"دراسة نقدية"

أدَوَاتُ الصُّورة البَصَرِيّة في الشِّعْرِ العُماني

"سيف الرحبي نموذجًا"

بحث مقدم لجائزة صُحَارِ في الدراسات النقدية (2022)

تأليف

أحمد مُحَمَّد الصغير مُحَمَّد

البريد الأكتروني : asn_482000@yahoo.com

2022

مقدمـــــة

يهتم هذا البحث بطرح مقاربة نقدية، لأدوات الصُّورةِ الْبَصَرِيَّةِ في الشعر العُماني (سيف الرحبي، نموذجًا)[1] وذلك من خلال مدوناته الشعرية المختلفة[2] فقد يجنح خطاب الحداثة الشعرية في الوطن العربي إلى تعدد الأشكال البصرية في الكتابة الشعرية، أو فيما عرف بالصورة البصرية في القصيدة العربية الحديثة التي كتبها الشاعر سيف الرحبي منذ سبعينيات القرن الماضي، و لايزال يمارس فعل الكتابة الشعرية والنثرية، حتى اللحظة الراهنة ــ لحظة كتابة البحث ــ منطلقا من حالة التمرد على التشكيل البلاغي القديم في بناء الصورة الشعرية، مرتكزا على أبعاد الصورة البصرية، وأدواتها الجمالية في بناء قصيدته الشعرية، محاولا الوقوف على أرضية قصيدة الحداثة، وهي أرضية متجددة، ومستقرة في الشعريات العربية، منذ أكثر من نصف قرن ــ تقريبا ــ متأرجحة ما بين القبول والرفض، وليس من مهام البحث الكشف عن موقف المؤيدين والرافضين، لذلك النوع الشعري، ولكنه معني بالأساس بالكشف عن آليات الصورة البصرية، وروافدها وأركانها في القصيدة العربية الحديثة.

وقف البحث عند مصطلح قصيدة الحداثة، وتحولاتها الجمالية، وتعدد الرؤى حولها، ومنها تطرق إلى الولوج في عوالم الصورة البصرية في شعر الحداثة العربية، متخذا من شعر سيف الرحبي "نموذجًا" رئيسا في عملية المقاربة التطبيقية في الدرس النقدي. كما يطرح البحث بعضا من المرتكزات الشعرية التي تتوكأ عليها قصيدة النثر العربية، ومدى علاقة الشاعر سيف الرحبي بلحظات الانفجار الشعري في فضاء الثقافة العربية، ملتحما بجيل شعراء السبعينيات في عمان من جهة، وفي الوطن العربي من

---

[1] يعد الشاعر سيف الرحبي أحد شعراء جيل السبعينيات في الوطن العربي، هذا الجيل الذي دشن قصيدة الحداثة منتصرا لقصيدة النثر بوصفها ظاهرة شعرية متمردة، ولد في قرية سرور، سمائل/ عُمَان،1956...ويعد رائدا، من رواد شعراء الحداثة العربية في سلطان عمان، لما له من إنتاج شعري غزير بدءا من حقبة السبعينيات، وحتى اللحظة الراهنة.

[2] اتكأ البحث على اختيار مجموعة من المدونات الشعرية للشاعر سيف الرحبي التي تجلت فيها ظاهرة القصيدة البصرية التي تنتصر للشكل الشعري، حيث أصبح الشكل مضمونا في الوقت نفسه، وقد اتكأ البحث على مقاربة الصورة البصرية مقاربة سيميائية لنماذج من الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر، حيث جاءت في ثلاثة أجزاء كبيرة، اشتملت على قصائده الشعرية ، ومقالاته وكتاباته النثرية المتفرقة.

جهة أخرى، فقد اهتم البحث بمقاربة بعض المقولات المهمة مثلا، مفهوم قصيدة الحداثة ـ مفهوم السيميائية ـ أصناف العلامات الشعرية ـ الصورة الشعرية ـ الصورة البصرية ـ القراءة التأويلية ـ المشهد ـ اللقطة ـ الفلاش باك ـ المونتاج ـ التشذير ـ التشظي. كان وراء اختيار هذا البحث مجموعة من الأسباب والدوافع منها على سبيل المثال:

- تمثل الصورة البصرية في قصيدة الحداثة العربية ركنا فنيا مهما في بناء النص الشعري.
- اتساع روافد الصورة البصرية التي أسهمت في إنتاج قصيدة الْحَدَاثَةِ العربية بعامة، وفي شعر سيف الرحبي بخاصة.
- حظيتْ قصيدة الحداثة العربية بانتشار واسع على يد شعرائها الكبار أمثال" الشاعر سيف الرحبي" (محل الدراسة).
- قدَّمَ الشاعر سيف الرحبي الكثير من الفتوحات النصية عبر مدوناته الشعرية المختلفة.
- اختبار المقاربة السيميائية التأويلية في عملية قراءة القصيدة الحداثية في الشعر العربي الحديث.
- على الرغم من انتشار النص الرحبي في الوطن العربي، فإنه لم يحظ بطرح نقدي جاد، يلقي الضوء على أهمية القصيدة النثرية التي كتبها الشاعر سيف الرحبي منذ سبعينيات القرن الماضي وحتى اللحظة الراهنة (لحظة كتابة البحث، 2022).
- لم يلتفت أحد من الباحثين العرب إلى الوقوف على مقاربة الصورة البصرية وتشكلاتها المختلفة في قصيدة الحداثة العربية، بشكل نقدي جاد.
- كان للشاعر سيف الرحبي دور لافت في حركية التطور الشعري في زمن الحداثة الشعرية التي انتشرت بشكل واسع في معظم الأقطار العربية.

ينشغل البحث بطرح مجموعة من الأسئلة والفرضيات البحثية التي يمكن للبحث أن يقف عليها، محاولا استكناه أبنيتها وإلقاء الضوء عليها، ومن هذه الأسئلة البحثية:

- لماذا سيف الرحبي؟ وما مفهوم قصيدة الحداثة؟

- أين يقف الشاعر سيف الرحبي بين شعراء الحداثة؟
- ما مفهوم الصورة الشعرية، وأثرها الجمالي والدلالي في بناء القصيدة.
- ما طبيعة القصيدة البصرية؟
- ما مفهوم الصورة البصرية؟
- كيف تشكلت الصور البصرية في المدونة محل الدراسة؟
- ما آليات الصورة البصرية في بناء القصيدة العربية؟ وسيحاول البحث الإجابة عن الأسئلة السابقة من خلال مقاربة الصورة البصرية مقاربة سيميائية تأويلية.

وقد ارتكز البحث على مجموعة من الأهداف الآتية:

- الكشف عن مفاهيم قصيدة الحداثة في الشعر العربي الحديث، وتوجهاتها من خلال جيل شعراء الحداثة في الوطن العربي..
- تقديم مقاربة سيميائية تأويلية عن تشكلات الصورة البصرية في القصيدة العربية بعامة وقصيدة سيف الرحبي بخاصة.
- وقوف الدرس النقدي والأدبي على طبيعة هذه النصوص البصرية، ومداخلها الفنية.
- يهدف البحث إلى قراءة جماليات التشكيل البصري الذي يسهم في إنتاج الصورة البصرية، في شعر سيف الرحبي.
- الكشف عن رؤية الشاعر سيف الرحبي في القصيدة، ولماذا لجأ إلى الصورة البصرية في عملية بناء القصيدة؟
- الكشف عن آليات الصورة البصرية في بناء قصيدة النثر عند سيف الرحبي.،

سبق البحثَ دراساتٌ جادة، كانت بمثابة المفاتيح البحثية التي ساعدت الباحث على الدخول في عالم القصيدة العمانية ونصوص الشاعر سيف الرحبي بخاصة، ومن هذه الدراسات:

- حفر في مخيلة الذئب" الصورة في شعر سيف الرحبي " الباحث حميد بن سالم بن عامر الحجري، وزارة الثقافة والتراث، سلطنة عمان،2007.

- مسافر يحاور الأمكنة، ندوة علمية للكاتب سيف الرحبي، تحرير: عزيزة الطائي ، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الكويت، 2019.
- جغرافية المخيلة" تجليات المكان في شعر سيف الرحبي، فاطمة الشيدي، دار الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2019.
- مفيد نجم: أرض الأبدية " قراءات في تجربة الشاعر سيف الرحبي، مطبعة الجمل(ط1) كولونيا، ألمانيا،2007.

اعتمد البحث على المقاربة السيميائية، وذلك للكشف عن المسكوت عنه في شعر الحداثة العمانية، محاولا إبراز الجماليات البلاغية الجديدة حول الصورة البصرية بخاصة في نصوص الشاعر العماني سيف الرحبي، مرتكزا على أدوات التحليل السيميائي والتأويلي، من خلال التطبيق النقدي في مدونات/ قصائد الشاعر سيف الرحبي.

جاء البحث في مقدمة، وتمهيد وسبعة مباحث، تناولت المقدمة (أهداف البحث، أسبابه ، وأسئلة البحث، الدراسات السابقة، منهج البحث) كما يتناول التمهيد مناقشة بعض مصطلحات البحث ومنها: سيف الرحبي وجيل السبعينيات. قصيدة الحداثة/ النثر. مفهوم السيميائية. سيمياء العلامة، مفهوم القراءة التأويلية، الصورة الشعرية، الصورة البصرية، طبيعة الصورة البصرية.

جاء المبحث الأول بعنوان: بنية المشهد البصري، ثم جاء المبحث الثاني بعنوان: اللقطة البصرية، وجاء الثالث بعنوان: المونتاج/ التقطيع، وجاء الرابع بعنوان: الحركة البطيئة، وجاء الخامس بعنوان: الفلاش باك، وجاء السادس بعنوان: الشذرية. وجاء المبحث السابع بعنوان: تشظي الصورة البصرية.

جاءت الخاتمة لترصد ما توصل إليه البحث من نتائج، ثم ثبت بالمصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث.

تمهـــيد

"مصطلحات الدراسة"

- **لماذا سيف الرحبي؟**
- **شعراء الحداثة.**
- **إشكالية الأجيال الشعرية.**
- **قصيدة النثر.**
- **مفهوم السيميائية.**
- **سيمياء العلامة.**
- **القراءة التأويلية.**
- **مفهوم الصورة الشعرية.**
- **مفهوم الصورة البصرية.**

- **لماذا سيف الرحبي؟**

ينشغل هذا البحث بمقاربة نقدية لتحولات الصورة البصرية في شعر سيف الرحبي، لما يمثله من حضور شعري لافت في وطننا العربي، بل يعد الشاعر سيف الرحبي أحد رموز الحداثة الشعرية في عالمنا العربي، سواء في سلطنة عمان أو في خارجها، فهو صوت شعري مائز يحقق ولايزال حضورًا مهمًا وواسعًا في الشعرية العربية، حيث انفتحت قصيدة سيف الرحبي على الفنون الإنسانية كافة، فهي قصيدة ذات خصوصية فنية لم تتحقق لغيرها، حيث يمتد صوت الشاعر عبر الإنساني واللحظي واللامكاني، فصارت فضاءً كبيرا تمتد الأمكنة عبر مساحاته الممتزجة بالخيال مرة، وبالواقع مرات عديدة. فجاءت قصيدة الشاعر سيف الرحبي، لتمثل نموذجا شعريا ناضجا، ومتحققا في الشعرية العُمانية الغزيرة التي تمدُ الحقول الشعرية في الثقافة العربية بينابيع الشغف الوجداني تارة والانفلات الشعري الحداثي تارات أخرى.

ينتمي الشاعر سيف الرحبي (1956ـ ..... سمائل/ عُمان) إلى ما عرف بجيل شعراء السبعينيات في الوطن العربي، ذلك الجيل الشعري المتمرد على السائد والمألوف في متن القصيدة العربية القديمة، بل خرج شعراء السبعينيات العرب في كل مكان معلنين انتصارهم للقصيدة الحداثية/ قصيدة النثر العربية، فقد ظهرت في مصر جماعتان كبيرتان هما:(إضاءة 77، وأصوات) وكانت تضم كلا منهما مجموعة من الشعراء الذين آثروا على أنفسهم الخروج على قصيدة صلاح عبدالصبور، ونازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وأحمد عبدالمعطي حجازي، محاولين بذلك تكريس نوع شعري جديد(قصيدة النثر) يحتفي هذا النوع بالذات الإنسانية على كل الموجودات البشرية وغيرها، منطلقا من تنظيرات أوروبية كانت تروج لقصيدة النثر، بوصفها قصيدة إنسانية تخترق حواجز الحدود الجغرافية، والمكانية اللانهائية في الوقت نفسه. في أثناء ذلك كله كان الشاعر سيف الرحبي قد خرج من وادي سمائل بقرية سرور العمانية متوجها إلى القاهرة(1970/ 1971) كانت القاهرة ـ آنذاك ـ تعيش لحظة حزينة وفارقة في تاريخها الحديث، منتحبة على رحيل الرئيس المصري الأسبق جمال عبدالناصر، حيث كان سيف الرحبي يتكشف الحياة في القاهرة، فهي البوابة المكانية الأولى التي انطلق

من خلالها إلى عوالم التجريب والحداثة الشعرية، وتلاقح الأفكار، فراح الشاعر متفاعلا ومشاركا شعرائها في الدخول في تدشين كتابة شعرية مختلفة، متمردة، على ثوابت القصيدة التقليدية، محاولا بذلك تأسيس نوع شعري جديد(قصيدة النثر) فقد عاش الشاعر سيف الرحبي في القاهرة أكثر من ثمانية أعوام متتابعة ، حيث شرع في استكمال دراسته في مصر، وفي اللحظة نفسها لم ينفصل الشاعر سيف الرحبي عن شعراء الحداثة (جيل السبعينيات) في مصر لحظة واحدة، فقد شارك، وتفاعل بقوة روحية مع أبناء جيله في جماعتي (إضاءة77 وأصوات) وكانت إضاءة تضم الشعراء (حلمي سالم، رفعت سلام، جمال القصاص، حسن طلب، علي قنديل، محمود نسيم، شعبان يوسف، وليد منير، وسيف الرحبي .. وغيرهم) وكانت جماعة أصوات تضم الشعراء (أحمد طه، عبدالمنعم رمضان، ومحمد سليمان، محمد عيد إبراهيم ،...وغيرهم) حيث كان سيف الرحبي صديقا وعضوا فاعلا في حركة هاتين الجماعتين، وإنْ كانت قصيدته الفتية الجريئة التي تربك المتلقي تميل كثيرا إلى رؤية جماعة (إضاءة77) التنظيرية التي كانت تصدر مجلتها بصورة منتظمة في تلك الفترة من الزمن الشعري في الوطن العربي. ومن ثم، فإننا سنحاول الوقوف على مفهوم جيل السبعينيات في الوطن العربي بعامة وسلطنة عمان بخاصة، حيث سنطرح صورة تأسيسية لبزوغ هذا الجيل، وأشكاله، ومكوناته الفنية، والاجتماعية، والسياسية في الوطن العربي، حيث التحم الشاعر العماني الكبير سيف الرحبي بالتكوينات الأولى لشعراء الحداثة العربية في الوطن العربي، وبخاصة في مصر، ولبنان، وسوريا، وغيرها من الأقطار العربية، وسنعرض صورة لملامح الجيل الشعري، وعلاقته بالرؤية الكلية التي ارتبطت بقصائد الشاعر سيف الرحبي، وعلاقته بظهور جماعتي (إضاءة77، وأصوات) في القاهرة. حيث " لا تؤمن كتابة سيف الرحبي بـ "وهم القطيعة" مثلما لا تطمئن إلى لغة قارة وقطعية، أو يتذرع جسدها المادي بقواعد وأعراف مُجمع عليها؛ فهي تستثمر أشكالاً لا حصر لها من «التدليل» الذي يقود الفن بشروطه الأرضية المتاحة والصعبة إلى خيار المواجهة كمشروع سياسي وجمالي في آن. فميدان هذه الكتابة كُلي الحضور ومترامي السديم والأطراف (الجبل– البحر– الصحراء) تتلاقى داخله معاني الصراع الأكثر رفعةً وإيلامًا، ويشف امتلاؤها الضاج، والمتشبع بعناصر الحياة عن فراغ مهول: "هذه

الطبيعة المحتشدة بالهوام والذئاب وبنات آوى ـ يقول الشاعر– أراجيح طفولتنا البعيدة، والمحتشدة بالحنين. هذه الطبيعة اليتيمة التي قُدّت من براثن بركان، على صفحتها وُلدت وتفتحت أسئلتنا الأولى، دهشتنا وهواجسنا كمشروع وجود صعب وممكن"[3]. ومن الملاحظ أن الشاعر سيف الرحبي طرح إنتاجا شعريا متنوعا، متداخلا بين الكتابات الشعرية الصافية، والكتابة النثرية الخالصة، والمخلصة لحقيقة النثر المباشر، حيث تنوعت أعمال الشعرية بدءا من الثمانينيات عندما نشر أولى مجموعاته الشعرية (نورسة الجنوب، دمشق 1980)، (الجبل الأخضر، دمشق 1981)، (أجراس القطيعة، باريس 1984)، (رأس المسافر، الدار البيضاء،)1986، (ذاكرة الشتات (مقالات) اتحاد كتاب وأدباء الإمارات – الشارقة، 1992)، (مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور)، رجل من الربع الخالي)، (مقاطع من سيرة طفل عماني). سيرة المكان والطفولة (القاهرة، 1993) (جبال، بيروت، 1996) (معجم الجحيم، مختارات شعرية (القاهرة، 1996) (يد في آخر العالم، شعر، دمشق 1998)، (حوار الأمكنة والوجوه، مقالات، (مسقط، 1999)، (الجندي الذي رأى الطائر في نومه، شعر (كولونيا– بيروت 2000)، (قوس قُزح الصحراء، تأملات في الجفاف واللاجدوى) (بيروت2002)، مقبرة السلالة (ألمانيا، 2003)، الصيد في الظلام (ألمانيا– بيروت)، أرق الصحراء (بيروت 2005)،(نشيد الأعمى –بيروت) ، (حياة على عَجَل،(بيروت2007).

- **شعراء الحداثة العربية:**

يقف النقاد و الباحثون كثيرا عند حقبة السبعينيات ــ تحديدا ــ في التأريخ لقصيدة الحداثة العربية، حيث انفجرت في هذه الحقبة السبعينية، حركات الحداثة الشعرية في معظم الأقطار العربية ــ آنذاك ــ مُشَكّلَةً حِراكًا ثقافيًا متنوعًا، متعدد الاتجاهات، والتنويعات الفنية في القصيدة العربية، وفي ظل هذا الحراك الحداثي في مطلع السبعينيات من القرن الماضي، تأثر الشاعر العماني سيف الرحبي بهذا الحراك الشعري والتمرد الفني والموضوعاتي في القصيدة الحداثية، حيث تجلت مظاهر التجديد

[3] عبداللطيف الوراري :"«الصعود إلى الجبل الأخضر» لسيف الرحبي: أو الهبوط إلى الخيال وأنباء الفجيعة "مقالة بموقع الشاعر سيف الرحبي ، https://saifalrahbi.com/?p=1320

والتحديث الشعري في بناء القصيدة العمانية على يد الشاعر سيف الرحبي، من خلال نتاجه الشعري الغزير، المشغول بالتمرد والرفض، والمتجاوز لما هو تقليدي، على مستويي الشكل والمضمون، مما أسهم في تطوير، وتشكيل روح القصيدة العُمَانِيَّةِ، وانفلاتها الفني، والمعرفي عن الرضوخ للأيدولوجيات المتعددة في ذلك التاريخ، حيث يبدو بزوغ جماعة (إضاءة 77) في القاهرة ، كان بدايةً حقيقيةً لميلاد جيل شعراء الحداثة العربية، وهم مجموعة من الشعراء العرب الذين أطلقوا على أنفسهم (جيل شعراء السبعينيات) وقد كان أول من صَكَّ مشروعية هذا المصطلح، هو الشاعر رفعت سلّام في مجلة "كتابات"[4] ، فقد أشار إلى أثر تغيرات الواقع الاجتماعي، والتاريخي، في ظهور هؤلاء الشعراء الحداثيين في وطننا العربي، حيث يقول سلام:" فمصطلح شعراء السبعينيات يشير – في حالتنا هذه – إلى هذه المجموعة من الشعراء التي بدأ وعيها الشعرى والثقافي العام في التفتح في النصف الأول من السبعينيات، وبدأ إبداعها الشعري في الخروج منذ بدايات النصف الثاني – تقريبًا – منها. فكانت السبعينيات بسنواتها العجاف، هي الساحة التي شهدت التكوين والإدراك والاكتشاف، وهي الأفق الذي انفجرت في مداه الأصوات"[5] كما نجد الشاعر حلمي سالم – وهو أحد شعراء " إضاءة 77 "– يُحدِّد المصطلح تحديدًا اجتماعيًّا وسياسيًّا قائلاً " إن مصطلح السبعينيات نبع من الإشارة إلى المجموعة الشابة من الشعراء الذين خرجوا من قالب الواقع الاجتماعي السياسي الثقافي المصري في أواخر الستينيات وكل السبعينيات مشكّلين موقفًا ورؤية على أرضية الرفض الاجتماعي والفكري للواقع من زاوية الفكر النقدي بتنوعاته المختلفة"[6]. ويتفق النقاد حول مشروعية هذا المصطلح وتحديد دلالاته الفنية والاجتماعية، ومن هؤلاء النقاد صبري حافظ الذى حاول تحديد دلالة مصطلح جيل السبعينيات قائلاً:" إن مصطلح جيل السبعينيات يشير في معظم الحالات إلى الذين طرحوا أنفسهم على الساحة الشعرية لا بالمماثلة والاستمرار؛ وإنما بالمغايرة

[4] مجلة كتابات: مجلة غير دورية أصدرها الشاعر " رفعت سلاّم " وعاونه في تحريرها، شعبان يوسف ، ووليد منير ،ثم أغلقت أبوابها بعد العدد التاسع.

[5] رفعت سلاّم:" كتابات ، كراسة ثقافية غير دورية ، العدد السابع ، عدد خاص عن شعراء السبعينيات في مصر، يناير 1983 ، صـ 1.

[6] حلمي سالم: " شعراء السبعينيات في مصر ، المرجع الاجتماعي والثقافي " مجلة شعر ، العدد (56)، القاهرة، 1989 ، صـ 24.

والاختلاف بل والقطيعة مع التيار السائد، وهم الشعراء الذين فرضوا على الحركة الأدبية الاهتمام بتجربتهم الشعرية المتميزة، ثم الاهتمام من خلالها بإنتاج أوسع من الشعراء؛ والجماعتان الكبيرتان اللتان اندرج هؤلاء الشعراء تحت لوائهما، هما جماعتا " إضاءة 77 " و " أصوات"[7]. و يحدد جابر عصفور ماهية المصطلح في مقالة له عن الشاعر محمد سليمان بوصفه واحدًا من جيل شعراء السبعينيات، بقوله: إنهم هم الشعراء الذين طرحوا إنتاجهم الشعرى في فترة السبعينيات وما بها من أحداث جسام وأهوال عظيمة، أو ما بعد هزيمة يونيو 1967 ، فإن هذا الإطار المرجعي يصلح، لأن يكون فرضية إجرائية نُمَيِّزُ على أساسها بين من كتبوا في سنوات السبعينيات بوصفها وعاءً زمنيًا مُحايدًا، يمكن أن يجمع بين المتناقضات والمتشابهات ؛ المتمردين والخانعين – الآباء والأبناء – المقلِّدين والمبدِّعين، ليتميز بعض الشعراء بوصفهم جيلاً ذا خصوصية في الرؤيا"[8]. كما يشير إدوار الخراط إلى مصطلح الجيل في قوله:" أعنى بحركة شعر السبعينيات (جيل السبعينيات) في الشعر العربي بالتحديد، تلك الحركة الكبيرة التي تبلورت وتركزت حول جماعة" إضاءة 77 " و "أصوات " والشعراء الذين يقفون بينهما، أو حولهما أو ممن هم أصدقاؤهم. وتحضرني الآن الأسماء مثل على قنديل ، حسن طلب، حلمي سالم ، رفعت سلّام ، جمال القصاص، ماجد يوسف(في العامية)، وسيف الرحبي (سلطنة عمان) وقاسم حداد (البحرين) وأمجد ريان، ومحمود نسيم، ومحمد خلاف، ومحمد بدوى، ووليد منير، وأحمد زرزور ، عبد الصبور منير، ثم مجموعة أصوات: أحمد طه، وعبد المقصود عبد الكريم، ومحمد عيد، وعبد المنعم رمضان، ومحمد سليمان.....، وغيرهم"[9] اتكأ الخراط في طرحه السابق على رصد الأصوات الشعرية التي طرحتها الحداثة الشعرية في الوطن العربي، حيث إنه

---

[7] صبري حافظ: " تحولات الشعر والواقع في السبعينيات " ، مجلة ألف ، عدد (11) سنة 1991 ، صـ 25. وللاستزادة حول مصطلح جيل السبعينيات الشعري في الوطن العربي، يمكن مراجعة بعض الدراسات المهمة في ذلك الطرح، ويمكن الرجوع إلى الطروحات الآتية: أمجد ريان: " الحراك الأدبي" كتابات نقدية، ع (57) " الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة 1996، مجلد " إضاءة 77 " مقال بعنوان " إضاءة 77 لماذا؟ " العدد الأول يوليو 1977، الملتقى للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994.. انظر سوزان برنار:" قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا " ترجمة راوية صادق، مراجعة رفعت سلاّم دار شرقيات.

