا تتحوّل الصّورة المتعاضدة مع القصيدة إلى شكلٍ من أشكالِ الحياةِ.

تصوّر الشّاعرة مشهدا عاما وشاملا لبيت مغربيّ، دون أن تغرق في تفاصيله، فتركز على نافذة واحدة موصودة، يحيطها شباك واسع العيون، يحمي ثلاث مزهريات من الفخار وسطلا صغيرا من البلاستيك، زُرعت به زهور الياسمين والقرنفل، وسلك كهربائيٌّ يعبر الجدار من وسطه، وفي أعلاه خطٌّ متموجٌ من القرميد البلديّ العتيق، أستدل بالصّورة حتّى تتضح الرّؤية ويتحقق الفهم:

[1] وداد بنموسى، فتحتها عليك، مصدر سابق، ص: 50.



يتوزّع المعنى بين مكونات الصّورة وجزئياتها، ذلك أنّ ما يشكل دلالاتها هو قدرة هذه الأشياء "المثبّتة في إطارها على الإحالة على كونٍ منسجمِ التّركيبِ والدّلالةِ"([1]). وإذا ما تعاضدت مع المعنى الشّعريّ، فإنّها لا تحيل على معنى معين فحسب، بل معان وحيوات متعدّدة:

هذا ما يكمّله المقطع الشّعريّ من قصيدة: "حزن النّوافذ" المقابلة للصّورة:

"فِي ذَلِكَ الْبَيْتِ

النَّوَافِذُ حَزِينَةٌ

وَلاَ شَيْءَ هُنَاكَ

سِوَى أَزْهَارِ جَدَّتِي

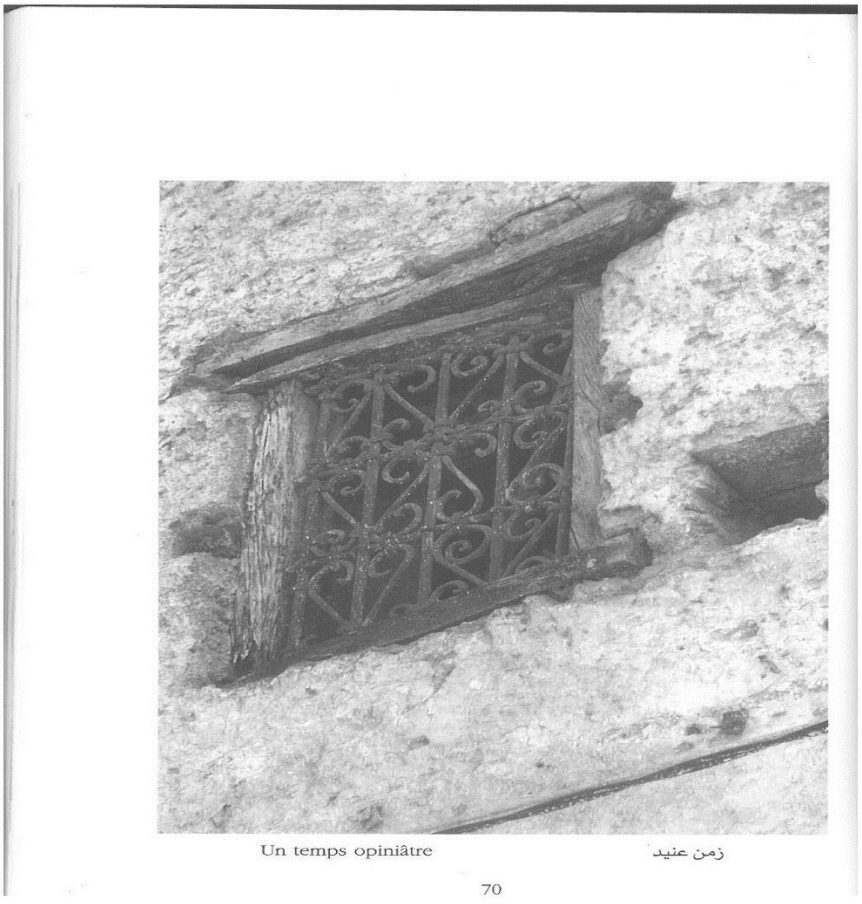
[1] سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية، مرجع سابق، ص:31.

وَبَعْضٌ مِنْ حَيَاتِهَا

عَلَى الْحَائِطِ"([1]).

ما تقوله الصّورة موجود في القصيدة، وما تقوله القصيدة موجود في الصّورة، لكن ليس بشكل حرفيّ، بل هناك فجوات وفراغات، والمتلقي هنا، يقوم بملء هذه الفجوات لبناء المعنى. إنّ لعبة الغياب والحضور (غياب الجدة ـ حضور أزهارها) والرّبط بين السّياق الحاضر والسّياق الغائب، النّص المكتوب والنّص المرئيّ، هو ما يؤسّس لبناء الدّلالة الشّعرفوتوغرافيّة المنفتحة.

يتّضح من خلال الصّورة التّالية عنفُ الزّمن وقسوته، وفي مقابله مدى صمود النّافذة في وجهه وتقلُّباته.



Un temps opiniâtre زمن عنيد

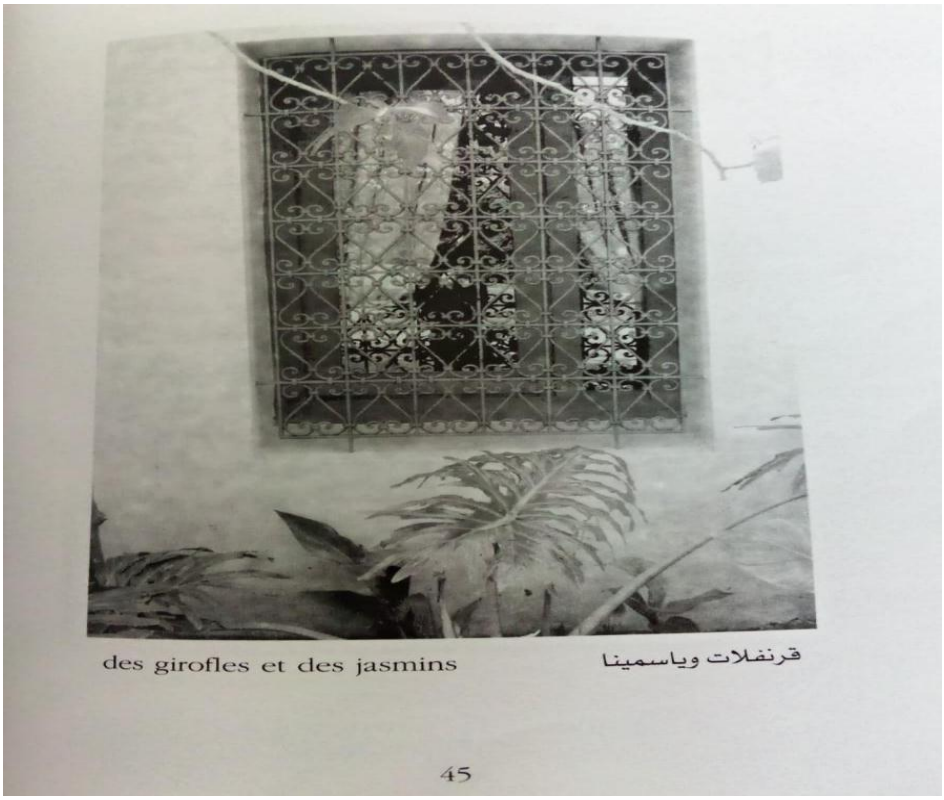
70

[1] وداد بنموسى، فتحتها عليك، مصدر سابق، ص: 12.

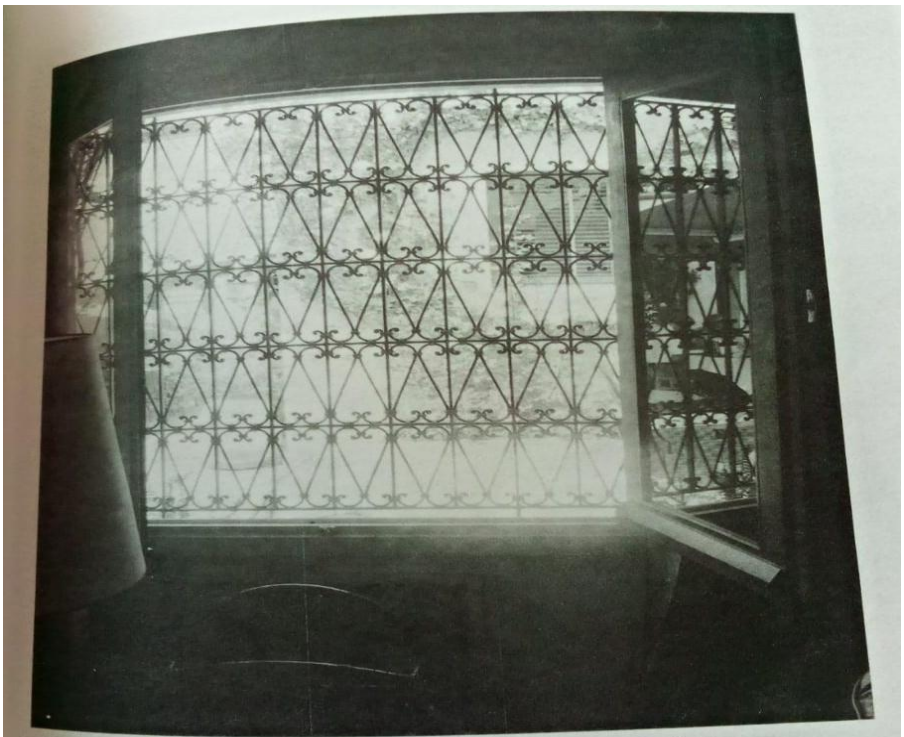
بما في ذلك الجدار القويُّ، والخشب الّذي يفصل بين الإسمنت والحديد، ممّا لا شكّ فيه أنّ هذه النّافذة عايشت حيوات مرّت من هنا، وظلّ المكان على حاله، عنيدا صامدا، في مثل هذا النّموذج الفوتوغرافيّ تكتفي الصّورة بنفسها، فهي أبلغ من الشّعر في قسوتها التّعبيريّة.

وقد تقابل الشّاعرةُ بين قصيدة واحدة، وأكثر من صورة، لترسيخ المعنى وتثبيته في ذهنيّة المتلقي، هذا ما يتضح لي من خلال قصيدة: "إلى أن قال"، الّتي قابلتها مع الصّور الثّلاث التّالية:

- الصّورة الأولى:



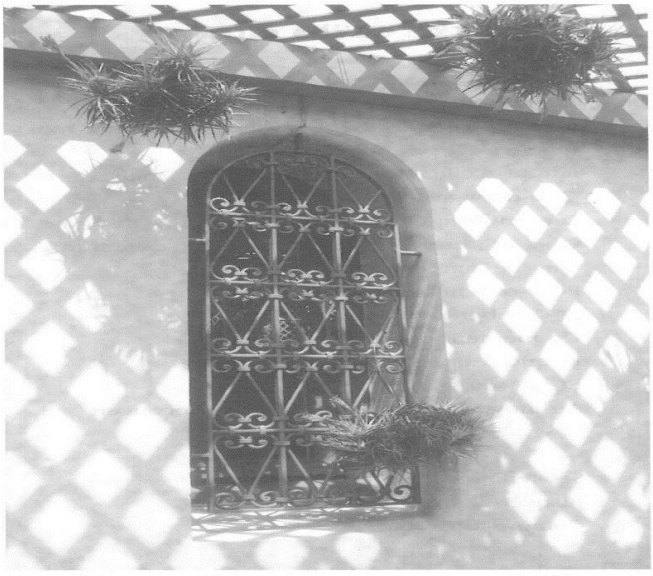
ـ الصّورة الثّانية:



Raisin distillé تقطر عنبها

49

ـ الصّورة الثّالثة:



Comme tu es loin ما أبعدك.

48

تقول القصيدة المصاحبة والمختزلة للصور الثّلاث:

"ظَلَّتْ نَوَافِذُهُ لِي

لِي وَحْدِي

كَمْ أَقْسَمَ أَنْ يُبْقِيهَا مَفْتُوحَةً عَلَيَّ؟

كَمْ زَرَعَ لِي مِنْ حَوْلِهَا قُرُنْفُلَاتٍ وَيَاسَمِينًا؟

كَمْ دَالِيَّةٌ تَدَلَّتْ؟

تَقْطُرُ عِنَبَهَا فِي كَأْسِ الرُّوحِ

كَمْ نَفَضَ الْغُبَارَ عَنْ سَتَائِرِهَا؟

كَمْ أَشْعَلَ الْمَصَابِيحَ؟

لِنَسْهَرَ

وَنَسْرِقَ مِنْ غَفْلَةِ الْوَقْتِ

قُبْلَةً كَيْ نَهِيمَ

وَكَمْ هَوَاءً يَذْكُرُ جُنُونَهُ

وَكَمْ أَسْرَاراً

كَشَفْنَا بِهَا وَجْهَ الْخَلِيقَةِ

ظَلَّتْ نَوَافِذُهُ لِي

إِلَى أَنْ قَالَ:

مَا أَبْعَدَكِ"([1]).

[1] وداد بنموسى، فتحتها عليك، مصدر سابق، ص: 46.

الرّابطُ بين الصّور الثّلاث هو النّافذة، وما يحيط بها من إطارات وشبابيكَ وستائرَ (في الصّورة الأولى) وإن اختلفت في طريقة صنعها، وهيئتها، إلّا أنّها واجهاتٌ لبيوت، هذه البيوت مسارح لأحداث ماضية، بين شخصين تربط بينهما علاقة حبّ.

بين الصّور والنّص الشّعريّ تعاضدٌ نسقيٌّ فيهما معا، نبرزه على الشّكل التّاليّ:

الصّور	**النّص الشّعريّ**
النّوافذ مفتوحة	(وأقسم أن يبقيها مفتوحة لي)
الصّورة (رقم1) قرنفلاتٍ وياسمينا	(كم زرع لي حولها قرنفلاتٍ وياسمينا؟)
الصّورة (رقم2) تقطر عنبها	(غياب العنب والكأس)
الصّورة (رقم 1) وجود الستائر	(كم نفض الغبار عن ستائرها؟)
الصّور (غياب المصابيح)	(كم أشعل المصابيح؟)
الصّور (غياب الشّاعرة والمخاطب)	(ما أبعدك !)

تحكي الصّور ـ مدعومة بالقصيدة ـ حكاية انفصال بعد حبّ طويل، لذا فإنّ هيمنة اللّون الأسود المتمثل في الظّلال، والمتمركز في زوايا الصّور يدعم الجو النّفسيّ العام للشاعرة وللعمل الشّعريّ.

هكذا يتبين لي أنّ الصّور إحالة على لحظاتٍ حقيقيّة في الماضي، والقصيدة تؤكد هذه الحقيقة وتدعمها، تعيد ربط الماضي بالحاضر، والحضور بالغياب، والبعد بالقرب.

تدعمُ الشّاعرة قصيدتها بالصّور لتمنحها واقعا افتراضيّا آخر، وتدعمُ صورها بالقصيدة كي تعطيها بعدا تخيليا منفتحا، فتتناسل دلالاتها، وتمنحها مزيدا من المعاني، تنشئُ علاقة وثقى لا تنفصم بينهما، فكلتاهما تكملان الأخرى، هما مستقلتان عن فضاء الصّفحة، لكنهما مرتبطتان متعاضدتان بالمعاني المشتركة، تمنحان للقارئ متعةَ القراءة والمشاهدة، المقارنة والتّأمل ما شاء من الوقت.

خلاصة

بناء على ما حلّلته من صور فوتوغرافيّة في تقابلها مع النّصوص الشّعريّة في العمل الشّعريّ "فتحتها عليك" للشاعرة المغربية وداد بنموسى، أستنتج ما يلي:

- ✓ تتعاضد الصّورة مع القصيدة في العمل الشّعريّ، وتتضام أكثر بالتّأويل المتّسق الّذي يقدّمه المتلقي.
- ✓ تنطلق الشّاعرة في بناء متخيلها الشّعريّ من الصّورة لبناء القصيدة، تهندس عوالمها الفنية من جديد، وتحوّلها من صورة ثابتة إلى صورة متحركة بالمعاني والدّلالات والأحاسيس.
- ✓ القصيدة تكمّل الصّورة، تشرحها، وتفسرها، وتستنطق الجوانب الخفيّة فيها، وما لا تقبضه الصّورة، تقوله القصيدة.
- ✓ الصّور الفوتوغرافية أشدّ ارتباطا بالعالم الواقعيّ، لكنّها تؤوِّله تأويلا مخالفا لعوالمه الثّابتة.
- ✓ لا انفصال بين الصّورة والقصيدة، فكلتاهما تكمل الأخرى، ما لا تقوله الصّورة، تقوله القصيدة والعكس.
- ✓ حضور اللّونين الأسود والأبيض يعيد الصّورة إلى واقعها، ويحفظ لها عراقتها وحميميتها وبساطتها المدهشة.

