جامعة المدية

قسم اللغة العربية وآدابها

# محاضرات في الشعر المغاربي

الموسم الجامعي 2024 / 2025

الأستاذ مفتاح بخوش

المستوى:

ماستر أدب عربي حديث ومعاصر

# المحتويات

المحتويات ............................................................................................ 2
المحاضرة 1: التجريب وهجرة الجنس الأدبي ........................................................ 3
المحاضرة 2: السردية في الشعر المغاربي المعاصر ................................................ 5
المحاضرة 3: الشعر والسينما ......................................................................... 9
المحاضرة 04 : هاجس الكتابة واستعارة السينما في الشعر ....................................... 12
المحاضرة 05 : السينما كقناع في نصوص الشاعرة لميس سعيدي ................................. 15
المحاضرة 06 : الشعر والتشكيل - الإيقاع البصري بديلاً عن الإيقاع الصوتي .................. 20
المحاضر 07: الهايكو تداخل الفنون البصرية بالشعر ............................................. 28
المحاضرة 08 : البوليفونية في الخطاب الشعري المعاصر ......................................... 30
المحاضرة 09: مسرحة الشعر ....................................................................... 37
المحاضرة 10: قصيدة الومضة في الشعر المغاربي المعاصر ...................................... 39
مصادر حول الموضوع ................................................................................ 43

## المحاضرة 1: التجريب وهجرة الجنس الأدبي

ظلَّت الرؤية الغربية للأدب والفنون، لفترة طويلة، أسيرةَ القوالب التجنيسية التقليدية التي أرساها أرسطو من خلال تقسيمه للأدب إلى ثلاثة أجناس رئيسية :**الدرامي**، و**الملحمي**، و**الغنائي**. وقد وُجد ما يُوازي هذا التقسيم في السياق العربي من خلال تصنيف الأدب إلى نوعين رئيسيين :**الشعر** و**النثر**. وقد أسهم هذا التصنيف الثنائي في تكريس نمطية إبداعية حالت دون تطور الأفق الجمالي للأدب، إلى أن ظهر العصر الحديث، الذي تميَّز بتعدُّد الرؤى والاقتراحات الداعية إلى تجاوز هذه الأطر التقليدية، والسعي نحو تحرير الإبداع الأدبي من القيود الموروثة التي لم تعد قادرة على تلبية المتطلبات الجمالية التي فرضتها تحولات الواقع المعاصر.

وقد أدَّى هذا الحراك إلى فتح باب النقاش واسعًا بين تيارات متعددة، شملت المؤيدين للتحرر والانفتاح، والمحافظين المتمسكين بالتراث، والحياديين الذين آثروا تأجيل مواقفهم. ونتج عن هذا النقاش بروزُ حقل معرفي وفلسفي جديد أُطلق عليه" **نظرية الأجناس الأدبية**"، التي تُعنى بمساءلة ماهية الجنس والنوع الأدبي، واستكشاف الحدود الفاصلة بينهما، إلى جانب تحليل النظم العامة التي تضبط كل جنس أدبي، من خلال دراسة خصائصه وسماته، وعلاقته بالأجناس الأخرى.

تهدف نظرية الأجناس، في هذا السياق، إلى تجاوز التصنيف الساكن نحو مقاربة ديناميكية تُراعي التداخلات بين النصوص، بما يسمح بإمكانية توليد أجناس أدبية جديدة، تستجيب للبنيات الجمالية الحديثة، وتُعبِّر عن تحولات الإنسان وتطلعاته. ومن خلال هذا المنظور، أصبحت الأجناس الأدبية لا تُفهم فقط بوصفها أطرًا لصياغة النصوص، بل كذلك كنتاج تراكمي يُستخلص من مجموع كبير من المتون الأدبية.

وقد بدأت هذه الإشكالية منذ الفلسفة اليونانية القديمة، مع أفلاطون الذي، رغم استبعاده للشعراء من مدينته الفاضلة، قسَّم الشعر إلى ثلاثة أنواع :**سردي**، **محاكاتي**، و**مركب** بين السرد والمحاكاة. ثم جاء أرسطو ليؤسس، في **فن الشعر**، لتقسيم ثلاثي للأجناس :**الملحمي**، **الدرامي**، و**الغنائي**، مما أسس لمفهوم" **نقاء الجنس الأدبي**"، وهو المفهوم

الذي ظل مهيمنًا حتى نهاية القرن التاسع عشر، حيث ظهرت الثورة الرومانسية التي طعنت في صلاحية هذا التصنيف.

أفرزت هذه الثورة اتجاهين نقديين رئيسيين: الأول يدعو إلى التجريب وكسر القوالب، والثاني يتمسك بالتقاليد الأجناسية. من أبرز ممثلي هذين الاتجاهين :**هانس، أوستن وارين، جان ماري شيفر**، و**رينيه ويليك**، الذي شبَّه الجنس الأدبي بالمؤسسة التي تنطوي على نسق من القواعد والتوقعات. إلا أن التطورات النقدية والفكرية التي لحقت هذا الطرح، لا سيما مع انفتاح الفكر الغربي، أدَّت إلى ظهور حركات أدبية جديدة، مثل" **الشاكرز** "في الولايات المتحدة، التي رفعت شعار المساواة وإزالة الفوارق، وهو ما انعكس على حقل الأدب بدعوات مماثلة لتفكيك الحدود بين الأجناس.

وقد أثمرت هذه التوجهات المعاصرة عن بروز سمة واضحة في الأدب الحديث، تُعلي من شأن التداخل بين الأجناس، والتجريب بوصفه أداة إبداعية تُفضي إلى ابتكار أنماط جديدة للتعبير. وفي هذا السياق، تشير الباحثة **أليسون جاغار** إلى أنَّ" **الجنس الأقدرعلى البقاء هو الجنس المنفتح على غيره من الأجناس**."

أسهمت هذه النزعة التجريبية في تنامي الاهتمام بالجنس الروائي، الذي بات يُنظر إليه باعتباره" **ديوان العرب المعاصرين**"، لقدرته على التعبير عن المسكوت عنه، وتحرير المكبوت، وفتح آفاق المستقبل المغلقة بتقاليد الماضي. ويُنظر إلى الرواية، من هذا المنظور، بوصفها جنسًا أدبيًا مرنًا، قادرًا على استيعاب الأجناس الأخرى، بفضل بنيتها المفتوحة.

وعلى الجهة المقابلة، يستمر الشعر في استقطاب المدافعين عنه بوصفه **لحظة كونية شاملة**، تتداخل فيها مختلف أشكال التعبير، من نثر وشعر وغناء وملحمة وفلسفة. ويعبِّر **أدونيس** عن هذه الرؤية بقوله إننا نعيش في" **زمن الشعر**"، الذي يتقاطع فيه الشعري بالفكري والعلمي والديني.

وعلى الرغم من تباين المواقف بين أدونيس، المنحاز إلى الشعر، و**محمد عابد الجابري**، الداعم للرواية، إلا أن رؤيتهما لا تخرج عن سياق المفاضلة التاريخية بين النثر والشعر، وإن كانتا تؤكدان على ضرورة الانفتاح والتداخل بين الأجناس وتجاوز الحدود الصارمة التقليدية.

## المحاضرة 2: السردية في الشعر المغاربي المعاصر

### 1. مقدمة

يُعدُّ الشعر المغاربي المعاصر ميدانًا خصبًا للتجريب والانفتاح على آفاق جديدة في التشكيل الفني والبنيوي، متجاوزًا بذلك الأطر التقليدية التي طالما قيدت الإبداع ضمن قوالب الأجناس الأدبية الصارمة. وقد برزت في هذا السياق" **الحساسية الجديدة** "بوصفها نزعة حداثية تهدف إلى خرق الحدود بين الأجناس، مستندة إلى تيارات نقدية حديثة تمردت على مفهوم" **نقاء الجنس الأدبي**"، كما عبَّر عن ذلك العديد من النقاد الحداثيين من أمثال **إدوارد الخراط** و**أدونيس**.

هذا التداخل الأجناسي لم يكن مجرد خيار جمالي، بل شكَّل رؤية جديدة للكتابة، تنفتح على تقنيات السرد والمشهدية، وتُعيد تشكيل القصيدة بوصفها نصًا مركَّبًا يتشابك فيه السردي مع الشعري، والدرامي مع التأملي. ومن هذا المنطلق، يسعى هذا البحث إلى استكشاف حضور العناصر السردية في الشعر المغاربي، وتحليلها ضمن أطر أكاديمية تُبرز آليات التجريب الجمالي التي طبعت هذا اللون من الإبداع.