[8] جابر عصفور: " واحد من شعراء السبعينيات " ، مجلة إبداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد (25) مايو 1991،ص67–68.

[9] إدوار الخراط: " شعر الحداثة في مصر " دراسات وتأويلات " ، سلسلة كتابات نقدية ، ع (97) الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1999 القاهرة ، ص 13.

صنفها طبقا للنصوص التي أنتجها هؤلاء الشعراء في حقبة السبعينيات،....وما بعدها، حيث يقول سعيد توفيق:" إن شعراءَ السبعينيات في الوطن العربي، قد أطلقوا على أنفسهم هذا الاسم محاولين بذلك التأكيد على الاختلاف عن كل من سبقوهم، لأسباب ودوافع لم تكن كلها فنية خالصة، وإنما أكثرها اجتماعية وسياسية، بوصفهم نتاجًا لواقع اجتماعي وسياسي محبط يرفض الاعتراف بهم ولا يلتفت إليهم ويرفضون هم بدورهم الاعتراف به ويصرون على رفضه والتمرد عليه"[10] وما ذكره سعيد توفيق يعد مبررا منطقيا من الدرجة الأولى، حيث لجأ هؤلاء الشعراء إلى تلقيب أنفسهم بشعراء السبعينيات، فلم يكن هذا اللقب، لقبا فنيا خالصا، بل كان لقبا اجتماعيا خالصا، نظرا للظروف الاجتماعية والسياسية التي أسهمت في وجوده، ولكن توفيق، لم يرصد سوى جانب واحد فقط من القضية، وهو الجانب الاجتماعي، ويهمل بهذا التركيز الجانبَ الآخر الأكثر أهمية وهو الجانب(الفني)؛ فشعراء جيل السبعينيات في وطننا العربي، جيل ذو رؤية عميقة خالصة، فهو لم يصنع التجديد من أجل التجديد، ولم يأتِ بالتجديد اعتباطًا؛ فقد قام هؤلاء الشعراء بتجديد روح القصيدة العربية، بل يمكن القول بأنهم قاموا بتكريس قواعد الحداثة الشعرية في القصيدة، بالإضافة إلى اهتمامهم بالتجريب على المستويات الفنية كافة. وتشير سامية محرز أيضًا في مقالها " التجريب والمؤسسة ": تجربة جماعتي " إضاءة 77 " و " أصوات" إلى هذا الإطار المرجعي الذي تتحدد به حركة التجريب الشعرى في السبعينيات، موضحة أن عقد السبعينيات يمثل نقطة تحول استُهلّت به تلك التغيرات السياسية والأيديولوجية منذ عام (1952)، فإذا كانت الخمسينيات والستينيات – كما توضح سامية محرز – "هي سنوات المشروع القومي، فإن السبعينيات قد شهدت موت هذا المشروع. وإذا كانت الأولى هي سنوات المواجهة، فالثانية كانت سنوات الموازنات والحلول الفردية والعزلة التي ابتدأت منذ زيارة السادات لإسرائيل، وما تبعها من سياسات الانفتاح الاقتصادي وسيطرة ثقافة

([10]) سعيد توفيق: " ماهية الشعر ؛ قراءة في شعر حسن طلب " ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ع (34) ، القاهرة، 1991 ، ص5 .

الاستهلاك، وذلك الطرد الذي مُورِسَ على المبدعين الحقيقيين ليتم استبعادهم إلى المنافي الإجبارية"[11].

- **إشكالية الأجيال:**

تمتد في حياتنا الأدبية المعاصرة، إشكالية الأجيال الأدبية في فنون الأدب كلها شعرًا ونثرًا، فكيف يولد الجيل الأدبي؟ وكيف نستطيع أن نضع أيدينا على الظروف والملابسات الاجتماعية والسياسية التي أرهصت بميلاد جيل شعري جديد؟ حيث تكمن المشكلة في هذا المصطلح (جيل السبعينيات) تَكْمن في بعدين أساسيين، وهما: البعد الزمني والبعد الفني. وفي ظني أن مصطلح جيل السبعينيات لا يدور حول محور الزمن بصورة مطلقة إلا بقدر وجود أفراد الجيل الواحد في فترة زمنية واحدة؛ لأنه في الفترة الزمنية التي وجد فيها هذا الجيل، كان يوجد أيضًا شعراء يحافظون على شكل القصيدة العمودية والتفعيلية، فليس معنى هذا أن ولادة شاعر معين ولادة أدبية في عقد السبعينيات يجعله ينتمي انتماءً مطلقاً إلى جيل شعراء السبعينيات؛ الأمر الذي يجعل البعدَ الفني الحاكمَ الأوّلَ على هذا الانتماء. وفي ظني أن البعد الفني يتمثل في مجموعة السمات والملامح والرؤى والظواهر الفنية التي رسخت على أيدي هذا الجيل. ومن خلال هذه السمات الفنية نستطيع أن نلاحظ لدى أفراد هذا الجيل رؤى مشتركة حول مفهوم القصيدة، من حيث بناؤها وأشكالها ومضامينها. والذي عزز ظهور جيل السبعينيات نشأته في ثوب الجماعة (إضاءة 77 ، و أصوات) اللتين جمعتا جيل السبعينيات بمفهومه الواسع في وطننا العربي من المحيط إلى الخليج. حيث يحدد صبري حافظ البعد الفني لدى هذا الجيل في قوله:" إنه ليس مصطلحًا شاملًا لكل من كتب الشعر في مصر في هذه الحقبة، أو من تكوّن ثقافيًّا في بدايتها وشرع في التعبير عن نفسهِ في أواسطها أو قرب أواخرها؛ ولكنه مصطلح أدبي نقدي من الدرجة الأولى؛ يهدف واضعوه إلى التأكيد على عنصر التمايز بين هذا الشعر، وبين إنتاج الحركة

(11) " Samia Mehrez Experimentaion and the Institution , the case of Idaa 77 and " Aswat
نقلاً عن فاطمة قنديل ، التناص فى شعر شعراء السبعينيات ، مرجع سابق ، صـ 23 .

الشعرية الحديثة قبلهم. على الرغم من أن عنصر الزمن مهم في التسمية، وقد اختارت هذه الحركة الشعرية (عقد السبعينيات) عنوانًا لها"[12].

وتتحدد دلالة (مصطلح جيل السبعينيات) في أنه قد يشير إلى شعراء الحداثة في الوطن العربي، أو بمعنى آخر هو" شعر الحداثة العربية الذي خرج على قصيدة التفعيلة القائمة على المفارقة اللفظية والبناء المتوازن والاستخدام البدائي لإمكانات الإيقاع. أما شعرنا (يعني شعر شعراء السبعينيات/ شعراء الحداثة) فهو الذي خلق القصيدة الجديدة التي تبتكر قانونها الخاص"[13]. ويؤكد رفعت سلّام على مشروعية هذا المصطلح قائلاً:" إن المصطلح ها هنا أداة إدراكية تصورية للتمايز الواضح. وهو ما لم يكن موضوع ترحيب من أصحاب القصيدة التفعيلية (جيل الخمسينيات والستينيات)"[14]. ويرى الباحث أن هذا المصطلح قد منح شعراء السبعينيات تميزًا، وتفردًا في الحياة الثقافية والشعرية الوطن العربي. وترجع هذه التمايزات التي امتلكها شعراء السبعينيات إلى سببين رئيسيين، يحملان دلالات متعددة في بنية المصطلح، وأهدافه، وهما: **الأول:** إن "جيل السبعينيات" هو صاحب التغيرات الكبرى والتجريب المستمر في القصيدة العربية.

الثاني: قد يشير المصطلح إلى هوية الإبداع، وقدرته على الاستمرار والنضال ضد منتقديه، الذين وجهوا أسلحتهم لهدم الإنتاج الشعرى لدى هؤلاء الشعراء." فمصطلح (شعراء السبعينيات) ـ إذن – دال على هوية الشعر و تاريخيته، في آن، وقد أصبح مع تواتر استخدامه النقدي طوال السنوات الماضية دالاً على طبيعة التجربة الشعرية ورموزها الأساسيين "[15].

حيث كان لقد كان شعراء السبعينيات يحدوهم هدف واحد، هو الخروج عن الأطر الصارمة والقواعد الشكلية التي تحكمت في خطاب الشعر العربي على امتداد عصوره، " والانطلاق بفن الشعر إلى آفاق أكثر رحابة وأغزر عمقاً بعد أن عبَّدَ لهم الطريق جيل

---

[12] صبري حافظ: " مجلة ألف " ص،26.

[13] محمد بدوى:" ندوة عن شعراء السبعينيات " نشرت ضمن كتاب (شعر الحداثة في مصر) " دراسات و تأويلات "صـ 664.

[14] رفعت سلاّم: " شعراء السبعينيات في مصر ": ثلاث مقدمات ضرورية، مجلة شؤون أدبية ، الشارقة ، العدد 14، خريف 1990صـ 39.

[15] السابق ، ص 40.

الـرواد مـن المجـددين"[16]. نحـن إذن أمـام جيـل شـعري يحـدوه هـدف مشـترك، ولحظـة تاريخيـة مشتركةـ تؤكـد مـدى ارتبـاط الفـن بالتـاريخ أو بـالعكس. ويؤكـد ذلـك صـلاح فضـل فـي قولـه:" إن مصـطلح شـعر السـبعينيات قـد يشـير إلـى جماعـة مـن شـعراء الحداثـة المصـريين، فقـد عرفـوا طـريقهم للنشـر فـي فتـرة السـبعينيات؛ فـاخترقوا جـدار اللامبـالاة الرسـمية والتمـزق القـومي بتجربـة فريـدة لا تعتمـد علـى صـياغة أيديولوجيـة مسـبقة، ولا ترتكـز علـى تنظيـر نقـدي لاحـق، بـل ترتجـل خطواتهـا فـي كثيـر مـن الجـرأة والجسـارة؛ محققـة درجـة عاليـة مـن الإنجـاز المتميـز فـي جماليـات القصـيدة العربيـة بطريقـة عفويـة أصـيلة"[17]. حيـث يبـدو البعـد التـاريخي بتغيراتـه السياسـية والاجتماعيـة كـان حـافزًا أساسـيًا فـي وجـود البعـد الفنـي؛ لأن التغيـرات الفنيـة لا تـأتى جزافـا، لكنهـا تكـون جـزءًا مـن التغيـرات السياسـية والتحـولات الاجتماعيـة والـدليل علـى ذلـك، التغيـر والتحـول الـذي طـرأ علـى القصـيدة العربيـة بعـد ثـورة (1952) وتحررهـا مـن القافيـة واكتفائهـا بالتفعيلـة فقـط، ومـا قدمـه بـه شـعراء الحداثـة/ السـبعينيات مـن تطـوير وتجديـد، وتثـوير فـي القصـيدة العربيـة، يمكننـا القـول بـأن هـؤلاء الشـعراء طرحـوا ذواتهـم النصـية بقـدرة كاشـفة عـن تناقضـات الحيـاة وآلامهـا. وحتـى لا تكـون أحكامنـا خاليـة مـن الحجـج والبـراهين الفنيـة؛ يبـدو لـي أن حـدوث نكسـة (1967) ثـم التحـول إلـى الصـلح مـع العـدو الصـهيوني والـدخول فـي مفاوضـات التسـوية والاعتـراف بـه بوصـفه كيانـاً علـى أرض فلسـطين، بعـد إخفـاق العـرب فـي اسـتثمار نصـر أكتـوبر (1973م)، ثـم حـدث تحـول خطيـر، تحقـق بالـدخول إلـى عصـر الانفتـاح والتـردي فـي وسـط هـذه الأحـداث السياسـية والاجتماعيـة، ظهـر جيـل السـبعينيات برفضـه، وتمـرده علـى الشـكل الشـعرى الـراهن فـي ذلـك الوقـت، والخـروج علـى جيـل عبـد الصـبور وحجـازي، ثـم التمـرد أيضـاً علـى جيـل محمد عفيفـي مطـر، وأمـل دنقـل. حيـث مـا يعـزز مـا ذهـب إليـه الباحـث مـا أشـار إليـه علـى البطـل فـي قولـه: " لقـد فـتح هـذا الجيـل (جيـل السـبعينيات) عينيـه علـى أصـداء ضـجة المشـروع القـومي العظـيم فـي خمسـينيات، وسـتينيات القـرن العشـرين وعلـى واقـع الضـجة النقـيض/ نكسـة 1967، وبعـد حـرب

[16] عزة جدوع: شعر حسن طلب " دراسة في الإيقاع ، مكتبة ابن سينا للطباعة ، سنة 2002 ، صـ7.

[17] صلاح فضل: " شفرات النص: دراسة سيميولوجية " في شعرية القص والقصيد " (ط2)،عين للدراسات والبحوث ، القاهرة، 1995، ص66 .

1973، عرفت مشاعرهم أكبر خيبة أمل بعد طول انتظار، لقد توقعوا استئناف المشروع القومي والوطني، ولكن ما حدث هو العكس تمامًا"[18]. ويخلص الباحث إلى حقيقة مفادها أن جيل شعراء السبعينيات هو الجيل الذي بنى لنفسهِ بناءً محكمًا رصينًا ورؤى محكمة، جعلته يفرض نفسه على الساحة الشعرية بقوة وصلابة شديدتين، واستمسك بقصيدته التي ميزته عن الشعراء السابقين واللاحقين، فقد مهدوا الطريق لجيل الثمانينيات والتسعينيات في الاحتفاء بقصيدة النثر.

- **<u>قَصِيدة الحداثة فِي سلطنة عُمَان:</u>**

تقف قصيدة الحداثة في سلطنة عمان موقفا لافتا، حيث أثرى الشعراء العمانيون الساحة الثقافية العربية في داخل عمان، وخارجها بقصائدهم المتجددة التي تحفر بقوة في الشعرية العربية، مكانًا راسخا لها بين أنواع شعرية أخرى. وقد أشار الناقد العُماني بشر بن شرف الموسوي في مقالة له بعنوان" قصيدة النثر في عُمان بين غياب الرومانسية، وحضور السريالية" ضمن كتابه اتجاهات الشعر العماني المعاصر إلى " ارتباط قصيدة النثر في عمان بالمفهوم السريالي، وغياب الرؤيتين الرومانسية والذاتية عن هذه القصيدة، وسيطرة الرموز الغربية، والانحدار إلى مستوى من السردية والنثرية، وسوف أتطرق إلى محاولة بعض كتاب قصيدة التخلص من البلاغة العربية التقليدية وإقامة بلاغة الصدمة كما يسمونها، لكنهم في الوقت ذاته يناقضون أنفسهم ويتمسكون بهذه البلاغة تعويضا منهم عن فقدان الإيقاع والموسقة في قصائدهم . وسوف اعتمد في هذه الدراسة تطبيقًا على عدد من مجموعات لشعراء قصيدة النثر في عمان وهي (معجم الجحيم، لسيف الرحبي، وعزلة تفيض عن الليل، لزاهر الغافري، وعيون طوال النهار، وكل ليلة وضحاها لمحمد الحارثي، فرق الهواء لعبد الله الريامي، ومراودات، لصالح العامري"[19]. وأعتقدُ أن الباحث الدكتور بشر الموسوي، قد ارتكز على أحكام عامة متعجلة، لأنه لم يدرس قصيدة النثر في عمان دراسة مستفيضة، فجاءت أحكامه

[18] على البطل: " بنية الاستلاب " دراسة نصية لقصيدة " مراوحة " بين عالم النص وعالم المرجع ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، صـــ 17، 18.

[19] بشر بن شرف الموسوي: قصيدة النثر في عمان بين غياب الرومانسية وحضور السريالية، مجلة الفلق الإلكترونية، 2010/04/07، ، ص،34.

موجهة لم تقترب من جوهر القصيدة من الداخل، بل ارتكن إلى الرومانسي والتقليدي، لأنَّ ــ في ظني ــ القصيدة النثرية في عمان أكثر عمقا وإيغالا نحو الذات، من جهة والواقع من جهة أخرى، فهي لم تحفل بالرومانسية بشكل واسع، حيث كان جل همها الجنوح نحو الذات بأشكالها المختلفة. ومن ثم أعتقدُ أن قصيدة الحداثة العربية، هي حالة شعرية ذاتية خاصة، ولون من ألوان الأدب الذاتي/ الفردي في حركات الحداثة العربية، وفي ظني أن هذا اللون الشعري له سماته ومعاييره الفنية التي يجب أن نحتكم إليها، وأن نتعايش مع هذه النصوص بطريقة مغامرة معها، هذه المغامرة التي تتطلب النظر في جواهر الأشياء وبواطنها، لا إلى أنماطها وأشكالها الخارجية؛ فقصيدة النثر، هي ـ أيضا ـ عالم بلا حدود لا تقبل الحواجز، أو المعايير المزيفة المسبقة التي ألفها النقاد التقليديون، فالكتابة في نوع أدبى جديد، هي نوع من المغامرة والتمرد على السائد والمألوف، وكسر حاجز التبعية العقيمة، بل هي التجاوز الفعلي لحركات الواقع، بل هي رصد دقيق لعوالم شعرية واسعة، تحتاج إلى من يطفو بها على سطح الكتابة.

يبدو المشهد الراهن لقصيدة النثر العربية بعامة، وفي سلطنة عمان بخاصة، مشهدًا ، حافلا بالنتاج الشعري الغزير المتجدد في المبنى والمعنى، حيث صارت القصيدة الحداثية في سلطنة عُمان قصيدة ذات توجهات شعرية، وفنية متجاوزة لحدود التقليد، بل اعتمدت على اللامحدود في الكتابة الشعرية، حيث يكون لها ولشعرائها أثر عميق في بنية الثقافة العربية وتحولات قصيدة الحداثة، وذلك من خلال قدرة شعراء سلطنة عمان على البوح الروحي والفيوضات الذاتية، ونسج عوالم رحبة تتسع، لاحتواء العالم والحديث عنه بشكل ذاتي مائز، ومن أهم شعراء قصيدة الحداثة/ النثر في سلطنة عمان، هم الشعراء(زاهر الغافري، سيف الرحبي، سماء عيسى، محمد الحارثي، وعبد الله الريامي، وناصر العلوي، ومبارك العامري، صالح العامري، وعاصم السعيدي، ويحيى الزامي، ومحمد اليحيائي، عائشة السيفي.....،وغيرهم) على الرغم من كثرة المعارضين، والدعاة إلى التقليدية والتشكيك في أصولها ومنابعها الحقيقية، فإنه يعد حضورا فاعلا وتحولا بينيًّا مهمًا في مسيرة القصيدة العربية الحديثة في داخل عمان وخارجها، لأن هذا الحضور اللافت لشعراء قصيدة النثر في عمان يمثل مجموعة من

الـرؤى الفنيـة المتجـددة التـي يجمعهـا هـم واحـد ورؤى مشـتركة ولـون أدبـى يخشـاه المحـافظون، فقـد اختـاروا لأنفسـهم طريقـة للسـباحة تختلـف عـن السـابقين لهـم مـن الشـعراء، حيـث إن الكتابـة فـي نـوع أدبـى بعينـه ورفـض الأنـواع الأخـرى، لا يخلـو مـن دلالات متعـددة مفادهـا: أن هـؤلاء الشـعراء يريـدون الإسـهام بشـكل أو بـآخر فـي تشـكيل الحيـاة الثقافيـة والشـعرية والأدبيـة فـي سـلطنة عمـان مـن جهـة، وفـي الـوطن العربـي مـن جهـة أخـرى، وأن يحسـب لهـم فعـل تقـويم السـاحة الشـعرية العمانيـة ، فقـد تحمـل أرواحهـم الشـاعرة، صـفتي التمـرد والـرفض، حيـث، إن الـرفض والتمـرد صـفتان رئيسـيتان عنـد شـعراء قصـيدة النثـر فـي عمـان، لأنهـم رفضـوا الـرؤى التقليديـة السـابقة علـيهم، محـاولين بشـكل أو بـآخر التكـريس لـرؤيتهم التـي يؤمنـون بهـا مـن الناحيـة الفنيـة والجماليـة. فهـؤلاء الشـعراء الـذين سـبق ذكـرهم يمتلـك كـل واحـد مـنهم مشـروعًا شـعريًا لـه سـماته الخاصـة لـه، وهـذه السـمات تصـب فـي نهايـة الأمـر فـي قالـب فنـي واحـد ألا وهـو قصـيدة النثـر، ولـذلك فـإن مشـروع قصـيدة النثـر فـي اللحظـة الراهنـة مشـروعٌ يحتـاج إلـى الكثيـر مـن الإضـاءات النقديـة التي تتصف بالمغامرة اللانهائية.

يبـدو أن مشـروع قصـيدة النثـر مشـروع مخاتـل، يبحـر فـي غمـوض المعنـى، وتشـتت الدلالـة، فيمتـزج الشـكل بالمضـمون، فـلا تسـتطيع أن تـدرس كـل قصـيدة علـى حـدة، ومـن ثَّم فـإن الطرائـق التـي سـلكها شـعراء قصـيدة النثـر فـي مصـر متعـددة ومتغـايرة، تعتمـد فيمـا تعتمـد علـى الجنـوح والانزيـاح اللغـوي والـدلالي، وخلـق البلاغـة الجديـدة مـن خـلال الصـور الشـعرية البكـر، والسـياقات اللغويـة التـي تصـدم القـارئ (سـياقات مربكـة) تجعـل المتلقـي يراجع نفسه مرات ومرات لحظة تلقى العمل (قصيدة النثر).

صـحيح أن خطـاب قصـيدة النثـر، يعتمـد علـى الرؤيـة الذاتيـة بالنسـبة للشـاعر منطلقًـا مـن الـذات بوصـفها مركـزًا للإنسـانية، ومنتهيًـا إلـى العـام (الهـم العـام) فقـد كتـب هـؤلاء الشـعراء نصوصـهم مبتعـدين عـن اجتـرار السـابقين مـن الناحيـة الفنيـة والدلاليـة، صـانعين بـذلك تراكيـب لغويـة جديـدة، ينبثـق عنهـا دلالات لغويـة وبلاغيـة أكثـر حداثـة، خـالقين عـوالمهم الشـعرية بطـريقتهم الخاصـة، ومـن ثـم فقـد ارتكـز شـعراء قصـيدة النثـر العمانيـة على مجموعة من المرتكزات الفنية العامة وهي ما يلي:

أولاً: إعادة صياغة اللغة الشعرية والخروج بها من النمطية إلى التجريبية، من خلال الابتداع، والإبداع المعتمدين على الانحراف والعدول، والخروج على الشعريات التقليدية ، وترسيخ شعرية حداثية مغايرة، لها معاييرها المتجددة.

ثانيًا: الارتكاز على شعرية الإيجاز الذي يصل بالمتلقي إلى الغموض، والبحث وراء المعنى الفوضوي والدلالات اللانهائية التي تنبثق بعضها عن بعض.

ثالثًا: كسر الثوابت والحوائل بينهم وبين المسكوت عنه في الثقافة العربية بعامة، والعمانية بخاصة.

رابعًا: الانفتاح على الثقافة الإنسانية بصفة عامة والعمانية بصفة خاصة، وهو أن يمتح الشاعر من نبع الحضارات القديمة؛ لأن قصيدة النثر نوع شِعرى عالمي/ إنساني، يتيح للشاعر في أي زمان ومكان أن يكتب ما يريد ويرفض ما يشاء في ظل الثقافة ذات السماء المفتوحة.

خامسًا: كسر المقدسة الصغيرة/ التفعيلة والخروج على قانون الخليل بن أحمد، لأن الشعراء هم الذين يصنعون إيقاعاتهم الخاصة التي تناسب نصوصهم، وقصيدة النثر تميل إلى خلق إيقاعها الخاص بها الذي يميزها عن بقية الأنواع الأخرى. فقد تعتمد على الإيقاع الداخلي من خلال التراكيب اللغوية غير المعهودة / المألوفة كالتكرار والثنائيات الضدية / والتراكيب الطويلة أو القصيرة.

وتعتمد أيضًا على الإيقاع البصري الذي يستبدل الأذن بالعين، لأن هناك مجموعة من النصوص تحتاج إلى الرؤية البصرية (حاسة البصر) لا حاسة السمع.

سادسًا: الاتكاء على صياغة المشاهد الشعرية من خلال استخدام الأنماط السردية الشعرية التي تختلف عن مناطق السرد في الرواية والقصة القصيرة أو المقال.

سابعًا: استخدام تقنيات فن السينما في صياغة قصيدة النثر، فنلاحظ تقنيات الصورة البصرية في القصيدة النثرية مثل (المشهدية البصرية ــ التشذير ــ التشظي ــ والتقطيع

(المونتاج) ـــ اللقطة البصرية ـــ الفلاش باك ـــ أو تداخل الأحداث، والأزمان والأماكن).

ثامنًا: اعتماد شعراء قصيدة النثر على الاحتفاء باليومي والحياتي، والمعيشي، والفوضى وجماليتها المتعددة داخل النص الشعرى الواحد.