- ✓ القارئ المعاصر إزاء هذا العمل الشّعريّ، أو الظّاهرة الفنيّة يضاعف من مستوى تلقيه وقراءاته، ويبحث عن العلامات المشتركة، وعن الأنساق المضمرة.
- ✓ الصّورة إحالة على واقع ثابت، سجلته الشّاعرة بكاميراتها، ثمّ أوّلت عوالمه شعريا، ليأتي بعد ذلك المتلقي (القارئ ـ المشاهد) ليربط بين إحالات الصّورة وإحالات القصيدة، بين العالم الواقعيّ للصورة، والعالم الإبداعي للمتخيل الشّعريّ؛ إنّنا إزاء تأويل ثالث للموضوع المصوّر.
- ✓ الكتابة بالضّوء، وإعادة الكتابة بالشّعر، ميسم هذه الكتابة المنفتحة.
- ✓ أهمّ ما يمنحه هذا التّمازج الفنيّ بين الصّورة والقصيدة، هو تجديدُ القراءة وازدواجيتُها، فبعد أن كان القارئ يعتمد على القراءة الشّفويّة، أصبح يعتمد القراءة البصريّة أيضا، وأصبحَ مُتلقٍ مُؤوِلٍ مُساهمٍ في العملية الشّعريّة الفنيّة...
- ✓ بعملها الشّعريّ "فتحتها عليك" فتحت الشّاعرة وداد بنموسى أفقا جديدا في الشّعريّة المغربيّة والعربية المتجدّدة.

اَلْمَبْحَثُ الثّاني: تَأْوِيلُ الدَّلاَلَةِ الْمُشْتَرَكَةِ بَيْنَ الصُّورَةِ وَالْقَصِيدَةِ فِي شِعْرِ الشّاعر عَلاَء عَبْد الهَادي.

يمثلُ الشّاعر والنّاقد الأكاديميّ المصري الدكتور علاء عبد الهادي(*) واحدا من أهمّ الأسماء الثّقافيّة المصريّة التي تحضر كثيرا في المشهد الثّقافيّ العربيّ، راكم مجموعة من الأعمال النّقديّة والشّعريّة الّتي تميّزت بتوظيفها للفنون والأجناس الأدبيّة مُحَاوِلَةً بذلك تقديم شعريّة مغايرة منها: "لك صفة الينابيع، يكشفكِ العطش"1987م، و"حليب الرّماد" 1994م، و"من حديث الدائرة"1994م، و"أسفار من نبوءة الموت المخبأ" 1996م، و"سيرة الماء"1998م، و"مهمل تستدلون عليه بظل"2009م، و"إيكاروس أو في تدبير العتمة"2014م، و"شَجَن" 2004م، وغيرها من الأعمال الشّعرية والنّقديّة.

من خلال تأمل غلاف عمله الشّعريّ "شجَن"(**) أجد أنّه يشي بشعريّة مخالفة، من خلال صورة فوتوغرافيّة لأربع نساء يملأن جرتهن من ضفاف نهر النّيل.

وفي الإهداء صورة شمسيّة للشاعر وهو طفل، تحتها عنوان وُضِعَ بِشَكْلٍ مضغوط بين مزدوجتين: "مهمل تستدلين عليه بظل"، وبعدها نص شعريٌّ نقرأ منه:

"لَوِّنْ حَرْفَكَ
وَاغْمِسْ.. فِيهِ.. الْفُرْشَاةَ:
حَفْنَةُ ضَوْءٍ.. مَسْحُوقٍ..
بِقَلِيلٍ مِنْ عَتْمَةِ هَذِهِ الْبِئْرِ
ثُمَّ افْتَحْ نَصَّكَ
وَاعْبُرْ وَحْدَكَ حِينَ يَمُرُّونَ".

---

* علاء عبد الهادي شاعر وأكاديمي مصري، أستاذ جامعي بالجامعة الأمريكية، ورئيس اتحاد كتاب مصر...

** علاء عبد الهادي، شجن، منشورات مركز الحضارة العربيّة، ط2، س2004. (وهو ديوان لا يعتمد الترقيم في صفحاته، كما أنّ القصائد فيه بلا عناوين...).

في هذه العتبة الشّعريّة، ما يؤكد حضور الفنّ الفوتوغرافيّ من خلال مجموعة من القرائن اللّغويّة الدّالة عليه: الضّوء، العتمة، النّص، اللّون.

جاء هذا العمل الشّعريّ في إخراجه الطّباعيّ مختلفا عن الأعمال الشّعريّة السّابقة واللاّحقة للشاعر، فهو إلى جانب جمعه بين النّصوص الشّعريّة القصيرة، والصّور الفوتوغرافيّة، ليس مرقما، وليس مفهرسا، كما تخلو الصّور والقصائد فيه من العناوين المصاحبة لها.

يبدو أنّ الشّاعر تدخل في توضيب الصّور وهندستها عبر القصّ والتّغير والإمالة، والإطالة والتّكبير و"الفوتوشوب"، وقد أُخِذَتْ من أكثر من مرجع، ما بين صور التقطها الشّاعر بنفسه، أو أخذها من أفلام ومجلات ومحفوظات وألبومات لأشهر الفنانين الفوتوغرافيّين أو من معارض مختلفة...

والإخراج الطّباعيّ في هذا العمل الشّعريّ "يشتغل على بنية الخطاب الشّعريّ بتشكيلات بصريّة تروم توجيه القوى القرائيّة نحو محفزات التّلقّي والإِندغام في عالم النّص من بوابة العين"([1])، وتحفيز حاسّتها البصريّة.

يقول الشّاعر عن تجربته الشّعريّة في هذا العمل: "اهتممت في "شجن" باستخدام الصّورة الفوتوغرافيّة على نحو مجازيّ في تعالقها مع نص شعريّ كتابيّ، عبر فن شعريّ يعالج الذات في حضورها العيني، بل يمدُّ هذه الذات إلى إطار العموم، في الصّورة هناك الذي يحتفى بالصّمت، وما الهارب هنا من نطاق الرّؤية، وحيز البصر! ذلك ما يطلب إنصاتًا بصريًّا يكشفه الكلام، ويشده إلى دهشة الشّعور واللّغة... أستخدم الصّورة الفوتوغرافيّة مع النّص اللّغويّ الكتابيّ ليشكلا معًا قصيدة شديدة

[1] محمد الماكري، الشّكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهرتي، منشورات المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، س 1991، ص: 244.

التّوتر، تقوم على رتق العلاقة المتوتّرة بين عالم بصريّ فوتوغرافيّ، وعالم آخر كتابي"([1]). إنّ التّوتر الّذي تحدّث عنه الشّاعر هو جوهر هذا العمل ورهانه.

يذهب الشّاعر النّاقد علاء عبد الهادي في كتابه النّقديّ "قصيدة النّثر والتفات النّوع" إلى أنّ الصّورة الفوتوغرافيّة "قد أصبحت واحدة من الأساطير المؤسسة لوعي الإنسان المعاصر بالعالم والأشياء.. لأنّها تملك قدرة أعلى من اللّغة المكتوبة في كسر آلية الاستمراريّة الزّمانيّة الكامنة في اللّغة"([2])، وما توظيفها هنا إلّا رغبة منه في كسر رتابة الشّعريّة المألوفة، والتّأسيس لشعريّة جديدة، مدهشة، واعية بذاتها وبانتظارات المتلقي الجديد.

يوظف الشّاعر الصّورة الفوتوغرافيّة في شعره توظيفا ناتجا عن وعي واستبصار وممارسة فوتوغرافيّة ونقديّة، بحيث خصص لها مبحثا مهمّا في كتابه النّقديّ السّالف الذكر، لذا فإنّ أي قراءة لعوالمها، ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار هذا المعطى.

وما توظيف صورة للعين وهي مفتوحة في الصّفحات الأولى من العمل الشّعريّ، إلّا تأكيد على حضور الفعل البصريّ باعتباره مدار الفعل الشّعريّ وموجها للقراءة الشّعريّة ومكمّلا لها:

---

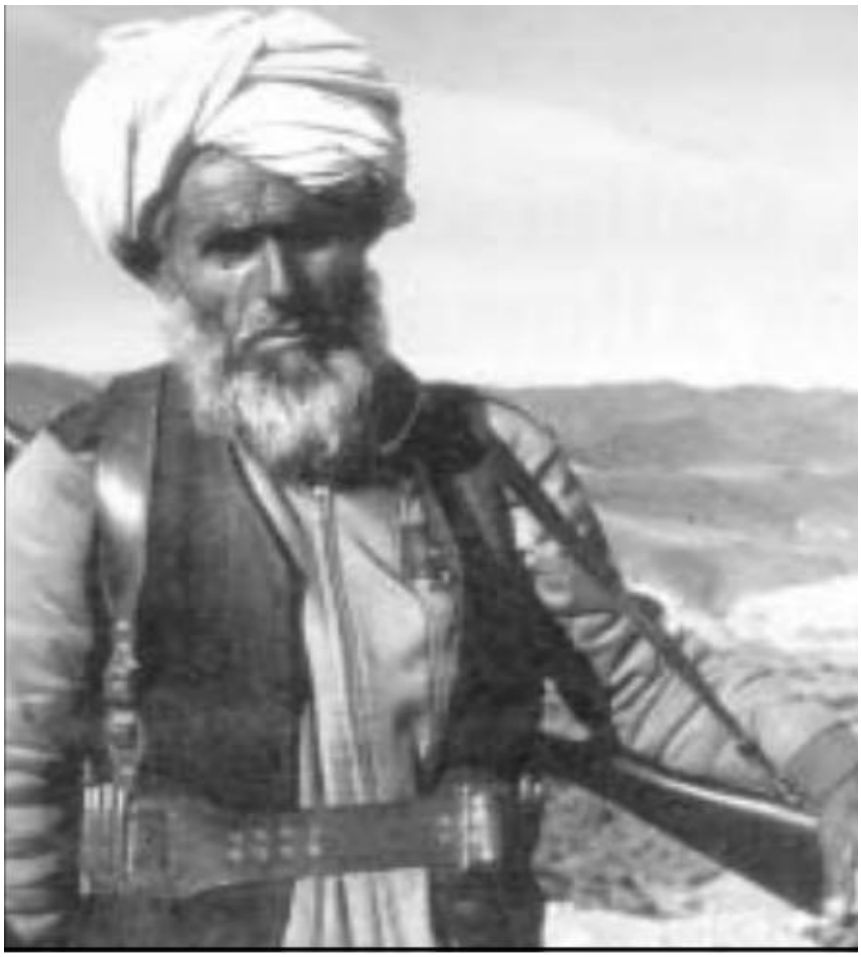
[1] علاء عبد الهادي، الاقتباس الفنيّ: مقاربات تطبيقيّة ومفاهيم نظرية، مجلة ألِف (مجلة محكمة)، الجامعة الأمريكية، مصر، العدد 28، س 2008، ص: 174.

[2] علاء عبد الهادي، قصيدة النثر والتفات النّوع، منشورات دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، س2009، ص: 123، 125.



من خلال التّأمل البصريّ للعمل الشّعريّ، أجد أنّ الصّور تتنوع ما بين صور شخصيّة وبورتريهات، وصور للوحات فنيّة وشخصيّات عالميّة مأخوذة من الأفلام والمجلات، وصور لحيوانات وكائنات ومشاهد طبيعيّة وعمرانيّة من المدن والأرياف المصريّة، صور الإنسان البسيط وهو يمارس أنشطته اليومية، كما يوظف صورا تعالج قضايا إنسانيّة وكونيّة، وتحيل إلى ثقافات أخرى غير الثّقافة المصريّة والعربيّة.

وستتجه قراءتي إلى إبراز التّعالق الفنيّ الرّابط بين الصّور الفوتوغرافيّة والقصائد الشّعرية، ودراسة علاماتها وأنساقها، بغية تقريب الفجوة الدّلاليّة المشتركة بينهما عبر فعل التّأويل.



في الصّورة الماثلة أعلاه محارب بزي عربيّ، يعتمر عمامة، بشارب ولحية بيضاء، يحمل بندقية ومن ورائه هضبة، يبدو أنّه يحرس حدود بلاده، أو في لحظة حرب شرسة: أمّا التّفاصيل الأخرى فتقدّمها القصيدة:

"اَلْكَوْنُ يَمْسَحُ عَنَاءَ يَوْمِهِ بِنِسْوَةٍ
رَتَّبْنَ فِي الأَرْضِ أَشْيَاءَهُنَّ
بَرَاعِمٌ.. تَتَأَوّهُ.. مِنَ الْحَنِينِ،
حَلَمَاتٌ رَحِيمَةٌ... تَسْتَجِيبُ للصُّرَاخِ.
رِجَالٌ مُبَعْثَرُونَ... لَهُمْ أَصْوَاتٌ مُلَوَّنَةٌ
وَرِيشٌ عَلَى الشَّفَتَينِ..
وَقَسْوَةٌ فِي الْعُيُونِ!".

من خلال القصيدة أتبين أوصاف الرّجال الغائبين عن الصّورة، والّذي يمثلهم الرّجل بحضوره، فهم رجال مبعثرون، لهم أصوات ملوّنة وريش على الشّفتين، وقسوة في العيون.

إنّ ما تقوله الصّورة واقعيٌّ وملموسٌ، وما تقوله القصيدة مجازيٌّ لتعميق الدّلالة، وللمتلقي أن يربط بين ريش الشّفتين ووجه الصّورة، ذلك أنّ الشِّعْرَ يُرمِّز ولا يعتمد المباشرة.

يكوّن المتلقي صورة ذهنيّة من خلال المجاز، سرعان ما تنكسر وهميتها على حقيقة الصّورة، كما تحيل القصيدة إلى عنصر مهم غائب، هو عناءُ وشوقُ النّسوة إلى أزواجهن في الحرب وانتظارهم بعد غياب، وما يفعله هذا الغياب المقرون بالشّوق والحنين في الجسد والنّفس.

وتحيل الصّورة أيضا، مدعومةً بالقصيدة إلى واقع الجنود ونسائهم، وآفة الحرب وسلبياتها.

أمّا الصّورة التّالية:



فتوضح امرأة مصرية قديمة بلباس مثقل بالجواهر، وتاج يعلوه مجسم أفعى برونزي، تغمض المرأة عينيها في حركة استعلائيّة دالة على الإنتصار والنّشوة، وتشي بالجلال والسّلطة والتّحكم. لكن من هي هذه السّيدة؟ ذلك أنّ الصّورة عارية من أيّ خطاب لسانيٍّ مصاحب لها يفسرها ويشرحها، وبالعودة إلى القصيدة تتّضح هويتها ومعالمها:

"مَاذَا يُفِيدُ الْبَعُوضَةَ لَوْ عَلِمَتْ
أَنَّ هُنَاكَ مَنْ أَرْسَلَهَا:
"لِمُعَايَنَةِ الْقُصُورِ الرِّئَاسِيَّةِ
لِتَهْدِيدِ الْمُلُوكِ.. ذَوِي الدِّمَاءِ الزَّرْقَاءِ اللَّذِيذَةِ،
لِإِزْعَاجِ الطِّفْلَيْنِ
وَالتَّلَصُّصِ عَلَى السَّيدَةِ الأُوْلَى
دُونَ رَحْمَةٍ".

تدفع القصيدة المصاحبة للصورة إلى اكتشاف عنصر دخيل غير ظاهر ومرئيّ في الصّورة، وهو البعوضة التي تمّ إرسالها لمعاينة القصور الرّئاسيّة، وتهديد الملوك ذوي الدّماء الزّرقاء.

إذا كانت الصّورة تكشف الملامح الخارجيّة للمرأة ـ موضوع الصّورة ـ فإنّ القصيدة كشفت عن هويتها الإجتماعية ومسؤوليتها: فهي "السيّدة الأولى" في الدولة.

من خلال قراءة الصّورة والقصيدة يتضح لي المعنى الرّابط بينهما، وهو الكشف عن تاريخ من الصّراع السّياسيّ الفرعونيّ المصريّ، وعن الجَوْسَسَة، والصّراع على السّلطة... إنّ الصّورة هنا خطاب تاريخيّ للثقافة المصريّة القديمة.