### 2. حضور التداخل السردي والمشهدي في الشعر المغاربي الحديث: قراءة في البنية والتجريب

يُعدُّ توظيف السرد والتصوير المشهدي من السمات البارزة في ما يُعرف بـ" **الحساسية الجديدة** "في الشعر المغاربي، حيث يسعى هذا التيار إلى تجاوز الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، معتمدًا على الطروحات النقدية المعاصرة التي انتقدت مبدأ" **نقاء الجنس الأدبي**". وقد لقي هذا التوجه صدى واسعًا بين عدد من النقاد العرب، من بينهم **إدوارد الخراط**، الذي نادى بكتابة جديدة وصفها بـ" **الكتابة عبرنوعية**"، كدعوة إلى تحطيم القوالب التصنيفية الكلاسيكية.

وقد تجلَّت هذه النزعة نحو الكتابة المفتوحة بشكل أكثر وضوحًا في تجربة الشاعر **أدونيس**، التي أثرت بعمق في الحركات التجريبية في الشعر المغاربي، حيث اتكأ على مبدأ التداخل الأجناسي بوصفه إحدى آليات التجريب الجمالي. وسنقوم لاحقًا بعرض نماذج

شعرية مغاربية تجلَّت فيها هذه التأثيرات من خلال استلهام تقنيات السرد، مثل :**الحوار، الحدث، القصة، المشهد، البناء الدرامي، والسيرة الذاتية**، وهو ما يظهر بشكل جلي في بنيتها الفنية.

وقبل التطرق إلى تحليل حضور هذه التقنيات في بعض النماذج الشعرية، من المفيد أن نستعرض بإيجاز أهم المقاربات التي تناولت البنية السردية، لاسيما في علاقتها بالنصوص الروائية والقصصية، باعتبارها تشكّل الخلفية النظرية لتحليل هذه الظاهرة في المتن الشعري المغاربي.

**أ. ماهية السرد**

يعرف **جيرار جنيت** السرد بأنه" :**عرض لحدث أو متوالية من الأحداث، حقيقية كانت أو متخيلة، بواسطة اللغة، وبصفة خاصة عبر اللغة المكتوبة**". ويعدُّ السرد بمثابة الآلية التي تُروى من خلالها القصة، وبالتالي لا يمكن الحديث عن السرد دون الإشارة إلى الحكاية بوصفها المحتوى الذي يُسرد.

ويتكئ النص الشعري الحديث على تقنيات السرد، خصوصًا في الشعر المغاربي، في مسعى للخروج عن أنماط القصيدة التقليدية نحو بنى سردية جديدة. ويعتمد في ذلك على عناصر سردية جوهرية مثل :**الشخصية، والحدث، والتحول، والنهاية**، والتي قد تُستكمل بشكل تام في بعض النصوص، أو يُستحضر بعضها دون الآخر.

وفي هذا السياق، يشير الباحث **فتحي النصري** إلى أن القصيدة السردية هي" **تلك التي تُبنى على السرد بوصفه إنتاجًا لغويًا يُعنى برواية حدث أو أكثر**"، وهو ما يستدعي وجود حكاية تتضمن أحداثًا حقيقية أو متخيلة تتوالى لتشكّل جوهر الخطاب الشعري.

وبناءً على هذا المفهوم، تبرز في النصوص الشعرية المغاربية سمات سردية واضحة، لاسيما حضور صوت الراوي الذي يُجسِّد الأحداث وفق منظور ذاتي أو جماعي. وتغدو القصيدة بذلك فضاءً للحكي، تتعانق فيه الحكاية مع الشعري، دون أن يطغى أحدهما على الآخر.

**ب. عناصر البنية السردية في الشعر المغاربي**

**الحدث** :يمثّل الركيزة الأساسية للبنية السردية، إذ تُبنى حوله بقية المكونات. وهو يتمحور حول الصراع الذي تُحاول القصة أو الحكاية التعبير عنه. وتكمن أهمية الحدث ليس فقط في كونه يُشكّل محتوى النص، بل أيضًا في كيفية بنائه وطريقة عرضه من قِبل السارد.

**الحوار** :يساهم في إضفاء تعددية صوتية على النص الشعري، مما يُقلّل من حدة الذاتية المميزة للقصيدة الكلاسيكية، ويفتح النص على آفاق أوسع من التفاعل والتعدد. ويتخذ الحوار في الشعر المغاربي شكلين:

**الحوار الداخلي (المونولوج)** :ويتسم بطابع ذاتي يغلب عليه البوح والسيرة.

**الحوار الخارجي (الديالوغ)** :ويُتيح تواجد أكثر من صوت داخل النص، مما يمنحه عمقًا دراميًا.

**الشخصيات** :تميزت العديد من النصوص الشعرية المغاربية بحضور مكثف للشخصيات، رغم أن هذا المفهوم تقليديًا يرتبط بالسرد الروائي والمسرحي. ومع تطور الكتابة الشعرية، تحوَّل مفهوم الشخصية إلى" **دور** "يُؤدَّى داخل فضاء الحكي الشعري، بغض النظر عن الجهة المؤدية له.

**التفضية (الوصف المكاني والمشهدي)** :تُسهم في بناء المشاهد النصّية من خلال الوصف المكثف للأمكنة، الشخصيات، والحالات الشعورية، مما يُحول القصيدة إلى مساحة شبه درامية تتشابك فيها الحواس بالصورة الشعرية.

**الزمن** :لا يمكن أن يحدث السرد خارج البعد الزمني، فكل نص سردي يخضع لخط زمني يعيد ترتيب الوقائع أو استباقها أو الوقوف عندها. وقد استفاد الشعر المغاربي من إمكانات الزمن السردي، لا سيما في توظيف تقنيات" **الاسترجاع (الفلاش باك)** "و"**الاستباق**"، بالإضافة إلى" **الوقفة الوصفية**"، بما يمنح القصيدة تعددية زمنية تعمّق محتواها الدلالي.

**3. ختامًا**

يمكن القول إنَّ انفتاح الشعر المغاربي على تقنيات السرد والمشهد الدرامي يشكّل خطوة نوعية في مسار التجديد الشعري الحديث، حيث لم تعد القصيدة مجرَّد تعبير ذاتي أو إنشاد وجداني، بل أصبحت مساحة سردية تُعيد تمثُّل العالم وفق منظور شعري سردي مركَّب. وقد

أظهر التحليل أن البنية السردية للشعر المغاربي ليست طارئة أو ثانوية، بل هي جزء من بنيته الداخلية، بما تحمله من شخصيات، وأحداث، وحوار، وزمن، وتفضية.

ويُؤكد هذا التوجّه أن الحدود بين الأجناس الأدبية باتت أكثر مرونة، بل قابلة للتجاوز والاختراق، في ظل ما يشهده المشهد الثقافي من تحولات معرفية وجمالية. وهو ما يدفعنا إلى إعادة النظر في مفاهيم التجنيس الأدبي، والاعتراف بضرورة تطوير أدواتنا النقدية بما يتماشى مع هذه الديناميات الإبداعية المتسارعة.

## المحاضرة 3: الشعر والسينما

لقد أصبحت السينما جزءًا من حياة الإنسان، فلم يعد أحد في هذا العالم يستطيع الفكاك من هذا الساحر المدهش، وقد امتد تأثير السينما إلى حد أنها أصبحت تتدخل حتى في تشكيل وعينا، وهو ما حدا بعالم الاجتماع الروسي **إيليا هرنبورغ** إلى وصفها بـ**"مصنع الأحلام."**

وبالموازاة مع اكتساح السينما، انفلت عقال الشعر، وتوزع دمه على قبائل الأجناس الأدبية وغير الأدبية، فحدث ذلك التمازج في الحقلين؛ فلا السينما استطاعت تجاوز الشعر، ولا استطاع الشعر أن يتحاشى النظر باتجاه الشاشة الكبيرة.

إن هذا الانتشار الواسع للسينما هو ما جعل الشاعر **لوي أراغون** يقول" :**وحدها السينما، التي تتكلم مباشرة إلى الناس، قادرة على أن تفرض هذه المنابع الجديدة من الإشراق الإنساني على البشرية المتمردة، على الإنسان الباحث عن قلبه**". فالبحث عن الذات والوجود، الذي كان سابقًا يقوم به الشعر والفلسفة، أوشك أن يكون من وظائف السينما. أليس" **المستقبل هو السينما** "كما يحلو لسيد **فيلد** أن يردد مع **رينوار**؟

إن قوة السينما تستمدها من ذلك السحر والغموض" :**مليئة بالسحر والغموض، تلك هي قوة السينما**". فهل أخذت السينما روح الشعر؟

تنقسم الفنون، حسب بعض الدارسين، إلى فنون زمنية وفنون مكانية" :**إذا استدعى الأمر تقسيمًا ما بين الفنون، فسيكون ذلك بواسطة الزمن والمكان، كقولنا: الشعر، والموسيقى، والكوريغرافيا فنون الزمن، فيما المسرح، وفن التشكيل، والنحت، فنون المكان.**"

هناك تقسيم آخر قد نطلق عليه :**فنون السطح وفنون العمق**. في تقسيم **هيجل** :فن المعمار، النحت، الصباغة، الموسيقى، الرقص، الشعر، ليضيف إلى هذه التقسيمات الإيطالي **روتشيو كانودو" السينما** "كفن سابع. وهناك من يضيف التلفزة كفن ثامن، والرسوم المتحركة كفن تاسع.