تاسعًا: الاعتماد على تقنية تعدد الأصوات داخل النص الشعرى الواحد، حيث إن الشاعر يقوم بخلق شخصيات متعددة هذه الشخصيات، تسهم إسهامًا قويًا في بنية النص نفسه. وعليه فإن هذه الإشارات النقدية حول مشروع قصيدة النثر العمانية هي قليل من كثير. فجل واحدة تحتاج إلى دراسة علمية بمفردها، لكننا لجأنا إلى الاجتزاء، حتى لا تبتعد الدراسة عن تحقيق أهدافها وطموحاتها النقدية.

- **مفهوم قصيدة النثر.**

إن مصطلح قصيدة النثر من أكثر المصطلحات التي أثير حولها الكثير من المغالطات في الثقافة العربية "ولا أظن أن هذا الجنس الأدبي (قصيدة النثر) بحاجة اليوم إلى تسويغ، فقد أصبح ظاهرة لها حضور قوى في الإبداع العربي بشكل عام في السنوات الأخيرة، بحيث أصبح من الصعب انكاره أو دحضه. دعك من أن له حضوراً أو مثولاً في الشعر العربي أو فلتقل في الساحة الأدبية العربية منذ أربعين عاماً على الأقل وفى الشعر الغربي منذ القرن التاسع عشر"[20] ، ومن ثم فإن هذا الحضور القوى للنوع الشعري، أسهم في ترسيخ قصيدة النثر إسهاما ملحوظا، حيث أصبحت جزءًا واقعيًا يجب الاعتناء به والإنصات إليه، ومعرفة سماته وطبائعه، حيث تشير سوزان برنار في كتابها "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" إلى" الولادة الحقيقية لقصيدة النثر في الشعر الفرنسي من خلال تمردها على الجماعات (الشللية) التي تحول دون أن يخلق الشاعر لنفسه لغة فردية، والتي تضطره إلى أن يصب جملة مادته اللدنة في قوالب جاهزة، بيد أنَّ قصيدة النثر قد أنكرت على نحو تام قوانين علم العروض. ورفضت

[20] إدوار الخراط: شعر الحداثة في مصر، دراسات وتأويلات، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،سلسلة كتابات نقدية، عدد (97)، ص587 ، القاهرة، 1997.

بإصرار أن تنقاد للتقنين. وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة في أصلها، وتعدد أشكالها، كما تفسر الصعوبة التي يجابهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها"[21]. نحن إذن أمام مصطلح إشكالي يثير الكثير من الجدل القائم الذي لا ينتهي، لأنها تحدد نشأتها من خلال تمردها، ورفضها للقوانين المسبقة، ومن ثم فإن" مصطلح قصيدة النثر نفسه قابل لكثير من المفهومات المتنوعة! ولكننا نستطيع على الأقل البدء بإقصاء جميع قصائد النثر " اللاإرادية " التي يمكن للمرء أن يستأنس (وغالبا) ما يستأنس بقصها من الرسائل والمفكرات اليومية، تريد قصيدة النثر إذن الذهاب إلى ما وراء اللغة، وهي تستخدم اللغة، وتريد أن تحطم أشكالاً، وهي تخلق أشكالاً، وتريد أن تهرب من الأدب، وها هي ذي تصبح نوعًا أدبيًا مصنفًا. إن هذا التناقض الداخلي، وهذا التباين الجوهري، هو الذي يعطي قصيدة النثر طابع الفن الأيكاروسي"[22]

وقد واجهت قصيدة النثر العربية الكثير من الرفض المتمثل في جمهرة أصحاب التفاعيل والقوافي، فيقول الدكتور محمد عبد المطلب:" إن قصيدة النثر العربية، قد أصبحت حقيقة، فرضت نفسها على الخطاب الأدبي، ولا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إنها أصبحت صاحبة السيادة، فيما ينشر مفردًا أو ما يطبع على شكل دواوين، برغم أنها تكاد محاصرة من جمهرة شعراء التفعيلة أولاً، ومن جمهرة النقاد ثانيًا، وبرغم أن هذا الحصار يمكن أن يكون نابعًا من طبيعتها الإبداعية، بوصفها نوعًا نافرًا عن الشافهة، وغير قابل للتلقي العجل السريع، واحتياجها إلى قدر من القراءة المتأنية المتأملة التي تتابع السطوع، والأعماق والخارج والداخل، فلا فرق فيها بين سطح وعمق، ولا فرق فيها بين داخلها وخارجها فالعلاقة الجدلية بينهما لا تعطي لطرف أهمية على الطرف الآخر"[23]. يتجلى الحضور القوى لقصيدة النثر في الوطن العربي، من خلال الإشارات الواضحة التي حاول الدكتور محمد عبد المطلب أن يرصدها من خلال اللحظة الراهنة، فقد جابهت قصيدة النثر كثيرًا من الرافضين لها ولوجودها في الثقافة العربية والعمانية

[21] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، آفاق الترجمة، الهينة العامة لقصور الثقافة، 1996 ، ص12.

[22] السابق، ص14.

[23] محمد عبد المطلب: قصيدة النثر بين القبول والرفض " قوس قزح" مجلة ثقافية فصلية، مستقلة غير دورية ، العدد الأول ، ص63-64 ، القاهرة ، 2003.

علـى وجـه الخصـوص، وعلـى الـرغم مـن كثـرة هـؤلاء الرافضـين، فإنهـا حققـت وجـودًا قويًـا، بـل صـارت متنـا مـؤثرا فـي بنيـة القصـيدة العمانيـة علـى وجـه الخصـوص، وصـارت أحـد أركـان الشـعرية العمانيـة فـي وقتنـا الـراهن. ومـن الملحـوظ أن شـعراء قصـيدة النثـر يـزداد عـددهم يومًـا بعـد يـوم، ويـدل ذلـك علـى الحضـور القـوى والـوعي التـام بـالجنس الأدبـي، بمعنـى أن هـؤلاء الشـعراء لـم يقـدموا علـى الكتابـة فـي هـذا النـوع الأدبـي الإشـكالي إلا بعـد المـرور بـالأنواع الأدبيـة الأخـرى؛ لأن الكتابـة فـي قصـيدة النثـر مغـامرة كبـرى، و وهـي إبحـار ضـد السـائد والمـألوف، بـل تمثـل تمـردا كبيـرا فـي الشـعرية العربيـة مـن المحـيط إلـى الخليج. .

- **مفهوم السيميائية:**

تنوعت مفاهيم السيميائية بتنوع المداخل النقدية، والبحثية التي يعتمد عليها الباحثون والنقاد في تحليل النص الأدبي (شعرا، ونثرا) من خلال إجراءات المقاربة السيميائية؛ وتحولاتها وسيرورتها الدلالية التي ينتج عنها معاني لانهائية؛ لأنَّ" السيميائية تجعلنا نعيش في عالم من الإشارات، وأي شيء في العالم لا يمكن فهمه، إلا بواساطة الإشارات والشيفْرات التي تقدمها"[24] فيرى رومان جاكبسون أن السيميائية "تتناول المبادئ العامة التي تقوم عليها بنية كل الإشارات أيًا كانت، مما تتناول سمات استخدامها في مرسلات، وخصائص المنظومات المتنوعة للإشارة، ومختلف المرسلات التي تستخدم مختلف أنواع الإشارات[25].

ومن ثمّ فإن المقاربة السيميائية، تقوم برصد الإشارات اللغوية وغيرها، للوصول إلى معان متعددة للإشارة الواحدة، وعليه، فيقول فيصل الأحمر:" تتقدم السيميائيات، كمشروع شجاع، بنواة جديدة للعلم، فالسيميائية (Semiologie) معناها ـ اصطلاحا ـ علم الإشارات، أو علم الدلالات، وذلك انطلاقا من الخلفية الابستيمولوجية الدالة ـ حسب تعبير جريماس ـ على أن كل شيء حولنا في حالة بث غير منقطع للإشارات، فالمعاني (والمعاني حصيلة للإشارات المجتمعة) لصيقة بكل شيء، وهي عالقة بكل الموجودات حيها وجامدها، عاقلها، وغير عاقلها، وما علينا نحن المتلقين سوى إبداء النية في التلقي، لكي يشرع العقل في عملية معقدة، مفادها تفكيك الشبكات الإشارية للمعاني المحيطة بنا"[26].وفي ظني أن العلامات السيميائية في نصوص الشاعر سيف الرحبي" تفرض اللجوء إلى الاستعانة بآليات السيميائية دون الدخول في تفصيلاتها النقدية المعقدة، حيث إنها تمتلك مشاريع نظرية متعددة، وأدوات متشعبة لقراءة الخطابات الإنسانية وأفعالها المتجددة " فالسيمياء هي التي غالبا ما تعرف بأنها "دراسة الإشارات (والمشتقة من جذر يوناني هو semeion ويعني العلامة) وهي دراسة الشفرات، أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث، أو

---

[24] دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط(1)، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2008، ص،43.

[25] السابق ،ص، 32.

[26] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط (1)، ص8.

الوحدات، بوصفها علامات تحمل معنى، وهذه الأنظمة، هي نفسها أجزاء أو نواح من الثقافة الإنسانية، برغم كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزياوية "[27].وبالتَّالي فإنَّ العلامة الشعرية تكون بمثابة الإشارة إلى حدث ما أو مكان بعينه "حيث إن السيمياء هي دراسة الشفرات والأوساط، فلابد لها أن تهتم بالأيديولوجية، وبالبنى الاجتماعية، الاقتصادية، وبالتحليل النفسي، وبالشعرية وبنظرية الخطاب"[28] بالإضافة إلى الكشف عن الإشارات الكونية في صياغة العالم الذي يقوم المبدع بإنتاجه داخل النص الأدبي، فالعلاقة بين الرؤية السيميائية والنص الأدبي علاقة تقوم على البحث عن المعنى ،لأن "رؤية السيميائيين للنص تنطلق من كونه عبارة عن شبكة من الشفرات يقوم القارئ بفكها، والعلامة ليست إلا علاقة بشيء آخر، ولا يمكن فهمها بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر إلى آخر في شبكة ما"[29]تسهم في الوصول إلى المعنى من خلال رصد تحولاتها، وتفاعلها داخل النسق النصي. ويطرح عبدالملك مرتاض طرائق استعمال السيميائية في تحليل النص الشعري، فيقول:" فأما استعمال السيميائية إجراءً في تحليل نص شعري، فإنما يجب أن يكون للكشف عن نظام العلامات في هذا النص على أساس أنها قائمة بذاتها فيه؛ لا مجرد وسيط عبثي؛ وذلك بتعرية البنية الفنية له بصهرها في بوتقات التشاكل، والتباين، والتناص، والتقاين(التماثل)، والانزياح الذي يزيح الدلالة عن موضعها الذي وضعت فيه، أو له في أصل المعجم، ويمنحها خصوصية دلالية جديدة هي التي يحملها المبدع في لغته، وذلك بتوتير الأسلوب، وتفجير معاني اللغة، وتخصيب نسوجها"[30].ويقف عبدالملك مرتاض عند نظام العلامات في النص الشعري، بوصفها علامات لغوية قائمة بذاتها، يعتمد المتلقي في مقاربتها على الكشف المعرفي والدلالي من خلال تفجير أرضية اللغة، والبحث عن معانيها المتعددة خارج النص، أو داخل سياقها الذي جاءت فيه. وأن يقوم بصهر العلامة، مستخدما إجراءات السيميائية، كالتماثل والتشاكل، والتناص، والانزياح

[27] روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة، سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط(1)، 1994 ، ص13-14.

[28] المرجع السابق، ص15.

[29] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، بيروت، ط (1)، 2020 ص.61

[30] عبدالملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري " تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي " منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2005، ص15.

عن أصلها المعجمي، لينتج عنها دلالات جديدة، تتعدد بتنوع القراءة النقدية التي يعتمد عليها المتلقي.

- **سيميائية العلامة:**

تعتمد السيميائية بشكل خاص على بناء العلامة، وتوجهاتها الدلالية سواء أكانت علامات لغوية أو غير لغوية،" فقد ارتكز مفهوم السيميائية بشكل أساسي حول العلامة، تلك الإشارة الواضحة التي تمكننا من التوصل إلى استنتاجات بشأن أمر خفي"[31]، فهي التي يتشكل من خلالها البناء التركيبي الإشاري للنص الأدبي بشكل عام، ومن ثم يقول أرسطو في كتاب العبارة، محددا العلاقة بين الألفاظ والعلامات في الذهن، وبين أشياء العالم الخارجي ما نصه: "إن الأصوات التي يخرجها الإنسان، رموز لحالات نفسية، والألفاظ المكتوبة، هي رموز للألفاظ التي ينتجها الصوت، وكما أن الكتابة ليست واحدة عند البشر أجمعين، فكذلك الألفاظ ليست واحدة هي الأخرى، ولكن حالات النفس التي تعبر عنها هذه العلامات المباشرة، متطابقة عند الجميع، كما تكون الأشياء التي تمثلها هذه الحالات أيضا متطابقة "[32]. فيطرح أرسطو من خلال رؤيته للعلامة وعلاقتها بالحالات النفسية التي تستدعي هذه الألفاظ التي تتحول إلى علامات ذات دلالات نفسية معينة، فيصبح اللفظ علامة على حالة، أو تصويرا مركبا لصورة ذهنية مقصودة، وكما يطرح بيرس مفهومه حول العلامة على النحو التالي، فيقول :" العلامة أو المصورة Representamen هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطورا، وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة Interpretant للعلامة الأولى، إن العلامة تنوب عن شيء ما، وهذا الشيء هو موضوعها Object، وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجهات، بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها ركيزة Ground المصورة "[33]، فينتج عن اللعب الفني بالعلامات اللغوية داخل النص

---

[31] امبرتو ايكو السيميائية وفلسفة اللغة ، ترجمة ، أحمد الصمعي ، ط(1)، بيروت، المنظمة العربية للترجمة ،2005،ص46.

[32] أمينة رشيد: السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، بحث ضمن كتاب " مدخل إلى السيميوطيقا" تحرير: سيزا قاسم ،ونصر أبوزيد، دار إلياس العصرية،ص49.

[33] سيزا قاسم : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة "مدخل إلى السيميوطيقا"، تحرير: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص141.

الشعري، مجازات واستعارات رمزية متنوعة، فالعلامة كما يقول إمبرتو إيكو:" تولد كلما استعمل الإنسان شيئا محل شيء آخر، فالعلاقة بين الإنسان وعالمه ليست علاقة مباشرة إنها محكومة بكم هائل من الوسائط والدلائل"[34] التي تكون وصفا لمحسوسات غائبة عن الخطاب. وقد أشار أحمد يوسف في كتابه السيميائيات الواصفة إلى أن " العلامة بوصفها وحدة بين الدال والمدلول، تصبح من زاوية المقاربة السيميائية للنسقية الأرسطية خصيصة لغوية، تترتب عليها أحكامًا ينظر إليها على أنها جمل شرطية تأخذ منحى افتراضيا، وعليه تغدو نظرية الأشكال اللسانية خطابا يتضمن صفتي الإثبات والنفي"[35] فتمثل العلامة في مفهوم أحمد يوسف الخصيصة اللغوية التي تنتقل باللغة من المعنى المباشر/ السطحي إلى المعنى المتعدد اللانهائي، ويمكننا القول :" إن العلامة هي التي تتشكل في رحم اللغة، لتصبح وسيلة دلالية للوصول إلى المعنى المبهم " فالنسق السيميائي ما هو إلا تجلٍ ملموس لما يعتمل في النفس، ويأتي دور العلامة اللسانية بوصفها حاملة للفكرة وقادرة على إحضار ما هو غائب، لتمثيل الداخل(الفكر) بواسطة الخارج (اللغة)"[36].

- **أصناف العلامات.**

يصنف اللغوي والفيلسوف الأمريكي تشارلز سوندرس بيرس (CH.S.Percie) العلامات إلى ثلاث ثلاثيات؛ ثانيهما: ثلاثية تصنيف العلامة وفقًا لعلاقتها بموضوعتها، في إطار الدرس اللساني الحديث، حيث تتوزع أصناف العلامة إلى:

1- **الآيقون ICON**؛ وذلك إذا ما كانت العلاقة ترجع إلى طبيعة العلامة نفسها؛ حيث تكون العلاقة القائمة بين العلامة نفسها، والموضوعة قائمة على المشابهة.

2- **المؤشر INDEX**؛ وذلك إذا ما كانت العلاقة الرابطة بين العلامة، والموضوعة رابطة وجودية، أي أنها تدل على دلالة طبيعية/ فيزيائية.

---

[34] سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار نشر والتوزيع ، اللاذقية، سوريه،(ط3) 2012.،ص233.

[35] أحمد يوسف :السيميائيات الواصفة، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005 ،ص18. .

[36] السابق،ص،53.

3- **الرمـــز SYMBOL** ؛ وذلـك إذا مـا كانـت العلاقـة ترجـع إلـى الرابطـة بـين العلامـة والمفسرة؛ حيث تكون العلاقة الرابطة عرفية محضة"[37].

ووفقًـا لهـذا التصـنيف يمكننـا النظـر إلـى العلامـات اللغويـة عامـة بوصـفها رمـوزًا لغويـة، فهـي أولا، لا تـدل اسـتنادًا علـى علاقـات المشـابهة، كمـا هـو الحـال فـي الآيقـون، اللهـم إلا إذا اعتبرنـا أن مـا سـمَّاه النحـاة العـرب "الكلمـات المحكيـة" التـي يحـاكي نطقهـا صـوتًا مـا شـكلا مـن أشـكال المشـابهة، وكـذلك لا تتأسـس العلامـات اللغويـة مـن خـلال الـرابط الفيزيـائي بـين المصـورة والموضـوعة. وإنمـا تعـد العلامـات اللغويـة شـكلا مـن أشـكال تجلـي الرمـز؛ لأن دلالاتهـا تتأسـس أولا علـى التواضـع الاجتمـاعي، أو مـا يمكـن أن نسـميه العـرف اللغـوي، وهـو مـا أطلـق عليـه فردينـان دي سوسـير "العلاقـة الاعتباطيـة بـين الـدال والمـدلول". وقـد نظـر بيـرس إلـى الرمـز بوصـفه أقـرب مـا يكـون إلـى الكليـات المجـردة منـه إلـى الحقـائق المتحققـة، وهـو مـا دفعـه إلـى القـول بـأن العلامـات المفـردة، هـي تجليـات للرمـز وليسـت الرمـز نفسـه. كمـا يـربط بيـرس الرمـز بالعلامـة اللغويـة، فيقـول:" إن الرمـز عبـارة عـن علامـة تشـير إلـى الموضـوعة التـي تعبـر عنهـا عبـر عـرف، غالبـا مـا يقتـرن بالأفكـار العامـة التـي تـدفع إلـى ربـط الرمـز بموضـوعته. فـالرمز، إذن نمـط عـام أو عـرف، أي أنـه العلامـة العرفيـة، ولهـذا فهـو يتصـرف عبـر نسـخة مطابقـة. وهـو لـيس عامـا فـي ذاتـه فحسـب، وإنمـا الموضـوعة التـي يشـير إليهـا تتميـز بطبيعـة عامـة أيضًـا. إن العـام يتحقـق مـن خـلال الحـالات التـي يحـددها، ولهـذا لابـد مـن وجـود حـالات لمـا يعبـر عنـه الرمـز؛ ولكـن علينـا أن نفهـم معنـى الوجـود هنـا بأنـه الوجـود الـذهني الممكـن الـذي يشـير إليـه الرمـز"[38]. ومـا يمكننـا استخلاصـه مـن هـذا التعريـف السـابق أن العلاقـة التـي تتأسـس عليهـا سـيميائية الرمـز وقدرتـه الإحاليـة، هـي علاقـة عرفيـة محضـة، وغيـر معللـة، وإنمـا تـرتبط بالأفكـار العامـة حـول «المصـورة/ الـدال» وقيمتـه السـيميائية فـي محيطـه وفقًـا لإحالتـه علـى مرجعـه؛ ولعـل هـذه القيمـة العرفيـة /الاجتماعيـة للرمـز، هـي مـا دفعـت بيـرس إلـى أن يعتبـر أن الرمـوز، هـي العلامـات الحقـة، وهـي العلامـات الأكثـر تجريـدًا عنـده.

---

[37] انظـر، تشـارلز سـوندرس بيـرس: تصـنيف العلامـات، ترجمـة: فريال جبـوري غـزول، ضـمن كتـاب: أنظمـة العلامـات فـي اللغـة والأدب والثقافـة «مـدخل إلـى السـيميوطيقا»، تحريـر: سـيزا قاسـم ونصـر حامـد أبـو زيـد، دار إليـاس العصـرية، القـاهرة، 1986، ص141.

[38] المرجع السابق، ص142

غير أن "مزية الرمز الكبرى، أنه قادر على أن يكون ماثلًا مثول الحضور الحسي؛ لأنه يختصر المعنى في موضع التجلي"[39]. كما أنه يكتنز سرديات كثيرة وشخصيات وعلامات تاريخية وشعرية؛ "حيث يقوم الرمز على قدرة اللفظ على التداعي، ذلك أن الألفاظ لا يتأسس بعضها على بعض، بل تتلامس، كأنها قطع فسيفساء.. عوض لاستعارات يظهر عدد هائل من المعاني الجانبية في الألفاظ قوامها الرفد وبيانات التطابق"[40]. ومن ثم فالعلامة هي التي تنتج الرمز الشعري داخل القصيدة، فتتحول العلامة إلى رمز شائع دال على شيء معين داخل لنص أو ما يحيط به من مؤثرات خارجية.

لا شك أن إعادة التشكيل الشعري (الأدبي) للعلامات اللغوية، أو ما يسميه بعض النقاد (العنف المنظم ضد اللغة) هو ما ينتج المجازات والاستعارات الرمزية في النصوص الإبداعية عامة، وفي الشعرية منها خاصة؛ ولذلك فإننا لا نتجاوز إذا ما قلنا أن عمليتي الإبداع، والتلقي قائمتان أساسًا على عمليتي الترميز، وفك الترميز من خلال التشكيل الأدبي للعلامات اللغوية؛ وهذه الدلائل تعمل كما لو كانت قرينة؛ لفهم الدلالة التي تكتنزها العلامة، وتكون هذه الوسائط غالبا وصفا لمحسوسات غائبة عن الخطاب المباشر، فتمثل العلامة اللغوية تحديدا في النص الشعري وسيطا فنيا بين الدال والمدلول ، حيث يمكن للمتلقي أن يضع يده على المدلول/ المعنى من خلال قيامه بتفكيك شفرات العلامة اللغوية خارج سياقاتها النصية، أو داخل النسق اللغوي الذي يحملها في الوقت نفسه.

---

[39] تزيفتان تودوروف: نظريات الرمز، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2012، ص353.
[40] المرجع السابق، ص478.

- **مفهوم التأويل:**

" التأويل في أدق معانيه هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي، من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التعليق على النص، مثل هذا التأويل يركز عادة على مقطوعات غامضة، أو مجازية يتعذر فهمها، أما في أوسع معانيه، فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة ، وبهذا المفهوم ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل، وسماته مثل النوع الأدبي الذي ينتمي إليه وعناصره، وبنيته وغرضه وتأثيراته"[41]. ومن ثمَّ " أصبحت الهيرمنيوطيقا تعني بصفة عامة نظرية التأويل: تكوين الإجراءات والمبادئ المستخدمة في الوصول إلى معاني النصوص المكتوبة بما في ذلك النصوص القانونية والتعبيرية والأدبية والدينية، وأصبح البحث عن نظرية تُعْنَىَ بتأسيس المعنى، وإدراكه ضرورة ملحة حدت بالألماني فريدريك شلاير ماخر في عام 1819 إلى الشروع في تأسيس نظرية (فن) أو صنعة إدراك النصوص دائما. ثم جاء الفيلسوف دلتاي وتبنى تطوير هذا الفكر، وقدم الهيرمنيوطيقا على أنها أساس تحليل وتأويل أشكال الكتابة في العلوم الإنسانية الأدب والإنسانيات والعلوم الاجتماعية باعتبارها تختلف عن العلوم الطبيعية [42]. تعتمد هذه المقاربة النقدية على التأويل بشكل واسع، وذلك لاستنطاق المسكوت عنه في القصيدة النثرية، أو الذي لم تقله، بحثا عن المقولات/ الرؤى التي لم يكتبها الشاعر، بل طرحها النص دون أن يدري الشاعر عنها شيئا ـ ربما ـ يدري !!، ولكننا نزعم أن القراءة البصرية هي قراءة تأويلية بالأساس، لأنها تشتبك مع النص، كي تصل إلى المعاني التي انبثق عنها أو ربما لم تنبثق. هذا هو محور التأويل " فالتأويل هو المعنى الغائم المستور الذي نحلم به ونشتاق إليه، كان كل باحث عظيم مؤولا، وكان الفقه الحقيقي تأويلا، لقد أوَّلتْ الثقافة العربية الثقافة اليونانية والثقافة الفارسية، وأوَّلت النهضة الأدبية القديمة الشعر العربي أكثر من مرة، أوَّلَ المجددون شعر القدماء، وَأَوَّلَ الشعراء بعضهم بعضًا، وكان الشعر العربي كله نمطًا من التأويل المستمر، يؤول الشعرُ دقائقَ الْمعاني، ويؤول الشعرُ كبريات المعاني، وربما عجزنا الآن كثيرا عن

[41] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي ، ص 88 .
[42] السابق، ص89.