أما الصّورة التّالية فتكشف أنساقَها المضمرة على ضوء النّص الشّعري المصاحب لها:



تملأ فضاء الصّورة يد امرأة، ويحتلها بالكامل، في اتجاه الأعلى، وفي الأسفل توجد يد طفل صغير، نفترض أنّه طفلها، من خلال اليد النّاعمة، يبدو أنّ المرأة ما تزال في مقتبل شبابها، والدّال على ذلك تناسق الأظافر ونعومة الأصابع ورقتها، لكن، رغم ذلك، لا تعطي الصّورة معانيها للقارئ إلّا بالعودة إلى القصيدة للتعرّف على قصة المرأة:

"بَعْدَمَا مَاتَ.. زَوْجُهَا..

غَطَّتْ شَفَتَيْهَا بالْصُّرَاخِ،

فَقَدْ كَانَ العَشِيقُ حَاضِراً..

وَهِيَ..

تَسْتَدْعِي أَمْطَاراً غَزِيرَةً،

كَي تُخْفِيَ فَرَحَهَا".

يتبين لي أنّ المرأة توفي زوجها، وترك لها طفلا صغيرا، فلم تصرخ من هول الفاجعة لأنّ "العشيق" ابنها كان حاضرا معها في تلك اللّحظة، والأمطار الغزيرة دلالة على البكاء الصّامت غير المنقطع، لكن أيّ فرح تخفيه؟

هل هو فرح بقاء الإبن "العشيق" الصّغير كتعويض عن "العاشق" الكبير؟.

وما إشارة اليدين معا نحو الأعلى إلّا دليل على تطلعهما نحو الأمل والمستقبل، والبقاء معا.

لكن تأويل الشّاعر علاء عبد الهادي مختلف لِمَا ذهبت إليه، يقول: "يشير النصّ الشّعريّ هنا إلى حالة خيانة زوجية واضحة، لكن الصّورة الفوتوغرافيّة المرفقة بالنّص، تُظهر يد طفل رضيع فوق كفّ امرأة، ولا شيء آخر، كان العشيق هو هذا الطّفل الّذي ستحيا له المرأة، بعد أن مات زوجها، لقد حوّل المزيج القائم بين الصّورة الفوتوغرافيّة والنّص، موضوع النّص إلى الأمومة، بعد أن كان دالا على الخيانة. هذا التّوتر، هذه العلاقة غير المباشرة الّتي تحتاج إلى كثير تأمل من متلقيها، هو سرّ هذا العمل وصعوبتُه في آن، لأنّ ما قصدته هنا كان خلق هذه الفجوة كي يقع فيها التّأويل، دون أن يكون أحد النّصين (البصريّ أو اللّغويّ) طفيلاً على الآخر، لقد حاولت أن أجعلهما قادرين على أن يشكلا معًا فضاء المعنى، ومفتاحَ تأويلاته الممكنة"([1]).

مهما يكن من اختلافٍ في فهم وتأويل الصّورة، فإنّ العناصر المشتركة تبقى محافظة على شروط القراءة العامة، الّتي يتفق فيها أكثر من قارئ رغم اختلاف مرجعيته وفهمه للصورة.

[1] علاء عبد الهادي، الاقتباس/ الالتفات النّوعي، مرجع سابق، ص: 176.

أما الصّورة الآتية:



وهي لأمرة افريقيّة تسند رأسها بيدها اليسرى، من خلال ملامحها يتبين لي أنّها في منتهى الحزن والتّعاسة، أما القصيدة المصاحبة لها، فتفتح آفاقا أخرى من المعنى:

"سَمَاءٌ سَادَجَةٌ

كَيْفَ وَاتَتْهَا كُلُّ هَذِهِ الْعُيُونُ... وَلَمْ تَرَ:

كُلَّمَا سَقَطَ طَائِرٌ..

ضَاقَ فَضَاءٌ

حَتَّى اخْتَفَتْ".

أفترض مجازا أنّ السّماء هي الأم؛ لِسِعَةِ صدرها وعطفها وحنانها، والطّيور هم أبناؤها المحلّقون خارج وطنهم، والباحثون عن ذواتهم ومستقبلهم.

فكلّما سقط واحد منهم ضاقَ فضاءُ عيشها ونَكَدَ... وهي تنطفئ وتختفي شيئا فشيئا ... ليس هذا هو التّأويل النّهائيُّ، فالصّورة غنيّة بالدّلالات، وكلّ قارئ يبحث فيها عن نفسه وتاريخه.

في الصّورة والقصيدة علاماتٌ سينمائيّة لونيّة ولسانيّة لا تقول المعنى بشكل مباشرٍ وقصديٍّ، وإنّما بشكلٍ رمزيٍّ وخفيٍّ، فالقارئ المُؤوِّلُ هنا، عليه أن يربط بين هذه العلامات وفق السّياق الاِجتماعيِّ والثّقافيِّ الّذي يعيشُ فيهِ، لكن على التّأويل أن يتوفَّر على الشّروط الأساسيّة المقنعة والمتوفِّرة في الخطابين معا:



الصّورة البورتريه أعلاه لعامل يمارس عمله بين الرّكام، ويطلّ في لحظة تعب من فرجة بين الأخشاب، أما القصيدة المصاحبة لها، فتمارس حفرا إركيولوجيا في الصّورة وموضوعها:

"رِئَةٌ ضَالِعَةٌ

فَضَاءٌ مُتَّهَمٌ

وَبَصَرٌ مَحْبُوسٌ.. يَبْحَثُ..

عَنْ فُرْجَةٍ فِي الْغُبَارِ

فَلِمَاذَا.. تَرَكْتَ النَّافِذَةَ عَلَى الأَرْضِ؟

ضَعْهَا مَكَانَهَا عَلَى الْحَائِطِ".

تُقرأ القصيدة الصّورة قراءتين، قراءة خارجية: بصر محبوس، فرجة في الغبار، فضاء متّهم.. وقراءة داخلية: رئة ضالعة... والصّورة أبلغ في التّعبير عن موضوعها من القصيدة، إنّها تطمح أن تحرر "البصر"، و"البحث عن فرجة"، وأن تكون النّافذة في مكانها على الجدار بدل أن تكون على الأرض.

ما تطمح إليه الصّورة والقصيدة هو التّعبير عن هموم ومعاناة العمّال والدّفاع عن حقوقهم وحريتهم.

من هنا، أصبحت للصّورة المتعاضدة مع القصيدة قوّة تعبيريّة كبرى ـ بلا كلام ـ لكن للذين يتأملون ويتذوقون المعنى، وينظرون إلى ما وراء الصّورة لا إلى ظاهرها.

للصورة قدرة كبيرة على مخاطبة أكبر قدر ممكن من المتلقين، على اختلاف ثقافتهم وحدودهم الجغرافيّة، إنّها قادرة على عبور الثّقافات دون حاجز.

الصّورة التّالية، لقطة لمحارب ثيران إسبانيٍّ يصارع ثورا، ويبدو أنّه يطعنه في كتفه:



لكن أنساقها المضمرة تُجيبُ عنها القصيدة المرفقة لها:

"لَمْ يَدْرِ لِمَاذَا.. بَعْدَ أَنْ طَعَنَهَا مَرَّتَيْن!

شَعَرَ بِدَمِهَا يَسِيلُ دَافِقاً..

تَحْتَ جِلْدِهِ".

تُوَجِهُني الصّورة والقصيدة إلى الجانب الإنسانيّ في شخصية المحارب، فهو وإن طعن ضحيته رغما عنه ـ انصياعا للأنساق المَعيبةِ في مجتمع يتلذذ بهذه الممارسة ـ يرتبط وجدانيا معها، ويحسّ بدمها دافقا تحت جلده.

من هنا، فإنّ القصيدة/ الصّورة تُدين هذه الثّقافة المتجذرة، وتهدم أنساقها المعيبة، من أجل بناء قيم أكثر إنسانيّة.

أتأمل الصّورة التّالية، وأستنطق ما تضمره، عبر مقارنتها بالقصيدة المصاحبة لها.



تبرز الصّورة امرأة وسط شارع ضيق بين المباني العتيقة، وقد خرجت في لباسها الرّيفي، لتبحث عن شيء ما بين الأنقاض.

أمّا القصيدة الّتي جاءت على لسان المرأة فتقول:

"أنَقِّبُ عَنْ مَوْعِدٍ لِلْفَرَحِ

عَنْ آثَارٍ خُلِقَتْ لِتَوِّ

عَنْ مَكَانٍ خَارِجَ سَجَّادَتِي

لا يَدَّخِرُ رَحْمَتَهُ

وَلا يَخْتَبئُ فِي هُدُوءٍ وَقَسْوَةٍ".

الكلمات الشّعرية المفاتيح لقراءة الصّورة هي: أنقب، موعد، آثار، الهدوء، القسوة، وهي كلها علامات سيميائيّة تقود إلى المعنى المبثوث فيها، هكذا قدّمت القصيدة قراءة في الصّورة بكلمات مختصرة.

فالمرأة تبحث عن الفرح، وهذا سبب خروجها، والمكان هادئ وقاسٍ. الصّورة إذن، تكمّل القصيدةَ وتفسر موضوعها.

بالإضافة إلى احتفاء القصائد والصّور بالثّقافة المحليّة والثّقافات الأخرى، إلّا أنّها تنفتح على الايروتيكية الّتي تعدّ سمة قصائد العمل الشّعريّ، يعبّر عنها الشّاعر بشكلٍ مجازيّ غير مباشر، لننصت إلى النّص الشّعريّ الآتي أولا، ونرى الصّورة ثانيا:

"بَعْدَ الْمُضَاجَعَةِ

تَرَكَهَا فِي الْمَاءِ.. وَامْتَدَّ

مُسْتَغْرِقاً.. فَاطْمَأَنَّتْ

لَكِنّهَا حِينَ خَرَجَتْ..

فَاجَأَتْهُ.. وَهُوَ يَغْسِلُ قَلْبَهُ..

بِسَحَابَةٍ

أُخْرَى".

إنّ فعل المضاجعة حسب مدلول القصيدة لا يحيل بشكلٍ ضروريٍّ إلى وجود امرأة ورجل، بل قد يحيل إلى وجود كائنات حيّة أخرى، لكن الأمر الّذي يثير دهشة المتلقي ويدعوه إلى التّوقع، هو حدوثها في الماء، وبعد خروج "الأنثى" وجدت ذكرها يغسل قلبه بسحابةٍ أخرى.

هذه العلاقة/ المضاجعة، تكشفها الصّورة المصاحبة للقصيدة:



عند تأملي للصورة، أكتشف أنّ المضاجعة حدثت بين طائر وأنثاه في الماء، ألاحظ اقترابهما وعناقهما على شكل قلب، وينعكس لونهما وحركتهما على صفحة الماء، فأندهش من "خدعة" القصيدة.

الصّورة تجسّد لحظة واحدة فقط، لحظة ثابتة، بينما النّص الشّعري يرصد حركات وأفعالا في انسيابيّة سرديّة متتابعة، هكذا يتبين لي أنّ كلا من الصّورة والقصيدة يتعاضدان في بناء الصّورة الذّهنيّة وتثبيتها في ذهن المتلقي، كلاهما يشتركان في مجموعة من العلامات والقرائن المبثوثة فيهما معا.

قامت الصّورة بكسر أفق التّوقع للقارئ/المُشاهد، لقد خلقت فجوة في التّأمل والتّفكير، فيقوم من جديد بإعادة بناء الدّلالة، أو يتماهى مع الصّورة مُسْنَدا بمفاتح

القول الشّعريّ، ومهما يكن، فإنّ القراءة في هذا العمل الشّعريّ مسنودة بمصاحبة المرئيّ، وشرطٌ أساسيٌّ لفهمه وتذوقه.

تتأطر الصّورة التّالية على شاطئ البحر:



لعاشقين يجريان في مشهد رومانسيٍّ، تحفهما الرّياح وطيور النّوارس، تدلّ حركاتهما المتعانقة على السّعادة والاِنشراح، ويقابل الشّاعر بين الصّورة بالمقطع الشّعريّ التّالي:

"كُلَّمَا اخْتَرْتُ طَرِيقاً،

اخْتَارَ لَهُ الزَّمَنُ حَارِساً،

أَمَّا السَّعَادَةُ فَانْسَرَبَتْ ذَاتَ يَوْمٍ..

مِنْ أَبْوَابٍ مَطْمُورَةٍ..

تُرِكَتْ.. مَفْتُوحَةً

دُونَ قَصْدٍ".

العلامات اللّسانية المتطابقة مع العلامات الأيقونية في الصّورة هي، الطريق، السّعادة، مفتوحة، وهي ما يجعل القرينة الدّلاليّة موزّعة بين الخطابين.

أما الصّورة التّالية:



فتوضح امرأة عجوزا جالسةً في أقصى اليمين، تفكر في صمت، في معبر هوائيٍّ، على سجاد عربيّ، تصيبها حالة من الذّهول والنّسيان، مشبكة اليدين، حيث لا شغل لها، أمّا الباقي فتجيب عنه القصيدة:

"هَوَاءٌ لاَ يَنْتَهِي

يَمُرُّ

دَاخِلاً

خَارِجاً

دُونَ إِذْنِي".

إنّها لا تفعل شيئا، غير الجلوس في مهبّ الهواء الداخل والخارج، وتتحسّر على عطالة حياتها، بحيث لم تعد تُستشارُ أو يطلب منها رأيٌ أو إذنٌ.

من خلال تأمّلي للصور الفوتوغرافية المصاحبة للقصائد الشّعريّة أجد أنّها تحتفي بقضايا إنسانيّة مختلفة ومتنوّعة، سواء كانت تمتح من مرجعيات محليّة كالريّف المصريّ والمدينة المصريّة، أو من الثّقافات الإفريقيّة والعربيّة والعالميّة، وليست صورا منغلقة على ذاتها، بل لها خطاب تواصليّ مع القصيدة والمتلقي (القارئ ـ المشاهد) على اختلاف مرجعيته الثّقافيّة.

وإن كانت معظم الصّور تحتفي بالصّمت، وتنقصها الحركة، فإنّ القصيدة تعوّض ذلك، وقد استطاع الشّاعر أن يربط بينها وبين النّصوص بعلامات ودلالات مشتركة، خالقا في ذلك "إنصاتا بصريا ـ ينصت القارئ من خلاله إلى أحد النّصين وهو يطالع الآخر في آن واحد، وفي هذه الحالة يمارس التفاتا، فلا وجود لأحدهما دون الآخر"([1])، كما يتحدّد هذا الالتفات البصري في تعطيل الشّفويّ وتعويضه بالبصريّ المختلف والمدهش.

في معظم الصّور الفوتوغرافيّةِ الموظفةِ ارتباطٌ وثيقٌ بالقصائد الشّعريّة، لكنّها لا تعلّق عليها أو تكرّرها، بل تفسرها وتفتح آفاقها على معانٍ متعدّدة.

[1] عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القراءة الجديدة) منشورات دار العلم والإيمان، مصر، ط1، س 2009، ص: 174.

تحتفي الصّور باليوميّ والهامشيّ، كما تنفتح على التّاريخ، والهويةّ، والثّقافة المحليّة والعربيّة، والثّقافات الأخرى، مما يدّل على فاعليتها التّواصليّة، وقدرتها على الاِختراق الحدودي للثقافات.

خلاصة

بناء على ما سبق تحليله من صور في علاقتها بالقصائد الشّعريّة المصاحبة لها في شعر الشّاعر علاء عبد الهادي، أستنتج مجموعة من الخلاصات أوضحها في الشّكل الآتي:

- ✓ لا مفرّ من التّأويل باعتباره المدخل الأساسيّ لقراءة الصّور الفوتوغرافيّة في تعالقها الجماليّ مع النّصوص الشّعريّة.
- ✓ الدّلالة كائنة ومشتركة بين الصّورة الفوتوغرافيّة والقصيدة الشّعريّة.
- ✓ يتوّزع المعنى عبر أنساق وعلامات موزّعة بين الخطاب البصريّ (الصّورة) والخطاب اللّسانيّ (الشّعر).
- ✓ ترتبط الصّور فيما بينها، وتتكرّر أكثر من مرّة، مع قصائد مختلفة، ممّا يدل على احتمالاتها الدّلاليّة المتعدّدة.
- ✓ ترتبط الصّور بالثّبات والصّمت، بينما القصائد تنحو منحى سرديا يحرّك ويفجّر بنيتها الحكائيّة.
- ✓ لغة الصّورة، ولغة القصيدة غنيتان بالدّلالات والتّأويلات، مما يجعل القارئ ينخرط في عوالمهما معا.