يقول **عز الدين الوافي** متحدثًا عن السينما" :**هذا الفن الفني جاء نتيجة التطور التقني الذي شهدته الحداثة، يتداخل فيه ما هو فلسفي كقيمة الفن الوجودية، ومدى قدرته على التعبير عن هواجس الإنسان الحقيقية، وعما هو اجتماعي وثقافي، وأيضًا عما هو مادي من بنى تحتية اقتصادية."**

لعل السينما بقدرتها المدهشة على تقريب ما هو فلسفي ووجودي، وتعبيرها عن الإنسان وهواجسه، إضافة إلى تقنياتها السلسة، تجعلها في مقدمة الفنون" :**إن السينما بقدرتها على التركيب والكولاج، ثم الجمع بين ما هو سمعي وبصري، بين الزمان والمكان، بين الثابت والمتحرك، فقد شكلت ثورة حقيقية في طرق إدراك الإنسان لنفسه وللعالم، متجاوزة، حسب البعض، الفنون التشخيصية والأدبية"**. ورغم قوة السينما، إلا أنها لا تستمد طاقتها الحقيقية إلا من عالم التخييل، عالم الشعر.

يقول **سيد فيلد** في معرض حديثه عن تجربته مع السينما" :**إن مشاهدة تلك الصور التي تنعكس خلال الشاشة يمكن لها أن تدل على مجال واسع من التجربة الإنسانية، ويمكن لها أن تكون لحظة من السحر والشعر"**. فتجربة السينما هي تجربة تحمل شعرية عالية، لذلك" **بإمكاننا أن نعيش التجربة السينمائية كما تُعاش التجربة الشعرية أو التشكيلية."**

ولئن كانت" **السينما هي الحقل الملائم للجمال الحديث"**، فإن" **أصل الفن واحد، لكن طرق التعبير عنه متنوعة"**. فالفن، كما يقول **عز الدين الوافي،" يهتم بذلك الانشغال الروحاني الذي يروم خلق عوالم إبداعية تشابه الواقع، لكنها قد تنقله بنسب متفاوتة، بقدر من المباشرة والوفاء حسب طبيعة العمل ومدى انصهاره في الواقع أو تجاوزه."**

فالفنون تلتقي في اتكائها على التخييل، وانشغالها بالجانب الروحاني. فنجد **إنغمار بيرغمان** يقدم ملاحظة شبَّه فيها الفيلم بالشعر، فهو مثل القصيدة، يتحاشى الطريق إلى العقل ويذهب مباشرة إلى القلب ثم يصعد إلى العقل. وعند هذه النقطة نستطيع أن نبدأ في تحليل مضمونه ومعناه وصلته الوثيقة بموضوعه. وهذه الإضافة التي يقدمها بيرغمان، تؤكد أن الشعر والسينما لا يلتقيان في التخييل فحسب، بل إن غايتهما واحدة، فكلاهما يخاطب المشاعر والأحاسيس.

## تقنيات السينما في الشعر

ومثلما اتكأت السينما على الشعر، نجد الشعر المغاربيَّ يُنازع التجريبَ؛ فيوظِّف تقنيات السينما، فتحضر فيه البنية الدرامية التي **" ما هي إلا تركيبٌ خطيٌّ لحوادثَ ووقائعَ مترابطةٍ تقود إلى حلٍّ لخط القصة – سواء أكان خطيًّا أم لا – إذ تُشكِّل البنيةُ خيطًا يمسك بحبات اللؤلؤ المتناثرة في عقد السرد."**

وتعتمد هذه التقنيةُ – شعريًّا – في النصوص التي تُحاكي السيناريو، وإذا كانت" **بنية السيناريو الدرامية هي الترتيبُ المنطقيُّ للأحداث المؤدية إلى ذروة درامية"**، فإن السيناريو نفسه – بحسب سيد فيلد" – **قصةٌ تُروى بالصور والحوار، مُنظَّمةً ضمن سياقٍ دراميّ"**، مما يدفعنا إلى إدراك أن البحث عن الصور البصرية هو جوهر الكتابة الشعرية المغاربية المعاصرة.

أما البناء السينمائي للزمن، فيتجلى في تقنياتٍ مثل **الارتداد الزمني (الفلاش باك** (الذي" **يقطع التسلسلَ الزمنيَّ للحدث ويعود باللحظة الحاضرة إلى الماضي"**، و**القفز إلى المستقبل**، وهو ما يُبرِز إشكاليةَ الزمن التي عبَّر عنها فيلد بقوله" :**من الممكن أن نقطع الصلةَ بالماضي، لكن الماضي – كما يبدو – لن يقطعَ صلته بنا."**

ولا يقلُّ **المونتاج (التوليف السينمائي** (أهميةً؛ فهو" **ترتيبُ اللقطات بحيث تُنتِج – عبر تسلسلها – معنى جديدًا لم يكن متاحًا لو عُرضت منفردةً"**، وهي تقنيةٌ تُحاكي – في الشعر – تدفقَ الصور المتلاحقة التي تُشكِّل في مجموعها رؤيةً واحدةً.

وأخيرًا، تظلُّ" **اللقطة السينمائية** – "بوصفها وحدةً بصريّةً خاطفةً – الأقربَ إلى روح الشعر، حيث الصورةُ المفردةُ" **أصغرُ وحدةٍ تعبيريةٍ تُشكِّل لقطةً فنيّةً مكثَّفةً."**

## المحاضرة 04 : هاجس الكتابة واستعارة السينما في الشعر

إذا كان هاجس الكتابة، أو لحظة "الانكتاب" بكل طقوسها وفضاءاتها ومخاضها العسير، يسيطر كتيمة على المجموعة الشعرية للشاعر الجزائري **خالد بن صالح**») الرقص بأطراف مستعارة») – ليس كموضوع للكتابة فحسب، بل كسؤال وجودي يزعزع يقين الشاعر، مما يزعزع بدوره اللغة – فإن اللغة هنا تأتي في هيئة رقصة بأطراف مستعارة، تقوض مسلمات ويقينيات المتلقي. كما أن الآليات والتقنيات التي اعتمدها الشاعر تتكئ أساسًا على تقنيات السينما بشكل شبه مطرد في نصوص هذه المجموعة.

فمنذ العتبة الأولى (العنوان)، الذي يأتي في شكل لقطة سينمائية – «الرقص بأطراف مستعارة» – نُحيل مباشرة إلى عالمين:

- **عالم تواصلي** يتمثل في لغة الجسد التي يوحي بها الرقص، وهي لغة تكتسب أبعادًا فنية مع المحمولات الدلالية لكلمة "الرقص". فالجسد هنا ليس ناقلًا للحركة فحسب، بل هو لغة شعرية تتماهى مع الكائن وترتفع به إلى حالة وجد صوفي.

- **عالم الانفصال** بين الاندفاع الروحي وعجز الجسد عن تحقيق الانسجام، مما يعكس الصراع الداخلي للإنسان بين قدرته على الخلق التخييلي وعجزه عن "تجسيد" هذا الخلق.

وهذا ما يدفعنا إلى استحضار المثل الشعبي" :**الرأس حافظ رقصة، والقوايم ماجابوهاش"**، أي أن الجسد عاجز عن أداء الرقصة التي يحلم بها العقل – رقصة الشعر، رقصة القصيدة التي لم تُكتب بعد. هذا الهاجس يطغى بوضوح على المجموعة.

ثم تأتي عتبة الإهداء، حيث يتهيأ الشاعر للرقص، فيهمس في أذن ابنه باعتذار وتملص:
**"إلى إياد... هي مأساة أبيك وملهاته."**
فالشعر هنا لعنة ومأساة في مخاضه، ولعبة يتلهى بها الشاعر في أوقات فراغه. إنها رقصة الديك المذبوح!