متابعة نشاط التأويل"[43]. يحمل كلام مصطفى ناصف الكثير من الإشارات النقدية المهمة حول ضرورة التأويل، في قراءة القصيدة العربية، وأنه لا مناص من التأويل في ظل ثقافة تعتمد على الوجبات السريعة وعدم الصبر على قراءة النصوص في ظل الخطابات الاستهلاكية المتنوعة، نحن إذن أمام مبحث جاد في القراءة، يمتلك أدوات علمية تعتني بقراءة المسكوت عنه، والنص الغائب والهامشي في شعر الحداثة العربية ، لأن " التأويل إحياء لثقافتنا بل لا إحياء دون تأويل، لهذا كان التأويل في خدمة الثقافة العامة، لا خدمة نص مفرد، ثقافتنا العربية لا سبيل إلى أن تُعْرَفَ معرفة نامية، دون هذا النشاط، إن العقل العربي ظلم أكثر من مرة، وهذا يعني في الحقيقة، فقرًا، في القراءة. كذلك ظُلِمَ النقد العربي والبلاغة العربية التي مازالت محتاجة إلى تأويل. التأويل هو طريقنا إلى الحياة "[44]. تكشف عبارات ناصف عن إلحاح وشجاعة في طرحه السابق ــ وهو محق ــ في أن يرتكز الباحثون على القراءة التأويلية، لأنها ستمنحهم رؤى متجددة ومسافات واسعة يمكن ــ من خلالها ــ أن يقيم عليها حوارا مع الخطاب الإنساني بصورة عامة. لحظتها سيشعر المتلقي بحقيقة وجوده في الكون، لأنه ــ في ظني ــ أنَّ لا حقيقة دون تأويل، وعليه لجأت الدراسة إلى الاستعانة بالمقاربة التأويلية في هذه المدونة الشعرية للشاعر سيف الرحبي، لأنها تمثل نموذجًا لخطابات شعرية كثيرة في قصيدة النثر العربية، لأنَّ القصيدة النثرية تفرض منطقها وجمالياتها وغموضها الإشاري الكثيف وهنا تأتي "وظيفة التأويل ــ فالتأويل لا يبحث عن إجابات حازمة جازمة. وكثير من نشاط الإنسان مثل الشعر بؤرة هشة يتجاذبها طرفان. ليست الأطراف المتضادة شيئا يستحي منه الإنسان دائما. فالقارئ في هذا الزمان محتاج إلى التخفف من الحدة والصرامة. ولكن القارئ الودود يحمل المسؤولية على كتفه لا يفرط فيها، ولذلك يحسب التأويل أو القراءة الودود حساب ما لم تقله القصيدة. أو ما عجزت دونه أو تخلت عنه أو ارتابت فيه"[45] ومن ثمَّ تصبح القراءة التأويلية للقصيدة النثرية واجبًا ملزمًا لتوالد المعاني وانفجار الدلالة الغائبة، لأن " تأويل القصيدة يجب أن يتفتح

---

[43] مصطفى ناصف: نظرية التأويل ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ، مارس 2000 ، ص5 .
[44] السابق نفسه.
([45]) السابق : ص10 .

على مساءلتها واستثارتها وبخاصة في عصر يهيم بفردية النص وافتراض علوه المثالي على الأزمات"[46].

- **مفهوم الصورة الشعرية:**

طرح النقاد والباحثون مفاهيم متعددة حول الصورة الشعرية، فليس هناك مفهوم واحد للصورة الشعرية، لأنها تمثل ـ في ظني ـ جوهر القصيدة الشعرية، لأن الشعر يقوم ـ بالأساس ـ على الصورة، فالشعر ضرب من التصوير على حد قول الجاحظ:" فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[47]. فيصبح تشكيل الصورة ركنا رئيسًا في بناء القصيدة الشعرية، فقد جنح الشاعر إلى التأمل والبحث في مخيلته عن صور ناطقة (لغويًا وبصريًا) حتى يعبر من خلالها عن أفكاره، وتأملاته، وفلسفته الكونية، فالصورة هي" تشكيل لغويّ يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدّمته"[48]، تتنوع هذه المعطيات حسب طبيعة الخيال الشعري الذي يحاول الشاعر أن يستنطقه من خلال الصورة نفسها" فالصورة هي رسم قوامه الكلمات، إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثيرا من الصور التي تبدو غير حسية، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها، ولكن من الواضح أن الصورة يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر"[49] فالطابع المرئي الباهت الذي أشار إليه سي دي لويس في مفهومه السابق، يعزز قولنا في التأكيد على خروج الصورة البصرية من رحم الصورة البلاغية" فالصورة يمكن أن تقدَّمَ إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية، إن كل صورة شعرية لذلك هي إلى حد ما مجازية "[50] فعملية الرسم التي تعتمد عليها الصورة، عملية تنطلق من الخيال اللغوي المنطوق إلى

([46]) السابق نفسه.

[47] عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابيّ الحلبيّ، الجزء الثالث " القاهرة، 1968.ص132 .ويذكر حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ،" تخيل المقول فيه بالقول وهذا يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها .وتخيل أشياء في المنقول فيه وفي القول .والتخيلات هذه تجري مجرى النقوش في الصور ، والتوشية في الأثواب ." منهاج البلغاء ص93 .-94 .

[48] علي البطل،: الصورة في الشعر العربيّ حتّى آخر القرن الثالث الهجريّ " دراسة في أصولها وتطوّرها "، دار الأندلس، بيروت، 1981م ،ص30 .

[49] سيسل دي لويس: الصورة الشعرية ، ترجمة أحمد نصيف وآخرون ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1982 . ص20 - 21 .

[50] السابق نفسه .

شكل فني مكتوب، بل فعل الرسم ينتقل بها من اللغة إلى التشكيل البصري، فيمنح الرسم المتلقي تفاعلا خاصا إزاءه من خلال الصورة التي تؤثر في قواه الإدراكية وحواسه الخارجية والداخلية وكيمياء روحه ووجدانه، وقد احتفى الكثير من النقاد بالصورة الشعرية احتفاء واسعا، فأنتجوا الكثير من الدراسات الأدبية والنقدية حولها[51]. ويحمل هذا الاحتفاء بعدا فنيا مهما، مفاده أن للصورة دورا كاشفا لطبيعة النص الشعري، مبينة ملامحه وأفكاره وعناصره، فبدونها يفقد النص الشعري روحه التي تميزه عن النصوص الأخرى، بل هي التي تنقله من المباشرة الجافة إلى الطبيعة الفنية المخاتلة التي تجعله ممتلكا لمعاني متعددة تقع في دائرة الاحتمال اللانهائي.

- **<u>مفهوم الصورة البصرية:</u>**

تبدو تشكلات الصورة البصرية في شعر سيف الرحبي من الظواهر الفنية التي اعتمدت عليها قصيدته الشعرية، فصارت قصيدة بصرية ـ إن جاز التعبير ـ تستكشف معالم كونية بالأساس؛ لأنها تتداخل مع أجناس أدبية أخرى متأثرة بها، ومشتبكة مع فنون مرئية كثيرة كالرسم، والسينما، والفن التشكيلي، وفن البورتريه، الكاراكاتير، والصورة الرقمية ، والتفاعلية ..، وغيرها من الفنون التي تعبر بالصورة البصرية، " فمن الواضح اعتماد النص الشعري في قصيدة النثر على مجاز بصري ببناء صورة بصرية ثابتة تنقلها العين بموضوعية وحياد، إنها منظر طبيعي مأثور، بحر ممتد في أفقه المفتوح سفن تستعد للإبحار فيما تظل على الساحل طيور، هذه الصورة العيانية، ترتكز شعريا على تقنية، تستعير من الرسم عناصره التصويرية، ولكن الشعر موجود في أغشية خفيفة "[52]. في شكول مستعارة من الرسم؛ لتصبح القصيدة صورة ناطقة بأحداثها وشخوصها وإيقاعاتها، ويشير يوسف جابر في كتابة قضايا الإبداع في قصيدة

---

[51] من هذه الدراسات النقدية والأدبية التي طرحت بقوة في القرن الماضي والربع الأول من القرن الحالي منها على سبيل المثال: الشعر والشعريّة: محمد لطفي اليوسفي، الدار العربيّة للكتاب، تونس، 1992م. الصورة البيانيّة: محمد شرف حنفي، دار النهضة، مصر، القاهرة، 1965م. الصورة الشعريّة في النقد العربيّ الحديث: بشرى صالح، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، 1994. الصّورة الشعريّة، وجهات نظر عربيّة وغربيّة: ياسين عسّاف، دار مارون عبّود، بيروت، ط1، 1985م. الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب، جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، طبعة 1، 1993م.الصورة الفنّيّة في شعر أبي تمام: عبد القادر الرباعيّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1978م.

[52] شريف رزق: آفاق الشعرية العربية في قصيدة النثر، دار الكفاح ، المملكة العربية السعودية ، ص315.

النثر إلى أن الصورة البصرية في قصيدة النثر تنمو في الذهن من خلال الشعور أو اللاشعور" فالصورة إذن، هي حركة ذهنية تتم داخل الشعور، ولكنها، في الوقت ذاته، تعد انعكاسا مكثفا لمختلف جوانب الطبيعة والمجتمع وظواهرهما، مع الاحتفاظ بخصوصية التجربة وفرادتها. كما أنها تشير أيضا إلى أشياء غير مرئية موجودة في وجدان هذا الشاعر أو ذاك، كانت قد ترسخت عبر المسيرة الحياتية. وهنا يتدخل لاوعي الشاعر في تشكيل الصورة المعبر عنها، بحذف أو بإضافة ما يراه ملائما إخراجها صورة شعرية لها خصوصيتها الناتجة عن حالة معينة، والمعبرة عن واقع معين، حيث تنقسم الصورة إلى ثلاثة أقسام، وهي الصورة الذهنية والصورة الحسية والصورة المركبة، حيث إن الصورة الذهنية، هي ذات أبعاد ذهنية غالبة، تميل بمجموعها إلى إعطاء الصورة طابعا عرفانيا، الهدف منه استبطان وعي الشاعر، ومعرفة انعكاسات التجربة النفسية والإدراكية في وجدانه"[53]. وقد تنوعت الصورة البصرية في قصيدة النثر تنوعا ملحوظا عند النقاد و الباحثين في مجال الصورة وعلاقتها بالبصرية ، ومن ثمَّ فإن للصور أنواعا كثيرة على حد قول شاكر عبدالحميد:" فهناك تنوعات وتباينات مهمة في استخدام مصطلح الصورة بعضها، يرتبط بالصور الإدراكية الخارجية، أو الصور العقلية الداخلية، أو الصور التي تجمع بين الداخل والخارج، أو الصورة بالمعنى التقني والآلي أو حتى الرقمي"[54] جل هذه الأنواع من الصور تعتمد على البصر في قراءتها سواء أكانت صورا خارجية أو داخلية وصولا للصورة التفاعلية والرقمية، وقد شبَّهَ الشاعرُ ستيفن سبندر القصيدة بالوجه الذي لا يمكن قراءته إلا عن طريق الصورة البصرية، فيقول:" إن القصيدة تشبه الوجه الذي يكون الإنسان قادرًا على تصويره بصريًا بوضوح بعين ذاكرته"[55].

صحيح أنَّ للصورة البصرية مفاهيمَ متعددة، أما أبسط المفاهيم ــ في رأينا ــ هو أن الصورة البصرية، هي تلك الصورة التي تتمرد على حدود الصورة البلاغية القديمة، لتتشكل من خلالها مسافات واسعة لا حدود لها، معتمدة على اللقطة اللغوية، والمشهد

[53] يوسف جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 137.

[54] شاكر عبدالحميد: عصر الصورة " السلبيات والإيجابيات " عالم المعرفة ع (311) الكويت يناير 2005 ، ص10.

[55] ستيفن سبندر: نقلا عن شاكر عبد الحميد. عصر الصورة، مرجع سابق، ص186.

، والمونتاج، والتشظي، والسيناريو، والحركة البطيئة والحركة السريعة داخل النص الشعري، مستبصرة بمعاني سينمائية خافتة في باطن النص، بالإضافة إلى الأشكال الهندسية من خلال الكتابة البصرية ، فهي تمتح من ألوان الحياة المتناقضة، كي تجعلها ذات حركة دائمة في مساحة الفضاء الداخلي للقصيدة " فقد تجاوزت قصيدة النثر مفهوم الصورة البلاغي إلى المفهوم البصري، وأطلقت الصوت الداخلي العميق؛ ليرتع بحرية مطلقة، وتخففت من حالة العاطفية الصاخبة التي طالما ارتبطت بدرجة الإيقاع العروضي، وعكفت على تفاصيل الواقع؛ فاستبدلت الذاكرة البصرية بالذاكرة المعرفية، وركزت على ما نعيشه على الأشياء ذاتها في حضورها الفيزيقي الحي، واستثمرت السرد الشعري بطاقاته غير المحدودة، وتشبثت بالإنساني الحميم، وبالحسي وبالذات الإنسانية حتى في أقصى حالاتها هشاشة في نبرة شعرية أكثر ذاتية وإنسانية وبهذا استطاعت أن تشكل معالم مشهدها الخاص وشكلها الجديد، وملامحها الجمالية "[56]. ويشير صلاح فضل إلى" أن هذه الصور لا تقدم إلينا في الوسائط البصرية الحديثة صامتة، بل هي معجونة بالأصوات اللغوية والموسيقية، تتداخل معها وتكيف معناها وتصبغ رؤيتنا لها وإدراكنا لدلالتها، بما يجعل عملية التراكب أكثر تعقيدا من هذا النموذج التكويني المبسط وبالتالي أشد ثراء وفاعلية في تحريك استجاباتنا الجمالية وخلق أفق توقعاتنا المعرفية"[57].

تمتزج هذه الصورة البصرية بروح المتلقي الذي يتفاعل معها من خلال أدواته التخيلية المنبثقة في جوهر الرؤية المعرفية دون حدود لها. " فمن الإنصاف أن نقول: إن الشاعر يستطيع أن يخلق صورة من أي شيء، شرط أن تكن استجابته الخيالية لهذا الشيء قوية، بما فيه الكفاية "[58]. حيث إن الصورة البصرية أصبحت بديلا عن الصورة البلاغية التي يعتمد عليها النص الشعري القديم، فحاولت شعرية الحداثة/ قصيدة النثر أن تنتج جمالياتها من خلال نصوصها وطرائقها الفنية من حيث الأسلوب والتركيب الإيقاعي والرؤية الفنية للشاعر" فإن أحدث النظريات الأسلوبية، تؤكد أنه بقدر ما تتضاءل في الشكل الشعري تلك الملامح العروضية المميزة، تزداد حاجته إلى ملامح

(56) شريف رزق: آفاق الشعرية العربية ، ص146.
(57) صلاح فضل: صورة القراءة وقراءة الصورة ، دار الشروق ،ص23 ، القاهرة، 1997.
(58) سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف وآخرون ، مرجع سابق، ص103 .

إضافية تساعد على تمييزه عن النثر، ومن ثم فلا مجال للظن ـ كما يتوهم بعض الناظرين ـ بأن الشعر الجديد (قصيدة النثر) أكثر سهولة في الممارسة من الشعر العمودي، لأنه وقد زالت عنه الملامح الفارقة تقليديا بين الشعر والنثر، يحتاج إلى ملامح بديلة تؤكد أننا بإزاء شعر ولسنا أمام عمل نثري محض"[59]، فالملامح البديلة التي أشار إليها محمد فتوح أحمد، تكمن في أبعاد الصورة البصرية والإيقاع البصري على سبيل المثال، وفي ظني أن الملامح البديلة هي التي تمنح قصيدة النثر مشروعية وجودها الشعري، فبدون هذه الملامح لن تصل القصيدة إلى درجة من درجات الفن الشعري، بل ستصبح نثرا لا روح فيه ولا جمال. ويصف شريف رزق الصورة البصرية بالجزئية، فيقول:" الصور الجزئية: هي اللغوية أو المشهدية التي يقتطعها من مفردات حياته المعيشة، ليتضافر المجازي واللا مجازي، في تقديم رؤى إنسانية فاجعة وصاخبة، تتخلى عن الرؤى الميتافيزيقية، وتنخرط في عذابات الذات الشاعرة، المطاردة، المشردة، المنعزلة، المقهورة "[60] وبهذا التصور، فإن التشكيل البصري في أبسط تعريفاته هو:" كل ما يمنحه النص للرؤية، سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/ عين الخيال"[61].

" وهذا يعني أن التشكيل البصري يطال الشكل الكتابي للقصيدة، بكل ما تتركه من فواصل، وفراغات، وعلامات ترقيم، وأشكال هندسية تتخذها الصفحة الشعرية؛ وهي – بهذا– تساهم في توجيه المتلقي إلى مخزونها الرؤيوي، ومنتوجها الفني عبر التشكيلات البصرية التي تتركها والفراغات التي تولدها، محققة أقصى درجات تمثيلها، وتحققها الفني؛ ذلك " أن التشكيل البصري يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية، ويتضمن كل ما هو ممنوح في فضاء النص، ويحيل إلى أهمية المتصورات في إنتاج دلالة النص الشعري.. وهذا يعني أن اختلاف التشكيل من نص إلى آخر– حسب مضمون وحالة كل نص– يجعله جزءاً أساسياً في النص، بحيث

(59) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري ، ترجمة، محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، 1995 ص10 .
(60) شريف رزق ـ آفاق الشعرية العربية اة ، دار الكفاح ، المملكة العربية السعودية ،84 .
(61) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، لبنان2008، ص18.

يصبح المعطى الكتابي البصري مولداً للمعنى الشعري"[62]. فالصورة البصرية إذن تتكون من تقنيات جمالية متنوعة، منها (المشهد البصري ـ اللقطة ـ المونتاج (التقطيع) ـ الحركة بنوعيها (القصيرة ـ البطيئة) التشذير ـ الفلاش باك ـ التشظي... إلخ. وسيقف البحث عند مقاربة هذه التقنيات البصرية محددا رؤية الشاعر حولها.

([62]) المرجع السابق ، ص19.

1

بنية المشهد البصري :

- **المشهد البصري**:

تتشكل الصورة البصرية في مدونة الشاعر سيف الرحبي من خلال البنى المشهدية في القصيدة، حيث يكون المشهد البصري ـ في رأينا ـ هو الصورة الجزئية التي عن طريقها، تكتمل ملامح الصورة الكلية داخل النص الشعري الواحد، ومن ثمَّ فإن تشكيل المشهد البصري/ الشعري، يرتكز بالأساس، على اللفظة، أو الجملة، أو العبارة، أو المقطوعة الشعرية التي تتكون من خلالها القصيدة في بنائها الكلي، وهو خلاصة مجموعة من المشاهد الشعرية/ السينمائية " فالتصوير السينمائي الذي يستطيع أن ينقل إلينا المشهد بحذافيره كما يستطيع متابعة الحركة في هذا المشهد، قد ساعد علي تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية، إذ أمكن فيه التغلب علي العنصر الزماني نهائيًا، غير أن هذا النوع من التصوير الذي ينقل إلينا الشيء متحركًا(أو المكان متزامنًا) أي الذي يستمتع بمقدرة كمقدرة اللغة التصويرية لا يتفق إلا مع نوع معين من التصوير اللغوي نستطيع أن نسميه التصوير السردي "[63] وقد تجلى المشهد البصري في نصوص الشاعر سيف الرحبي، فيقول على سبيل المثال:

" جَفَافٌ

اندلقت مياهُ العالمِ

في جوفي

فشربتها دمعةً.. دمعةً

ومضيتُ"[64].

يتجسد المشهد البصري في القصيدة السابقة من خلال أدوات حركية ذات ملامح مشهدية مثل (جَفافُ ـ اندلقت ـ البحر ـ جوفي ـ دمعة ـ دمعة ـ شربتها ـ مضيت) تلك الجزئيات/ الوحدات البصرية التي اعتمد عليها الشاعر في بناء مشهده الكلي، قد

[63] جيل دولوز: الصورة – الحركة، فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، سنه 1997 ص 31.

[64] سيف الرحبي: مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور، ص (1). موقع الشاعر سيف الرحبي على الإنترنت،-9-20 2021 https://saifalrahbi.com/?p=282

يمنحها النص حياة بصرية من خلال تفتيت الزمن المندفع في القصيدة، فكل لحظة تستمد حضورها الفني من اللحظة التي تسبقها أو التي تليها، فقد تحمل كل لفظة أو جملة من هذه الجمل مشهدا قائما بذاته، يفرز تأويلاته المفتوحة على العالم (الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل) وكأن الشاعرَ أراد أن ينتقي مجموعة من المشاهد المتناقضة(اندلقت ـ شربتها ـ مضيت ـ الجفاف الذي بدأ به النص) تمثل علامات بصرية على عوالم أخرى مكتنزة يفصح عنها المشهد المتناقض الذي يمثل الذات المتوترة القلقة، الحزينة. وكأن العالم الشعري صار عالما مبصرًا جافا بتفاصيله الصغيرة، حيث تمثل بصرية الجفاف من تداعيات الذكرى الإنسانية بعصور الجفاف المتوالدة بعضها من بعض، وكأن الذات الشاعرة تعيش على حافة ذلك الجفاف الخارجي، وهي منتجة لرحيل الجفاف النفسي، حيث ترتكز الذات على تحول الجفاف من الصورة المادية إلى الصورة المعنوية، ومن ثمَّ تتساقط الدموع، لتمضي الذات غير مكترثة، لجفاف العالم ومياهه الحزينة، ليصبح الجوف/ جوفي، وعاءً داخليًا لاحتواء العالم، ومن الملحوظ أنَّ الشاعر يطرح رؤي متناقضة حول استعادة صورة الجفاف، في مقابل صورة المياه/ الدموع في مشهد بصري واحد. ويقول أيضا في مشهد آخر:

" خبطةُ جناح في الظلام

صليلُ جدولٍ لا يسمعه أحد

واصطفاق أبواب،

يركل الأعمى أنثاه

ويبدأ رحلته الغريزيّة"[65].

يحمل المشهد السابق مجموعة من الصور البصرية من خلال مفردات مركزية في النص الشعري، هذه المفردات تجعل العالم الشعري متسعًا لقراءات شعرية متفاوتة في المعنى الشعري، فنلاحظ استخدام الشاعر(خبطة ـ الظلام ـ صليل ـ لا يسمعه ـ يركل ـ يبدأ ـ رحلته) تتجلى من خلال المفردات تلك المشهدية التي حاول الشاعر نسجها،

[65] سيف الرحبي: قطارات بولاق الدكرور، الأعمال الكاملة، ص،12.

راصدا تحركاتها الذاتية وطبيعة، وجودها في النص الشعري، فيبدو النص، وكأنه نص مشهدي جامع للصور، يطرح العالم بوصفه مجموعة من المشاهد الإنسانية المتناقضة، فنلاحظ بصرية (الظلام ـ اصطفاق أبواب ـ صليل الجدول ـ بصرية الأعمى ـ بصرية الغريزة) ليكتشف المتلقي أن ثمة علاقة بين الظلام، واصطفاق الأبواب، لتبدأ الذات الشاعرة رحلتها نحو المجهول.

فتتجلى مجموعة من الصور البصرية التي اخترعها الشاعر، محددا لها إطارها المائز داخل القصيدة، ومن ثمَّ تحتاج لقراءة تكشف عن علائقها السردية والبصرية معا، وبالتالي، ينبغي على المتلقي أن يتفاعل معها، مشاركا في بنائها المشهدي الداخلي، فيمكن له أن يقرأ النص بعين المبصر، لا بعين المستمع، فتقوم العين مقام الأذن في عملية التلقي (اللذة النصية والتذوق الشعري)؛ لأن قصيدة النثر مشغولة بتفجيرات بصرية في الفضاء الشعري، وكأن القصيدة كلها قصيدة بصرية بالأساس.

هذه القصيدة التي تتوالد مشهديتها وانفلاتها المعرفي، من خلال تركيبها اللغوي ودلالاتها الفنية التي لا تنتهي. فالقراءة البصرية إذن تتطلب القدرة على التخيل المصاحب للقراءة اللغوية، فيقوم العقل البشري بتحويل الأيقونات اللغوية إلى صور بصرية في العالم المحيط بالذات. مثل مشهد الأعمى الذي يركل أنثاه، ليبدأ رحلته الحسية في الظلام، لتصبح الرغبة، هي الحاسة التي يرى بها الأشياء، فتحمل كل صورة وراءها تاريخا ثقافيا خاصا بها في الذاكرة العربية، فتطل حواس الذاكرة الخبيثة التي تحمل تناقضات العالم، لأن الذاكرة الإنسانية تحتفظ بصورها الماضوية، مكتشفة من خلال هذا الماضي الواقع الحاضر الذي يحيط بها، ويمكن لنا أن نقول: إن الشاعر سيف الرحبي، قد احتفى بالمشهدية في بناء قصيدته السابقة بصورة واضحة من خلال الإفراط في استخدام المشاهد الشعرية، متخذا من المجاز البصري تحديدا بديلا عن المجاز اللغوي، حيث تسهم الجمل المشهدية التي تحظى بخيال باذخ متجدد في إنتاج جوانب متنوعة لاستيعاب الصورة في كليتها، وكأنها صورة تبصر بنفسها ولا تتحدث عن غيرها، فهي ممتزجو بالخيال ، ومدى قدرة المتلقي على التفاعل الإدراكي في عملية الوصول إلى كنه الصورة وأثرها في بناء المعنى، ونلاحظ ذلك في قول

الشاعر: سيف الرحبي في مشهد بصري آخر يقوم باستعادة صورة النهر المبصر، نهر النيل، فيقول:

" بماذا يحلم نهر النيل هذه الليلة؟

هذا المعبأ بالكوابيس والأزمنة..