اَلْمَبْحَثُ الثَالِثُ: التَّصْوِيرُ الفُوتُوغْرَافِيُّ بِاللُّغَةِ الشِّعْرِيَّةِ فِي شِعْرِ الشّاعر زَهْرَان القَاسِمِي.

يعدُّ الشّاعر والرّوائيّ والفنان الفوتوغرافيّ العماني زهران القاسمي واحدا من أهمّ الأسماء الشّعريّة المعاصرة في السّاحة العربيّة، راكم تجربة شعريّة مهمّة، تزيد عن عشرة أعمال شعريّة، من بينها: "أمسكنا الوعل من قرونه"(2006م)، "الهيولى"(2007م)، و"أغني وأمشي2007م)،و "يا ناي"(2008م)، و"الأعمى" (2009م)، و"موسيقى"(2012م)، و"رحيق النار"(2013م)،

و"كاميرا"(2015م)، وليس انتهاءً بـ"مراكب ورقية"(2016م)... هو شاعر شديد الارتباط بحياة القرى العمانيّة، بجبالها وسهولها، ووديانها، وصحرائها، وبحارها، وتحوّلاتها في الفصول والمواسم، ومنها يستقي مادّته الأوليّة في بناء عوالمه الفنيّة والسّردية والشّعريّة، وقد أكّد على هذه الصّلة والاِرتباط في أكثر من حوار أُجري معه:

"أنا ابن قرية، وأعيش فيها حتى الآن، ولم تغرني حياة المدينة للعيش فيها، وارتباطي بهذه البيئة ارتباطٌ وثيقٌ جدا بحكم التّربيّة الطّفوليّة الّتي عشتها، فنحن في القرية منذ نعومة أظافرنا كنا نرعى الأغنام، ونهتم لأمور الفلاحة ونهتم للمسميات باختلافها، سواء كانت كائناتٍ حيّةً أو جامدة، وتستهوينا المحكيّات البلديّة والمواقف الّتي تحدث و يتداولها النّاس لسنوات طويلة حتّى تبقى عالقة في الذّاكرة، كلّ هذا الكمّ من الأشياء الاستثنائيّة المحيطة بنا نستطيع أن نحولها شعرا، وقصصا ولوحات تشكيليّة وسينما وغيرها... وما الأدب والفنون إلا محاكاة باللّغة للحياة المُعَاشَة أو المتوقعة"[1].

[1] زهران القاسمي، الجبال والوديان فضائي المفضل للكتابة، حاورته رشا أحمد، موقع السلطانة الأدبي، بتاريخ 20 يناير 2022م، ينظر الموقع التّالي:

أما مفهومه للشعر فيكاد يتطابقُ مع مفهومه للصورة الفوتوغرافيّة، بل إنّهما وجهان لعملة واحدة: "الشّعر هو صورة مقتطعة من الواقع أو من المتخيّل تتجسّد لتكون نصّا شعريّا، حالة من حالات الولادة أو الموت، ورصد الأشياء الاِستثنائيّة التي تمرّ بنا يوميا على هامش الحياة، وهذا ما أشتغل عليه، وأحاول أن أنحت طريق تجربتي من خلاله"([1]).

يكتب الشّاعرُ الرّواية باستمرار، كما يمارس الفنّ الفوتوغرافيّ بصورة دائمة، ويشارك في جديد معارضه، الأمر الّذي يجعلني أتساءل عن التّعالق النّصيّ بين التّصوير الشّعريّ والتّصوير الفوتوغرافيّ في كتاباته الشّعريّة.

هل يمكن أن يبدع الشّاعر صورة فوتوغرافيّة باللّغة الشّعريّة؟

هذا ما أطمح للإجابة عنه من خلال اتخاذ متنه الشّعريّ منطلقا لي، وأنطلق من السّياق العام للشاعر، ذلك أنّ السّياق يلعب دورا مهما في بلورة المعاني الشّعريّة الّتي لا نصل إليها من خلال القراءة الأولى للنص الشّعريّ. ولمّا كان الشّاعر ابن بيئة جبليّة يعيش متنقلا بين المدينة والقرية، يجمع بين جديد الآلة والتّقنيّة، وطباع الألفة والبساطة، فإنّ هذا التّداخل بين الشّعريّ والفوتوغرافيّ واردٌ إلى حدٍّ ما.

في متنه الشّعريّ، أجده يعي ويحسُّ هذا التّداخل، فيتجلى عنده في بُعْدٍ ميتا شعريّ نستدل عليه ـ تمثيلا لا حصرا ـ بالمقطع الشّعريّ الآتي:

"تَضْحَكُ الْكَامِيرَا قَائِلَةً لِكِتَابِ الشِّعْرِ:

- أَنْتَ صَوْتِي فِي سُكُونِ الْكَائِنَاتِ

فَيَبْكِي ذَلِكَ الأَبْلَهُ الْمُرْهَفُ قَائِلاً لَهَا:

---

https://aawsat.com/home/article/3422921/%D8%B2%D9%87%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D8%B3%D9%85%D9%8A-%D8%A7%D 9%84%D8%AC% D8% A8%D8%A7%D9%84-%D9%88% D8%A7%D 9%84%D9%88 %D8%AF%D9 %8A%D8%A7 %D9%86-%D9%81%D8%B6%D8%A7%D8%A6%D9%8A-%D8%A7%D9%8D9%85%D9%81%D8%B6%D9%84-%D9%84%D9%84%D9%83%D8%AA%D8% A7%D8%A8%D8%A9

[1] زهران القاسمي، كاميرا، منشورات مسعى للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، س 2015، ص: 41.

أَنْتِ عَيْنِي الدَّامِعَةُ عَلَى الْعَدَمِ"([1]).

يدخلُ الشّاعرُ مع الكاميرا في علاقةٍ أشبه بالعلاقة الإنسانيّة، فهو يجرّدها من آليتِها الباردةِ، ويخلعُ عليها كلّ صفاتِ الكائنِ الحيِّ الّذي يتنفسُ، ويستشعرُ اللّحظاتَ الإنسانيّةَ، ويتأهبُ للقبض عليها جماليّا:

"لِهَذِهِ الْكَامِيرا عُرُوقٌ وَدَمٌ

وَقَلْبٌ يَسْتَشْعِرُ

وَإِلّا كَيْفَ اسْتَطَاعَتْ أَنْ

تَلْتَقِطَ ذَلِكَ الْعِشْقَ

فِي نَظْرَتِكَ!([2]).

ينسج الشّاعر مع آلة الكاميرا علاقة عشقٍ وتوّحدٍ، فتتحوّل إلى كائن حيّ يحسُّ ويتفاعل، بل هي امتداد لدقات قلبه، ويصبح فعلُ التّصويرِ، أشبه بعمليةِ القنص، تتطلبُ دقّة وتركيزا، لكنّها لا تصطاد من أجل القتل، بل من أجل اصطيادِ المشهد أو اللّحظة الجماليّة للكائن أو موضوع الصّورة.

"كَانَ قَلْبِي يَدُقُّ

كَمَنْ يُصَوِّبُ عَلَيْهِ طَلْقَةً نَارِيَّةً

وَكُنْتُ أَنْظُرُ إِلَى عَيْنِ الْكَامِيرا

مُرْتَقِباً الطَّلْقَةَ"([3]).

---

[1] زهران القاسمي، كاميرا، مصدر سابق، ص:35.
[2] المرجع نفسه، ص: 139.
[3] نفسه، ص: 37.

تتعدّد طرائق الحضور الفوتوغرافيّ في شعر زهران القاسميّ، وأول مظهر لذلك، يتجلى في تطعيم اللّغة الشّعريّة بتلك اللّغة الجديدة الوافدة من عالم التّصوير الضّوئيّ/ الفوتوغرافيّ ومزجها بلغة العواطف والمشاعر، هكذا أجد: عين الكاميرا، سلم اللّقطات، الإطار، التّحميض، اللّقطة، زوم، المشهد، البياض، الضّوء...

إنّي إزاءَ نصوصٍ شعريّةٍ مفتوحةٍ على الفضاء، على الدّهشة الملتبسة، على المفاجآت الدّائمة.

تنشغلُ النّصوصُ الشّعريّةُ بعمليةِ التّصويرِ الفوتوغرافيِّ، وبكلّ ما يتعلّقُ به منذ البداية، الخروج إلى فضاء الطّبيعة، والإستعداد لعملية التّصوير، اختيار موضوع الصّورة، فعل التّصوير، ثمّ عملية التّوضيب والمونتاج والتّحميض، والإخراج:

"لَكِنَّهُ التَّرَصُّدُ

عِنْدَمَا يَسْرِقُنَا الْجَمَالُ

لِنَلْتَقِطَهُ فِي صُورَةٍ"([1]).

وكأنّ الأمر أشبه بعملية قنص، لا ندري ما الذي ستواجهه "فوهة"/عدسة الكاميرا، لا لتصطاده، وإنّما لتقبض على جماليته في إطار محدّد، وتجعلَه موضوعا قابلا للتأمل والتّأويل، بما يمكن اعتباره تمهيدا نفسيّا للقارئ، من هنا، يدلف بي الشّاعر إلى نصوصه التّصويريّة، بالتّساؤل التّاليّ:

"مَا الَّذِي سَتَلْتَقِطُهُ عَيْنُكِ

مِنْ هَذا الاِنْتِظَارِ الْمُمْتَدِّ

أَيَّتُهَا الْكَامِيرا؟"([2]).

---

[1] زهران القاسمي، كاميرا، مصدر سابق، ص: 13.
[2] المصدر نفسه، ص: 8.

ستلتقط عدسة الشّاعر، وهي تتحركُ في المتن الشّعريّ مجموعةً من المشاهدِ اليوميّةِ، للأشياء، والحيوانات، والطّبيعة والإنسان...

وأكثر أنواع الصّورة حضورا في شعره هي الصّورة البورتريه لأناسٍ كثرٍ:

تعدُّ الصّورة البورتريه إحدى أهمّ أنواع الصّور، والأكثر حضورا في المنظومة البصريّة، فهي أيقونةٌ تعريفيّةٌ شخصيّةٌ لإنسان ما، صورة واقعيّة وثابتة، غير أنّ ما يلاحظ في هذه الصّور، هو أنّ الشّاعر يحسُّ بها ويتعاطف معها، ويحوّل لحظة تصويرها إلى لحظة حركةٍ وتحرّرٍ:

"الْمَرْأَةُ النَّائِمَةُ فِي الصُّورَةِ
أَوْ الْفَتَاةُ الَّتِي تَصُبُّ الشَّايَ
فِي حَدِيقَةِ البَيْتِ الْخَلْفِيَّةِ
الطِّفْلُ الَّذِي يَلْعَبُ لاَهِياً بِالْرَّمْلِ
وَمَلاَيِينُ الصُّوَرِ فِي الْعَالَمِ
الَّتِي أُخُذِتْ بَغْتَةً
أَشْعُرُ بِأَرْوَاحِ شُخُوصِهَا تَصْرُخُ
كُلَّمَا اقْتَرَبْتُ مِنْهَا
حَرِّرْنِي حَرِّرْنِي"([1]).

تركز الصّورة البورتريه على النّصف العلويّ للجسد، إنّها صورة وصفيّة وإن لم تكن مطابقةً، بل تحاول أن تنسخ الصّورة الأصل المطابقة للواقع، لأنّ "الصّورة الفوتوغرافيّة انعكاسٌ مخاتلٌ"([2])، فما الذي يمكن أن يقال عن الصّورة المصّورة باللّغة الشّعريّة:

[1] زهران القاسمي، كاميرا، مصدر سابق ، ص: 91.
[2] عبد الفتاح كيليطو، حصان نيتشه، تر: عبد الكبير الشرقاوي، منشورات دار توبقال للنشر، ط3، س 2014، ص: 35.

"ذَلِكَ ضَوْءُ الشَّمْسِ وَلَيْسَ النُّورُ

(رَجُلٌ كَثُّ الشَّعْرِ يَلْبِسُ نَظَّارَةً كَبِيرَةً

وَكَامِيرا تَتَدَلَّى مِنْ عُنُقِهِ)"([1]).

لكي تكون الصّورة متكاملة، لابدّ لها من إطار يحدّها من كلّ جوانبها، ويحدّد فضاءها الجماليّ، وتتعدّد إطارات الصّور ما بين إطاراتٍ خشبيّةٍ أو فضيّةٍ أو مُذهبةٍ، أو قد يتعدّى الأمر ذلك إلى الإطار الزّمنيّ والمكانيّ العام للصورة:

"أُسَامِحُ الصُّورَةَ ذَاتَ الإِطَارِ الْمُذَهَّبِ

الَّتِي اعْتَنَيْتِ بِهَا

لِرَجُلٍ عَجُوزٍ يَشْرَبُ شَايَهُ

وَيُمْسِكُ بِغَلْيُونِهِ مُفَكِّراً"([2]).

الموضوعُ المُصوّرُ هو عجوزٌ يشرب شايه، ويمسك غليونه مفكرا داخل فضاء محدّد، هو الإطار الّذي يؤطر هذا المشهد المُصَوَّرُ ذهنيّا، وهناك الإطارُ الضّيقُ الذي يضمُّ مشهدا وحركة واحدة، وهناك الإطار المفتوح الّذي تتعدّد فيه الصّور والحركات، مثل ما وجدت في المقطع الآتي:

"سَفِينَةٌ تَحْتَرِقُ

دُخَانٌ مُتَصَاعِدٌ يُشْبِهُ رَأْسَ شَيْطَانٍ

حِيتَانٌ شَرِسَةٌ تُحِيطُ بِالْمَكَانِ

طِفْلٌ يَتَعَلَّقُ عَلَى حَافَةِ السَّارِيَةِ"([3]).

---

[1] زهران القاسمي، كاميرا، مصدر سابق، ص: 82.

[2] المصدر نفسه، ص: 129.

[3] نفسه، ص: 109.

ليس فقط الفضاء هو ما يحدده الإطار، بل الزّمن يصبحُ في قبضة إطارها أيضا:

"أَزْمِنَةٌ كَثِيرَةٌ

تَحُومُ حَوْلَ نَفْسِهَا

يَحُدُّهَا إِطَارٌ مَا"([1]).

وإذا ما انتقلت من الإطار، دخلت إلى الصّورة بكلّ مكوّناتها وجزئياتها:

"فِي الصُّورَةِ

مَوْقِدٌ وَحِيدٌ

يَسْتَشْعِرُ الْفَقْدَ وَالْغِيَابَ

يَتَصَاعَدُ مِنْهُ

خَيْطُ دُخَانٍ ضَئِيلٍ

الرُّعْيَانُ هَاجَرُوا بَعِيداً"([2]).

يتفاعلُ كلّ مكوّنٍ من مكوناتِ الصّورة من أجلِ بناءِ الحكايةِ أو الحدثِ الذي تحكيهِ الصّورةُ، وهو حدث تراجيديٌّ، يعمّق الإحساس بلحظة الهجرة والمغادرة لأسباب قاهرةٍ.

الصّورة الحدث، هي صورة استعاديّة تحكي عن حدث أو أحداث وقعت في زمان ومكان بعيدين، وظلّت شاهدة على ما مضى وانقضى، قبضت عليها عدسة الكاميرا، وعلّق الشّاعرُ على تفاصيلها، وأسبابها وشخوصها ونتائجها، لنرى صورة شجرة معلّقة على الجدار، والحكاية الّتي تتضمنها:

---

[1] زهران القاسمي، كاميرا، مصدر سابق، ص:92.

[2] نفسه، ص: 20.

"الشَّجَرَةُ يَبِسَتْ، ثُمَّ انْكَسَرَتْ

وَتَحَوَّلَتْ إِلَى وَقُودٍ فِي لَيَالِي الشِّتَاءِ

الْبُحَيْرَةُ الَّتِي خَلْفَهَا جَفَّتْ قَبْلَ ذَلِكَ بِزَمَنٍ

الأَطْفَالُ الَّذِينَ يَلْعَبُونَ عَلَى الْجَانِبِ

شَاخُوا ثُمَّ مَاتُوا

قُبُورُهُمْ هُنَاكَ حَيْثُ كَانَتِ الشَّجَرَةُ

وَحْدَهَا الصُّورَةُ الْمُعَلَّقَةُ عَلَى الْحَائِطِ

تَبْقَى شَاهِدَةً عَلَى تِلْكَ الْحَيَاةِ"([1]).