وريثما يستعيد **خالد بن صالح** أطرافه المنتظرة، يواصل التدلي في رقصته العجيبة، راكضًا خلف إيقاع المعنى / إيقاع النص الضائع، والزمن المفقود – زمن الانتظار الذي يعبّر عنه باستعارة مقولة **إيميليو باتشيكو** في التصدير:

**"سلفًا نحن أغرقنا المستقبل في هاوية تتفتح كل يوم."**

ولهذا يعود إلى تقنيات السينما، أليس" **المستقبل هو السينما**"، كما يقول **سيد فيلد**؟

## هاجس الكتابة والتجريب في نصوص خالد بن صالح

يتجلى هاجس الكتابة والتجريب في نصوص المجموعة، التي تولد مجازاتها من تفاصيل يومية بسيطة، مُصوَّرة في شكل سيناريوهات ومشاهد. ففي نص" **كيف تكتب قصيدة**"، ينطلق من صحن السلطة ومائدة خاوية، ليقدم مشهدًا يشبه" **العشاء الأخير**"، راوغًا النص المكتمل الذي يطمح إليه كل شاعر، وقدم وصفةً لوجبة شعرية دسمة:

**"تبحث عن الكلمات في صحن السلطة،**
**تزيح الأرز جانبًا بالملعقة التي تمسكها كأداة للتنقيب عن الآثار،**
**تلقي في كأسك الفارغة مربعات الثلج،**
**ثمة ما يشبه الأهرامات الفرعونية هنا،**
**ونهر نيل صغير يتسلل بين الأطباق...**
**تبدو الدجاجة ضخمة جدًا، حتى من دون رأس وبجلد محمر يقطر زيتًا،**
**وبصبر قائد هزمته أحلامه الكبيرة،**
**تصنع أسطولًا بحريًا بقطع الخبز وحبات الزبيب،**
**ثم تنتظر إشارة بدء المعركة من الأم: باسم الرب"!**

خاتمة النص") **باسم الرب** ("تحمل شعرية عالية، محيلةً على حروب المعنى التي تُشن باسم الدين. واللافت هنا كيف تتحول وجبة عشاء عادية إلى ركام لغوي متفجر، وكأننا أمام فيلم سينمائي.

## السينما وتقنياتها في النص الشعري

تظهر تقنيات السينما بوضوح في نصوص المجموعة، بدءًا من نص" **كآدم صغير يقضم تفاحة**"، الذي يتكون من تسع لوحات تشبه السيناريو السينمائي، مكثفًا الخيبات البشرية من آدم إلى الحروب الحديثة.

في **المشهد الأول**، يقدم الشاعر إيقاعًا سرياليًا:

**"مختلف إيقاع اليوم،**
**رقصنا كدمى تمسكها خيوط من السقف."**

هنا يُستخدم **الفلاش باك**، حيث الرقصة الماضية تعكس استمرار العجز عن التحكم في المصير، خاصةً في ظل إرث "العشرية السوداء" في الجزائر:

**"كنا نحب في حديدوان نعمة الكسل،**
**لكننا كأشرار الصغار نسينا النوم لسنوات...**
**لم نتناثر أشلاءً في سماء المدينة،**
**أو نجد رؤوسنا معلقةً على أبواب المدارس."**

ثم ينتقل إلى **الحوارالسينمائي** في مشهد استنكاري:

**"يتساءل أحد الأصدقاء: بماذا نصلح العطب الذي أصابنا؟."**

وفي **المشهد الأخير**، ينتهي الفيلم بنهاية مفتوحة، حيث يظهر بصيص أمل خجول:

**"كممثل فاشل في فيلم طويل،**
**أمضي أقلب الصور في رأسي،**
**غير آبهٍ بنزيف الذكريات...**
**أفكر في صديق يتدلى من شرفة لا تطل على شيء."**

**الخاتمة: الشعروالسينما.. تداخل الفنون**

تُمثِّل مجموعة" **الرقص بأطراف مستعارة** "تجربةً شعريةً تعتمد على تكثيف المعنى وتوظيف تقنيات السينما (كالمشاهد، الفلاش باك، الحوار، المونتاج). هذا التداخل يؤكد أن الشعر لم يعد حكرًا على اللغة وحدها، بل امتد ليشمل الصورة والحركة والزمن، مما يجعله فناً قادرًا على تجاوز حدوده التقليدية.

## المحاضرة 05 : السينما كقناع في نصوص الشاعرة لميس سعيدي

إذا كانت السينما تظهر في الكثير من النصوص التجريبية المغاربية في هيئة تجريبٍ واستعانةٍ بمعجم وتقنيات الحقل السينمائي، فإنها تفاجئنا عند **لميس سعيدي** **فَنًّا** قائمًا مكتملًا لا يُوحي بمصادره ويُخفيها، بل تُصرّحِ لميس بمِلء صوتها" **إلى السينما**". محاولةً إضفاءَ صبغةٍ شعريةٍ على كل مكونات السينما وعوالمها المدهشة، بل مُستعيرةً السينما كمعادلٍ موضوعيّ وقناعٍ للحياة ذاتها.

وتتكون مجموعة لميس" **إلى السينما** "من 31 نصًّا، تتخذ من تيمة السينما – التي هي" **مصنع الأحلام بحق** "وفقًا لوصف **إيليا هومبرغ** – قناعًا للحياة. ويتضح هذا العالم **الشعري-السينمائي لـلميس** بدءًا من العنوان" **إلى السينما** "الذي يتشكل في بنيته من جارٍ ومجرور (إلى السينما)، بما يحمل دلالةَ الجرّ أو الانجرار. وهو عنوانٌ يقوم على جمالية الحذف؛ إذ يكتفي بشبه الجملة، مُضمرًا الدعوةَ إلى السينما، وهو ما يتأكد من عناوين النصوص التي تشبه قائمةً طويلةً لمعجمٍ سينمائي: (أبيض/أسود، ألوان، فيلم صامت بالألوان، أفيش، كاستينغ، كواليس، بلاتوه، ديكور، مكياج، زي الممثل، إضاءة، موسيقى تصويرية، مطر على الكاميرا، كادر، أكشن، زووم، كليشيه، مشهد الأفلام الرديئة، رومانس، فلاش باك، لقطة نقية جدًّا، كلاكيت آخر مرّة، نهاية معلقة، مونتاج، سيناريو... قراءة متأخرة، دور رئيسي، كومبارس، دوبلير، سيرة ذاتية لتمثيل دور النقطة، تصوير داخلي، جينيريك).

تتقن **لميس سعيدي** جيدًا لغةَ السينما، فـ"**قبل كل شيء – السينما هي الحب** "كما يقول **هرنبورغ** – تتقنها إلى الحد الذي يجعلها تبني عالمًا استعاريًّا للحياة ذاتها، التي ليست أكثر من فيلمٍ سينمائيّ طويلٍ مملّ لمخرجٍ محترفٍ لا يشاهد أفلامَه أحدٌ ولا يملُّ الممثلون من تكرار مشاهدها الباهتة. وهذا ما يُعلَن عليه **جنيريك** فيلمَ الخيبة المُسَمَّى" **حياة** :"الحياة التي ليست في النهاية سوى" **فيلمٍ طويلٍ تكتشف في نهايته أنك نسيتَ وضعَ شريط الكاميرا**."

إن لميس تقوم بمهمةٍ واحدةٍ: أن تجعلنا نشاهد أنفسنا في هذا الفيلم الذي لم نُختر أن نكون فيه، أن تجعل الأمر يبدو وكأننا أمضينا معظمَ حياتنا جالسين في صالات سينما مظلمة،

نحمل كيسًا من الفوشار، سابحين في الخيال، مُحدِّقين بالصور التي تُعرض، من الأضواء المتدفقة من الشاشة العملاقة.

تستهلُّ لميس هذه المجموعة بحواريةٍ تعتمد على تكرار السؤال عن المكان" :**إلى أين يذهب**"...، مُنتقيةً في كل مقطعٍ فئةً من الناس (النائمون، الحالمون، النادمون، العاشقون، المذنبون، التائبون، التعساء، الواهمون، المؤمنون، الخائفون، المحاربون...)، كل هؤلاء يذهبون إلى السينما:

" –**إلى أين يذهب النائمون؟ – إلى السينما**) "إلخ).

ثم بعد 11 سؤالًا بجوابٍ واحدٍ هو" **إلى السينما** – "هذا المكان المشعُّ الذي يقصده الجميع" :**ليشاهدوا أفلامًا... ليمثلوا أفلامًا يشاهدونها... ليشاهدوا أفلامًا يمثلونها**."