الليل يضرب المياه بمراسيه العاتية

متسللاً إلى المخدع السريّ للنهر

المخدع الفاره بالأضاحي والمومياوات..

وليس على سطح هذا الغَمْرِ الطامي

عدا ضوء قاربٍ يتأرجح بالحطام

وذكريات رجلٍ وحيد."[66].

اتكأ الشاعر سيف الرحبي على استدعاء صورة النهر(نهر النيل) في مطلع القصيدة، حيث يصبح النهر، هو المحرك الأساس في بناء العالم البصري داخل القصيدة، فتنبعث الصورة البصرية المتحركة في المقطع السابق من خلال مركزية الدال (النيل) لأن هذه المفردة تمثل أيقونة كونية متحركة، ورمزا يصف الحياة التي تتشكل من خلال جريان نهر النيل، وعلاقة المصريين بحضور النهر في وجدانهم وحياتهم، فيحتضن النهرُ أحلام المهمشين والفقراء، فتخرج الصورة من دائرة التشبيه الجزئية، لتدخل في دائرة الصورة البصرية الكلية التي تتخلق من صورة النيل المتحرك الذي (تعود أن يحتضنهم دائما) وكأن فعل الديمومة الكابوسية، والزمنية العابرة، هي قدر هؤلاء مع النيل. فالنيل إذن أيقونة سيميائية، تحمل إيحاءات بصرية متداخلة، فتحمل صورة النيل البصرية الكثير من الصور المنبثقة عن الصورة الكلية، فنلاحظ صورا مثل (الكوابيس، المياه، العاتية، المخدع السري، المومياوات، يتأرجح ـ الضوء، ذكريات ـ رجل ـ وحيد)،

(66) السابق ، قطارات بولاق الدكرور، ص،14.

فكل قراءة جديدة للصورة البصرية بحسب زوايا القراءة تمنحنا دلالات، وتأويلات متنوعة، فهي تضيف للنص مزية يشترك فيها المبدع والنص والمتلقي. ويقول الشاعر سيف الرحبي في ديوانه (الجندي الذي رأي الطائر في نومه):

" عَليَّ أن أبعثرَ الجهات والمرايا

كرجلٍ ينهض من نومه،

بطيئاً متكاسلاً

الجهات التي تطوّقني بألسنة اللهب

فلا أستطيع الوقوف،

متعثراً بصخور البارحة،

ووجوه تتقاطر في نومي، برؤوس مقطوعة،

وقامات مديدة تشبه النخل الذي خلّفه أبي،

تشبه المغيب الناضج كثمرة.

عليّ أن أبعثر الجهات جميعها

كي أستطيع أن أتبيّنكِ

قطرة في ظلام الصحراء "[67].

يستمد الشاعر سيف الرحبي في المشهد الشعري السابق من الحياة روحها المعلقة بالتاريخ والحياة، فمن الملحوظ أن الشاعر اتكأ على الصورة البصرية المتحركة من خلال استخدامه بعض الدوال اللغوية مثل (أبعثر ـ الجهات ـ أتبينك ـ ينهض ـ بطيئا ـ متكاسلا ـ أستطيع ـ تتقاطر) في ظني أن ملامح المشهد البصري تتشكل من خلال انفجار بنية الهدم الكامل للمشهد برمته، ثم يقوم الشاعر بإعادة إنتاجه، وبنائه مرة

([67]) سف الرحبي : الجندي الذي رأي الطائر في نومه ، منشورات الجمل ، كولونيا ، ألمانيا ، 2000 ص165.

أخرى، فيحطم الشاعر الجهات، كي يتبين الحقيقة الغائبة في ظلام الصحراء، حيث تبدو الصحراء بوصفها فضاء كونيا، ومعرفيا للحقائق الطريدة التي تعيش بعيدة منزوية في الظلام، وتحاول الذات الشاعرة بناء مشهد شعري متناقض، يجمع شتات الذات، بل تجنح لرصد قطرات الحقيقة التي تحيا في ظلام الصحراء دون هدف واضح. ونلاحظ في مشهد آخر، يعتمد فيه الشاعر سيف الرحبي على مشهدية التذكر عبر التاريخ، فيقول:

" في هذه اللحظة

تذكرت طوفان نوح

تذكرت لوتريامون

تذكرت القبلة الأولى بعد الإعصار،

تذكرت الجندي تائها بين الصحاري،

في يده الطائر،

على رأسه خوذة المعدن

يركض في الهاجرة

يطارده شبح الأعداء"[68].

اتكأ الشاعر سيف الرحبي على استعادة المشاهد القديمة تلك التي تعلقت بذاكرته الإنسانية، وذلك من خلال تكراره لفعل التذكر أكثر من مرة في عملية بناء المشهد البصري داخل النص الواحد، وقد ارتبط التذكر بصور لشخصيات تاريخية لها مدلولات رمزية في القصيدة فيقول:(تذكرت طوفان نوح، لوتريامون، القبلة الأولى، الجندي، الإعصار) ويمكن لنا أن نسأل ما العلاقة بين كل هذه الشخصيات والأحداث والمشاهد في القصيدة؟ في ظني أن الشاعر سيف الرحبي، يريد استعادة الحنين إلى الماضي

[68] سيف الرحبي: مقبرة السلالة ، منشورات الجمل ، ألمانيا ، 2003، ص65.

بشكل نوستالوجي واضح، فعندما نعبر الماضي، تحاول الذات استعادته مرة أخرى لأنها تستمد منها طاقة قوتها لاستمرار الحياة، وكأننا نعيش في الماضي على الرغم من تقدم الحياة بنا، وما يحدثه التقدم الزمني في حياة البشر. تعتمد رؤية الشاعر على استنطاق المشاهد الأولى كطوفان نوح الذي أطاح بكل الكائنات، وتغيرت الحياة بعد انتهاء الطوفان، لتبدأ الحياة من جديد، حيث تصبح العلاقة واضحة بين صورة الطوفان الأولى، ممتزجة بصورة الشاعر الفرنسي لوتريامون، وهو أول من كتب قصيدة النثر في فرنسا عام (1867) كما نلاحظ صورة القبلة الأولى التي تحمل الإعصار الإنساني، لامتزاج العالم بالتذكر والحنين إلى صورة الجندي في قوله: (تذكرت الجندي تائها بين الصحاري) هذه الصورة المجازية التي يحاول الشاعر سيف الرحبي استنطاقها من خلال فعلي التذكر والبصر في الصور المشهدية الأخرى، حيث متاهة الجنود في الحروب ، تلك الصورة القاسية بعد انهيار البلاد، وخروجها من الحرب مكبلة بالهزائم . ومن الملحوظ أن الشاعر سيف الرحبي قد اعتمد في بناء المشهد البصري على الفعل المضارع (أتذكك) فيصبح الفعل الحركي المستمر علامة مركزية على الحضور اللحظي الممتد في قلب الذات الشاعرة التي تحت إلى اجترار مشاهد الماضي الأكثر ألما وتأثيرا في الذات والآخر بشكل واسع.

2

: اللقطة البصرية:

- **مفهوم اللقطة البصرية:**

تمثل اللقطة البصرية بنية مشهدية قصيرة من بنى الصورة البصرية، في شعر الحداثة بعامة، و شعر سيف الرحبي بصفة خاصة، حيث تكون كل لقطة بصرية منعزلة عن غيرها، لأنها بمثابة النواة التي عن طريق اتحاد جزيئات لقطاتها، تتكون من خلالها الصورة البصرية في النص الشعري " فقد تميل الصورة إلى أن تكون منعزلة، وتسلسل الصور أن يكون غير مترابط، والمسئولية التي تفرض على خيال القارئ، لكي يفهمها، تتزايد كثيراً، لأن المسألة لم تعد مقصورة علي اختيار إرشادات مترابطة، بل علي مضادات يبدعها ذهن الشاعر، مستقاة من أزمنة، وأمكنة متنوعة في تجربة الكُتَّاب الذهنية أو الجسدية، وقد أدي الأمر بالنقاد إلى أن يقيموا مقارنات مع أساليب الصور المتحركة (السينما) أو حتى مع سلسلة (لقطات) مع آلة التصوير "[69].

فتمثل اللقطة وحدة مشهدية تبدعها العلامات الذهنية والأنشطة الدماغية لدى المبدع ، ومعظم اللقطات تأتي في شكل منفلت متناقض لا حدود له، ومن ثمَّ يقرر الشاعر وليد منير أن "اللقطة "طبقا لـ " يورى لوتمان " بأنها أصغر وحدة من المونتاج، وليس تتابع لقطتين هو مجموعهما، بل هو اندماجهما في وحدة دلالية، مركبة على مستوى أعلى"[70]، فيقول سيف الرحبي:

" في غَبَش المرآة الغابيّة

ألمحُ الصورة

تلك التي لمحها الجدُّ الأولُ

قبل أن يدبَّ على هذه الأرض

ألمح منصّاتِ النيازك قبل الانطلاق

في سماءٍ جرداءَ قاحلة

[69] سلمي الخضراء الجيوسي:" الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث" ترجمة:عبد الوهاب لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001 ، ص 756- 757.
[70] وليد منير: الصورة الدرامية ، ص 165

بيضةَ النسر الأوّل

قبل أن تحلّق ذريّته باتجاه الأعالي ،

ألمح الجنينَ الذي كنتُه

قبل أن يخرجَ مُلبدَا بالأغشية والصراخ،

في المستنقعات الموزية الآسنة"[71].

اتكأ الشاعر في النص السابق على مجموعة من اللقطات البصرية المركزية في النص، حيث جاءت الجمل القصيرة محملة باللقطات البصرية من خلال اعتماد الشاعر على طرح مجموعة من المفردات اللغوية ذات الطبيعة التجريبية، فيقول عن نفسه:" إنني أحاول التجريب، بوصف التجريب قرين حياتنا، ومكونًا بين مكونات شتاتها ونسيجها، إن صحَّت هذه المفردة الأخيرة. أو إنني في خضم هذا المناخ، وتأثيراته المختلفة من طور زمني إلى آخر. كالصدفة تمامًا، كالصيد في الظلام الكاسح، التجريب بهذا المعنى يشبه عصا الأعمى، الباحثة في الزقاق عن مخرج، إن ثمة مخرجًا يوصل إلى الطريق العام أو الجماعة. إنه ليس خيار العارف بالطريق"[72]. ومن ثم اعتمد الشاعر على الدخول في رحم التجريب الشعري من خلال عملية الخلق الشعري المتجسدة في اختيار مفردات شعرية معينة مثل:(المرآة ــ الغابية ــ الصورة ــ الجد الأول ــ النيازك ــ النسر الأول ـ بيضة ــ الجنين ــ المستنقعات ـ الآسنة) وأعتقدُ أن هذه العلامات النصية أسهمت في وجود لقطات شعرية من سيرة سيف الرحبي نفسه، حيث المرآة الغابية التي يصنع من خلالها الفعل التصويري الذهني الأول، حيث يستمر الشاعر في وصف عملية الخلق الأول، حيث تقوم الأغشية والصراخ بالتصوير الإدراكي في ذهن الإنسان، حيث ينشغل الشاعر بطرح بمراحل تشكل الذات الأولى من خلال الفعل البصري في النص الشعري، حيث تبدو المستنقعات الآسنة بؤرة الحدث الشعري في النص عند سيف الرحبي. حيث تبدو صورة السماء الجرداء هي الأكثر تعبيرا عن روح

---

[71] سيف الرحبي: من بحر العرب إلى بحر الصين، " سألقي التحيّة على قراصنةٍ ينتظرون الإعصار"، ص54.

[72] سيف الرحبي: مقال بعنوان: "الشعر ليس خيار العارف بالطريق"، موقع مجلة الفيصل" https://www.alfaisalmag.com/?p=20138 " المملكة العربية السعودية.

الـذات الحزينـة التـي تبـث رؤى وجدانيـة متمـردة علـى عـوالم المسـتنقعات الموزيـة التـي تطفح بها روائح الفساد والعنف والجهل.

ويقول الشاعر أيضا في لقطة أخرى:

" أيتها الكراهية

تمشين في مواكبك اليوميّة

مزهوّة وسعيدة:

حديقتك الوحيدة مزهرةٌ

وسطَ هذا اليباب"[73].

يعتمد الشاعر في اللقطة البصرية الآتية على الانتقال بالمفردات من الحالة الوظيفية إلى الحالة البصرية مثل (الكراهية ــ مواكبك ــ مزهوة ــ مزهرة ــ اليباب). يعتمد الرحبي على لغة متخيلة تعيش في الإدراك الذهني للعقل فيقول:" اللغة مهما كانت محمَّلة بتاريخها الطويل وتراكماتها، ليست ممارسة قبلية ومعطاة سلفًا، بل على صعيد الكتابة، محاولة كشف وسبر أغوار، وعتمات، وهي محصَّلة اندماج المعيش بالمتخيل. هذا المعيش الذي أفضى إلى ما هو عليه عربيًّا، صار أكثر استفزازًا للكتابة الشعرية التي واصلت نقضها، وضديتها حتى حدود العدوانية"[74] فصارت الكراهية متجسدة في لقطات بصرية عابرة، تتجلى في مواقف بعينها، حيث تطل في عدم احترام الآخرين ، هو نوع من الكراهية، حيث تصبح الحديقة المزهوة في الخراب هي حديقة الكراهية على حد تعبير الشاعر سيف الرحبي، وكأن الكراهية صارت مشهدا يوميا لمجوعة من اللقطات البصرية التي نلمسها في سلوك وأفعال بعض البشر اليومية، فصار العالم خرابا سوى أرض الكراهية التي صارت مزهوة ومزدهرة في الخراب. ومن ثم فقد ارتكزت اللقطة على تركيز زاوية الكاميرا على بصرية الكراهية النص الشعري، حيث أصبحت آفة من

(73) سيف الرحبي: من بحر العرب إلى بحر الصين،" سألقي التحيّة على قراصنةٍ ينتظرون الإعصار"، ص46.

(74) سيف الرحبي: مقال في مجلة الفيصل بعنوان: الشعر ليس خيار العارف بالطريق، موقع مجلة الفيصل، المملكة العربية السعودية.

آفـات الـذات البشـرية التـي تتعـالى علـى الآخـر بصـفاتها المتجـذرة فـي الـروح الشـريرة. ويقول الشاعر في مقطع آخر متحدثا عن السكينة في مقابل الكراهية:

" أيتها السكينة، كيف استلّكِ

من أحشاء الموج

لتكوني خاتم زواجي،

مُسْتقر أشباحي الهائمة."[75]

تمثل شعرية اللقطة البصرية في النص الشعري السابق البؤرة المركزية التي تعتمد على انتقال النص من صورته اللغوية إلى صورته البصرية من خلال تركيز الشاعر على صورة السكينة، من خلال آلية النداء والمنادى عليه (أيتها السكينة) تنطلق عين المتلقي في شحذ الذاكرة البصرية باستدعاء صورة السكينة التي تسكن أحشاء الموج في كل لحظة، فصار وقع أشباح الموت أمرًا عاديًا بالنسبة إليها، فيجمع الشاعر بين صورتها وصورة الأشباح الهائمة التي تنطلق من اللاوعي الإنساني عندما تقوم الذات بمحاولة تصوير السكينة التي يحاول القبض عليها في صورة بصرية قاسية. نحن إذن أمام ثلاث لقطات بصرية، كل لقطة تمتلك مساحة بصرية تتحرك فيها، ومنفصلة عن غيرها في بنيتها السطحية، أما في البنية الدفينة للنص، فنلاحظ امتزاج هذه الوحدات / اللقطات مكونة صورة بصرية تتشكل من خلال تلاحم اللقطة الأولى بغيرها من اللقطات المتوالية في القصيدة. ومن ثمَّ تصبح الصورة نفسها صورة مبصرة وكأن الشاعر يحمل عدسته الشعرية مرتكزا على تركيب لغوي بعينه، ومسلطا ضوء الكاميرا (الفلاش) على السكينة مثلا، والأشباح الهائمة، ومستقر زواجي.. إلخ. ويقول الشاعر في مقطع آخر:

" عرين سماء مقفرة

تلك النظرة في سمائها الشاسعة

---

[75] سيف الرحبي: من بحر العرب إلى بحر الصين" سألقي التحيّة على قراصنةٍ ينتظرون الإعصار"، الأعمال الكاملة، ص، 32.

النظرة الوحيدة

العالقة في أهداب القمر

تلك النظرة التي تحرث سماءها

من حطب البراكين

براكين البارحة

رغم ما مر عليها من جحافل السنوات [76].

يستدعي هذا المقطع الشعري لقطات متعددة حيث جاءت في صورة مشهدية مركزة من خلال الانتقال بالمفردات من صورتها الثابتة إلى صورتها المتحركة ذات التأثير البصري على المتلقي، فنلاحظ صورة (السماء المقفرة ـ النظرة الوحيدة ـ أهداب القمر ـ البراكين ـ البارحة ـ جحافل السنوات). حيث تمثل اللقطات البصرية السابقة، مجموعة من الصور النصية، لأنني أعتقدُ أنَّ اللقطة البصرية ـ إذن ـ تنبثق في إحدى زوايا النص، لتخاطب العقل المبصر الذي يراقبها، فيقوم بتحويل كل المعطيات اللغوية المتروكة في مساحة النص إلى لقطات ذات وجود حي مبصر، داخل القصيدة. حيث يقول الشاعر سيف الرحبي في لقطة أخرى:

"مسافرًا نحو الشرق،

بينما رسالتكِ تقول،

أنك ذاهبة باتجاه الغرب.

في أي مُفْترق للقوافل التائهة بين القارات

تلتقي مصارع العشّاق؟

خيالاتهم الناحلة تَغذُّ السيرَ

([76]) سيف الرحبي: الجندي الذي رأى الطائر في نومه، ص33.

باتجاه ظلّ وارفٍ

ظلكِ الذي يتبعني ملاكًا حارسًا من صدمة الفراق"[77].

يعتمد الشاعر في اللقطة البصرية السابقة على التضاد البصري بين الشرق والغرب، من خلال فعل السفر إلى حضارتين مختلفتين في المبنى، والمعنى والأهداف، والتوجهات، فالسفر إذن، هو رحلة إلى عالم جديد مجهول، حيث تكون الذات الشاعرة ذاتا مركزية للقاء الأخير، حيث يصبح الظل، هو الصورة البصرية التي تسير خلف صاحبها أينما رحل. ويقول الشاعر في لقطة أخرى:

" البارحة، سهرنا حتى الصباح

استعدنا صخبَ الأيام الخوالي

ضَحَكنا كثيرًا

غرقنا في أرخبيل السنوات

لكنّ الضوءَ الذي كان يفيض

من القلوب والأحداق

ظلَّ غائبًا...

كانت ضحكات موتى

يسردون موتهم

وصخب أناس عائدين

من معركة خاسرة"[78].

---

[77] السابق، ص،43 .

([78]) السابق، ص،44.

يعتمد الشاعر في المقطع السابق على تقنيات الاختيار والتوزيع اللغوي، حيث يبدأ الشاعر في اختيار وانتقاء بعض الدوال/ المفردات الشعرية التي تسهم في تشكيل اللقطة، وكما تسهم هذه اللقطات في بناء المشهد الشعري كله. ومن الملحوظ أن الشاعر انتقل بهذه المفردات من الحقل المباشر إلى الحقول المجازية مثل (البارحة ـ ضحكات موتى، أناس عائدين ـ أرخبيل السنوات ـ الأيام الخوالي،....) فتؤدي الصورة البصرية دورًا في إقامة علائق بلاغية بين الأيام الخوالي/ الذكريات في مقابل أرخبيل السنوات الذي يمر بلا رحمة، حيث تنبعث الضحكات من أفواه الموتى الذين يتحدثون عن طرائق موتهم الحي ولحظة الرحيل العنيد. ويقول سيف الرحبي في لقطات شعرية متعددة:

" في زاوية مقهى.

ظل نمرٍ جريح

بحرُ غواية"[79].

يحاول الشاعر في اللقطة القصيرة السابقة تكبير الصورة البصرية المرتكزة على ظل النمر الجريح/ في مقابل وجود الذات الشاعرة، وكأنها ذلك النمر الذي يقطر حزنا وألما، حيث تصبح المقهى مكان بصريا متحركا في النص الشعري، فيجمع بين غواية البحر، وزاوية المقهى والنمر الجريح. ويقول الشاعر في مقطع آخر:

" يقظة النازع الوحشيّ إلى حديقة الجنس

كما لو أن ناراً لطيفةً تنبعثُ

من الزاوية

ناراً مخمليّة آسرة.

قبل قليل ودّعت صويحباتها

([79]) السابق، ص 64.

وبقيث تدخن محدقة في ألبوم صورٍ أمامها

وثعالب مخبولة تتقافز في كهوف قريبة،

بينما الخرافُ تلعق الماء الآسن في البحيرة.

ظلّ امرأة وحيدة

أكثر حناناً من أمومة

امرأة وحيدة

في زاوية مقهى يضجّ بالأشباح."[80].

اتكأ الشاعر على استعادة الصورة الشبحية من الأساطير القديمة، حيث تصبح زاوية المقهى/ المكان الذي تعيش في أشباح الشهوة، وحدائق الجنس التي يتحدث عنها النص الشعري بصورة بصرية، متجسدة في صورة المرأة التي الوحيدة التي تحاول كبح جنون الشبحية في الحياة، حيث تبدو الصورة البصرية ذات طبيعة أسطورية من خلال المفردات الآتية (الأشباح ـ الثعالب ـ النازع الوحشي ـ ألبوم الصور القديمة ـ تتقافز ـ مخبولة ـ ....) ويقول الشاعر في مقطع آخر:

" الظهيرة بعضلاتها الدموية

تستفز القيامة بشكل مبكر"[81].

يعتمد الشاعر في الومضة الشعرية السابقة على صناعة الصورة البصرية من خلال الإدراك الذهني المتخيل للظهيرة بقسوتها وآلامها اليومية، حيث ينتقل الشاعر بالظهيرة من كينونتها الزمنية إلى رؤيتها الحسية تجاه الأشياء، حيث تعلن الزمنية عن انتهاء الحياة لتواجه الذات بنفسها أهوال القيامة والنزع الأخير، فتقوم الصورة البصرية على ثلاث أيقونات مهمة (الظهيرة ـــ العضلات الدموية ـــ القيامة). لتصبح الصورة البصرية

[80] سيف الرحبي: الجندي الذي رأى الطائر في نومه، ص، 65.
[81] السابق ، ص 66.

منبثقة عن الإدراك الذهني الذي تتبنين عنه روح البصرية في اللقطات الشعرية الثلاث التي تنتج المشهد الشعري بصورة عامة. ويقول الشاعر أيضا في مقطع آخر:

"كلُ هذه الأشباحِ والْمَجَازرِ

كلُ هذه الكوابيسِ والصَّحَارِي

كلُ هذه الأرواحِ المحطمةِ

كلّها من وحي أفكاري التي نسجتْهَا الْحُمَّىَ والْمَتَاهَة"[82].

تتبدى اللقطة البصرية في المقطع السابق من خلال استعارة صورة (الأِشباح ــ المجازر ــ الكوابيس ــ الصحاري ــ الأرواح المحطمة ــ الحمَّى ــ المتاهة) من الملحوظ أن الشاعر سيف الرحبي يمتح دائما من ينابيع التراث الشعبي، حيث تكونات الصورة الشبحية في الوجدان الشعبي العماني، حيث المجازر الأمريكية في صحراء العرب، والكوابيس التي تخنق الذات الإنسانية في الربع الخالي، والأرواح المحطمة التي تحاول كبح جماح خوفها، لينتج عنها الحمى والمتاهة الأبدية التي تهيمن على ذاكرة الإنسان العربي في الفضاء الجغرافي الواسع، ويحاول الشاعر أن يخبرنا في النص أن كل هذه الأِشباح والمجازر والكوابيس والصحاري هي من وحي الأفكار والخيال نتيجة المتاهة التي تعيشها الذات في جوانياتها المغلفة بالقسوة، وهي حيلة فنية لاقتناص بعض اللقطات التي تعيش في اللاوعي الإدراكي للذات صاحبة النص، فوجود مثل هذه الكائنات الحية، ذات الحضور اللافت في بناء القصيدة، يمنحها أفقا مكتنزا بالمرجعيات المضمرة في الثقافة الشعبية في سلطنة عمان، لأنها ذات خصوصية معرفية وتراثية لدى الجماهير العربية من جهة وعمان من جهة أخرى.