تتجلى قدرة الصّورة الفوتوغرافيّة التي يشتغل عليها الشّاعر في تقليصِ حياةِ عائلةٍ بكاملها في لحظةٍ/لقطةٍ شعريّةٍ واحدةٍ، عبر التّطور والتّحوّل من زمن إلى زمن، ومن مكان إلى مكان، وذلك بالاِستفادة من الآليات السّردية، خاصة الأفعال التي تضمنُ "للصّورة/للحكاية" حيويتَها، ومقابلةَ الماضي مع الحاضر، ورصد التّغييرات الطّارئة على الأشخاص، والكائنات، والأشياء، بما فيها حياة كاميرا.

"هَذِهِ الْكَامِيرا

الَّتِي كَانَتْ لِرَجُلٍ يَبْتَسِمُ لَنَا

وَيُوَزِّعُ عَلَيْنَا بَعْضَ الْحَلْوَى الْمُغَلَّفَةِ

وَالْرَّائِعَةِ الْمَذَاقِ.

أَعْرِفُ جَيِّداً عَيْنَهَا التِي

طَالَمَا تَفَتَّحَتْ لَنَا

[1] زهران القاسمي، المصدر نفسه، ص: 119.

مِثْلَ عُيُونِ يَاسَمِينَةٍ فَرِحَةٍ

أَعْرِفُهَا، تِلْكَ الْعَيْنُ الْمُهْمَلَةُ الآنَ

وَالَّتِي رَحَلَ صَاحِبُهَا مَعَ ابْتِسَامَاتِهِ

وَحَلْوَاهُ إِلَى الأَبَدِ"([1]).

في هذه الصّورة كما في غيرها، وجدت نفسي أمام حكايةٍ متداخلةٍ مع حكايات أخرى، حكاية الكاميرا مع حكاية المصوّر، لكن المشترك هو الصّورة الأصل، الّتي يعيد الشّاعرُ عبر اللّغة هندسةَ معالمها، وإحياءَها من جديد، حتّى يتسنى للقارئ الذي لم يشاهدها، إعادة تركيب مكوناتها ومعالمها، ومشاهدتها عبر اللّغة الشّعريّة، وبناء أكوانِ متخيّلها الشّعريّ عبر الصّورة الذّهنيّة.

أميّز بين الصّورة الفوتوغرافيّة الثّابتة والمتحركة، فهذه الأخيرة، غالبا ما تكون في السّينما، ذلك أنَّ الصّورة إذا أضفت إليها صورا أخرى، فسأحصلُ على مشهدٍ متحركٍ، أو شريط/ فيديو ينبني على تغيّر العالم البصريّ، أما الصّورة الفوتوغرافيّة فتظلّ ثابتة؛ بمعنى آخر فإنّ الصّور المتحركة تتطلب يقظةً وحرصا من المتلقي لمتابعة تدفق جريانها وحركاتها، ومعظم الصّور المتحركة في شعر الشّاعر هي مشاهدٌ من الطّبيعة العمانيّة في حركتها الدّائبة: الفلاّحون، الطّيور، المطر، الحشرات، الأمواج، مشاهد لقطعان الغزلان تركض في السّهل:

"قَطِيعُ غِزْلاَنٍ يَرْكُضُ فِي السَّهْلِ

بَشَرٌ يَقِفُونَ لَحْظَةَ صَمْتٍ

فَرَاشَةٌ مُحَنَّطَةٌ

سُحُبٌ وَأَنْهَارٌ

[1] زهران القاسمي، المصدر نفسه، ص: 69، 70.

هُنَالِكَ مَوْجَةٌ فِي وَسَطِ الْمُحِيطِ

تُحَدِّثُ الْكَامِيرا

عَنْ طُوفَانٍ قَادِمٍ"([1]).

إنّ أهمّ خاصية للشريط، هي التّخزين التّتابعيّ القائم على تجميع عدد هائلٍ من الصّور المكوّنة للمشهد المتحرك.

لا تنشغل الكاميرا بتلك المشاهد التّسلسليّة الواضحة فقط، بل تعمد عبر استراتيجيّة "البعد والقرب" إلى تركيز عدستها على أشياءَ صغيرةٍ، لا تظهر للمشاهد إلّا بتقنيّة التّكبير:

"أَرْقُبُ بِكَامِيرَتِي

قَطْرَةَ مَاءٍ تَنْفَصِلُ

عَنِ النَّبْعِ

رَاقِصَةً عَلَى نَايٍ حَزِينٍ

يَحِنُّ إِلَى شَجَرَةِ الْغَارِ

تَرْقُصُ الْقَطَرَاتُ دَمْعاً

فِي عَيْنِ الْكَامِيرا"([2]).

إنّ تتابع الحركات واللّقطات والصّور ودمجها مع بعضها، هو الجوهرُ المؤسسُ "للفيديو"، بعد ذلك، يمكنني أن أرَى ـ بِرَوِيَّةٍ ـ اللاّمعقول واللاّمُفكر فيه كيف تجسّد بشكلٍ جماليٍّ أمامي، وإن كان ذلك لا يخلو من ألمٍ وتعبٍ في التّوضيب والإصلاح والحذف والتّعديل، لكنّه ممتع في آن.

---

[1] زهران القاسمي، المصدر نفسه، ص: 17.
[2] نفسه، ص: 43.

"اِتْبَعْ كُلَّ حَرَكَةٍ بِصُورَةٍ

أَوْ خُذْ الأَمْرَ كُلَّهُ بِلَقْطَةِ فِيدْيُو وَاحِدَةٍ

ثُمَّ عُدْ لِتَرَى

كَيْفَ لِلاّمَعْقُولِ أَنْ يَتَجَسَّدَ

أَمَامَكَ مَصْحُوباً بِكُلِّ مُتَعِ الأَلَمِ الْعَجِيبَةِ"([1]).

لاحظت أنّ تحرك الصّورة يعني انتقالها من حالة إلى أخرى، وهذا الانتقالُ والتّحوّلُ ينتقلُ فيه المتلقي ـ أيضا ـ من القراءة إلى المشاهدةِ، ومن التّأملِ إلى التّخييلِ، عبر تحويلِ الصّورةِ الشّعريّةِ المكتوبةِ إلى صورةٍ فوتوغرافيّةٍ ذهنيّةٍ.

تتوقفُ الصّورة الفوتوغرافيّةُ في شعر زهران القاسمي، حينما يتوقف النّفسُ السّرديُّ في القصيدة، أو يتوقف المشهد الطّبيعيُّ عن الحركةِ:

"لِنَتَوَقَّفْ قَلِيلاً عَنِ الْفِعْلِ وَالْحَرَكَةِ

نَقِفُ عَلَى حَافَةِ هَاوِيَةٍ مَا

نُشَغِّلُ مُؤَتَ التَّصْوِيرِ

فِي الكَامِيرا"([2]).

في الصّورة الثّابتة تقلّ الأفعال والحركات، ويخيّم الصّمت والسّكون، في هذا السّكون ندع الكاميرا تلتقط لقطة دقيقة:

"دَعِ الْكَامِيرا تَرْصُدُ لَقْطَةً دَقِيقَةً

لِلْعَدَمِ فَقَطْ

---

[1] زهران القاسمي، المصدر نفسه، ص: 15.
[2] نفسه، ص: 58.

هَكَذاَ تَتَحَوَّلُ من صُورَةٍ جَامِدَةٍ

إِلَى كَائِنٍ حَيٍّ؟"([1]).

إنّ التّوقف عن الحركة، لا يعني موت الصّورة تخييليّا وتأويليا، فحينما تصمتُ الصّورةُ، يتحدث موضوعها، ويتأمل متلّقيها وينسجُ تأويلاته، ذلك أنّ الصّورة بناء متفاعل يقوم به المتلقي، وبفضله تخرجُ الصّورةُ من العدم إلى الوجود، وتتحوّلُ من صورةٍ جامدةٍ إلى كائنٍ حيٍّ.

كلُّ صورةٍ ثابتة، هي دعوة للمتلقي لتحريك حوّاسه وتشغيلها.

لا يوجدُ نوعٌ واحدٌ من الصّورِ الفوتوغرافيّةِ في عالمِ التّصويرِ الضّوئيّ، بل هناك عدة أنواع، يمكنني أن أجملها في: الصّورة العامة، الصّورة الكليّة، الصّورة المتوسطة، الصّورة المقربة، والصّورة المقربة جدا... هذه الأنواع "تعادلها ثلاث لقطات محدّدة: الصّورة ـ الإدراك (تقابها اللّقطة العامة)، الصّورة ـ الفعل (تقابلها اللّقطة المتوسطة)، والصّورة ـ الاِنفعال (تقابلها اللّقطة المكبّرة)"([2])، ولكي تكون الصّورة مكبّرة، ويمكنني إدراكها والاِنفعال بأثرها، والتّفاعل مع أنساقها "لابدّ للعين من مسافةٍ تفصلها عن موضوع رؤيتها، فإذا "التصق" الموضوع المصوّر بالعين لن تتمكن من رؤيته... العين "حاسة المسافة والابتعاد والانفصال.. لا عجب إذن أن تقترن الرّؤية بالاِنعكاس والتّفكير، والبصر والبصيرة، والنّظرة والنّظر، والعين والعقل"([3])، أأخذ مسافة من المقطع الشّعريّ الآتي، وأرى إلى الكاميرا كيف تتحوّل لقطاتها من لقطات متوسطةٍ، إلى مقربّة، فمقربّة جدا:

"افْتَحْ كَامِيرَتَكَ عَلَى غُصْنِ هَذِهِ الشَّجَرَةِ الْيَانِعَةِ

هُنَاكَ فِي الظِّلِ

---

[1] زهران القاسمي، المصدر نفسه، ص: 89.

[2] نورالدين أفاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، منشورات عكاظ، المغرب، ط1، س 1988، ص: 16.

[3] عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، منشورات دار توبقال للنشر، ط1، س 2008، ص: 7.

تَحْتَ وَرَقَةٍ يَحْتَلُّهَا الِاصْفِرَارُ

رُوَيْداً رُوَيْداً

هُنَاكَ مَخْلُوقٌ ضَئِيلٌ وَبَطِيءٌ

يَقْطَعُ ذَلِكَ الدَّرْبَ بِلاَ تَعَبٍ"([1]).

ألاحظ أنّ الإطار المحدد لفضاء الصّورة المتوسطة هو غصن شجرة يانعة، جزء منه في الضّوءِ، وآخر في الظّل، الأول واضح للعين المجردة، لكنّ الكاميرا توجه عدستها نحو الظّل، للكشف عن المخبوء والمستور، بعد ذلك، تقترب عدستها لتدخل تحت ورقة يحتلّها الاِصفرار، ثمّ يعدّل المصوّر/الشّاعرُ زِرّ العدسةِ إلى آخر سلم اللّقطات، فيملأ الشّاشةَ مخلوقٌ ضئيلٌ وبطيءٌ، يقطع الدّرب الصّغير والظّليل في هناءة وبلا تعب.

ضمن استراتيجية التّكبير والتّصغير، واللّعب بسلم اللّقطات، يصبحُ حجمُ الموضوع المُصَوَّرِ حسب رغبة المُصَوِّرِ، دون أن يغيّر في جوهره، لأنّه حقيقة ثابتة.

ثم أرى كيف يتحوّلُ حجم قطرة الماء الصّغيرة إلى حجمٍ كبيرٍ يملأ فضاء الصّورة ويغطي المشهد الصّحراويّ بكامله:

"قَطْرَةُ مَاءٍ وَحِيدَةٌ

فِي عَيْنِ الكَامِيرا

غَطَّتْ عَلَى مَشْهَدِ الصَّحْرَاءِ"([2]).

أمّا اللّقطة العامة، فهي لا تثير انتباهي كثيرا؛ لأنّ المسافة الّتي تفصلها عن العين بعيدة جدا، وإن تَمَكَّنَ المتلقي من تحديد الهدف/ الموضوع المصّور، وأفعاله

[1] زهران القاسمي، المصدر نفسه، ص: 28.
[2] المصدر نفسه، ص: 5.

وحركاته... فإنّه لن يستطيع الكشف عن هويته الحقيقيّة، مثل ما أجد في المقطع الشّعريّ الآتيّ:

"ثَمَّةَ كَائِنٌ رَمَادِيٌّ

يَنْكُشُ التَّرَابَ

هُنَاكَ فِي خَلْفِيَّةِ الصُّورَةِ

يَبْدُو كَبُقْعَةِ زَيْتٍ

أَوْ مِثْلَ مَدْخَلِ كَهْفٍ

لِلْعَالَمِ السُّفْلِيِّ"([1]).

إنّ أهمّ ما ينبغي أشير إليهِ، وأنا بصددِ رصدِ التّصويرِ الفوتوغرافيِّ باللّغة الشّعريّةِ وتقنياته وآلياته، هو ذلك الوعي الّذي يُرَافِقُ الشّاعرَ، وهو يصوّر المشهدَ باللّغةِ، لا ينسى أن يحوّلها إلى ميتا لغة/ميتا شعر، تشرح، وتفسّر العمليّة الفوتوغرافيّة:

"أَمُدُّ يَدِي أَمَامَ الْكَامِيرا

تَقْتَرِبُ الْعَدَسَةُ حَيْثُ التَّغَضُّنَاتُ

أَصَابِعِي عُرُوقُ رَمْلٍ

أَرَى قَافِلَةَ بَذْوٍ مُهَاجِرَةً

أَرَى أَشْجَارَ غَافٍ وَسِدْرٍ

تَقْتَرِبُ الْعَدَسَةُ أَكْثَرَ

كُلُّ شَيْءٍ يَبْدُو الآنَ..."([2]).

---

[1] زهران القاسمي، كاميرا، مصدر سابق، ص: 110.
[2] المصدر نفسه، ص: 22.

كلّما زاد المصوّر في سلم اللّقطات كلّما اتضحت الصّورة أكثر.

أشرتُ سابقا إلى أنّ كلّ توقفٍ عن الحركةِ في الصّورةِ، وإن كان توقفا نسبيا، فهو لغايةٍ ما، وفي معظم النّصوص الشّعريّة، يتوقف الشّاعر في لغته الشّعريّة على نماذج إنسانيّةٍ معينةٍ، ليصفَ مظاهرها الخارجيّة ، وبعض ملامحِ جمَالها الأخاذِ، وحالاتها النّفسيّة، وليس أدلّ على ذلك من حبيبة الشّاعر الّتي احتفى بها وبصُورِها في أكثر من موضعٍ شعريٍّ:

"هَذِهِ الصُّورَةُ رَأَيْتُهَا مِنْ قَبْلُ

شَاهَدْتُ هَذِهِ اللَّمْحَةَ

جَبِينُكِ النَّدِيُّ

وَنَظْرَتُكِ السَّاهِمَةُ فَوْقَ مِيَاهِ البُحَيْرَةِ

يَدُكِ الَّتِي تَلْتَقِطُ الحُصَيَّاتِ

ثُمَّ تَرْمِي بِهَا لِلْمَاءِ

لَمْ تَكُونِي مُكْتَرِثَةً بِذَلِكَ الْبُلْبُلِ

الَّذِي يُغَرِّدُ عَلَى شَجَرَةِ التِّينِ

لَقَدْ رَأَيْتُكِ

رَأَيْتُ وَحْدَتَكِ وَصَمْتَكِ الْمُرِيبَ"([1]).

أو مثلما أجد في النّموذج الشّعريّ التّالي:

"قُوْسُ قُزَحٍ عَالِقٌ

فِي ابْتِسَامَتِكِ

[1] زهران القاسمي، المصدر نفسه، ص: 135.

وَغَيْمَةٌ رَمَادِيَّةٌ أَعْلَى الْجَبِينِ

هَكَذا تَظْهَرِينَ

فِي تِلْكَ اللَّقْطَةِ المُبَاغِتَةِ"([1]).

لا ترصد الصّورة الوصفيّة الشّخصيّة الواحدة، بل تتعداها إلى أشخاص كثر، فتصفُ المجال الّذي يتحرّكون فيه، وبعض سماته وسماتهم، مثل ما أجد وصفه للعمّال والطّريق الّذي يقطعونه في المقطع الشّعريّ التّاليّ:

"اَلْكَامِيرا الآنَ عَلَى بَابٍ

بَابٌ مُوصَدٌ بِقُفْلٍ كَبِيرٍ

بَابٌ لَيْسَ لِلْفَتْحِ، مَعَ أَنَّ لَهُ مَدْخَلاً جَمِيلاً وَطَرِيقاً

(مُسَفْلَتاً) وَمُضَاءً

وَعَلَيْهِ حُرَّاسٌ يَتَبَادَلُونَ نَوبَاتِهِمْ

يَأْتُونَ وَيَذْهَبُونَ

سُحْنَةُ وُجُوهِهِمْ جَامِدَةٌ"([2]).