السينما في هذا المقطع ليست الصالةَ فقط التي يُؤمُّها الناسُ لمشاهدة الأفلام، بل ليأخذوا أدوارَهم للتمثيل. إن السينما هي الحياة ذاتها في تعقيداتها وأدوارها الكوميدية والتراجيدية، وما الإنسان إلا" **كومبارسٌ نسيَ دورَه أو ضاع شريطُ حياتِه**". وهذا الاتجاه يأخذ شكلًا تقريريًّا مباشرًا في آخر المجموعة، إذ تقدِّم لميس نصًّا بعنوان" **جينيريك** "يُفسِّر هذا الفيلمَ الذي لا يشاهده أحد:

–فالحياة" :**تصوير فيلمٍ طويلٍ تكتشف في نهايته أنك نسيتَ وضعَ شريط الكاميرا**."

–والزمن" :**شريطٌ طويلٌ لا يتسع سوى للقطةٍ واحدة**."

–أما حالات الإنسان فهي كالتالي:

الولادة" :**الأشرطة الفارغة**."

السعادة" :**الأشرطة المنتقاة**."

التعاسة" :**ضياع الأشرطة**."

أما الإنسان فهو" :**مُضيّع الأشرطة**."

أما الحب فهو" :**اتساع الشريط دائمًا إلى لقطةٍ قادمة**."

أما الانتحار فهو" :**التخلي عن جميع الأشرطة.**"

أما الموت" :**فلا حاجة للأشرطة.**"

إن هذه التعريفات المقتضبة التي ضمَّها نص" **جينيريك** "تُكثِّف معنى عبثية الحياة، وتطرح سؤالَ الوجود فلسفيًا، وما يُسمَّى – فقهيًّا – مسائلَ القضاء والقدر، كما تحاول القبضَ على الزمن المفقود، أو" **الوقت** "الذي اعتدنا في الدارجة الجزائرية أن نُزعِم أننا" **نقتله**". لكن لميس تُنبهنا إلى زاويةٍ أخرى حيث يتحول الوقت إلى شريرٍ:

" –**في نهاية الفيلم،**

**يدخل البطل الطيب قاعةَ السينما ليقتلَ بمفردِه الوقتَ، شريرَ جميع الأفلام.**"

–وفي نص" **ألوان قاتل محترف**" :"**قبل بداية أي فيلمٍ، حين يقتل الوقتُ البطلَ، يتمكن الجميعُ من دخول قاعة السينما ليشاهدَ كلٌّ على حدةٍ فيلمَه، ليقتلَ كلٌّ على حدةٍ الوقتَ.**"

إن هذا الصراع الدائم بين الوقت والإنسان – الذي يتآكله الزمنُ – هو ما يتجلى في الحياة بكونها تمثيليةً وتبادلَ أدوارٍ، يحكمها حيزٌ زمنيٌّ مُوشكٌ على الهرب من قبضتنا.

وقد تبدو الحياة في كثيرٍ من الأحيان" **كفيلمٍ صامتٍ بالألوان**"، فالأفلام الصامتة ارتبطت في مجملها بالأبيض والأسود. أما أن يكون فيلمًا بالألوان ومع ذلك صامتًا،" **ففي الأمر خللٌ تقنيٌّ**"، لعله الخجل، لعله الشعور باللاجدوى الذي يجعل الحياةَ بلا معنى، أو لعله القمعُ وغيابُ حرية التعبير:

" –**فيلمٌ صامتٌ بالألوان، كل ما في الأمر أن هناك خللًا قديمًا لم يتمكن أحدٌ من إصلاحه.**"

–وهذا الصمتُ يطالعنا أيضًا في نص" **كواليس** "ضمن حلمٍ متكررٍ ينتهي بأن" **يخرج من حلمه وقد تدرب تمامًا على الوقوف الطويل، على الصمت الطويل**". هذا الصمتُ النابعُ من مبدأ الاختلاف والنسبية، الذي يجعل الحقيقةَ مُرجأةً إلى وقتٍ آخر أو إلى حياةٍ أخرى:

" –**يخرج كل متفرجٍ من قاعة السينما وقد شاهد فيلمًا مختلفًا، ومشاهدَ مختلفةً، وزوايا مختلفةً، وممثلين مختلفين على الشاشة القديمة نفسها.**"

ويتواصل الرابطُ السينمائي في نصوص لميس، بحيث تستعير في كل مرةٍ علامةً من الحقل المعجمي للسينما لتُفسِّر بها الحياةَ، أحيانًا بشكلٍ تهكميٍّ من الحياة ذاتها ومن أحكامنا المسبقة الجاهزة") **كليشيهات**(". ففي نص" **الكليشيه**"، تقدِّم لميس جملةً من المفارقات في نبرةٍ تهكميةٍ على اليقينيات:

**" –طويلٌ كتفاحةٍ، أسمرُ كجريدةٍ، نحيفٌ كمرأةٍ، كأرضٍ شقراءَ، قصيرةٌ كسماءٍ، ممتلئةٌ كورقةٍ."...**

أما في" **مشهد الأفلام الرديئة**"، فتعتمد تكرارَ مشاهدَ كاملةٍ على طريقة التمثيل وإعادة التمثيل:

**–المشهد الأول" :مشهد الأفلام الرديئة أول مرة: يحب الأفلام الرديئة، يشاهدها في الصباح الباكر ليشمَّ رائحةَ فم البطل، ويتأكد أنها تمامًا كرائحة فمه كريهةٌ في الصباح... الصباح الباكر."**

–**المشهد الثاني" :مشهد الأفلام الرديئة ثاني مرة** "تُعيد تكرارَ المقطع ذاته دون تغييرٍ، وكأننا نعيد مقطعًا في شريط فيديو.

–**المشهد الثالث" :مشهد الأفلام الرديئة ثالث مرة** "يحدث تحويرٌ على مستوى تركيب العبارات مع بقاء المعنى ذاته.

–**المشهد الرابع" :مشهد الأفلام الرديئة رابع مرة** "يُعاد مع تحويرٍ طفيفٍ.

**–المشهد الخامس" :لا يحب الأفلام الرديئة، لكن رائحةَ فمه تبقى كريهةً كرائحة فم البطل، ولكن هذه المرة في الصباح فقط."**

–**المشهد السادس** :يتكرر بالمعنى ذاته مع حصر الرائحة في الصباح.

–**المشهد السابع** :يعود دون حصر الرائحة في الصباح.

**–المشهد الثامن" :لا يحب الأفلام الرديئة، لكنه يشاهدها في الصباح ليتأكد أن رائحة فمه ليست كريهةً كرائحة فم البطل."**

**-المشهد التاسع" :لا يحب الأفلام الرديئة، لكنه يشاهدها ليتأكد أن رائحة فمه ليست كريهةً."**

**-المشهد العاشر" :لا يحب الأفلام، لكنه يشاهدها ليشمَّ رائحة فمه."**

إن هذا التكرار الذي أوشك أن يكون مملًّا (والمللُ غايةٌ في هذا النص الذي يجمع بين الرداءة ورائحة الفم الكريهة) كأنه يُحيل إلى الشتائم التي تستدعيها الرداءة. لكن لميس تُصرُّ في كل اللوحات على حالة المشاهدة، فما يجمع هذه المشاهدَ للأفلام الرديئة هو الإلزاميةُ: أنها الحياةُ بإكراهاتها، سواءٌ أحببتَها أم لا، وسواءٌ كانت كريهةً كرائحة فمٍ أو محببةً كفيلمٍ، إلا أنك مُجبَرٌ على" **مشاهدتها**."

وتتوالى مشاهدُ لميس السينمائية بالتقاط جزئياتٍ من حياة الإنسان وربطها بإحدى تقنيات أو قواعد أو أركان السينما، بدءًا من" **رومانس** "وانتهاءً ب"**جينيريك**"، مرورًا ب"**فلاش باك، لقطة نقية جدًّا، كلاكيت آخر مرّة، نهاية معلقة، مونتاج، سيناريو... قراءة متأخرة، دور رئيسي، كومبارس، دوبلير، سيرة ذاتية لتمثيل دور النقطة، تصوير داخلي**". وكلها تشكل قناعًا للحياة أو لإحدى جوانبها المخيبة غالبًا، إذ لا تُخفي لميس حَنَقَها تجاه هذه الحياة وهذه القوالب التي تُوضَع فيها، داعيةً في" **كلاكيت آخر مرّة** "إلى التمرد على الأدوار وارتجال الحياة بدل التزام إرشادات المخرج ووصاياه:

**" -أيها المخرج المحترف، حان موعد مغادرة البلاتوه للمرة الأولى، سيرتجل الممثلون المشهدَ بحرفيةٍ عالية."**

وفي النص محاولةُ إعادةِ الاعتبار للإنسان ليصنع مصيرَه بعيدًا عن أي وصايةٍ بشريةٍ أو ميتافيزيقية.