[82] سيف الرحبي : الجندي الذي رأي الطائر في نومه، ص 35.

3

المـونتـــاج/ التقطيع:

3ـ المونتاج/ التقطيع:

يمثل المونتاج (التقطيع) لونا من ألوان الصورة البصرية في شعر سيف الرحبي حيث يكون المونتاج تقنية بصرية مستعارة من اللقطات الفنية المرتبطة في نشأتها بالسينما، ثم انتقلت هذه التقنية من السينما إلى القصيدة، فأصبح المونتاج الشعري مفجرًا لبلاغة الصورة البصرية، بل يتشابه ـ في ظني ـ مع مبحث بلاغي قديم هو الحذف والذكر ـ مع اختلاف الاستخدام ــ عند البلاغيين القدامى أمثال عبد القاهر الجرجاني [83]." فالمونتاج الذي يتولى عملية إبراز تداخل الأفكار أو تداعيها، والتوالي السريع للصور أو وضع صورة فوق صورة أو إحاطة صورة مركزية بصورة أخرى تنتمي إليها بجانب وسائل أخرى فرعية مثل المشهد المضاعف، واللقطات البطيئة، والاختفاء التدريجي، والقطع والصور عن قرب والمنظر الشامل والارتداد"[84]. بل صار المونتاج "هو هذه العملية التي تعتمد على الصور/ الحركة بغية تحرير الكل الفكرة [أعني صورة الزمن]، وهذه الصورة بالضرورة صورة غير مباشرة، مادامت مستخلصة من صور وحركة؛ فالمونتاج أيضًا هو التركيب والتنسيق لصور أو حركة تقوم بتأليف صور غير مباشرة للزمن، وهو عملية التوليف/ التركيب عملية اللصق والقطع وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي، ليطابق التقطيع الفني، ويقوم علي تحديد اللقطات المختارة، واستبعاد اللقطة غير المرغوب فيها، وتزامن الصوت والصورة، وتحضير الموسيقا والمؤثرات الصوتية "[85] فيقول الشاعر سيف الرحبي، مستخدما تقنية المونتاج:

"عندما أسافر إلى بَلَدٍ

تَسْبِقُنِي إليهِ الإشَاعَاتُ

فأنتشي،

---

[83] يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز " باب الحذف" : "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فانك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون بيانًا إذا لم تبن" ومن ثم فقد رأينا أن باب الحذف في البلاغة العربية باب يقترب من فن المونتاج في العصر الحديث وبخاصة في الصورة البصرية التي يحذف فيها الشاعر بعض التراكيب بقدر ما يذكر لوجود مشاهد تقوم مقام القرينة اللفظية فذكرها وحذف بعضها يمنحها قوة في التعبير بالصورة البصرية ، انظر : عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: أبو فهر محمود محمد شاكر، الطبعة الثالثة مطبعة المدني القاهرة،1992، ص 106.

[84] شريف رزق: آفاق الشعرية العربية ، مرجع سابق ، ص85 .

[85] جوزيف ماشيللي: التكوين في الصورة السينمائية ، ترجمة: هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1983 صـ 29.

مثل ذئب تسبقه أحلامه نحو الفريسة

ولا أصل!"[86].

تتجسد في المقطع السابق صورة بصرية متحركة لمسافر لا يصل، بل يخترع وسيلة فنية للسفر عبر الخيال غير مشغول بتفاصيل العالم المربكة، فتحمل الصورة البصرية في النص قدرة اللغة الشعرية على صناعة مشهد يقوم على المونتاج البصري، لأن الشاعر لم يذكر لنا- في ظني - التفاصيل المحذوفة في القصيدة، فلم يذكر النص لماذا قام الشاعر بالحذف/ المونتاج؟ وما حقيقة السفر المرتبط بالإشاعات؟ ولماذا يرتبط السفر نحو المجهول بالإشاعات الفارغة مثل الذئب الذي يحلم بالفريسة دون أن يصل إليها؟ هذه الأسئلة المسكوت عنها في النص ، تمكنه في الدخول إلى القراءة البصرية، قراءة تكشف عن عملية بتر لمشاهد لم تذكر، لكنها تمتلك حضورا من خلال قرائن مضمرة في السياق الشعري، وهي (مسافر – الإشاعات – ذئب – فريسه – تسبقه) هذه القرائن تستدعي بشكل خفي صورا بصرية مسكوتا عنها في النص ، وكأن الذات الشاعرة تتمرد على قوانين العالم الذي نسافر داخله، معجونة في تفاصيل الحياة الصاخبة، بديلا عن رتابة الحياة وقواعدها التقليدية، ويمنحنا المونتاج أيضا قراءة العالم المختفي وراء الصورة الاجتماعية للبطل النصي الذي قام بهذه الأعمال ، مما يشي بصورة الفقر واللامبالاة التي تملكت من البطل، فلجأ إلى صناعة السفر/ الرحلة دون أن يفكر لحظة في الوصول، ويقول الشاعر في القصيدة نفسها:

" الفجر ينصب متاريسه

أمام غرفتي

وأنا أعزل إلا من كلمات

تحلم بالخروج

سأكون وحيداً كالعادة في مواجهة

[86] سيف الرحبي : مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور ، ص43.

جيوش النمل والسلطعونات

وأنواع الطيور وهي تسبح بأفراسها

في الضوء ..."[87].

يعتمد الشاعر في المقطع البصري السابق على استخدام تقنية السرد الداخلي / المنولوج، لأن الجملة الفعلية (أعزل إلا من كلمات، تحلم بالخروج) تفتح بابا للتأويل والسؤال معا؟ كيف يكون الشاعر أعزلا؟ ثم يأتي الاستثناء الوحيد/ الكلمات، هذه الكلمات التي تحلم بالخروج والتمرد، حيث يقف الفجر مقيما متاريسه في صورة متضخمة لحقيقة الفجر الذي يفرض طريقته في بناء العالم، حيث اعتمد الشاعر على المونتاج من خلال السرد المكتنز في سرد المفردات الآتية (الفجر ـ متاريس ـ الطيور ـ أفراسها ـ الضوء ـ غرفتي ـ أعزل ـ الكلمات ـ ..) وكأنَّ الإشارة تحمل قربا صامتا، ومن ثمَّ يصبح الشاعر مصورا وسينوغرافيا في وقت واحد، لأنه يقصد ـ من وراء ذلك في رأينا ـ طرح شعرية بديلة من خلال الصورة البصرية في قصائده، ويستخدم أيضا مفردة الصورة كثيرا في نصوصه وتجلت في هذا النص (وأنا أعزل إلا من الكلمات التي تحلم بالخروج) فتكرار الصورة يعني أنها تقوم بدور البطل الذي ينقل الحقيقة ولا يقول عنها شيئا بل يتركها تتحدث عن نفسها، ثم تأتي صورة الصمت فلن يتحقق الصمت سوى بوجود الصورة البصرية التي تستخدم لغة العين لنقل ما مرَّ بها من آلام وجراحات، ويقول الشاعر ـ أيضا ـ في مشهد قصير من القصيدة نفسها:

" إلى قاسم حداد

سماء تهذي تحت طاولة الكتابة

قطط تموء في ضوءٍ شاحبٍ

وخلف النافذة قراصنة يحتلون

البلاد

[87] سيف الرحبي: مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور ،ص، 45..

قلاع تنهارُ على رؤوس القنّاصة

وأطفال يسرقون الخبز من فم الرُهبان

وفي جهة ما من هذا المشهد

ترتفع موسيقى جاز."[88].

من الواضح في النص السابق أن الشاعر يستمد من روح الصورة البصرية وصفا لشخصيات إنسانية معينة، ذات دلالات ثقافية واسعة فهو يستخدم الصورة بطريقة مباشرة هنا تحديدا فيقول: (إلى قاسم حداد- سماء تهذي ـ قطط تموء ـ رؤوس القناصة ـ يسرقون الخبز ـ فم الرهبان) تمنح هذه المفردات المستخدمة في بناء النص زوايا للبصر يتحرك فيها النص عبر مخيلة واسعة فالصورة البصرية (يسرقون الخبز من فم الرهبان) التي تدل على هيمنة الرهبان على قوت الفقراء، وحياتهم وأفكارهم، فترتفع موسيقى الجاز معلنة تمردها الصوتي عن الموسيقى التقليدية، فتشكل الجاز من خلالها طبيعة الحياة المادية و الثقافات الأوروبية، وكأن الشاعر يحمل الكاميرا موجها عدسته الشعرية على الحياة في عوالم متناقضة، وأشكالها، فبمجرد استدعائها في الكادر البصري، تستمد وجودها الحي في النص الشعري، ثم نلاحظ أن محاذاة هذه الصورة الشخصية، سنجد اتساعها الذي ينشر الحزن والكآبة (قراصنة يحتلون البلاد) إنَّ جُلَّ ما طرحه الشاعر سيف الرحبي في نصه ما هو إلا مشهد سينمائي لفيلم الاستعمار الأمريكي للبلاد العربية في العراق وقطر واليمن، وقوات الاحتلال الإسرائيلي في فلسطين، حيث تهمين روح المقاومة البصرية في قصائد سيف الرحبي، وتتخذ من المشاهد اليومية للأحداث السياسية والعنف والفساد السياسي أرضية مشتركة ترتكز عليها في بناء العالم وتعريته، مما يجعلنا نقف عند بعض السرود المكتنز التي جاءت في القصيدة البصرية التي تحمل شحونات دلالية بصرية مختلفة مثل القراصنة؟ الذين يبالغون في القمع والقتل ويتلاعبون بعقول الجماهير العربية وغيرها، كما تتحد صورة الأطفال الذين يسرقون الخبز من فم الرهبان، فالأطفال إشارة بصرية إلى هؤلاء الجوعى

[88] سيف الرحبي: مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور: ص ،65 .

الـذين ينـامون علـى قارعـة الطريـق والأرصـفة العاريـة مـن السـعادة، تغلفهـا الأحـزان والمـوتى يتقـاطرون كـل لحظـة، إن الشـاعر سـيف الرحبـي يرسـم صـورة بصـرية مسـتعارة مـن أدران الواقـع الـراهن وتمزقـه المسـتمر. كمـا نلاحـظ صـوت الصـوفي المبصـر داخـل قصـائد سـيف الرحبي وبخاصة في ديوانه "من بحر العرب إلى بحر الصين" حيث يقول:

" إنني فارغٌ إلا منكِ،

وحيد، ومغمور بحشودكِ العذْبة،

سحائبك التي تمطر صحراءَ ليلي،

بالنجوم والضحكات.

حين رأيتكِ لأول مرة،،

في الزمان الذي أضحى بعيداً

ومتوارياً خلفَ الأكمات،

كنتِ المرأةَ الجميلة الواضحة،

لكن ما لم يكن واضحاً

ذلك الجانب الغائمُ،

المولودُ من رحم الرؤيا،

والموصول برعب الأبديّة."[89].

تنجـرف شـعرية الصـوفي فـي القصـيدة الفائتـة خلـف تيـار نـوراني زاهـد فـي رغبـات الحيـاة وحريقهـا وألقهـا الممتـد، بـل تمنحنـا القصـيدة إنسـانا نورانيـا، تَحَلَّقَـتْ جوانحـه بأهـداب المحبـوب، فتخلصـت الـذات الشـاعرة مـن كـل نياشـين الـولاء ، فقـط تركتهـا جميعـا كـي يفـرح بهـا الأولاد، مـن خـلال مشـهد بصـري مفـارق (فَـارِغٌ إلا منـك ــ مغمـور بحشـودك العذبـة ــ

[89] سيف الرحبي: من بحر العرب إلى بحر الصين ، ص، 43.

النجوم والضحكات ـ رحم الرؤيا ـ الموصول برعب الأبدية)، ثم ينتقل النص إلى صورة أخرى من خلال استدعاء لغة العارفين، حيث الوله الصوفي، ولحظات التجلي في مكان صحراوي مقفر، فصنع حالة منفصلة عن حضور الذات في غياب أصوات أخرى للكائنات والحصى والغياب، رغم وقوعها في صخب دائم لا يفيق منه أصحابه. هذا ما يقوله النص الشعري، أما عن علاقاته البصرية الممتدة، فقد نجد أننا إزاء مشهدين سينمائيين متسعين، الأول: اتكأ فيه الشاعر على بناء صوفي واضح، مرتكزا على بناء صور نورانية كاشفة ذات بصيرة حقيقية من خلال فعل التجلي ولغة العارفين وأولياء الله الصالحين من خلال فعل (الرؤيا والكشف المقيم في براح الذات) أما المشهد الثاني، فيكمن في صورة البطل النصي في قلب الصحراء، وقد حظيتْ الصحاري في تاريخ السينما العالمية والمصرية بدور كبير، لأنها مكان يجمع طوائف إنسانية مختلفة الثقافات والعادات وغيرها، وقد صارت الصحراء عالما نقيا، فطريا، موازيا للحياة الخارجية السريعة المادية، فقد صنع الشاعر سيف الرحبي من خلال استدعاء صحراء ليلي بالنجوم والضحكات، مشهدا بصريا جغرافيا للحياة في الصحراء، حيث الجبال والهضاب التي تتميز بها صحراء الربع الخالي في دول الخليج العربي، فتتشكل الصورة البصرية من خلال المكان الخارجي المفتوح (الصحراء) مثلا كما يذكر ذلك في النص الشعري . ولكن الشاعر لم يمنح نصه تفاصيل زمانية أو أبعاد أخرى داخل الصحراء، فاكتفى بذكر الدال، وسكت / قطع مشاهد أخرى تركها، كي يصبح النص الشعري غامضا، فيحتاج للحفر والتأويل، فتمنحنا صورة الصحراء كما تحتفظ بها الذاكرة الإنسانية بكل ملامحها وتفاصيلها الممتدة، فهي عالم مشهدي له قوانينه الخاصة به، كما أن صورة النور التي رسمها الشاعر تبدو ـ لنا ـ بوصفها مخرجا للنهاية التي يبحث عنها الشاعر، بعيدا عن العالم المادي المربك للذات والآخر في آن واحد.

ويقول في مقطع آخر:

" تلك الأيام، تلك الأيام

حين كانوا أطفالا

يتحلّقون في سفينة الجبل الكبير

والأيام كانت مندسة في الكهوف"[90].

يعتمد الشاعر سيف الرحبي في بناء القصيدة السابقة على بنية الحذف السينمائي / المونتاج في القصيدة القصيرة، حيث تبدو المفردات كائنات بصرية مشكلة للحدث الشعري نفسه فنلاحظ أن الشاعر يستخدم (تلك الأيام ــ أطفالا ــ سفينة الجبل الكبير ــ الأيام ـ مندسة ـ في الكهوف). تتجلى الصورة البصرية في سفينة الجبل، حيث تدل هذه البنية البصرية على امتداد الفضاء الصحراوي/ الجبل في مواجهة الأطفال الذين يلتفون حول حركة السفينة الجبلية، لتصبح الأيام فيما خائفة ومندسة في كهوف الجبال، يمكن لنا أن ندرك ماهية التشكل اللحظي للأيام الغائبة التي تندس في الجبال خوفا من الرحيل. حيث تكون الصورة قاتمة/ غائبة في الوقت نفسه.

[90] سيف الرحبي: الجندي الذي رأى الطائر في نومه، ص،67.

4

الحركـة البطيــئة. (Slow motion)

4 ــ الحركة البطيئة:(Slow motion)

تبدو الحركة البطيئة (Slow motion) تقنية فنية واضحة في مدونة الشاعر سيف الرحبي، فتتشكل من خلالها صورة ثابتة الملامح، تتحرك ببطء داخل النص، فتقف وحيدة في المشهد، هي تلك الصورة الصاخبة في متن النص الشعري، وكأن الشاعر يقوم بتركيز عدسة الكاميرا على لقطة بعينها، فيحولها من حالتها اللغوية المباشرة إلى الصورة المشهدية المتسعة، ليمنحها درجة من درجات الوعي بها، بل تتخلق عن الحركة البطيئة في النص الشعري صورة الذات التي تحيا ولا تحيا، فترسم العالم بيد، وتلقيه بالأخرى، فتمكن العقل من الاحتفاظ بملامحها أكبر فترة زمنية ممكنة، تجعله يقوم باستدعائها كلما شاهد صورة تشبهها، ولذلك نلاحظ في نصوص الشاعر سيف الرحبي تلك الحركة البطيئة للصورة، فيقول الشاعر في قصيدة بعنوان(بعصا الأعمى في ظلام الظهيرة):

" لا فريسة في الأفق

العقبان تسطعُ في الظهيرة

كأنما تسبح في ظلام خاص

بعيون مغمضة قليلا وناعسة.

روحُها القلقة تُحَلِّقُ فوق المدنِ

التي بُنيت على عجلٍ.

من رفات حطّابين وجماجم قتلى.

أحيانا تخبط الهواءَ الراكد

كأنما تنقضُ على فريسة

لكن لا فريسة في الأفق

ربما الخواء اللامع بمعادنه الثقيلة.

التي تغطس في القلب

ربما الظهيرة

تقرع بعصا الأعمى

أبواب الحنين

ربما الحياة التي تتوارى في فم ذئب"[91].

يبدأ تشكيل الحركة البطيئة في بنية الصورة البصرية من خلال الجملة الفعلية (تقرع بعصا الأعمى). فتتحرك الكاميرا، لتسقط أشعتها على فعل الصوت تقرع/ تضرب المفجر للحدث الشعري (عصا الأعمى) مستبدلا بلاغة الرسم البصري ببلاغة الكلمات المنطوقة / المكتوبة. ثم يستخدم الفعل الآخر (تتوارى) الحياة، وكأن هذه الحياة التي رسم الشاعر تفاصيلها لم تعد تحمل قيمة مهمة لدى الذات الشاعرة، فتتحرك الكاميرا من الرسم ببطء. ثم تصل إلى الحدث تتوارى الحياة في فم الذئب. فتسقط كل مفردات الحياة بشكل بطيء في البحيرة. ثم يحدد الشاعر الزمن (تسبح في ظلام خاص) فالليل هو الزمن الحقيقي الذي تحاول فيه الذات رسم كل شيء ثم إعدام كل شيء أيضا. وينتهي المشهد بإيقاف الكادر البصري على (الحياة التي تتوارى بفم الذئب). فتنتهي حركية الصورة البصرية البطيئة، عند فم الذئب الذي يلتهم الحياة بقسوة دون رحمة، وكأنها خلقت لجماعة الذئاب دون غيرها، ومن ثم فإن تقنية الحركة البطيئة للصورة البصرية، تعد سمة مؤسسة في بنية القصيدة البصرية عند سيف الرحبي. لكنها تحتاج لقراءة الصورة المنزوية خلف التراكيب اللغوية، فكل تركيب يستخدمه الشاعر في بناء نصه إنما هو تركيب متخيل قبل أن يكون واقعيا على فضاء النص الورقي، أو بمعنى آخر أن الشاعر يمتلك زوايا وتفاصيل متعددة للانتقال من حركة بطيئة إلى حركة سريعة وفي ظني أن الحركة البطيئة، هي حركة إنسانية بالأساس تمنح الذات الوقت الكافي لعرض آلامها وتناقضاتها، بل تهتم الحركة البطيئة للصورة بروح الإنسان

[91] سيف الرحبي: الأعمال الشعرية الكاملة ، الجندي الذي رأى الطائر في نومه، ص،66 .

وقضاياه الخاصة. أما الحركة السريعة، فهي لا يعنيها وجود الإنسان أصلا، سوى أنها تحوله إلى آلة يمكن أن يؤدي دورا ثم ينتهي. على خلاف الحركة البطيئة التي تعمل على مضاعفة التوتر الدرامي، وهو الهدف الأول للحركة البطيئة للصورة، ومن ثم فيتفاعل معها المشاهد بشكل مؤثر. بل تصبح حركة الصورة البطيئة أكثر رسوخا في الذاكرة، مما يمنحها القدرة على البقاء في ذاكرة المتلقي. ويقول الشاعر سيف الرحبي معتمدًا على الحركة البطيئة:

" سحابة تسوق قطيعَ جبالٍ أمامها،

وتحلم بالربع الخالي

أخرى تسوق قطيعَ أفراسٍ

هاذية بالبحر"[92].

اتكأ الشاعر سيف الرحبي في المقطع الشعري السابق على الحركة البطيئة في عملية إنتاج النص، فيستخدم السحابة/ القائد التي تسوق الجبال أمامها، وهو تعبير سينمائي بامتياز حيث تستمد السحابة قوتها العلوية من حركتها البطيئة داخل النص الشعري، ومن ثم ينتقل الشاعر من حركة إلى أخرى، حيث تحلم السحابة بالحياة فوق صحراء الربع الخالي في الخليج العربي، لما تمثله الربع الخالي من امتداد إنساني وعربي كبير داخل الذات العربية، ثم ينتقل الشاعر في النص نفسه إلى رسم سحابة أخرى تسوق قطيع من أفراس البحر، فيجمع الشاعر بين مشهدين متحركين داخل النص، وهما: مشهد السحابة التي تسوق الجبال، ومشهد السحابة الأخرى التي تسوق أفراس البحر، يحاول الشاعر أن ينسج من خلال الحركة البطيئة مشهدين بصريين، ينطلقان من فضاء واحد أكثر اتساعا، معتمدا على الانتقال الموجه لرسم حركة السحابة، فهي البطل الفعلي في بناء الصورة البصرية التي نتجت عن الحركة البطيئة التي تطرحها زاوية الكاميرا بإيقاع لغوي ممتزج بالسرد الشعري مقطوعة واحدة.

[92] سيف الرحبي: الجندي الذي رأى الطائر في نومه، ص، 58.

ويقول الشاعر في مقطع آخر:

" كلُ هذه الأشباح والمجازر،

كلُ هذه الكوابيس والصحاري،

كلُ هذه الأرواح المحطمة

كلّها من وحي أفكاري التي نسجتها الحُمَّىَ والْمَتَاهَةُ"[93]

تتبدى الحركة البطيئة في مدى قدرة الشاعر سيف الرحبي على اختيار تقنياته الشعرية في الكتابة والتصوير البصري في وقت واحد، حيث يعتمد على انتقاء مفردات ذات مدلولات سيميائية واضحة، فنجده يشحن النص بمفردات مثل (الأشباح ــ المجازر ــ الكوابيس ــ الصحاري ــ الأرواح ـ المحطمة ــ الحمى ــ المتاهة) تُجَسِدُ هذه المفردات بنى أساسية في الحركة البطيئة داخل النص، حيث تميل الأشباح المصورة إلى محاولة الدخول في البصري والإدراكي، حيث يلتقيان بقوة في جذب المتلقي إلى التكوين الذهني بين المتخيل والمدرك بشكل واقعي وحقيقي، ونلاحظ أيضا الجمع بين الأشباح والمجازر، وكأن المجازر هي فعل شبحي بالأساس، فتتوالد منها الكوابيس في الفضاء الصحراوي الواسع، ثم ينتهي النص بانتهاء التصوير الحركي البطيء في قوله: " كل هذه الأرواح المحطمة، كلّها من وحي أفكاري التي نسجتها الحمى والمتاهة" ينتهي دور الحركة البطيئة بانتهاء الفعل البصري نفسه في نهاية النص، وكأن الشاعر يريد بث رؤيته الكابوسية وانتقالها من طبقة إلى طبقة استعارية أخرى تتجدد من خلال فعل التلقي نفسه.

---

[93] السابق، ص59.

5 ــ الفلاش باك

5 ــ الفلاش باك/ الاسترجاع:

يعد الفلاش باك/ الاسترجاع كما يعرفه جيرالد برنس" مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ، ليدع النطاق لعملية الاسترجاع ، حيث يكمن الاسترجاع في العودة بالزمن إلى الوراء لتذكر شيء من الماضي"[94] ومن ثمَّ يعد الفلاش تقنية سينمائية بالأساس، لها إيقاعاتها الجمالية في تركيب الصورة البصرية، فهي أداة من أدوات التشكيل بالصورة، وتعني الاسترجاع، أو قطع التراتبية الزمنية في القصة أو الرواية أو الفيلم، لاستدعاء مشهد أو مشاهد ماضوية قديمة في اللحظة الحاضرة، وكانت هذه التقنية قديما، مقتصرة على الصورة المكشوفة/ السينمائية، ثم انتقلت إلى الشعر والرواية والقصة، حيث يرتكز الشاعر سيف الرحبي في بناء نصه الشعري على استدعاء نصوص ذات حالة ماضوية/ ورائية، تستعيد من خلالها الذات صورة الماضي الغائب بجسده والحاضر بذاكرته وروحه، فيقول الشاعر سيف الرحبي في قصيدة بعنوان(الجندي الذي رأى الطائر في نومه):

" بروميثيوس، سرقَ نار الشعر،

ظلَّ ملفوحاً بعذابها السرمدي

أنت سرقت الشعر والحكاية

سرقتِ نار الجمال

خبأتِها في أغوارك القصيّة [95].