تبين لي أنّ الوصفَ مكوّنٌ أساسٌ في الصّورةِ الوصفيّةِ، وذلك عبر التّشكيل اللّغويّ، حيثُ يشكّلُ الشّاعر صور أشخاصٍ قد لا يعرفهم المتلقي، لكنّه يُكوّنُ صوراً ذهنيّةً عن هيئتهم وحالاتهم وطموحاتهم وعلاقتهم به وبالوجود.

لا ينطلقُ الشّاعرُ في بنائه للمتخيل الفوتوغرافيِّ من فضاء الطّبيعة وحده، بل ينطلق أحيانا من وثيقة/صورة فوتوغرافيّة، فيقدمُ فيها قراءة ثانيّة، ووصفا جديدا،

[1] زهران القاسمي، كاميرا، مصدر سابق، ص: 141.
[2] نفسه ص: 48.

يشكّلُ خطابا ثانيا من خطابها الأول، أو يكتبُ نصّا شعريّا هو ترجمة لعلاماتها وأنساقها المرئيّة إلى أنساق تعبيريّة كتابيّة:

"هَا أَنَا أَكْتُبُ قَصِيدَةً صَغِيرَةً

عَنْ صُورَتِكِ الصَّغِيرَةِ

عَنْ عَيْنَيْكِ الصَّغِيرَتَيْنِ

مِثْلَ يَاقُوتَتَيْنِ تَلْمَعَانِ دَوْماً"([1]).

من المعروف في مجال الفنّ الفوتوغرافيّ أنّ استعمالَ الألوان في الصّورة لم يتم إلّا بعد سنة 1907م، بعد أن تمكن الإخوان "أوغست ولويس لوميير" من إدخالها إليه، بعد أن كانت الصّور باللّونين الأسود والأبيض.

لكنّ رغم ذلك، ظلّت تقنيّةُ الأسود والأبيض حاضرة عند الفنانين الفوتوغرافيين، وظلَّ إعجابُ النّاسِ بهذه التّقنيّة، لأصالتها وجماليتها البسيطة، وفي شعر شاعرنا، يوظف اللّونين بطريقةٍ متقابلةٍ، ويهيم بالعتمات والرّؤى غير الواضحة واللّقطات العالقة بين الضّوءِ والعتمة:

"كَمَا لَوْ أَنَّ صُورَةً عَالِقَةً بَيْنَ الضَّوْءِ وَالْعَتَمَةِ

فِي كَامِيرا (بْلُورِايدَ) ذَاتِ التَّخْمِيضِ الْفَوْرِيِّ"([2]).

ضمن تجاذبات الأسود والأبيض، يفتح الشّاعر عين كاميراته على العتمة:

"عَيْنُ كَامِيرا مَفْتُوحَةٌ

عَلَى الْعَتْمَةِ"([3]).

---

[1] زهران القاسمي، مصدر سابق، ص: 133.
[2] المصدر نفسه، ص: 67.
[3] نفسه، ص: 9.

إنّه يفتح عين الكاميرا على العتمة، كي ترى وتلتقط تلك الأشياء الّتي لا نعيرها اهتماما، تلك الأشياء اللاّمفكر فيها، أليست "الصّورة الفوتوغرافيّة تكون أجملَ وأشدَّ وضوحا في المواضع الشّاذة والمبتذلة، أو المبتذل، تلك المواضيع الّتي اختيرت لأنّها مملة وتافهة، لأنّنا غير مبالين بها"([1])، من هنا تبرز لي جمالية القبيح والمعتم، والمقلق الممتع في آن، إنّه البحث عن المعنى المشعّ رغم الإنكسار والسّواد:

"أُفَتِّشُ أُفَتِّشُ

عَيْنِي بِعَيْنِ الْكَامِيرا

وَقَلَقِي يَنْتَشِرُ أَشِعَّةً مُنْكَسِرَةً

مِنْ عَدَسَةٍ"([2]).

أكدتُ فيما سبق أنّ الشّاعر يمتحُ في ممارسته الفوتوغرافيّة والشّعريّة والرّوائيّة من فضاء القرية العمانيّة بجبالها ووديانها وهضابها وتحوّلاتِ فصولها، ويمكن أن أقول إنّ مجملَ شعره تصويرٌ دقيقٌ لحياة الرّيف والقرى، تصوير لحياة المكان في تبدلات كينونته القَلِقَةِ، لكنّه مكان يظلُّ بالنسبة للشاعر ضيقا، على عكس الصّورة:

"مَا أَوْسَعَ الصُّورَةَ

مَا أَضْيَقَ الْمَكَانَ"([3]).

إنّه يعيدُ ملء الكاميرا بمكوّنات المكان، ويسعى جاهدا إلى القبض على لحظات عابرة من الزّمان، واختصارِ سيولته في لقطةٍ واحدةٍ، عبر التّأريخ بالصّورة:

"الكَامِيرا مُمْتَلِئَةٌ بِمَا يَكْفِي

---

[1] سوزان سونتاغ، حول الفوتوغراف، ترجمة: عباس المفرجي، منشورات دار المدى، ط1، س 2013، ص:120.

[2] زهران القاسمي، مصدر سابق، ص: 24.

[3] المصدر نفسه، ص: 68.

لِتَخْتَصِرَ حَيَاةً مَدِيدَةً"([1]).

صحيح أنّ الفنّ الفوتوغرافيّ هو أجمل ما تمّ اختراعه لمجابهةِ سيولةِ الزّمنِ، والتّغلبِ عليه، لكن، حتّى الكاميرا، أحيانا، يقهرها ويهزمها دون أن تستطيع القبض على لحظة منه، وإن كانت بطيئة نسبيا، هذا ما أحسُّ به في المقطع الشّعريّ الآتي:

"الْفَرَاشَةُ طَوَتْ جَنَاحَيْهَا

وَوَقَفَتْ عَلَى حَافَةِ الْوَرْدَةِ

الْفَرَاشَةُ

لَيْسَتْ فِي الصُّورَةِ الآنَ

فِي قَلْبِ الْكَامِيرا

انْدَسَتْ

خَرَجَتْ"([2]).

في هذا المقطع الشّعريّ، الكاميرا منصوبة لتصوير مشهد تملؤه الوردة، فحطّت فراشة على حافة الوردة، لكن، قبل أن يضغط الشّاعر/ المصوّر على زر التّصوير، عبرت الفراشة الكادر دون أن تقبض عليها لقطة العدسة.

حين تفشل الكاميرا في القبض على الصّورة، فإنّ اللّغة الشّعريّة تقبض على المشهد كلّه، الصّورة لا تُرَى، لكن المشهد يتخيّلُ، وهنا نجحت اللّغة فيما فشلت فيه الكاميرا، إنّه التّصويرُ الفوتوغرافيُّ باللّغة الشّعريّة الّذي يمنحنا القدرة على التّخييل، وبناء صورة أخرى بدل الصّورة الفوتوغرافيّة المنفلتة والمخادعة، بناء الصّورة الخياليّة المُصَوَّرَةِ بالذّاكرة الحيّة.

---

[1] زهران القاسمي، كاميرا، مصدر سابق، ص:111.
[2] المصدر نفسه، ص: 90.

ثمّ ماذا بوسع الكاميرا أن تفعل غير أن تضحك لتنشر المحبّة والجمال:

"تَضْحَكُ الكَامِيرا

فَتَتَطَايَرُ الصُّوَرُ

مِثْلَ حَمَامَاتِ سَلاَمٍ بَيْضَاءَ"([1]).

سواء كانت الصّورة مصوّرة بالضّوء، أو مكتوبة باللّغة، فهي خطابٌ، موضوعه مكوّنٌ من مجموعة من العلامات الدّاخليّة القادرة على بناء نسقٍ منسجمٍ من التّراكيبِ والدّلالاتِ الّتي تخاطب المتلقي، وتوقظ الجوانب الوجدانيّة والإنسانيّة فيه، أمّا إذا تعالقت مع الشّعر، فإنّ تأثيرها ووظيفتها ستكون أقوى وأعمق، لأنّها خطاب تواصليٌّ بامتياز، يمكن أن تمرّر قيمًا نبيلةً تخدمُ الإنسانيّةَ والإنسانِ، من أجل بناءِ وعيشِ حياةٍ يانعةٍ.

"بَعْدَ نِهَايَةِ كُلِّ حَرْبٍ

هُنَاكَ صُورَةٌ

لِحَيَاةٍ يَانِعَةٍ"([2]).

لقد وُجِدَ الشّعر والفنّ؛ بما فيه التّصوير الفوتوغرافيّ من أجل إعطاء صورة يانعة للحياة، وإضاءتها.

خلاصة

يتبين لي أنّ الشّاعر والفنان الفوتوغرافيّ العماني زهران القاسمي، لا يجمع في أعماله الشّعريّة بين الصّورة الفوتوغرافيّة، ويقابلها بالقصيدة الشّعريّة كما يفعل الكثير

[1] زهران القاسمي، مصدر سابق، ص: 33.
[2] المصدر نفسه، ص: 121.

من الشعراء الّذين يجمعون بين الفنين، وإنّما يقترح علينا نموذجا جديدا، يسعى من خلاله إلى التّصوير الفوتوغرافيّ باللّغة الشّعريّة، إيمانا منه بأنّ هذه الأخيرة لم تستنفذ طاقتها بعد، وبإمكان الشّاعر إذا أحسن توظيفها أن يصوّر بها وُجُوها، وعوالمَ، وصورا ثابتةً ومتحركةً... وأن يفتح بها آفاقا جديدة في الشّعرية العربيّة المعاصرة.

كما يمكنني أن أُجْمِلَ مجموعة من الخلاصات أوردها على الشّكل الآتي:

- ✓ الوعي بالتّداخل والتّعالق الفوتوغرافيّ والشّعريّ أثناء عملية الكتابة الشّعريّة عند الشاعر زهران القاسمي.
- ✓ مجمل شعر الشاعر، هو تصوير دقيق لحياة القرى العمانية في جماليتها وتحوّلاتها.
- ✓ الجمع بين الصّورة البورتريه والصّورة الوصفيّة، والصّورة الثابتة والمتحركة، وبين السّواد والبياض، والظّل والعتمة، والزّمان والمكان...
- ✓ انتقل الشّاعر من توظيف اللّغة الشّعريّة إلى التّصوير بها.
- ✓ تضم الصّورة علامات وأنساقا، وحركات وأحداثا أو حكايات.
- ✓ اقترابُ أسلوب الشّاعرِ من تقنيات وأساليب التّصوير الوثائقيّ الخاص بالحياة البريّة.
- ✓ الإِنتقال من الميتا شعر إلى الميتا صورة.
- ✓ في النّصوص الشّعرية للشاعر، تصوير لمواضع ومشاهد باللّغة الشّعرية لا بالآلة الفوتوغرافيّة.
- ✓ تتوقف الصّورة، ليحرك المتلقي حواسّه، ويساهم في بناء عوالمها من جديد عبر التّخييل والتّأويل.

خلاصة تركيبية

في نهاية هذا الفصل الّذي خصّصته للتأويل السّيميائيّ للصورة الفوتوغرافيّة في الشّعر العربيّ المعاصر من خلال مقاربة متن ثلاثة نماذج شعرية عربيّة من جغرافيّات وحساسيّات مختلفة، يتبين لي أنّ أول مظهر للحضور الفوتوغرافيّ يتجلى في الحضور اللّسانيّ للنص من خلال تطعيم اللّغة الشّعريّة باللّغة الوافدة من عالم التّصوير الفوتوغرافيّ الضّوئيّ.

تعدّدت أنواع الصّور الموظفة في الأعمال الشّعريّة، ما بين الصّور البورتريه، والصّور الوصفيّة، والثّابتة، والمتحركة...

إذا كانت الشّاعرة المغربيّة وداد بنموسى توظف الصّورة إلى جانب القصيدة، كما يوظفها الشّاعر علاء عبد الهادي، فإنّ الشّاعر زهران القاسمي يختلف عليهما في كونه يصوّر صورا فوتوغرافيّة باللّغة الشّعريّة.

هناك وعي واستبصار بالفكر البصريّ عند هؤلاء الشّعراء في ممارستهم الشّعريّة، من ثمّ فإنّ الصّورة عندهم ليست مجرد "ديكور"، بل دعامة أساسيّة في البناء الشّعريّ.

كما أنّهم يجمعون بين الكتابة الشّعريّة والتّصوير الفوتوغرافيّ على مستوى الحياة، وعلى مستوى الممارسة الإبداعيّة.

يلتقي كلّ هؤلاء الشّعراء في الشّغف بالصّورة ذات اللّونين (الأسود والأبيض) لأنّها أشدّ ارتباطا بالعالم الواقعيّ، وأقدر على عكسه والاحتفاء به.

لا توجد صورة "بريئة"، كلّ صورة تتضمن أنساقا ورسائل، وعلى قدرة المتلقي الثّقافيّة يكون التّجاوب معها.

تشترك هذه التّجارب في مجموعة من الخصائص الفنيّة المتعلقة بالصّورة الفوتوغرافيّة، وفي طرائق توظيفها وآليات اشتغالها، إلّا أنّها تتخذها أداة ووسيلة فنيّة لإبراز المعنى، عبر تعاضدها وتكميلها للمعنى الشّعريّ، من ثمّ فهي ليست مجرد حليّة فنيّة، بل لبنة أساسيّة تدخل في البناء الفنيّ للقصيدة الشّعريّة والعمل الشّعريّ ككل.

سواء كانت الصّورة الفوتوغرافيّة أيقونة ضوئيّة على السّند الشّعريّ، أو تصويرا باللّغة، فإنّها خطابٌ تواصليٌّ بامتياز بين المبدع والمتلقي؛ خطاب مكوّن من مجموعة من الأنساق والعلامات السّيميائيّة والثّقافيّة بشكلٍ منسجمٍ وجماليٍّ، قادرة على التّأثير في المتلقي، وتهذيب الجوانب الإنسانيّة فيه، وإذا ما تعاضدت مع الشّعر، فإنّ تأثيرها سيكون أقوى وأعمق.

أهمّ ما يمنحه هذا التّمازج الفنيّ بين الصّورة والقصيدة، هو ازدواجيّة القراءة، فبعد أن كان القارئ يعتمد على القراءة الشّفاهيّة، أصبح يعتمد القراءة البصريّة، وبفضلها أصبح مُتلقيا مُؤولا مُساهما في العمليّة الشّعر فوتوغرافيّة.

في خضم هذه الفورة التّكنولوجيّة، والإتجاه نحو الأدب الرّقميّ تنظيرا ونقدا وإبداعا، وخاصة فيما يتعلّق بالقصيدة الرّقميّة التّفاعليّة، فهل سيكون للصّورة الفوتوغرافيّة الرّقمية في القصيدة التّفاعليّة حضورا أكثر، وقابليّة نقديّة للخوض في إشكالاتها الجديدة؟

خاتمة

بناءً على ما خضتُ فيه من الإشكالات والظّواهر المتعلّقة بموضوع بحثي: "الفنون المشهديّة في الشّعر العربي المعاصر: نسقيّة التّوظيف ـ سيميائيّة التّأويل" عبرَ بابين، وأربعة فصول، وخمسةَ عشَر مبحثا، كلّ فصل تعلّق بفنّ مشهديّ معينٍ: الفنّ المسرحيّ، والفن التّشكيليّ، والفنّ السّينمائيّ، والفنّ الفوتوغرافيّ. توصلت إلى مجموعة من الخلاصات والنّتائج.

وبعد أن تتبّعتُ هذه الفنون وتجلياتها في متن أحد عشر شاعرا عربيّا معاصرا من جغرافياتٍ عربيّة مختلفة، وجدتهم يتشابهون في الرّؤية الشّعريّة والحساسيّة التّعبيريّة، ورؤيتهم للفنون وجدواها في حداثة الكتابة الشّعريّة، وفضاءات تلقيها وتداولها...

أول مظهر لحضور هذه الفنون في الشّعر العربيّ المعاصر يتجلى في استعارة اللّغة الفنيّة، وتوظيفها نسقيّا في المتن الشّعريّ، سواء في النّسيج اللّغويّ للنص الشّعريّ، أو توطينها على فضاء الصّفحة الشّعريّة.

انفتح الشّعر العربي المعاصر على المسرح واستفاد منه في مدّ القصيدة بطاقة دراميّة كبيرة متطوّرة، قائمة على توظيف الحوار والإرشادات المسرحيّة والشّخصيات والحركة والأزياء والأضواء، والموسيقى، واللّغة المسرحيّة، والتّراث العالميّ والعربيّ والشّعبيّ المحليّ... وطرح إشكاليات وقضايا عربيّة معاصرة.