## المحاضرة 06 : الشعر والتشكيل - الإيقاع البصري بديلاً عن الإيقاع الصوتي

### 1. مقدمة: اختراق الحدود بين الأجناس الأدبية والفنون البصرية

إن النزوع التجريبي في الشعر المغاربي المعاصر أدى إلى اختراق الحدود بين الأجناس الأدبية والفنون البصرية، حيث استعان الشعراء بالسينما كما لاحظنا في المبحث السابق. ولم يتوقف هذا الانزياح عند السينما فحسب، بل امتد ليشمل الفنون التشكيلية، التي أصبحت رافدًا مهمًا للتجربة الشعرية. فالشعراء المغاربيون استفادوا من هذه الفنون لتكثيف الدلالة عبر الفضاء البصري، متجاوزين الإيقاع العروضي التقليدي لصالح الإيقاع البصري، مما يتيح للقصيدة أن تنفتح على أبعاد بصرية جديدة، تسهم في إثراء النصوص وتوسيع دلالاتها.

2. التحول من الشفاهية إلى الكتابة: انفتاح الشعرية على الفنون البصرية

ساهم انتشار الطباعة وتقنياتها الحديثة، بالإضافة إلى تحول الشعر من الشفاهية إلى الكتابة، في انفتاح الشعرية على الفنون البصرية مثل التصوير والفن التشكيلي. هذا التحول في الشعر جعل الشعراء يعتمدون على الأدوات البصرية عبر البناء الفضائي للنصوص، مثل اللعب على الفراغات والبياض، إضافة إلى التصوير اللغوي الذي يكسر الحدود التقليدية. هذا التحول جعل الشعر يعتمد بشكل أكبر على الجوانب البصرية، مما أدى إلى ظهور ما يُعرف بـ"**الشعر البصري**"، حيث أصبح النص يعبّر عن نفسه ليس فقط بالكلمات بل أيضًا بالشكل البصري للكلمات.

### 3. العلاقة التاريخية بين الشعر والرسم

على الرغم من القدم التاريخي للعلاقة بين الشعر والرسم، والتي تمثلها مقولة" **سيمونيدس** "الشهيرة" :**الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت"**، فإن هذه العلاقة لم تأخذ شكل التمازج والاندماج إلا في العصر الحديث. فقد كانت الثقافات القديمة، كالإغريق والرومان، قد عرفوا" **قصيدة الصورة"**، حيث كانت القصيدة تتجاوز الكلمات إلى الرسم الضمني في صورها. ويعزز **مكاوي** هذا الفهم، حيث يذكر قول **هوراس"** :**كما يكون الرسم، يكون الشعر"**، مما يعزز التشابه بين الفنين. وقد دعم **سيموندس الكيوسي** هذا الرأي بقوله" :**إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وإن الرسم أو التصوير شعر صامت."**

### 4. الشعر المجسد: من عصر النهضة إلى الحداثة

ظهرت فكرة" **الشعر المجسد** "في الآداب الغربية خلال عصر النهضة، ويعتقد **مكاوي** أن أدباء عصر النهضة الغربيين تأثروا بهذه الظاهرة في الشعر العربي، مفندًا ما ذهب إليه **أونج** من تأثير الأدب الفارسي في هذا السياق. ومن أبرز الأمثلة على ذلك، كتب الشاعر الغربي **رابليه** أغنية على شكل زجاجة، أهداها لباخوس إله الخمر، كما كتب قصيدة حزينة أحرفها منسابة كالدموع. أما بالنسبة لأصحاب" **الشعر المجسد**"، فقد كان لديهم طريقة مميزة في تشكيل أبياتهم بصور هندسية أو رياضية، بحيث يشارك أسلوب طباعتها في إيحاء دلالاتها. ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه هو الشاعر" **أرنست باندال** "الذي كتب قصيدته" **القبلة** "على شكل قبلة.

### 5. مستويات التلقي البصري ودورها في توجيه الدلالة

رغم اختلاف الآراء حول الأولوية في التداخل بين الشعر والرسم، فإن مستويات التلقي البصري أصبحت عاملاً حاسماً في توجيه دلالة النصوص. فقد اعتُبرت" **عوامل تحقيق مستويات التلقي البصري** "عاملًا أساسيًا في تسويق بلاغات النصوص الظاهرة والباطنة، وفي تسويق حداثات جمالياتها للقارئ. وبذلك أصبح الشكل البصري للنص جزءًا من عملية التفسير والتأويل، مما يضيف بُعدًا إضافيًا في تفاعل القارئ مع النص.

### 6. الانزياح نحو الفنون التشكيلية وانفتاح الآداب

أدى هذا الانزياح نحو التوزيع البصري واستبدال الإيقاعات العروضية بالإيقاعات البصرية إلى انفتاح وتشظي الآداب والفنون، بحيث" **العمل الفني المثمر حقًا هو الذي يحتاج تفسيره إلى مئة عمل من جنس أدبي آخر**"، كما يؤكد **عزرا باوند**. لذلك، نجد أن هذا الانزياح لدى الشعراء لا يتوقف عند الفنون التشكيلية فقط، بل يتجاوزها ليشمل الرسم والتصوير والنحت والعمارة وحتى الموسيقى، حيث قاموا بتسجيل هذه الأعمال في قصائدهم. كما يمكن أن نصنف بعض اللوحات والرسوم المبدعة على أنها" **قصائد شعرية مصورة** "أو" **مجسمة** "أو" **منغمة**."

### 7. العلامة اللغوية والتشكيل البصري

إن العلامة اللغوية في الشعرية الجديدة لم تعد وحدها القائمة على الدلالة، فقد أخذ حجمها في التضاؤل مع توسع طرائق الشعر ودخول البياض والتشكيل إلى دائرة المعنى. فلم تعد العلامة اللغوية كافية لكشف علاقات الذات وتوتراتها وحيرتها، وأصبحت تلك الذات مسكونة بالتجريب. فالشعر المغاربي المعاصر اندفع نحو الكتابة مخلفًا الشفاهية خلفها، واتجه إلى الجماليات التي تدرك بصريًا، حيث أصبحت العين هي الوسيلة الأساسية لفهم النصوص الشعرية.

**8. النقد الموجه لتداخل الفنون**

إن هذه الموجة التي اجتاحت الأجناس الأدبية هي ما جعل" **شافتسبري** "يحذر من المقارنات بين الرسم والشعر، ويصفها بأنها محاولات عقيمة وباطلة، وهو الرأي ذاته الذي عمقه" **لسينج** "الذي نظر إلى الشعر والرسم من حيث علاقتهما بالزمان والمكان. فميز الأشكال الزمنية في الفن عن الأشكال المكانية، محذرًا من الخلط بينهما في العمل الفني الواحد وما يترتب على ذلك من تأثيرات سلبية.

**9. الشعرية الحداثية وانتصار العين**

تخطى الشعر هذا التصنيف التقليدي، إذ لم يعد يقتصر على المشافهة فقط، بل أصبح فناً مكانيًا بعد أن دخل فضاء الكتابة. لذلك، نجد أن الشعرية الحداثية قد انتصرت للعين، فاندفعت إلى كسر الحدود بين الأنواع الأدبية، كما رأت أن العلامات غير اللغوية تحقق جماليات أكثر عمقًا ودلالية تستوعب علاقة الذات المتشظية والمتراكمة، وهي تتجسد في التشكيل البصري للنص.

**10. التشكيل البصري في الشعر المغاربي**

لقد شكلت الحركة الارتدادية لأفول وظيفة الإنشاد التي صاحبت الشعر في تاريخه بروز اهتمام واضح بالتشكيل البصري للقصيدة الشعرية المعاصرة، التي وجدت نفسها في طريق الانسلاخ عن قيم الجماعة بكل ما تعنيه من مواضعات تعبيرية، وعوالم دلالية تخضع لعدد من النواميس التي شكل الوعي العام للجماعة اللغوية.

**11. الأسباب الكامنة وراء الانزياح نحو التشكيل البصري**

من بين الأسباب التي ساهمت في حدوث هذا الانزياح أو سرعته هو تسلل تأثيرات اهتزاز مقولات نقاء الجنس الأدبي، التي ألقت بظلالها على المشهد الشعري العالمي، بما في ذلك المشهد الشعري المغاربي. وقد توسم القصيدة البصرية بأنها تلك التي تحاول تمازج في سياق نشاط وظيفتها الشعرية بين فعلي الكتابة والتشكيل الفني.

**12. الأشكال الهندسية في الشعر المغاربي**

ومن بين الأشكال الهندسية التي فرضت نفسها في المشهد الشعري المغاربي المعاصر، يمكن أن نرصد:

**الشكل الشذري** :يقوم على بعثرة العبارات والأسطر على الصفحة وفق أشكال تحريرية متعددة منها:

تفتيت الكلمة الواحدة إلى حروف متباعدة عن بعضها البعض أفقيا أو منتظمة عموديا مخالفة بذلك القاعدة العامة في الكتابة.