يعتمد الشاعر سيف الرحبي في النص السابق على استدعاء أسطورة بروميثيوس[96] سارق النار في الأساطير اليونانية القديمة، حيث تقول الأسطورة: إن بروميثيوس كان

---

[94] جيرالد برنس: المصطلح السردي ، ص25.

[95] سيف الرحبي: الجندي الذي رأى الطائر في نومه، ص 74.

[96] تقول الأسطورة :لم يكتف بروميثيوس بتشكيل البشر بكل تلك الهبات بل قام بسرقة النار من جبل الأوليمب، وأعطاه قبس منها للبشر فقد حزن بروميثيوس لرؤية البشر في برد الشتاء محرومون من الدفء والأمن فقرر أن يحضر لهم النيران التي تدفئهم وتؤنسهم بنورها، ذهب بروميثيوس إلى هيفاستوس في جبل الأوليمب سرًا حتى لا يفتضح أمره

رحيما بالبشر، لأن زيوس كبير الآلهة كان قد عهد له بخلق البشر، فلما اشتد عليهم الشتاء، كاد الناس يموتون من البرودة، فتألم بروميثيوس لألمهم ، وراح للبركان يطلب منه النار من أجل البشر، فرفض البركان، خوفا من زيوس، فقام بروميثيوس بسرقة النار، وقدماها للبشر كي يشعروا بالدفء. كما نلاحظ أن الشاعر أعاد للذاكرة النصية صوت بروميثيوس سارق النار، وسارق الشعر والحكايات، حيث يكون بروميثيوس هو المعادل الموضوعي للشاعر سارق القصائد والكلمات، كي يقدمها للبشر، يحكي لهم عن أنفسهم، كي تمر الحياة في سلام وأمن، ومحبة. ومن ثم يبدو أنَّ استعارة صوت بروميثيوس في النص الشعري عند سيف الرحبي علامة بصرية لافتة في بناء النص نفسه، لان الذاكرة البصرية أو الدماغية تقوم بعملية الاسترجاع المباشر لأحداث الأسطورة، ويسهم ذلك في بناء الصورة البصرية التي تعتمد على تقنيات السينما في بنائها. ويقول الشاعر أيضا في مقطع آخر:

" كانت الغابةُ غارقةً في الهدوء والصمت

والليل في منتصفه

ليل الأقدمين البهيج

كان جسدكِ فرح الغابة

المتفجّرة بالهذيانات"[97].

يعتمد الشاعر سيف الرحبي على تقنية الاسترجاع المكاني، حيث تصبح الغابات صورة ذهنية لها صفاتها المستقرة في الذهن، لكن بمجرد دخولها في سياق النص

لزيوس، أخذ يبحث بين الكهوف والمغارات عن مقر هيفاستوس وفجأة شق الظلام شراره من النار ووجد برميثيوس نفسه أمام البوابة الضخمة لمقر إله الحدادة هيفاستوس (المكلف بصناعة الأسلحة والدروع للآلهة وفوق ذلك صنع صواعق زيوس) . وبينما هيفاستوس، منشغل بعمله استطاع بروميثيوس أن يسرق أحد صواعق زيوس وأخفاها داخل عصا مجوفه صنعها من النباتات ثم اعطي قبس منها للبشر، تعلم البشر كيف يقتلوا الحيوانات ويطهون لحومها، تصاعدت رائحة الشواء إلى الأوليمب، وعلم زيوس بخيانة بروميثيوس وسرقته للنار ورأي ان البشر لن يدينون له الولاء المناسب إذا غرقوا في النعم فقدم بروميثيوس له عرضاً دليل على الولاء، عرض عليه أن يقاسم البشر لحومهم الشهية مقابل أن يسمح لهم الاحتفاظ بالنار .قام بروميثيوس المشهور بالدهاء والمكر بتقديم قربانين إلى زيوس وآلهة الأوليمب. يمكن الرجوع إلى موقع ويكيبيديا على شبكة الأنترنت للاستزادة حول أسطورة بروميثيوس سارق النار، https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D8%B1%D9%88%D9%85%D9%8A%D8%AB%D9%8A%D9%88%D8%B3_(%D9%85%D9%8A%D8%AB%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A%D8%A7)

[97] سيف الرحبي: الجندي الذي رأي الطائر في نومه، ص، 77.

الشعري اتخذت منطقا شعريا مختلفا حيث تطغى طبيعة المكان/ الفضاء على بصرية النص "فالشاعر يغوص بعمق أكثر حين يكشف مساحات شعرية لا تحتوينا بعاطفيتها والحق إنه مهما كان التأثير العاطفي الذي يلون مكانا سواء أكان حزينا أو مضجرا، فما دام قد تم التعبير عنه شعريا فإن الحزن يتناقص ويخفف الضجر. إن المكان الشعري لكونه قد تم التعبير عنه يتخذ قيم التمدد"[98]. كما نلاحظ صوت الغابات القديمة في روح النص الشعري من خلال تدفق المفردات مثل(الغابة، الهدوء، الليل، البهيج ، الهذيانات، المتفجرة) تمثل هذه المفردات علامات سيميائية مركزية في بناء القصيدة ، حيث يمثل الفضاء المكاني للغابة مشهدا قديما يقوم الشاعر باستعادته وطرحه مرة أخرى في النص ، ولكن بشكل متجدد، حيث حضور الغابة هو إعلان واضح عن حضور الطبيعة والإنسان الأول .ويقول الشاعر سيف الرحبي في مقطع آخر:

" لا شيء يجعل هذه الوحشة مُحتَملة

إلا أنفاسك والموسيقى

الموجة القادمة من عصور الإنسان الأول،

تغمر فراشكِ بالزبَدِ والحنين"[99].

يتكئ الشاعر على استعادة التاريخ البشري، وذلك من خلال صورة الإنسان الأول في العصور البدائية، فهو صاحب الفطرة الأولى في تعامله مع الأشياء حيث عاش التجربة البكر في مواجهته للعالم، حيث يعتمد الشاعر أيضا على استرجاع العصر الفطري بأشيائه المختلفة، والحنين إلى براءة الإنسان وكل ما حوله. حيث تكون الوحشة هي الهاجس المسيطر عليه، فلا يؤنس وحشته سوى أنفاس الحبيب، والموسيقى الربانية التي تطرحها أسطورة الحياة.

" السهل المحترق بفعل الهاجرة

---

[98] غاستون باشلار: جماليات المكان. ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2000، ص،183.

[99] سيف الرحبي: الجندي الذي رأى الطائر في نومه، ص 77.

الجبال والوديان

شجر الآراك.

عرَصَات الحيوان

التي كأنما أتى عليها صاعقٌ ذرّي

لا بدَّ أن تصلها أحلامُكِ

وتعشب من جديد"[100].

من الملاحظ أن الشاعر يستخدم مفردة الصورة البصرية بشكل واسع، مثل (السهل المحترق ـ شجر الآراك ـ الجبال والوديان) و لا يخلو ذلك من دلالة ـ في حقيقة الأمر ـ وكأنَّ الشاعر أراد الاحتفاء بهذه الصور البصرية التي تشكل الطبيعة السينمائية في القصيدة الشعرية، فهو يؤمن بأن قصيدة النثر التي يكتبها قصيدة مشهدية بالأساس، وبأن المشهد المتحرك يمثل أحد أركانها الأولى، فنلاحظ في بداية النص صورة البطل الوسيم، هذا البطل الذي يستعيده النص من أحد الأفلام القديمة في السينما المصرية، فتصبح الصورة البصرية المتحركة هي المدخل الأساس للولوج في عالم النص، ثم يرتد النص، لاستعادة مشهد قديم من خلال استعادة السهول المحترقة جراء الاستعمار السياسي للبلاد العربية،. فينسج الشاعر صورة هذا المشهد من خلال تقنية الفلاش باك، ليقوم بتوظيفه فنيا داخل النص الشعري، حيث مشاهد الحرائق وأشجار الآراك في جنوبي عمان وجبالها الممتدة في صحراء الربع الخالي، ويمكن أن نطلق عليه (التناص السينمائي). ولكن ما الهدف من ذلك؟ في ظني أن الشاعر أراد أن يربك المتلقي من خلال الحديث عن الحاضر في صورة البطل الوسم ، وصورة الماضي في صورة كمال الشناوي، فالبطل الوسيم هو المعادل الموضوعي للشناوي تحديدا في أناقته وشبابه ومدة أثره في نفوس المتفرجين في تلك الفترة الراقية من تاريخ السينما، وقد تتجلى لحظة استرجاع ذكريات الماضي القديم في قوله:(أتى عليها صاعقٌ ذرّي لا بدَّ أن تصلها أحلامُكِ، وتعشب من جديد) فتتجسد لحظة الهروب الذاتي من الواقع الحاضر، فقد

[100] سيف الرحبي: من بحر العرب إلى بحر الصين، ص 65.

تجنح الذات في قصيدة النثر إلى الانكفاء على نفسها، فيصبح خطابها موجها للداخل، فتلجأ الذات إلى استعادة الماضي لحظة الغياب عن الحياة، لأنها تحقق ذاتها في حياة الماضي وتشعر بلذة التحقق الإنساني. ويقول في قصيدة أخرى:

" أحَدِّقُ بوجْهِي فِي الْمِرْآةِ

لا أرَى إلا غيومكِ

تُحيي أرواحَ قتلى

عبروا ذاتَ يوم مرآةَ ذاك المكان"[101].

يبدو فعل الاسترجاع الزمني / البصري في المقطع السابق، بنية محيطة بالنص الشعري عند الرحبي، حيث ينسج من خلال الاسترجاع بنى متغايرة، ومتشابكة في الوقت نفسه، حيث يبدأ الاسترجاع لحظة التأمل واستعادة الماضي من خلال التحديق في مرايا الزمن البعيد، فلا تجد الذات سوى الغيوم، و أرواح القتلى الذين عبروا زوايا المرآه الإنسانية، ويمتد الاسترجاع المكاني في قوله أيضا:

" قهوةُ الصباح.

خبر موتٍ أو انتحار صديق

ضاقتْ به الأرجاء الشاسعة

وضاقتْ به الأبجديّة

حيث لا نورَ إلا نور العَدَم الشفيف

حيث تسكن السلالةُ

وبزهر الزمهرير"[102].

---

[101] السابق، ص 74.

[102] السابق ، ص 76.

اتكأ الشاعر في المقطع السابق على استعادة مشاهد الموت والانتحار التي حفلت بها السينما العالمية، وهي صورة تاريخية ممتدة في ذاكرة الأجيال العربية، فتمثل أيقونة تاريخية لصور الموت وآلامه وقسوته، ثم تتلاحق الصور (موت ـ انتحار ـ الزمهرير ـ الأرجاء الشاسعة ـ نور العدم ـ الشفيف) فيستخدم الشاعر ملامح الذكريات لاستعادة آلام الموت، وزهر الزمهرير. فيعتمد النص على ألعاب الفلاش باك وتداخل الأزمنة والأمكنة في النص ما بين التاريخ الوهمي، والصحراء/ الأرجاء التي لا تجد من يسكنها، فتقف وحدها يتيمة من الأصوات. ويقول الشاعر سيف الرحبي في قصيدة أخرى:

" من أعطاهم كل هذه العزيمة

في الصراع على جيفة جرذٍ

أو جثّة أفعوان؟

كل هذا الشبَق واللُعاب..؟

روحكَ القتيلة أيها الهنديُّ الأحمر

أيها العربي...

واللاتيني الحالم على ضفاف الأمازون

الإفريقي وأنت تصطاد في بحيرة فيكتوريا..

أرواحكم تسبق القَتَلَة إلى المثوى الأخير

أرواحكم الثاوية قبل أن ترى نورَ الحياة..

كل هذا الإرث من الأجنّة المبقورة والغبار

كل هذه الاختراعات العظيمة

كل هذا الدم المسفوح فوق محيطات

الدم والذباب"[103].

يطرح النص الشعري من خلال استعارة السارد لأحداث، قد مرت على تاريخ البشر، حيث تسكن في روحه مواقف نتجت عن التأمل في التاريخ القديم، فتمثل صورة الأرواح التي تسبق القتلة، صورة بصرية خلاقة يتجسد من خلال الصراع القائم بين الأرواح والقتلة/ حيث يعتمد الشاعر على استعادة صور الحروب والقتل المجاني للأجنة الذين يولدون في فضاءات مشغولة بالفراغ والحزن والموت. ويقول الشاعر سيف الرحبي:

" ها أنت في البلاد التي لا تزال تحلم

بالعودة إليها

وما زال الحنين يأخذك نحو وجوهها الألف

والحدائق المعلّقة في الغبار

من طريق المطار شعرتَ بالحمّى

تعصف بعظامك المتعَبَة

من طول الرحلة"[104].

يبدو الحنين بطلا مركزيا في شعر سيف الرحبي، لأنه يعد طاقة من طاقات استمرار الحياة والتغلب عليها ومقاومتها، تبدو استعادة الحنين إلى البلاد القديمة الأولى هي ما يشغل الذات الشاعرة، حيث الحدائق المعلقة في رفوف الذاكرة، وبقايا انتصارات قديمة لا تمثل للذات سوى العبور اللحظي في الذاكرة.

[103] سيف الرحبي: سألقي التحية على قراصنة ينتظرون الإعصار، ص،67

([104]) السابق ،ص78

6 ــ الصورة الشذرية/ التشذر:

6 ــ الصورة الشذرية/ التشذر:

" تشكل الشذرية باعتبارها سمة جمالية وخصيصة تكوينية، ملمحا مهما لافتا من ملامح شعرية الحداثة، التي تسعى إلى تكسير القوالب الجاهزة، واستحداث شكل تعبيري جديد، يستجيب لخصوصيات الواقع المعاصر المطبوع بالتفكك والتشعب والالتباس، واللايقين من أجل إبراز الطابع الإشكالي للكتابة الجديدة "[105] للتعبير عن وقائعها البصرية من خلال الكتابة وأشكالها وزخرفتها في المساحة البيضاء/ الورقية. وقد يطلق بعض النقاد عليه التشذير الشعري " وهو تقنية بصرية واسعة، فإن فعل إجرائه يتم بتمزيق أوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيك لوحدتها بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به، ويؤكد الناقد وليد منير أن هذا الإجراء " تشكيل بصري مواز لمضمون التبعثر والتناثر والتشظى "[106]. ويطرح شريف رزق ــ أيضا ــ مفهوما بسيطا حول شعرية التشذير في قصيدة النثر فيقول: "في شعرية التشذير يصبح النص نثارا تتناثر الجمل الشعرية المكثفة المشعة، مؤكدة على منطق أنه كما جاز أن تكون القصيدة جملة واحدة، جاز كذلك أن تكون الجملة الواحدة قصيدة كاملة، تتناثر الجملة المشعة؛ كضربات متوالية ومستقلة، في حيز النص، بحيث يبدو . بشكل عام ـ وحدات شعرية متجاوزة ومتوالية، كأن ليس ثمة ترابط أو تلاحم بين الجمل في النص، وكأن كل جملة تمثل عالما مستقلا عن العوالم التي تمثلها الجمل الأخرى"[107]. فيقول الشاعر سيف الرحبي:

" أيها القَتلة المعتوهون

ألا يشبع نهَمكم شيءٌ على

..... هذه الأرض الثكلى

جفّفتم ينابيعها الثرّة

.....بقرتم الضرع وتاجرتم بالعظام

([105]) مصطفى الغرافي: السمات المركبة في مديح الظل العالي ، عالم الفكر ، ع3 مجلد 43 ، الكويت ، 2015 ، ص52 .
([106]) وليد منير: عناصر الصورة الدرامية في مسرح صلاح عبدالصبور ص67.
([107]) شريف رزق: أفاق الشعرية العربية ، مرجع سابق ،ص 170 .

الهواء حقنتموه بالسُّم الزعاف

كل خطوة تخطونها تتبعها إبادة

وكل جملة تختزل تاريخ النفاق.

لقد تناسلتم من شجرة الجحيم

"طلعها كأنه رؤوس الشياطين".

ألا تصابون في لحظة عابرة

بخلجةٍ من ضمير أو خوف من إله؟

لم يبق شيء أمام جشعكم،

إنسان، حيوان

أو شجرة تحلم بالربيع

ألا يوقف زحفكم الأسود،

حتى التراب؟"[108].

تتبدى الصورة البصرية في المقطع السابق من خلال اتكاء النص على طرح تركيب شعري مجازف متمرد على البناء التقليدي المباشر في السرد يتسم بتمزيق العبارة أو الصورة أو المفردة ، وقد نلاحظ أن الشاعر سيف الرحبي جعل كل عبارة في صورة مستقلة عن غيرها من العبارات حيث تصبح وحدة منفصلة في حالة تشذير مستمر داخل الزمن الذي يجمع كل العبارات في النص الواحد على سبيل المثال (القتلة المعتوهون ــ الأرض الثكلى ــ تاجرتم بالعظام ــ تاريخ النفاق ــ زحفكم الأسود) من خلال فعل التلقي الأول يلاحظ القارئ أن النص فوضوي لا يكترث بأدوات الربط المباشرة في تحقيق المعنى داخل السياق اللغوي ، ولكن مع القراءة البصرية المتأملة نلاحظ وجود

(108) سيف الرحبي: سألقي التحية على قراصنة ينتظرون الإعصار، ص82 .

علاقات نصية مترابطة بشكل خفي من وراء هذه التراكيب المناقضة للواقع ، ففي بداية المقطع يعلن الشاعر لحظة الموت(الأرض الثكلى) وفي النهاية يعلن (حتى التراب) فهل يعد الموت نصرا على الحياة الفاسدة في علاقاتها بالأخرين . يفكك الشاعر العالم ليصبح لكل صورة بصرية هدفها الخاص بها، وعلى الرغم من ذلك التشتت الدلالي والمبالغة في غموض المعنى، نلاحظ أن النص لا يحتاج إلى الوصول إلى دلالة بقدر احتياجه إلى خلق شكل شعري يحمل المعنى ذاته، وكأن الشكل صار هو الهدف من وراء الكتابة البصرية تحديدا. يقول الشاعر سيف الرحبي مستدعيا صوت المتنبي، من خلال الصورة البصرية فيقول:

" لا أريد أن أكذِّب أحدًا

أو أصدق شيئًا

سأنام ملء جفوني

عن شوارد الحروب والجوارح

سأنزع الخناجر المسمومة من جسدي

سأصفِّي روحي من دويِّ الذكريات

لتحلّق خارج الأزمنة والمُدن

خفيفةً، مرحةً كروح بحّار تجاوزَ خطر العاصفةِ

في ظلمة محيط

سأصغي إلى شدوِ الطيور في الأحلام

مرتشفًا كلّ خمور الجنّة

متنقلاً من حوريّة إلى أخرى

بجسارة الفحل الواثق من اجتراح المعجزات

هذه الليلة سأنام هكذا:

على فراش الوديان الجارفة

تحمل جسدي نحو سدرة الله والحريّة"[109].

يعتمد الشاعر سيف الرحبي في المقطع السابق على الصورة الشذرية بشكل واسع، فتتجلى من خلال بنية الجملة الشعرية الصورة البصرية المتناقضة والتي تبين موقفه تجاه الحياة والبشر لا أكذب أحدا، ولا أصدق، حيث يمنح التشذر بعدا فنيا للصورة، ويسهم في مدى تفككها من جهة وانفلاتها من جهات أخرى، فتصبح صورة ممتدة، ومتشعبة، وقد تجلى أيضا من خلال التناص الواضح لاستدعاء قول المتنبي:

"أنام ملء جفوني عن شواردها..... ويسهر الخلق جرَّاها ويختصمُ"

يتماهى قول الرحبي مع قول المتنبي في عملية امتداد فني/ متخيل عبر الزمن، من خلال امتلاك الشاعر إلى جوهر الحقيقة المتشعبة في عوالم مكتنزة بالخيال الشعري، وفي رسم صورة بصرية تمتلك الكثير من التشذر التشعبي في عروق النص وأوردته الداخلية، حيث يبالغ الشاعر في عملية الوصف في قوله: (سأصفِّي روحي من دويّ الذكريات) حيث يقاوم الشاعر سلطة الذكريات التي يتحرك في إطارها، سيحاول تصفيتها والخروج عليها، قابضا على الحقيقة في الواقع. ويقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

" الموج يرقص أمامي

ضاحكًا ومنتحبًا

مضيئًا بفسفوره الليليّ عَتمةَ المكان

عيونكِ من ثنايا الموج الملتحف

بغيم عابرٍ

([109]) سيف الرحبي: من بحر العرب إلى بحر الصين، ص 83.

تحدّق بي

تسألني عن الزمن الذي مرَّ منذ

اللقاء الأخير..

حطام سفن طافية، صياح نوارس.

من ثنايا الموج والغيمة تحدّق كنجمةٍ

غمرَها المدُّ والليل"[110].

اتكأ الشاعر سيف الرحبي على رسم صورة بصرية من خلال الفسفور الليلي في مقابل عتمة المكان، ثم نلاحظ الدخول في رسم صورة الموج الذي يرقص ضاحكا مرة ومنتحبا مرات عديدة، نحن إذن أمام صورة بصرية مركبة من عدة مبصرات في النص (رقص الموج ـ يضحك ، ينتحب ، الفسفور ، العتمة) تلك الإشارات السابقة تسهم في بناء النص الشعري منجهة وفي بناء الصورة البصرية داخل النص من جهة أخرى، أكثر تعقيدا، فالعالم البصري عند سيف الرحبي عالم مملوء بالجراح والتناقض والحزن والصمت. ويقول الشاعر أيضا:

" ترنو النوارسُ على قطيع الغزلانِ الراكضِ

نحو السَفح

سفح جسدكِ مسترخيةً في ظِلال

شمسٍ رحيمة"[111].

يمثل فعل التشذر بين الصورة المتداخل في علاقة النوارس الغزلان، والسفح والظلال والشمس الرخيمة، ثمة علاقات مختفية في بناء النص الشعري عند الرحبي، لأنه مفتون بتشكيل عوالم الطبيعة، محاولا الدخول في أعماق بنيتها الداخلية، كي يصل إلى

(110) سيف الرحبي: سألقي التحية على قراصنة ينتظرون الإعصار ، ص89

(111) سيف الرحبي: سألقي التحية على قراصنة ، ص 90.

العلاقة البصرية بين النوارس من جهة والغزلان من جهة أخرى. ويقول الشاعر سيف الرحبي في قصيدة بعنوان مقهى القصبة:

"مقهى القصبة

سعيد بيأسي

أجلس قرب النافذة

بمقهى القصبة

أحدق في الميناء الصغير

إلى القوارب والمارة والعربات

أراقب الطيور بأنواعها، تتقافز

فوق غدران أشجار هرمة" [112].

يعتمد الشاعر على استعادة المكان (مقهى القصبة) ليرسم من خلاله صورة بصرية لحياة المقهى وتاريخه وعلاقته بمقهى القصبة، في البحرين، وهو مقهى عريق له شهرة واسعة في الخليج العربي، فنلاحظ تشذير الصورة من خلال استخدام الشاعر لمجموعة من البنى اللغوية (الميناء الصغير ــ القوارب ــ المارة ــ العربات ــ الطيور ــ أشجار هرمة) ويقول في مقطع آخر:

"كم من الأزمان مرت كجبال على

رؤوسنا

منذ أن بدأنا هذه الرحلة

الغربان التي شاخت فوق أشجار السِدر

وغارت دول وبحار وأساطيل.

[112] السابق، ص95.

وحبنا باق

وحده الباقي

زهرة عاتية

حبنا العدمي الكبير"[113].

يحاول الشاعر سيف الرحبي إنتاج صورة من العدم، فالصورة العدمية، هي إحدى أنواع الصور الشذرية التي تتضافر أبنيتها لإنتاج صورة بصرية في روح النص الشعري، فيستخدم الشاعر بنى مفككة لإنتاج الصورة (الأزمان ـ الجبال ـ الرؤوس ـ الغربان ـ زهرة عاتية ـ حبنا العدمي الكبير ـ دول ـ بحار ـ أساطيل.....إلخ) فيطرح النص أسئلة مهمة مثل ما علاقة الجبال بالأزمان؟ وما علاقة البحار بالحب العدمي الكبير؟ يبدو أنني أحاول مقاربة النص الشعري مقاربة سيميائية تتعلق بروح النص وتأويلاته، حيث يبدو الحب العدمي يحمل إشارات إلى الحياة العدمية والفوضى، وانهيار القيم وانفلات الأخلاق وتشرذمها بين أفراد المجتمعات في العالم الثالث.

ويقول في مقطع آخر:

" رومانسيّة

ظلُّ امرأة وحيدة

في زاوية مقهى.

ظل نمرٍ جريح

بحرُ غواية.

يقظة النازع الوحشيّ إلى حديقة الجنس

كما لو أن ناراً لطيفةً تنبعثُ

[113] سيف الرحبي: الجندي الذي رأى الطائر في المنام ، ص97.

من الزاوية"[114].