ساهم المسرحُ إلى حدّ بعيد في البناء الدراميّ للقصيدة العربيّة المعاصرة، وفي تعدّد أصواتها وتوسيع دلالاتها، الأمر الّذي جعلها أشبه بقصيدة مشهديّة/ عرض بصريّ معروض ومُشَاهَد.

أمّا بخصوص الفنّ التّشكيليّ، فيشترك مجموعة من الشّعراء في توظيفه توظيفا جديدا، باعتباره فنّا بصريّا أكثر ملاءمة للتوجهات الجماليّة للشّعرية العربيّة

المعاصرة، وبفضله تتحوّل القصيدة على صفحة العمل الشّعريّ إلى لوحة فنيّة بألوان وأشكال لا حصر لها.

وظف الشّعراءُ كلّ إمكانيات الفنّ التّشكيليّ في إطار التّجريب الفنّي القائم على الجمع بين الشّعريّ والتّشكيليّ، محاولين إبداعَ قصيدةٍ تشكيليّةٍ، عبر تحويل الكتابة الشّعريّة إلى معرض فنيّ مفتوح.

استفاد الشّعر العربي المعاصر من الفنّ السّينمائيّ واستوعب أدواته الفنيّة وآلياته التّقنيّة عبر مجموعة من أشكال الحضور النّصيّ في اللّغة، والصّورة السّينمائيّة والسّيناريو السّينمائيّ، والسّينما الجديدة، والمشهد اليوميّ، وتقنية عين النّسر، والتّعتيم والإضاءة، والتّكبير والتّصغير والمونتاج، والإخراج... هكذا يتحوّلُ النّص الشّعريّ إلى شاشة سينمائيّة نابضة بالحركة والحياة، وتصبح لها قابلية كبرى للقراءة والتّحليل والتّأويل.

يتقاطع الفنّ السّينمائيّ مع الفنّ الفوتوغرافيّ في كثير من الخصائص وطرائق الاِشتغال في المتن الشّعريّ سواء فيما يتعلّق بتقنيّة التّصوير أو التّأطير والمونتاج.

في السّياق البصريّ نفسه، انفتح الشّعر العربي المعاصر على عالم التّصوير الضّوئيّ، ووظّف الصّورة الفوتوغرافيّة بأنواعها المتعدّدة (الصورة البورتريه، والصّورة الثّابتة، والصّورة المتحركة، والصّورة الوصفيّة، والصّورة اللّغويّة...) حسب كلّ شاعر وطريقة توظيفه لها.

أتبث التّأويل السّيميائيُّ أنّ الصّورة خطابٌ أيقونيٌّ تواصليٌّ بين الشّاعر/ المصوّر والمتلقي، وليس مجرد حِلْيَةٍ فنيّةٍ، بل مكوّنٌ أساسيٌّ في البناءِ الشّعريّ، وتطفح بمجموعة من الرّموز الثّقافيّة والعلامات السّيميائيّة الدّالة، وأصبح المتلقي إزاءها يعتمدُ القراءةَ التّأمليّةَ والبصريّة المتفاعلة.

تؤكد عملية القراءة والتّلقي، أنّ المتلقي لهذه التّجارب الشّعريّة، ما فتئ يجد نفسه فاعلا فيها، ومتفاعلا معها، فينتقل من ثقافة الشّفاهة، إلى ثقافة الرّؤية والتّأمل، ومن الاِستقبال إلى التّفاعل والبناء والمشاركة.

كلّ المكوّنات الفنّية سواء كانت مسرحيّة أو تشكيليّة، أو سينمائيّة، أو فوتوغرافيّة، فهي أنساق ظاهرة في المتن الشّعريّ، وتضمر أنساقا ثقافيّة ومعاني ودلالات، لا تُفعَل إلّا بالقراءة الواعية المتذوقة، يقوم بها متلق مؤول عارف بالنّسق الفنّي، بتحوّلات الشّعريّة العربيّة المعاصرة، وتبدلات كينونتها الجماليّة.

أمّا المسرح في الشّعر ـ من خلال النّماذج المدروسة ـ فهو يجمعُ كلّ الفنون وأشكال التّعبير الأدبيّ والثّقافيّ.

توصلت إلى أنّ الفنون المشهديّة في الشّعر العربيّ المعاصر من خلال التّجارب الشّعريّة المدروسة تنقسم إلى نوعين:

- النّوع الأول: مشهد متحرك، ويتمظهر في الفنّ المسرحيّ والفنّ السّينمائيّ.
- النّوع الثّاني: مشهد ثابت غير متحرك، يتجلى في الفنّ التّشكيليّ والفنّ الفوتوغرافيّ.

من خلال الخطاب الموازي وخارج النّصي للشعراء، تبين لي أنّهم يَعُونَ هذا التّوظيف النّسقيّ للفنون في شعرهم، من ثمّ، فهو ليس توظيفا اعتباطيا بمحض صدفة الكتابة، بل عن قصدية فنيّة، فهم يَعُونَ هذا التّداخل، ويمارسونه عن قناعة ووعي واستبصار جماليّ، مع مراعاة شروط التّلقيّ والتّداول.

في خضم التّفاعل بين الفنّي والشّعريّ تخترق النّص الشّعريّ مرجعيّات ثقافيّة أخرى كالدين والتّاريخ والفلسفة... وثقافتهم العربيّة المحليّة في قصيدتهم الشّعريّة، فالمتلقي يمكنه أن يفرق بين الثّقافة المحليّة التّونسيّة في شعر الشّاعر منصف

الوهايبي، والثّقافة المحليّة العراقيّة في شعر الشّاعر عبد الرّزاق الرّبيعي، والثّقافة المحليّة المغربيّة في شعر الشّاعر صلاح بوسريف، والشّاعر عبد السلام المساوي، والأمر نفسه عند باقي الشّعراء، لكنّهم يشتركون في الإِعتزاز بهويتهم العربيّة السّمحة والمعتدلة، ويتمسكون بها.

رغم انشغال البحث بالفنون المشهديّة/ البصريّة، توصل إلى أنّ القصيدة العربيّة المعاصرة ترتبط بالفنون السّمعيّة كالموسيقى، والغناء، والأهازيج، والأصوات... وما تزال في بعض تجاربها تحتفي بالإيقاع العروضي والنّسق الإنشاديّ.

أثبتت خلاصاتُ البحثِ مدى نجاعة المناهج النّقديّة الجديدة: السّيميائيّات، والتّأويل، ونظرية التّلقي، والنّقد الثّقافيّ في الكشف عن الجمالية الفنيّة للشّعر العربيّ المعاصر، والكشف عن علاماته وأنساقه الثّقافيّة، ودلالاتها ومعانيها، وطبيعة تلقيها وتداولها.

انتقل الشّعر العربيّ المعاصر ـ بفضل الفنون المشهديّة ـ من القصيدة الشّعريّة ذات النّزوع الإيقاعيّ، إلى العمل الشّعريّ الّذي يعتمد التّقطيع المشهديّ والعرض البصريّ، فأصبح إطارا بصريا، تتخلّله عروض مسرحيّة، ومشاهد سينمائيّة، ولوحات تشكيليّة، وصور فوتوغرافيّة متآلفة فيما بينها تآلفا دراميّا خلاّقا.

وبفضل وجود متلق متفاعل ومؤول، تتناسل دلالاتها ومعانيها، وتغدو حداثة شعريّة منفتحة، نقرؤها، ونشاهدُها، ونستمتعُ بمشاهِدها.

تعامل الشّاعر العربيُّ المعاصرُ مع الفنون المشهديّة باعتبارها مُوجِّهات وعلامات بصريّة، ومدخلا للروح، إذ قبل الوصول إلى وجدان المتلقي وجوهره، لابدّ من مخاطبة عينيه أوّلا.

لقد ظلّ الشّعر العربيّ عبر زمن طويل أسير الشّفاهة واللّسان، إلى أن تطوّرت الفنون وآليات تداولها في زمن الصّورة... فتوسّع مجاله المرئيّ ودخل آفاقا أكثر حضورا وإضاءة.

يأبى الشّعر أن يظلّ مسجونا مبهوتا في صفحةِ العملِ الشّعريِّ، إنّه يطمح إلى أن يكون فنّا معروضا ـ في مواجهة المتلقي ـ بغضِّ النّظرِ عن الوسيلةِ أو الوسيطِ.

حقّق الشّعر العربيّ المعاصر في تعالقه مع الفنون المشهديّة جوانب فنيّة مهمّة، وحقق للفنون لذّة شعريّة أهم، إذ لا معنى لمسرح يخلو من الشّعر، ولا معنى للوحة تنقصها لمسة أو كلمة شعريّة.

الشّاعر العربيّ المعاصر في توظيفه لهذه الفنون، لا يلغي القصيدة، وإنّما يتعامل معها باعتبارها أساس العمليّة الشّعريّة، والفنون الأخرى، هي مكمّلات ومحسّنات لفظية وشكليّة وجماليّة، غايتها تقديم المعنى الشّعريّ في أبهى حُلله.

الفنّ خطاب جماليٌّ للبصر، والشّعر خطابٌ جماليٌّ للروح والوجدان والعقل. كلاهما خطابانِ يستهدفانِ المتلقي... فما أحوج هذا الأخير إلى خطاب مزدوج.

يتشابه في توظيف هذه الفنون كلّ من الشّاعر العربيّ في المشرق، والشّاعر العربيّ في المغرب على حدّ سواء، مع اختلافات بسيطة في طرائق التّشكيل والتّعبير الّتي تختلف من شاعر إلى آخر.

تنحو الشّعريّة العربيّة المعاصرة نحو بناء النّص العرض؛ النّص الشّعريّ الشّامل، النّص المركّب، وجامع أنواع وفنون... هي إذا إبدالات الحداثة الشّعريّة الرّاهنة في الآونة الأخيرة.

عند تحليلي لكلّ ظاهرة فنيّة عند شعراء هذا البحث، يتبين لي أنّ الشّاعر العربيّ المعاصر يعمد إلى الإضاءة والضّوء والشّاشة، وتوظيف الحاسوب والآليات التّكنولوجية والرّقميّة في اللّغة الشّعريّة أو الصّياغة الإخراجيّة للنّص الشّعريّ... ممّا يؤكد أنّ الشّعريّة العربيّة المعاصرة والرّاهنة تنحُو نحو الرّقمنة، الأمر الّذي يحتّمُ على الباحثين والنّقاد تطوير أدواتهم النّقديّة والمنهجيّة والاتجاه نحو الشّعريّة الرّقميّة المتفاعلة، وعلاقتها بالفنونِ البصريّةِ والسّمعيّةِ في الفضاءِ الرّقميِّ.

ختاما، ثبت أنّ الشّعر العربيّ المعاصر تَأثَرَ تأثّرا واضحا بالفنون المشهديّة، فماذا عن قصيدة النّثر العربيّة الجديدة، وقصيدة الهايكو، والقصيدة القصيرة جدا والشّذرة الشّعريّة؟ خاصة عند الشّعراء الشّباب في الألفية الثّالثة وما بعدها؟

كيف أدمجُ بين الفنون المشهديّة والشّعريّة العربيّة الرّاهنة، والاِستفادة منهما في المجال التّربويّ والبيداغوجيّ.

هل يمكنني الحديث مستقبلا عن الشّعرِ والفنون الرّقميّة؟

كيف تنظرُ البلاغةُ الجديدةُ إلى الفنون المشهدية في علاقتها بالشّعر العربيّ المعاصر، خاصة بلاغة الجمهور؟

هذه الأسئلة النّقدية وغيرها، ستكون موضوع اشتغالي في الحياة الأكاديمية القادمة، إن شاء الله تعالى.

والله ولي التّوفيق

لائحة المصادر والمراجع

ـ القرآن الكريم.

(على رواية ورش عن نافع)

ـ 1ـ مصادر المتن الشّعري:

المطروشي حسن:

ـ المطروشي حسن، مكتفيا بالليل، منشورات بيت الغشام للصحافة والنشر، سلطنة عمان، ط1، س 2018.

ـ المطروشي حسن، لدي ما أنسى، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، س 2013.

ـ المطروشي حسن، الأعمال الشعرية الكاملة (2003- 2019م) مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1، س 2022.

سلام رفعت:

ـ سلام رفعت، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة ديوان الشعر العربي، ط1، د.ت.

ـ سلام رفعت، حجر يطفو على الماء، دار النشر للنشر والتوزيع، ط1، س 2006.

القاسمي زهران:

ـ القاسمي زهران، كاميرا، منشورات مسعى للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، س 2015.

درويش سمير:

ـ درويش سمير، يكيّف جرائمه على نحوٍ رومانتيكيٍّ، منشورات دار ميريت الثقافية، ط1، س 2020.

ـ درويش سمير، مرايا نيويورك، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، س 2016.

ـ درويش سمير ، ديك الجنّ، منشورات ميريت الثقافية، ط1، س 2021.

داغر شربل:

ـ داغر شربل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج1، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب (1981-2016)، ط1، س2020.

بوسريف صلاح:

ـ بوسريف صلاح، رفات جلجماش (شعر) منشورات فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، س 2017.

ـ بوسريف صلاح، لا أحد سواااي، منشورات مقاربات، ط1، س 2019.

ـ بوسريف صلاح، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج3، منشورات دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، س 2019.

ـ بوسريف صلاح، خصال الماء، منشورات سيلكي أخوين، ط1، س2019.

ـ بوسريف صلاح، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، منشورات دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، س2015.

ـ بوسريف صلاح، خصال الماء، (شعر) منشورات سيلكي أخوين، ط1، س2019.

الربيعي عبد الرزاق:

ـ الربيعي عبد الرّزاق، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج،1، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، س 2021.

المساوي عبد السلام:

ـ المساوي عبد السلام، (من أي حزن يقدّون هذا الوتر؟) الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، ط1، س 2017.

ـ المساوي عبد السلام، عناكب من دم المكان، منشورات دار ما بعد الحداثة، ط1، س 2001.

ـ المساوي عبد السلام، ظلال ضاحكة في شارع سريالي، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط1، س 2022.

عبد الهادي علاء:

ـ علاء عبد الهادي، "شجن"، منشورات مركز الحضارة العربيّة، ط2، س2004.

الوهايبي منصف:

ـ الوهايبي منصف، بالكأس ما قبل الأخيرة، منشورات مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، س2019.

ـ الوهايبي منصف، ديوان الوهايبي (الأعمال الشعرية الكاملة) منشورات دار محمد علي للنشر والتوزيع، ط1، س 2010.

بنموسى وداد:

ـ بنموسى وداد، فتحتها عليك، منشورات دار مرسم، الرباط، ط1، س 2001.

ـ 2ـ الدراسات النّقديّة:

1. ـ أبو عون ناصر، عشبة جلجامش، جمالية الإيقاع في شعر عبد الرزاق الربيعي، دار كنوز المعرفة العلمية، ط1، س 2014.
2. ـ أبو هيف، عبد الله، المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، س 2002.
3. ـ أدونيس، زمن الشّعر، دار الفكر لطباعة والنشر، لبنان، ط5، س 1987.
4. ـ إسماعيل عزالدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، منشورات دار الفكر العربي، ط1، س 1987.
5. ـ اشويكة محمد، الصورة السينمائية: التقنية والقراءة، منشورات الدار المغربية العربية، ط2، س 2016.

6. ـ أفاية نورالدين، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، منشورات عكاظ، ط1، س 1988.
7. ـ أفاية نورالدين، الصّورة في الفكر البصري المتخيل والسينما، منشورات المركز الثقافي للكتاب، ط1، س 2021.
8. ـ البطل علي، بنية الاستلاب: بين عالم النص وعالم المرجع، دراسة نصية لقصيدة "مراوحة" للشاعر رفعت سلام، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، س 1998.
9. ـ الحصناوي سامي، سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي، منشورات مؤسسة دار الصادق الثقافية، عمان، ط1، س 2014.
10. ـ الرواشدة أميمة عبد السلام، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة الأردن، ط1، س 2015.
11. ـ الزاهر عبد الرزاق، السرد الفيلمي قراءة سيمائية، دار توبقال للنشر، ط1، س 1994.
12. ـ العثمان محمد طه، البعد الثّاني: قراءة في آفاق الشعرية العربية، منشورات دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ط1، س 2015.
13. ـ العلاق علي جعفر، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، منشورات دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، س 2002.
14. ـ العوفي بوجمعة، من المشافهة إلى الكتابة: جمالية المكتوب ـ المرئي وتشكيل المكان في القصيدة، منشورات روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، س 2016.
15. ـ القط عبد القادر، من فنون الأدب: المسرحية، دار النهضة العربية، ط1، س 1978.