تفتيت الجملة الشعرية الواحدة إلى كلمات متباعدة عن بعضها البعض أفقيا أو منتظمة عموديا مخالفة بذلك القاعدة العامة في الكتابة.

تفتيت الكلمة أو الجملة من خلال بعثرة حروفها أو كلماتها على الصفحة بصورة توهم القارئ بأنها عشوائية.

**الإيقاع البصري** :يستند على الكتابة الصوتية التي تقوم على تكرار الحرف كتابة، مما يحدث جرسًا موسيقيًا خاصًا.

**الأشكال الهندسية:**

**الشكل الهندسي الوهمي** :والمقصود به هو ذلك القالب الناتج عن الإدراك الحسي الذي ينتظم عبره تجاور الأحرف والكلمات مما يحدث صورة بصرية (مثل: نجمة، دائرة، مثلث).

**الشكل الفني الوهمي** :المقصود به هو ذلك القالب الناتج عن الإدراك الحسي الذي ينتظم عبره تجاور الأحرف والكلمات مما يحدث صورة بصرية (مثل: وردة، طائر، سمكة).

**البياض والسواد** :يعد توظيف نوع الخط وشكله وحجمه من أهم الأدوات التحريرية التي أصبحت جزءاً من نسيج النص الدلالي، فالأبيض والأسود مستويان من مستويات تحرير القصيدة.

**الفراغ والمساحة المفتوحة** :يعد تشكيل الفراغ المكاني جزءًا لا يتجزأ من إيقاع القصيدة. إذ هو مستوى إيقاعي يفصح عن حركة الذات الداخلية، كما يجسد الصراع بين ما تمثله الكتابة" **المساحة السوداء المحبرة** "وما يمثله الفراغ" **مساحة البياض**". وهذا الصراع لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه الشاعر، فيقيم حواراً بين الكتابة والبياض، مستنطقاً الفراغ ومساحته الصامتة بحيث تعبر عن نفسية الشاعر المندفعة أو الهادئة على المستوى البصري، ويترك" **المكان النصي ببياضه الصمت متكلماً ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمحو المحي**."

**سيمائية الرقم** :تتخذ الأرقام المكتوبة شكلاً من أشكال التجريب له دلالاته الخاصة. فقد تحيل الأعداد المرقومة على دلالة زمنية توحي بشيء ما له أثره البصري على المتلقي.

**الخلاصة**

إجمالًا، يمكن القول إن الشعر المغاربي المعاصر لا يقتصر على بناء المعاني من خلال اللغة فقط، بل يعزز ذلك باستخدام الفضاء البصري كعنصر دلالي يساعد في إيصال المعاني والتعبير عن التجربة الشعرية بطريقة جديدة ومبتكرة. هذا الانزياح نحو التشكيل البصري يعكس تحولاً جذريًا في الشعرية المعاصرة، حيث أصبحت العين، وليس الأذن فقط، وسيلة رئيسية لتلقي الشعر، مما يعكس تقدم الشعر المغاربي نحو تجربة جديدة تمزج بين الكلمات والصورة.

**تطبيق**

يشكل البياض والتوزيع البصري أحد أهم التقنيات التي اعتمدها النص المغاربي المعاصر الذي خرج من المشافهة والإنشاد إلى الكتابة، إذ لم تعد اللغة وحدها تنتج الدلالة، بل البياض والمسكوت عنه داخل النص الشعري يقول أكثر مما تقوله رسم الكتابة.

وفي المثال الذي بين أيدينا للشاعرة الجزائرية **أمال رقايق**، الموسوم بـ": **نبذة عن الروح** "من" **كراسة إفريقيا**"، الذي ننقله كما جاء في ديوانها مع احترام نقاط هندسة إخراجه كما وردت...

أمال رقايق ـــــــــــــــ

**نبذة عن الروح . من كراسة إفريقيا**

كثبان الخيبة.

والبدو العالقون بنا.

لسنا هم .

أنا

.

.

وأنت

.

.

والأولياء الصالحون.

|| 74

ـــــــــــــــ الزر الهارب من بزة الجنرال

قارب النجاة

والصلاة الوافدة إلى الزيتون.

ونحن الوشم الحار..

والشفق الواقف عبر سلالة ..

وأنت

.

.

.

الفرح الموزون .

وخلوة الألعاب النارية

في كراسة إفريقيا ..

الشيء اللامع بعد الطلقة.

.

.

وزهور!

..

75 ||

**أمال رقايق** ـــــــــــــــ

...

....

هم اليوميات.

.

.

وأنت الوقت اللازم

كي يشفى العالم منهم ..

.....

....

...

..

.

.

.

.. أنت النور

|| 76

**تحليل النص**

أول ما يطالعنا في النص هو التفاعل بين التوزيع البصري والكتابيّ، حيث تتحوَّل القصيدة إلى لوحةٍ فنيّةٍ تتداخل فيها العلامات اللغويّة مع العلامات البصريّة. يأخذ الفراغُ ونقاطُ الحذفِ في نصِّ رقايق بُعدًا دلاليًّا، إذ يبدأ النصُّ بمقطعٍ تتبرَّأ فيه الشاعرةُ من البداوةِ، وتُعلن هويّةً جديدةً عبر انتمائها لحبيبها الإفريقيّ.

يشتغل نصُّ رقايق بشكلٍ واعٍ على تهميش المهمَّل والهامشيّ، جاعلًا منه محورًا رئيسيًّا في بنيته الشعريّةِ. وتمارس الشاعرةُ في هذا النصِّ الخرقَ والتجاوزَ، ليس على مستوى اللغةِ والمضامينَ فحسب، بل أيضًا في التعامل مع الفراغاتِ والفضاء البصريّ. تأتي نقطتا التوتُّرِ في النصِّ على شكلٍ عموديٍّ، متباعدتينِ عن بعضهما، لتفصل بين الشاعرةِ والحبيبِ المخاطَبِ (أنت)، وبين الحبيبِ والأولياءِ الصالحينَ، مما يعكس توتُّرَ العلاقةِ بين الشاعرةِ والمجتمعِ الجزائريّ من جهةٍ، وبينها وبين البعدِ الإفريقيّ المغيّبِ من الهويّةِ من جهةٍ أخرى. كما يظهر في النصِّ توتُّرٌ إضافيٌّ في علاقتِها مع العالمِ، سواء في بُعدِه الأفقيّ (الناسِ) أو العموديّ (السماءِ).

تستمرُّ لعبةُ التفاعل بين البياض والسواد في النص، حيث تُقارن الشاعرةُ بين بياض الحبيب الأسود وبياض **أفريقيا** السمراء، في مقابل سواد الآخرين الذين تصفهم بأنهم "ندبة سوداء على وجه العالم"، لا يمكن شفاؤها إلا بنور الحبيب.

ويكشف توزيعُ نقاط التوتر ونقاط الحذف — المتتابعة في خطٍّ عموديٍّ — عن انقطاعاتٍ في التواصل وفتراتٍ من الصمت، ما يثير تساؤلًا حول إمكانية ارتباط هذا الأسلوب بتجربة انقطاع شبكات الاتصال في الواقع المعاصر.

في الختام، لم يعد النصُّ الشعريُّ المغاربيُّ المعاصرُ محصورًا في المُسلَّمات النقدية التقليدية التي ارتكزت عليها الحركاتُ الشعريةُ السابقةُ، بل تجاوز ذلك نحو التشكيل البصريّ، مُحوِّلًا الإيقاعَ من كونه تجربةً سمعيةً خالصةً إلى تجربةٍ بصريةٍ أيضًا، مُعلِنًا ميلادَ شكلٍ جديدٍ من تلقّي الشعر يتجاوز الثقافةَ الإنشاديةَ التي رافقت الشعرَ العربيَّ منذ نشأته.

## المحاضر 07: الهايكو تداخل الفنون البصرية بالشعر

إذا كان الشعرُ **المغاربيُّ** قد اتكأ على جملةٍ من التقنيات **التصويرية** دون أن يذوب في الفن التصويريّ بشكلٍ تامٍّ، فإن الهايكو – بحقٍّ – يمثلُ تمازجًا تامًّا بين الصورة والشعر. إذ تشكِّلُ أسطرُ الهايكو الثلاثةُ تكثيفًا وتصويرًا للحظةٍ يكادُ يكونُ فوتوغرافيًّا، مما يجعله يُشكِّلُ قطيعةً مع نظام القصيدة العربية القديمة، ويمثلُ نزوعًا تجريبيًّا يخرقُ الحدودَ بين الفنون البصرية والشعر.