يرسم الشاعر صورة بصرية من خلال طروحاته الفنية، لصورة لظل المرأة الوحيدة، المنزوية الحزينة على نفسها، فيستخدم الشاعر مجموعة من الأيقونات الشعرية المهمة فنلاحظ بعض المفردات مثل (رومانسية ـ ظل امرأة ـ وحيدة ـ زاوية مقهى ـ نمر جريح ـ غواية بحر ـ النازع الوحشي). وفي ظني أن هذه الأيقونات البصرية تتحد فيما بينها بصورتها الشذرية مكونة في بعدها الكلي صورة بصرية واضحة في نسيج النص الشعري، فنحن إذن أمام مشهدين متشذرين، مشهد المرأة الوحيدة في زاوية المقهى في مقابل ظل النمر الجريح، وكأن المرأة تمثل الصورة المعكوسة في صورة النمر الجريح، الجالس وحيدا في زاوية المقهى، فالمرأة علامة سيميائية تشير إلى كل امرأة وحيدة تشعر بالمأساة والحزن والانزواء، حيث لا تمتلك صوتا مستقلا يعبر عن أزمتها الوجودية وحياتها في مجتمعات قبلية لا تعرف الرحمة.

([114]) سيف الرحبي: الجندي الذي رأي الطائر في نومه ، ص97.

7 ـــ صورة التشظي البصري:

7 ـــ التشظي البصري:

ارتكزت قصيدة النثر عند سيف الرحبي على شعرية التشظي وجماليات الفوضى الناتجة عن البتر النصي البارز في سطح الكتابة أو القص المباشر، وتفكيك النص إلى خطوط هندسية وبصرية، وتفكيك المفردات إلى أصوات منعزلة عن غيرها، أو الكتابة من اليسار إلى اليمين، ومن أعلى إلى أسفل، ومن أسفل إلى أعلى النص، بالإضافة إلى توظيف علامات الترقيم، توظيفا فنيا ودلاليا في المتن والهامش، كل هذه التقنيات البصرية في الكتابة الشعرية تتوالد عنها الصورة البصرية التي تنقل القصيدة من طور التلقي باستخدام حاسة السمع إلى التلقي البصري وحركة العين، ومن ثمَّ " تكشف شعرية الكولاجات البصرية عن نزوع واضح إلى التشظي والتداخل، وينهض الفعل الشعري، هنا بشكل رئيسي على آلية التجميع والتوليف بين عناصر بصرية وسردية في بناءات خاصة، ومن التقنيات الأثيرة في هذه الشعرية تفتيت المشهد إلى مجموعة كبيرة من اللقطات الدالة المتجاورة، والمتوالية، وتفتيت خطية الزمن، وتقطيع أوصال الحكاية، وتداخل الأحداث، عبر استخدام المونتاج بإحدى طريقتين"[115] فيقول الشاعر معتمدا على تقنيات التشظي البصري:

" أبَاطِرةُ العَدَمِ في الربع الخالي

المتاخم لأساطير الطوفان

ينزلون من قلاعهم المشيّدة جيداً

يكتسحون المدُن الكبرى

وعلى وجوههم تكشيرة الفارس المغدور"[116].

تتجلى صورة الأباطرة العدميين في صحراء الربع الخالي في الخليج العربي، كعلامة سيميائية ممتدة عبر صحراء الربع الخالي، حيث تحمل الصحراء تاريخ الأساطير

([115]) شريف رزق: آفاق الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 204 .
([116]) سيف الرحبي: من بحر العرب الى بحر الصين ،ص94.

والطوفان، تاريخ الإنسان الوحشي الذي هبط على المدن الواسعة مكتسحا بقايا الزمان والأوبئة المفترشة على الطرقات، تكشف لحظات التشظي ما بين، الأباطرة، (العدميون)، متحدة مع صورة متشظية أخرى في الربع الخالي، حيث تجسد لحظات الاكتساح الدموي، صورا متشظية للعالم الفوضوي الممزق بين جهات عدة، حيث تكون طموحاته أكبر من إمكانياته العقلية والمادية. فيمشي الأباطرة وعلى وجوههم تكشيرة الفارس المغدور الذي هزم غدرا وخيانة. فلا يصدق أحدا ولا يكترث لأحد. ويقول الشاعر في مقطع آخر:

" كل هذا الغروب المنكسر

على رأسي

كل هذه الطيور الباحثة عن مأوى

كل هذا الشجر المحترق

على سفوح الجبال

كل هذا العمرِ النافل قبل الولادة[117].

اتكأ الشاعر على التقاط بعض الصور المتشظية من العالم الخارجي المحيط بالشاعر للدخول بها في المتن الشعري نفسه، وقد تجلت أفعال التشظي البصري في بعض اللقطات اللغوية مثل (الغروب المنكسر ــ الباحثة عن مأوى ــ الشجر المحترق ــ سفوح الجبال ــ قبل الولادة) فتحمل هذه اللقطات رؤية الشاعر تجاه العالم البصري المحيط بنا، فتقبض الذات الشاعرة على بؤرة المركز في القصيدة لحظة الغروب المنكسر الذي يشي بالحزن والخذلان والموت المبتسر قبل الولادة، وكأن الشاعر سيف الرحبي يكشف زيف الواقع المتردي الذي يقتل أبناءه قبل أن لحظات الولادة بقليل، ليتخلص من طموحاتهم وأعمالهم وأحلامهم البريئة. ويقول في مقطع شعري آخر:

" أحياناً تمنحني الليالي فسحةً بين حشْدِ

(117) سيف الرحبي: من بحر العرب إلى بحر الصين ، ص 112.

الكوابيس المتدافعةِ ..... بالرؤوس وال مناكب،

لأناجي طيفَ أمي الذي لا يبدأ في التمتمة

والعتاب، إلا ويتلاشى

كـ انطفاء نيزكٍ في سماءٍ مقفرة" [118].

تهيمن روح الكوابيس على الذات الشاعرة من خلال انفلاتها المتشظي عبر الزمان والمكان، حيث تتدافع الكوابيس في الفضاء الدماغي للذات، عبر صور متدفقة متناقضة في الوقت نفسه، تربك حركية الذات، فتلجأ إلى الأم التي تمد مساحات الطمأنينة والمحبة على أجساد أبنائها الخائفين من جحيم الحياة في الصحراء، والجبال والوديان المظلمة في صحراء الربع الخالي. ويقول سيف الرحبي في مقطع آخر:

" هذه النسمة المفاجئةُ

من أين أتت وغمرتني بحنانها الوارف

من أيّ سماءٍ بعثتها الآلهةُ

لتحطَّ كسرب يمام برّي فوق سهل أخضر؟

....

.....

من أي جناح طائر يعبر المحيط؟.....

ابتسامتكِ التي تنشر بهجةَ الروح والمغامرة"[119].

إن فعل التشظي البصري في القصيدة السابقة يمنحنا قراءة للبياض/التشظي الذي يقصد الشاعر من ورائه تحقيق هدف الشعرية، وكأن العالم الذي يعيش فيه هو عالم

---

[118] السابق، ص113.

[119] سيف الرحبي: من بحر العرب إلى بحر الصين، ص 114.

متشظ بالأساس لا تحكمه القيم التقليدية المتوارثة بقدر إيمانه بالفوضى الخلاقة التي تحكم العالم على حد قول أستاذنا محمد عبدالمطلب [120] ومن الملاحظ أن الشاعر يستمد من قدرة علامات الترقيم والنقاط المتوالية على صناعة صورة عبثية غير مكتملة في قوله (من أين أتت وغمرتني بحنانها الوارف؟....) ، يكتفي الشاعر بصورتي الحزن والانكسار .. ثم يصنع صورة متوهمة من علامات النقاط، كي يضع القارئ ما يريد أو ما يستنتج جراء الحزن والانكسار. و يخبرنا النص في جملة أخرى (لتحطَّ كسرب يمام برِّي فوق سهل أخضر (...../ ...../ .....) طبقا للفراغات في السطرين السابقين فينشغل الشاعر بعلامات الترقيم ، فيستبدل النقاط بالكلمات وكأن الكلمات صارت عقيمة لا تشف معنى ولا تمتلك التعبير المباشر عن الأحوال السيئة التي تمر بها الذات . وتنتهي القصيدة بقوله :" ابتسامتكِ التي تنشر بهجةَ الروح والمغامرة" ، في ظني أن علامات الترقيم تومئ إلى حقيقة المعنى الشعري ، بل تكون أكثر بلاغة من المكتوب والمنطوق ، فالصمت الكتابي يعبر عن تفاصيل متشظية تتداعى حقيقتها من خلال الفراغات وكأن العالم صار صورة باهتة لا ملامح لوجودها الحقيقي، سوى التعبير بالصمت أو النظرة أو الإشارة المتخيلة من خلال الشكل البصري في الكتابة الشعرية، ويبدو التشظي جليا في الكلمة الأخيرة في النص(والمغامرة).فيمكن لكل قارئ للنص أن يصنع مغامراته الخاصة، فليس هناك ثمة مغامرة ظاهر لأحد، فقد تشظى صوت الشاعر، وصار كشظايا لأصوات آخرين لا صوت لهم. ويقول الشاعر في قصيدة أخرى:

" صورة "فلليني" على الجدار

الجدار الموجود قبل استواءِ الأرض

وعليه بُنيتْ السجونُ

والمصحّات،

بجواره فيل "المقابلة"

[120] محمد عبد المطلب: شعراء السبعينيات والفوضى الخلاقة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص187. .

وعلى مقربة طالع النخل المفعَمةِ الغدران والصباحات.

إيطاليا، الهند، عُمان، أصقاع تنجبُ أخرى.

ما الذي يلمُّ شتاتَ هذا المشهد

غير خيالك المدبوغ بشموس طالعة."[121].

تبدو صورة التشظي في النص السابق هي البطل المحرك لمواجهة العالم (فصورة فيللني المخرج الإيطالي المعروف) تحمل هذا المعنى البصري من خلال استدعاء (إيطاليا ، الهند، عُمان، أصقاع تنجب أخرى) فتتشظى الذات داخل هذا العالم ، كي تبحث عن صوتها الضائع ، فيستخدم الشاعر شتات.....خيالك .....شموس طالعة ..... ، فنلاحظ الفراغات التي تأتي بعد كل جملة مبتورة المعنى، فيرصد النص علاقة الذات بالآخر حيث تصبح الذات الشاعرة محور النص في قوله(وعليه بُنيتْ السجونُ والمصحّات) وجاءت السجون والمصحات في تشكيل كتابي من خلال تمزيق فضاء المفردات على سطح الأرواق البيضاء) يرصد الشاعر من خلال هذا التشكيل صورة لأشلاء المحبة التي نتحدث عنها كثيرا ولا نشعر بها تتسرب إلينا، بل نلمس فراغاتها السطحية دون أن نراها بعيون متجسدة في الحياة، وهي ترقد في السجون والمصحات كسيحة ومرهقة، ونلاحظ بلوغ التشظي منتهاه في قوله:

"**ينتحبُ الجبل**

من هولِ الفَقْدِ

وربما من أشياءَ

لا يدركها وعي البشر العابرين.

بيني وبينك أيتها **الجبال الخوالد**

ميثاق ولادةٍ وموت "[122].

[121] سيف الرحبي، من بحر العرب إلى بحر الصين ، ص99.

يكشف الشاعر سيف الرحبي عن بلوغ التشظي إلى درجة واسعة المدى، وكأنه يعلن أن الذات الإنسانية تعيش في عوالم من التشظي اللانهائي، فتكشف صورة الجبل وهو في حالة انتحاب مستمر، وفقد كبير لضياع تاريخه الصحراوي، وتمزق أبنائه من بعده، فيخلق الشاعر علاقات ممتدة بين الذات الجبلية التي تعلن ميثاق ولادتها ميلادها في الجبال، وحياتها الطويلة بين سفوحها، عن نهاية البشر الذين لم يحفظوا عهدا للجبال، تلك التي شهدت تفاصيل الميلاد والموت. ويقول في قصيدة أخرى:

" صبيحة يوم عيد

أرواح الغائبين التي تخفق دائمًا

أجنحتها تجرف المسافة

ما بين البندر..... والقرية

أمضي صبيحة العيد

تحفّني أرواح وغيابات"[123].

تسيطر على قصيدة سيف الرحبي روح الغائبين المسافرين/ المتشظيين في الداخل الإنساني والمنسيين في تفاصيلها التي لا تنتهي بانتهاء التفاصيل نفسها، يكشف الشاعر عن تلك الأرواح الغائبة وهي ثمة أرواح حاضرة بالفعل، لكنها مغيبة بالزيف والادعاء والمكر والخديعة، فعلى الرغم من البهجة التي تشعها صباحات يوم العيد، فإن الذات تعلن عن استعادة الحزن، متجسدا في أرواح الغائبين الذين لا تشعر الذات بالبهجة إلا في حضورهم. ويقول الشاعر سيف الرحبي فيقول:

" **غياب**.....

.....

مشينا إثركم

([122]) سيف الرحبي: من بحر العرب إلى بحر الصين ،117.
([123]) سيف الرحبي: السابق، ص 119.

ومشينا في الحقول

قطعنا أودية وشعابا، .....

وفيافي ضاع القمر في تخومها

ضاع الفلكيون

ونجمة الصباح

لا شيء يدل عليكم

لا شاهدة قبر، .....

ولا علامة.

أخذكم الهوى، .....

نمتم في رأس موجة عاصفة"[124].

يبدأ الشاعر في تسجيل لحظات التفكك الزمني من خلال مفردة (غياب) فالغياب دائما يمثل تقنية واسعة الدلالة في قصيدة سيف الرحبي بخاصة والقصيدة العمانية بعامة، ويكشف الشاعر هنا عن مدى احتفاء القصيدة بلحظات الغياب المنظم في البناء الشعري، وكأنه يستعذب الغياب بل يحن للعيش داخله، متمثلا في استعادة البشر الذين دهستهم عجلات الغياب، لكنهم حاضرون في قلب الشاعر وقصيدته، بل هم يعيشون فيها، بجراحاتهم، وأحزانهم، وأفراحهم المتشظية، المنفلتة عن أفراح الآخرين تارة ، والمنسية في تفاصيل العالم المغيب تارات أخرى. فتتجلى علامات التشظي في الأيقونات البصرية الآتية (غياب ــ مشينا إثركم ــ الفلكيون ــ الصباح ــ موجة عاصفة ــ شاهدة القبر ــ رأس) إن جل هذه الأيقونات السيميائية السابقة تشي بروح التشظي وتوالد العلاقات البصرية، لينتج عنها صورة بصرية تنبت في أرضية النص الشعري، حيث تمثل الفراغات التي تركها الشاعر بين الجمل الشعرية، صورة حية

[124] السابق ، ص ،120.

للتشـظي الـواقعي الممـزوج بتشـظي الـروح إلـى ذرات صـغيرة منفلتـه لا هـدف لهـا، ولا تعـرف أيـن تسـير ؟ حيـث لا أمـن ولا أمـان فـي الحيـاة ، كـل مـا فـي الأمـر هـي أن الـذات تواجه الواقع بروحها الممزقة، مقاومة جراحاته التي لا تنتهي..

خاتمة/ نتائج البحث

خاتمة/ نتائج البحث:

جاءت الخاتمة لترصد ما توصل إليه البحث من نتائج:

انشغل البحث بتحولات الصورة البصرية وعناصرها الفنية في شعر الحداثة العربية" "نحو نظرية جديدة للصورة الشعرية"، وقد اتكأ البحث على شعر سيف الرحبي أنموذجًا،" حيث لاحظ الباحث أن للصورة البصرية أشكالا متنوعة، تسهم في بناء النص الشعري والكشف عن جمالياته، لأن الصورة البصرية تمتلك مجموعة من البنى المركزية في النص الشعري، **وقد توصل البحث إلى مجموعة من النتائج الآتية:**

- كشف البحث عن دور المشهدية في بناء الصورة البصرية في شعر سيف الرحبي.
- استبدل الشاعر سيف الرحبي (في مدوناته الشعرية) الصورة البصرية بالصورة البلاغية القديمة، محاولا إنتاج شعرية مغايرة من خلال إفادته من تقنيات السينما الحديثة.
- كشف البحث عن دور الصورة البصرية في بناء قصيدة الحداثة العمانية بعامة وفي شعر سيف الرحبي بخاصة، حيث تعد وسيلة فنية من الدرجة الأولى في بناء النص الشعري.
- إن القصيدة النثرية تحتاج إلى القراءة السيميائية التأويلية حتى تصل رسالتها إلى المتلقي.
- صارت القصيدة الحداثية عند سيف الرحبي تفرض طرائق عدة للدخول إليها، ومن أهم هذه الطرائق، المقاربة السيميائية البصرية التي تسهم في الكشف عن أجواء، وعلامات النص العميقة التي لا تظهر على سطح الفضاء النصي بطريقة مباشرة، ولكن تتضافر الأيقونات الشعرية في الوصول إلى ما يقترب من المعنى المنفلت اللانهائي.
- تمثل اللقطة البصرية ركنا رئيسا في بناء الصورة البصرية في قصيدة النثر عند سيف الرحبي، فهي تكون بمثابة النواة التي تتشكل عنها الصورة، فنتجت

عنها اللقطة البصرية في القصيدة من خلال استنطاق المفردات البصرية في نسيج التركيب الشعري.

- اعتمد الشاعر على تقنية الفلاش باك (الاسترجاع) في بناء الشكل البصري للصورة حيث أسهمت في ربط الزمن الشعري بـ (الماضي ـــ الحاضر ـــ المستقبل)
- ـ ارتكز النص الشعري على الصورة الشذرية، فتمثل التشكيل الكتابي البصري في القصيدة، لينتج عنها الإيقاع البصري للكلمات والحروف، والصورة البصرية من خلال هذه التقاطعات.
- تمثل ظاهرة التشظي عنصرا فنيا لافتا في مدونات سيف الرحبي الشعرية، وبخاصة في مدونة من بحر العرب إلى بحر الصين، الجندي الذي رأى الطائر في نومه ـ قطارات بولاق الدكرور....، وغيرها)
- تمتلك قصيدة سيف الرحبي النثرية الكثير من الدلالات العميقة في عملية البناء الشعري، فتصبح صورة التشظي انعكاسا لتشظي العالم وانفلاته وتفجير عوالمه، ومن ثم أصبحت الصورة المتشظية بديلا للصورة النمطية الجامدة.
- كشف البحث عن أهمية اللقطة البطيئة في بنية الصورة البصرية، حيث تمثل حركة الكاميرا مفتاحا أساسيا لمقاربة الصورة في مدونات سيف الرحبي الشعرية.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولا: المصادر :

- **سيف الرحبي: الأعمال الشعرية الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، (ط1) مارس، لندن، 2018.**

ثانيا: المراجع العربية:

- أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005.
- إدوار الخراط: " شعر الحداثة في مصر " دراسات وتأويلات " سلسلة كتابات نقدية، ع (97) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1999.
- أمينة رشيد: السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، بحث ضمن كتاب " مدخل إلى السيميوطيقا" تحرير: سيزا قاسم، ونصر أبوزيد، دار إلياس العصرية، القاهرة ،1984.
- بشرى موسى صالح: الصورة الشعريّة في النقد العربيّ الحديث، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت ،1994.
- بشر بن شرف الموسوي: قصيدة النثر في عمان بين غياب الرومانسية وحضور السريالية، مجلة الفلق الإلكترونية، عمان، 2010.
- جابر عصفور: الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب، دار التنوير، بيروت، طبعة 1، 1993م.
- ــــــــــــ: " واحد من شعراء السبعينيات " مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد (25) مايو .1991.
- حازم القرطاجني:" منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.

- حلمي سالم: " شعراء السبعينيات في مصر، المرجع الاجتماعي والثقافي " مجلة شعر، العدد (56)، القاهرة، 1989.
- رفعت سلاّم:" كتابات، كراسة ثقافية غير دورية، العدد السابع، عدد خاص عن شعراء السبعينيات في مصر، يناير .1983.
- رفعت سلاّم: " شعراء السبعينيات في مصر "ثلاث مقدمات ضرورية"، مجلة شؤون أدبية، الشارقة، العدد 14، خريف 1990.
- ساسين عسّاف: الصّورة الشعريّة، وجهات نظر عربيّة وغربيّة، دار مارون عبّود، بيروت، ط1، 1985م.
- سعيد توفيق: " ماهية الشعر؛ قراءة في شعر حسن طلب " الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع (34)، القاهرة، 1991.
- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار نشر والتوزيع، اللاذقية، سوريه(ط3) 2012.
- سلمي الخضراء الجيوسي:" الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث" ترجمة : عبد الوهاب لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2001 .
- سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، آفاق الترجمة، الهينة العامة لقصور الثقافة، 1996.
- سيزا قاسم: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة "مدخل إلى السيميوطيقا"، تحرير: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.
- شريف رزق: آفاق الشعرية العربية في قصيدة النثر، دار الكفاح، المملكة العربية السعودية .2015.
- شاكر عبدالحميد: عصر الصورة " السلبيات والإيجابيات " عالم المعرفة ع (311) الكويت يناير 2005 .
- صلاح فضل: صورة القراءة وقراءة الصورة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997.
- ـــــــــــــ" شفرات النص: دراسة سيميولوجية " في شعرية القص والقصيد " (ط2)، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، 1995.

- صبري حافظ: " تحولات الشعر والواقع في السبعينيات " ، مجلة ألف ، عدد (11) سنة 1991.
- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: أبو فهر محمود محمد شاكر، ط3 ، مطبعة المدني ، القاهرة ،1992.
- عبد القادر الرباعيّ: الصورة الفنّيّة في شعر أبي تمام: ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1978م.
- عبدالملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري " تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي " منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2005.
- عبداللطيف الوراري :"«الصعود إلى الجبل الأخضر» لسيف الرحبي: أو الهبوط إلى الخيال وأنباء الفجيعة "مقالة بموقع الشاعر سيف الرحبي ، https://saifalrahbi.com/?p=1320
- عزة جدوع: شعر حسن طلب " دراسة في الإيقاع ، مكتبة ابن سينا للطباعة ، سنة 2002 .
- علي البطل: الصورة في الشعر العربيّ حتّى آخر القرن الثالث الهجريّ " دراسة في أصولها وتطوّرها "، دار الأندلس، بيروت، 1981م.
- ــــــــــ:" بنية الاستلاب " دراسة نصية لقصيدة " مراوحة " بين عالم النص وعالم المرجع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.
- عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابيّ الحلبيّ، الجزء الثالث " القاهرة، 1968م.
- فاطمة قنديل: التناص في شعر شعراء السبعينيات، كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998.
- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، بيروت، ط (1)، 2020 .
- محمد عبدالمطلب: شعراء السبعينيات والفوضى الخلاقة ، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة، 2009 .

- ـــــــــــــــ: قصيدة النثر بين القبول والرفض " قوس قزح" مجلة ثقافية فصلية، مستقلة غير دورية ، القاهرة ، 2003.
- محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعريّة: الفلاسفة والمفكرون العرب ، الدار العربيّة للكتاب، تونس، 1992م.
- محمد شرف حنفي: الصورة البيانيّة، دار النهضة، مصر، القاهرة، 1965م.
- مصطفى ناصف: نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، مارس 2000 .
- مصطفى الغرافي: السمات المركبة في مديح الظل العالي، عالم الفكر، ع3 مجلد 43، الكويت، 2015 .
- وليد منير: عناصر الصورة الدرامية في مسرح صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.

المراجع الأجنبية المترجمة:

- امبرتو ايكو السيميائية وفلسفة اللغة ، ترجمة ، أحمد الصمعي ، ط(1)، بيروت، المنظمة العربية للترجمة ،2005.
- تزيفتان تودوروف: نظريات الرمز، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
- تشارلز سوندرس بيرس: تصنيف العلامات، ترجمة: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة «مدخل إلى السيميوطيقا»، تحرير: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية،القاهرة، 1986.
- جوزيف ماشيللي : التكوين في الصورة السينمائية ، ترجمة 0 هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1983 .
- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط(1)، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2008.

- جيل دولوز : الصورة – الحركة ، فلسفة الصورة ، ت : حسن عودة ، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، 1997.
- روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة، سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط(1)، 1994.
- سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1982.
- ستيفن سبندر: نقلا عن شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، عالم المعرفة، الكويت، 2005.
- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة ، 1995 .

فهرس المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
مقدمة	5
تمهـــيد "مصطلحات الدراسة"	8
لماذا سيف الرحبي؟	9
شعراء الحداثة.	11
إشكالية الأجيال	15
قصيدة الحداثة في سلطنة عمان	18
مفهوم قصيدة النثر	22
مفهوم السيميائية	25
سيميائية العلامة	27
أصناف العلامات	28
مفهوم التأويل	31
مفهوم الصورة الشعرية	33
مفهوم الصورة البصرية	34
المبحث الأول : بنية المشهد البصري	39
المشهد البصري	40
المبحث الثاني : مفهوم اللقطة	47

اللقطة البصرية	**48**
المبحث الثالث : المونتاج	**57**
المونتاج / التقطيع	**58**
المبحث الرابع : الحركة البطيئة .	**65**
صور الحركة البطيئة	**66**
المبحث الخامس: الفلاش باك	**71**
الفلاش باك / الاسترجاع	**72**
المبحث السادس : التشذر/ الشذرية	**79**
صور التشذر	**80**
المبحث السابع : التشظي	**88**
صور التشظي	**89**
الخاتمة	**96**
خاتمة البحث / النتائج	**97**
المصادر والمراجع	**99**
المصادر	**100**
المراجع	**100**