16. ـ الماكري محمد، الشّكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهرتي، منشورات المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، س 1991.
17. ـ اليوسفي حسن، المسرح والمرايا: شعرية "الميتامسرح" واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، اتحاد كتاب المغرب، ط1، س 2003.
18. ـ بنعبد العالي عبد السلام، ثقافة الأذن وثقافة العين، منشورات دار توبقال للنشر والتوزيع، ط2، س 2008.
19. ـ بنكراد سعيد، سيمائيات الصّورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية، منشورات أفريقيا الشّرق، ط1، س 2006.
20. ـ بنكراد سعيد، سيمولوجية الشّخصيات السّردية، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، ط1، س 2003.
21. ـ بنيس محمد، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، س 1979.
22. ـ بودويك محمد، ناده بما يشتهي، ناده كما تشتهي (في ضيافة الشعر المغربي المعاصر) منشورات بيت الشعر في المغرب، ط1، س2015.
23. ـ بوسريف صلاح، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، منشورات أفريقيا الشرق، ط1، س 2012.
24. ـ بوطيب جمال، المكوّن الاستعاري وبناء الدلالة، دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، س 2021.
25. ـ بونجمة محمد، مقالات نقدية في الشعر المغربي المعاصر، منشورات ما بعد الحداثة، ط1، س 2006.
26. ـ جدي عبد الكريم، التلقي والتعاضد التأويلي في النص الروائي، منشورات دار الفاصلة، تطوان، ط1، س 2019.

27. ـ داغر شربل، الشّعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال، ط1، س 1998.
28. ـ داغر شربل، قصيدتي، معهم، وبلساني، (حوارات)، أعدتها وقدمتها دورين نصر، منشورات العائدون للنشر، لبنان، ط1، س 2020م.
29. ـ راجع عبد الله، القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، منشورات عيون المقالات ، ط1، 1987.
30. ـ رسول محمد رسول، العلامة والتواصل في سيميائيات السرد القصصي الإماراتي، منشورات دائرة الشارقة والإعلام، حكومة الشارقة، ط1، س 2011.
31. ـ زايد علي عشيري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، مصر، ط4، س 2002.
32. ـ سلام رفعت، ما الشعر، (دراسة نقدية) منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، س 2018.
33. ـ عبد الغني مصطفى، المسرح الشعري (الأزمة والمستقبل)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 402، س يوليو 2013.
34. ـ عبد الهادي علاء، الاقتباس الفنيّ: مقاربات تطبيقيّة ومفاهيم نظرية، مجلة أَلِف (مجلة محكمة)، الجامعة الأمريكية، مصر، العدد 28، س 2008.
35. ـ عبد الهادي علاء، قصيدة النثر والتفات النّوع، منشورات دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، س2009.
36. ـ علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، س 1975.
37. ـ عمارة يحيى، مرجعيات الشّعر العربيّ المعاصر بالمغرب، مقاربات، فاس، ط1، س 2018.

38. ـ عميروش بنيونس، مقدمة هوامش لذاكرة العين لبوجمعة العوفي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، س 2013.
39. ـ فضل صلاح، لذة التجريب الروائي، منشورات أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، س2005.
40. ـ كامل مرسي أحمد، مجدي وهبه، معجم الفن السّينمائي، منشورات الهيئة المصرية العاملة للكتاب، ط1، س1973.
41. ـ لحميداني حميد، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، ط،1، س2009.
42. ـ لحميداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، س2003.
43. الخمليشي حورية، تواشجات الشّعريّ والفنيّ في الشعر العربي الحديث، شربل داغر نموذجا، منشورات ضفاف بيروت، دار الآمان الرباط، الاختلاف الجزائر، ط1، س 2022.
44. ـ لشكر حسن، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، مظاهر التفاعل، كتاب مجلة العربية، عدد 169، س2014.
45. ـ ماري إلياس، وحنان قصاب حسان، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، س2006.
46. ـ مكاوي عبد الغفار، قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور، منشورات عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 119، س 1987.
47. ـ هلال عبد الناصر، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القراءة الجديدة) منشورات دار العلم والإيمان، مصر، ط1، س 2009.

48. أدهم علي، صقر قريش: دراسة لحياة الأمير عبد الرحمن الداخل، مطبعة المقتطف والمقطيم، مصر، س1938.
49. عبد الرحمن عبد السلام محمود، التّأويل السّميائيّ للشعر: أمل دنقل من العلامة إلى التّاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، س 2021.
50. عمارة يحيى، مرجعيات الشّعر العربيّ المعاصر بالمغرب، مقاربات، فاس، ط1، س 2018.
51. الغدامي عبد الله، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، س 2005.
52. محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، س 1979.
53. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ط2، س 2001، ج1.

ـ 3 ـ الدراسات الجماعية:

1. ـ النهار الآتي، قراءات نقدية في التجربة الشعرية لرفعت سلام(مؤلف جماعي) إعداد وتحرير أحمد سراج، منشورات دار الأدهم للنشر والتوزيع، ط1، س 2018.
2. ـ الوجود بالاختلاف في منطلقات التجربة الشعرية لصلاح بوسريف (مؤلف جماعي) تنسيق: جمال بوطيب، منشورات مقاربات، ط1، س 2018.
3. النقد الأدبي بالمغرب، مؤلف جماعي، منشورات رابطة أدباء المغرب،ط،2، س 200.

4. -"فتنة التشكيل: دراسات حول تجربة رفعت سلام الشعرية، (مؤلف جماعي) منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، إعداد وتقديم: سمير درويش، ط1، س 2021.

- 4- الدراسات المترجمة:

1. - سونتاغ سوزان، حول الفوتوغراف، تر: عباس المفرجي، منشورات دار المدى، ط1، س 2013.
2. - سيلد، فيلد، ورشة كتابة السّيناريو، تر: نمير حميد الشمري، منشورات وزارة الثقافة السورية والمؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، س 2008.
3. - كيليطو عبد الفتاح ، حصان نيتشه، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، منشورات دار توبقال للنشر، ط3، س 2014.
4. - وين ميشل، حرفيات السينما، تر: حليم طوسون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط1، س 1970.
5. - يوجين فال، فن كتابة السينايو، تر: مصطفى محرم/ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، س 1997.

- 5 - الدراسات والكتب باللغة الأجنبية:

1.–Anne Ub refeld: Lire le théâtre, Ed Sociales, Paris, 1978.

- 6- المجلات والدوريات:

1. - أفاية نورالدين، السينما، الكتابة والهوية، مجلة الوحدة، عدد 37 - 38 المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، نونبر 1987.

2. ـ الرواشدة أميمة عبد السلام، المشهد السينمائي في الشعر العربي المعاصر، مجلة أفكار (وزارة الثقافة الأردنية) عدد 36، شباط 2019.
3. ـ السرغيني محمد، الشعر المغربي الحديث والمعاصر: تاريخ وقضايا، في ضوء الشهادة والنقد، حاوره: محمد العمري وحميد لحميداني، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد 04، شتاء 1990.
4. ـ الصايغ وجدان، القصيدة السردية في شعر حسن المطروشي، مجلة العربي، الكويت، عدد 731، أكتوبر 2019.
5. ـ القاسمي محمد، فيم تفكر اللوحة؟ مجلة الثقافة المغربية، منشورات وزارة الثقافة المغربية، ع 21/20 فبراير 2003.
6. ـ المساوي عبد السلام، بصير بعمري الذي لم أعشه، الملحق الثقافي لجريدة العلم، الخميس 26 مارس 2016.
7. ـ المساوي عبد السلام، مثلي، الملحق الثقافي لجريدة العلم، 3 ديسمبر 2013م.
8. ـ آيت ميهوب محمد، التداخل بين الخطاب الشعري والخطاب السينمائي في نماذج من الشعر العربي، مجلة أفكار (وزارة الثقافة الأردنية) عدد 361، شهر شباط، س 2019.
9. ـ بوسريف صلاح، نيرودا، ومحمود درويش ومظفر النواب وأحمد مطر شعرهم انتهى ولم يعد يقرأ إلّا كوثيقة تاريخية، وهو في جوهره ليس شعرا، حاوره نصرالدين شردال، مجلة ميريت الثقافية، مصر، عدد 43، يوليو 2022.
10. ـ درويش سمير، الشاعر لا يقيّم تجربته وجيلي هو الأكثر حضورا، حاوره أحمد اللاوندي، مجلة العربي، عدد 744، نونبر 2020.
11. ـ درويش سمير، المشهد اليومي للقصيدة، حاوره شريف الشافعي، مجلة الناشر الأسبوعي الإمارتية، عدد أكتوبر 2021.

12. ـ وائل عيسى، التكوين السينمائي للصورة الشعرية، مجلة أفكار (وزارة الثقافة الأردنية) عدد 361، شهر شباط، س 2019.
13. بريمي عبد الله، السيميائيات التأويلية: الأسس الفلسفية والامتدادات النقدية، مجلة الإمارات الثقافية، عدد 64، س 2018.
14. السرغيني محمد، الشّعر باعتباره رؤيا، حاوره حسن نجمي، جريدة الاتحاد الاشتراكي، ع 158، س1986.

ـ 7ـ المواقع والرّوابط الإلكترونية:

1. ـ الربيعي عبد الرزاق، الصراعات أثرت سلبا على المسرح العربي، حاوره محمد الحمامصي، موقع ميدل إيست أونلاين 2018/04/02. ينظر الموقع التالي: .
2. ـ القاسمي زهران، الجبال والوديان فضائي المفضل للكتابة، حاورته رشا أحمد، موقع السلطانة الأدبي، بتاريخ 20 يناير 2022م، ينظر الموقع التالي:
https://aawsat.com/home/article/3422921/%D8%B2%D9%87%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D8%B3%D9%85%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%A8%D8%A7%D9%84-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AF%D9%8A%D8%A7%D9%86-%D9%81%D8%B6%D8%A7%D8%A6%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%81%D8%B6%D9%84-%D9%84%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8%D8%A9
3. ـ القمري بشير، السّينما والشّعر: مقاربة نظرية عامة، مجلة الأنطولوجيا، 19 نونبر 2018، ينظر الموقع التّالي:
(http://alantologia.com/blogs/13328/).

4. ـ سلام رفعت، التكرار العدو الأول للمبدع، حاورته ليندا نصار، موقع ضفة ثالثة، بتاريخ 14 فبراير 2020، ينظر الموقع التالي:

https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/interviews/2020/2/14/%D8%B1%D9%81%D8%B9%D8%AA-%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85-%D8%A7% D9% 84% D8%AA%D9%83%D8%B1%D8%A7%D8%B1-%D8%A7% D9%84% D8%B9%D8 %AF%D9%88-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%88%D9%84-%D9%84% D9% 84%D9%85%D8%A8%D8%AF%D8%B9

5. ـ سلام رفعت، حرية الشّاعر، موقع مجلة الجديد اللندنية، حاورته حنان عقيل، 2019/06/01م، ينظر الموقع التالي:

https://aljadeedmagazine.com/%D8%B1%D9%81%D8%B9%D8%AA-%D8%B3%D9%84%D9%91%D8%A7%D9%85-%D8%AD %D8%B1% D9%8A% D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1

فهرس المحتويات

الإهــداء.....

ب

شكر وتقدير..... ب

مقدمة:..... 1

مَدْخَلٌ نَظَرِيٌّ مَفْهُومِيٌّ..... 21

اَلْمَبْحَثُ الأَوَّلُ: اَلْمَفَاهِيمُ الْمُؤَطِرَةُ لِعُنْوَانِ الأُطْرُوحَةِ..... 22

.1 الفنونُ:الأنوع والبنيات..... 22

.2 المشهديّةُ: الصّيغة الجامعة والتّلقي..... 23

.3 الشّعر: الأنواع والخصائص..... 24

.4 الْعَرَبِيِّ: الفضاء والهوية 25

.5 المعاصرُ: التّسمية والدّلالة..... 26

6. نسقيّة التّوظيف/ سيميائيّة التّأويل:..... 28

اَلْمَبْحَثُ الثَّانِي: الشِّعْرُ الْعَرَبِيُّ، مَسَالِكُهُ، وتَحَوُّلاَتُهُ، ونَقْدُهُ..... 31

اَلْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: الشِّعْرُ الْعَرَبِيُّ الْمُعَاصِرُ وَالْفُنُونُ المَشْهَدِيَّةُ..... 35

اَلْبَابُ الأَوَّلُ:

الْمَسْرَحِيُّ وَالتَّشْكِيلِيُّ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ..... 39_

اَلْفَصْلُ الأَوَّل: الْفَنُّ الْمَسْرَحِيُّ في الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِر..... 40

تمهيد..... 42

المبحث الأول: الْبِنَاءُ الدرَامِيُّ فِي شِعْرِ الشّاعر عبد الرّزاق الرّبيعي..... 46

اَلْمَبْحَثُ الثَّانِي: جَمَالِيَّةُ الْحِوَارِ الْمَسْرَحِيِّ فِي شِعْرِ الشّاعر حَسَنْ الْمَطْرُوشِي..... 71

اَلْمَبْحَثُ الثَّالثُ: الْعَنَاصِرُ الْمَسْرَحِيَّةُ فِي شِعْر الشّاعر مُنْصِف الوَهَايْبِي..... 88

خلاصة تركيبية..... 108

اَلْفَصْلُ الثَّانِي: جَمَالِيَّةُ التَّشْكِيلِ الْفَنِّيِّ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ..... 110

تمهيد..... 112

اَلْمَبْحَثُ الأولُ: تَعَاضُدِيَّةُ الرَّسْمِ وَتَشْكِيلُ الصَّفْحَةِ فِي شِعْرِ الشّاعر صَلاَح بُوسريف..... 116
اَلْمَبْحَثُ الثَّانِي: اَلْبَحْثُ عَنِ الْعَلاَمَاتِ اللَّوْنِيَّةِ فِي شِعْرِ الشّاعر شِرْبل دَاغِرْ..... 131
اَلْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: التَّجْرِيبُ الفَنِيُّ، وَالقَصِيدَةُ التَّشْكِيلِيَّةُ فِي شِعْرِ الشّاعر رفعت سلام..... 141
خلاصة تركيبية..... 159

اَلْبَابُ الثّانِي:

السِّينِمَائِيُّ وَالْفُوتُوغْرَافِيُّ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ..... 161
اَلْفَصْلُ الأَوَلُ : الأَنْسَاقُ السِّينِمَائِيَّةُ في الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ:..... 162
تمهيد..... 164
المبحث الأول: جَمَاليّةُ المُكَوِّنَاتِ السِّينِمَائِيَّةِ فِي شِعْرِ الشّاعر عبد السَّلام المُسَاوي..... 167
اَلْمَبَحَثُ الثَّاني: آفَاقُ الصُّورَةِ السِّينِمَائِيَّةِ فِي حَدَاثَةِ الكِتَابَةِ الشِّعْرِيَّةِ عِنْدَ الشّاعر صَلاَح بُوسريف.... 189
اَلْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: سِينِمَائِيَّةُ المَشْهَدِ اليَوْمِيِّ وَالسِّينِمَا الأَمرِيكِيَّةُ فِي شِعْرِ الشّاعر سَمِير درويش: مِنَ النَّسَقِ الظَّاهِرِ إِلَى النَّسَقِ المُضْمَرِ..... 204
خلاصة تركيبية..... 224
اَلْفَصْلُ الثَّانِي :التَّأْوِيلُ السِّيمْيَائِيُّ لِلصُّورَةِ الْفُوتُوغْرَافِيَّةِ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ..... 226
تمهيد..... 228
المبحثُ الأولُ: التَّعَاضُدُ التَّأْوِيلِيُّ بَيْنَ الْقَصِيدَةِ وَالصُّورَةِ الفُوتُوغْرَافِيَّةِ في شعر الشّاعرة وِدَاد بنمُوسى.....232
اَلْمَبْحَثُ الثّاني: تَأْوِيلُ الدَّلاَلَةِ الْمُشْتَرَكَةِ بَيْنَ الصُّورَةِ وَالْقَصِيدَةِ فِي شِعْرِ الشّاعر عَلاَء عَبْد الهَادي.. 259
اَلْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: التَّصْوِيرُ الفُوتُوغْرَافِيُّ بِاللُّغَةِ الشِّعْرِيَّةِ فِي شِعْرِ الشّاعر زَهْرَان القَاسِمِي.....279
خلاصة تركيبية..... 300
خاتمة:..... 302
لائحة المصادر والمراجع..... 308
فهرس المحتويات..... 320