وهذا ما يؤكده **معاشو قرور** في بيانه الذي ضمَّنه ديوانَه" **هايكو القيقب**"، إذ يُلِحُّ على **التضافر** بين الفنون البصرية وشعر الهايكو، مؤكدًا أن **"الهايكو هو مسطرةُ أسرِ المشهدية وترويضِ دهشتها... فنصوصُ الهايكو التي تنطلقُ من المشاهدةِ تَقتنصُ العابرَ في لوحةٍ مكثفةٍ. فالمشهديةُ أن تلتقطَ جماليةَ تلك الهدنة الآمنة التي ستنعمُ بها دودةُ الحرثِ بعدَ جلبةِ الطائر الأبيضِ، لمجردِ فرقعةِ السوطِ في الهواء الطلقِ، ثم عودتِه مجددًا للالتقاطِها:

**أثر فرقعة السوط – جلبة الطائر الأبيض – تنعم دودة الحرث.**

والهايكو اقتناصٌ تصويريٌّ للحظةِ الهامشيةِ التي كانت تمرُّ دون لفتِ الانتباهِ أمام البلاغة العربيةِ القديمةِ، التي تَستنكفُ التقاطَ" **سقط المتاع**"، كما تترفَّعُ بإنشاديتها عن رؤيةِ العناكبِ والديدانِ وسائر الأشياء المهملة في العالم. **ألم تُقم البلاغةُ العربيةُ على وصف المعاني والألفاظ بالشرف**؟ فهي لا تنزلُ من عليائها إلى الأشياء العادية.

لذلك يؤكد قرور أن العقبةَ الكأداءَ أمام الهايكو العربيِّ هي الانتقالُ من الإنشاديةِ إلى التصوير" :**إن زمنَ الانتقالِ من الإنشاديِّ إلى التصويريِّ هو العقبةُ الكأداءُ التي ستواجه الهايكو العربيّ**". فعلى الهايكيست أن يمتلكَ حواسَّ الفنان التشكيليِّ ليتمكنَ من رصدِ اللحظةِ" **بمنطق الناسك المتأمِّل**". يمكن للهايكيست أن يحوزَ" **فلتَةَ لسانِ الشاعر**"، كما أن التجربةَ أثبتت أحقيةَ" **الهايكيست في امتلاك منظور الرسام للموجودات من حوله."**

**التطبيق:**

سنأخذ هذا المثال للشاعرة الجزائرية **عفراء قميرطالبي**، المأخوذ من ديوانها" **لا أثر على الرمل لأعود:"**

**يطير الحمامُ عن النافذةِ**

**بريشتينِ**

**أكملُ حشوَ الوسادةِ**

في هذا النصِّ تتجلى لنا كثافةُ المشهد التصويريِّ، ليس في طريقة بناء النصّ فقط، بل بشكلٍ تصوُّريٍّ يجعلُنا نُبصرُ النافذةَ والحمامَ وهو يطيرُ مُخلِّفًا ريشتينِ، تستعملُهما الشاعرةُ في حشوِ الوسادةِ.

وفي هذه الحال، يتجلى لنا تأسيسُ اللغة الشعرية قائمًا على التصوير والمشهدية، إذ يتحول النصُّ إلى لوحةٍ ماثلةٍ أمام أعيننا ببياضِها عبر اللغة. تُعلِّمُ المتلقيَّ أن خلفَ الصورةِ المباشرةِ تختفي صورةٌ أعمقُ، وهي صورةُ الوجه الثاني المتشحِ بالفقدان. فليس الفقدُ دائمًا سيئًا؛ فحتى الحمامُ وهو يغادرُ النافذةَ لا يخلفُ لنا الفقدَ بسبب الألفةِ، بل إنه أيضًا يخلفُ لنا الريشَ لنحشوَ الوسادةَ :**وسادةَ الحياة**

## المحاضرة 08 : البوليفونية في الخطاب الشعري المعاصر

**تمهيد:**

ما تشهده الكتابة الإبداعية اليوم من تحولات في الخطاب الشعري المعاصر أدى إلى إثراء المشهد الشعري بشكل عام، وذلك على مستويات متعددة تشمل البناء الهيكلي والمضموني، من حيث التركيب والأسلوب واللغة والإيديولوجيا... إلخ. هذه المستويات تتكامل فيما بينها دون انفصال، مكونةً بنيةً متعددة الأصوات أو ما يُعرف بال**بوليفونية**. فما معنى البوليفونية؟

**1-معنى البوليفونية:(Polyphony)**

الباحث عن المعنى اللغوي لمصطلح البوليفونية يجد إشارة إليه في معجم السرديات. إن مصطلح **"Polyphony"** مصطلحٌ تعدد صوتي استُعير من مجال الموسيقى، حيث يعني التناسق القائم بين الأصوات أو المقامات الموسيقية في النغم الواحد. بمعنى آخر، هذا المصطلح انتقل من عالم الموسيقى إلى الأدب، وأول ظهور له في مجال القول كان في دراسة **ميخائيل باختين** للملفوظات الروائية لدى **دوستويفسكي**، حيث استعمله كمرادف للتعدد الصوتي أو الحوارية.

يفهم مما سبق أن البوليفونية مصطلح أجنبي يحمل دلالة التعدد، الذي يحقق في الوقت نفسه تجانسًا واتساقًا. إذ نُقل هذا المفهوم من الحقل الموسيقي إلى الحقل الأدبي، بحيث يتم مزج أصوات متعددة داخل النص الروائي الواحد، كما يُدمج بين الألحان في عمل موسيقي. فإذا كان اجتماع الألحان وتعددها يحقق انسجامًا كليًا أو نسقًا بين مجموعة من النغمات المختلفة، فإن الأمر يتعدى البنى النصية على اختلاف أنواعها، إذ تُبنى على تداخل أجناسي يؤدي إلى اتساع مدلولاتها من جهة، واعتبارها علامة بوليفونية من جهة أخرى.

البوليفونية (تعدد الأصوات) مصطلح يُستخدم في حقل تحليل الخطاب **(Discourse Analysis)**واللسانيات التداولية **(Pragmatics)** لوصف بُعد مهم من أبعاد تنظيم الخطاب **(Discourse organization)**والجمل المنطوقة **(Utterances)** التي تستطيع التعبير عن أصوات مختلفة، مما يحقق انسجامها وتجانسها. تاريخيًا، يعود مفهوم تعدد الأصوات إلى

ثلاثينيات القرن الماضي، حين أشار إليه **باختين** كأحد الأبعاد الأساسية للخطاب، وذلك ضمن حديثه عن نظرية الحوارية.

فالقارئ للرواية البوليفونية مثلًا يجدها تشهد تعددًا في المواقف الفكرية واختلافًا في التصورات الإيديولوجية. فـ**جوليا كريستيفا** تؤكد بشكل واضح أن النص المتعدد الصوت خالٍ من أيديولوجية واحدة؛ فهو جهاز تعرض فيه الإيديولوجيات نفسها وتستهلك ذاتها أثناء المواجهة، كما يتأسس على شخصيات ورواة كُثُر وأزمنة وأمكنة وغيرها من المنظورات السردية.

هذه التقنية لم تقتصر على النصوص الروائية فحسب، بل هي أسلوب استعان به الشعراء العرب المعاصرون كمعطى فني يجعل من النص الشعري بنيةً أو مركبًا أدبيًا متعدد الأجناس، يمكن له أن يحمل طابعًا حواريًا، سرديًا، سينمائيًا... إلخ. فهي تأتي مخالفةً للرؤية الأحادية، وبالتالي يشهد مصطلح "البوليفونية" تأثيره على مستوى التركيب والإجراء في مجال الرواية أو الشعر، حيث أصبحت القصيدة الحديثة بنيةً متمردة على الصوت الواحد الذي يمثل في الغالب صوت الشاعر المتحكم بنصه. هي بنى نصية منفتحة على تفعيلات إيقاعية متعددة.

**2 - النص الشعري العربي المعاصر: بنية أجناسية بوليفونية**

للحديث عن هذا الموضوع، لا بد من الإشارة إلى ثلاثة قضايا رئيسية تدور حوله:

**مونتاجية البنى النصية (بنية نصية شعرية – مسرحية).**

**الأصوات المتعددة وبوليفونية البنى النصية.**

**حوارية البنى النصية، علامة بوليفونية.**

**أ- مونتاجية البنى النصية (بنية نصية شعرية – مسرحية):**

تعد تقنية **مسرحة الشعر** من التقنيات المثيرة التي اهتم بها شعراؤنا المعاصرون، إذ أصبحت أسلوبًا تعبيريًا لغويًا يسهم في تمثيل تجاربهم وإيصالها كاملةً للمتلقي، وذلك عن طريق الإلمام بجزئيات البنى النصية، حتى تخرج في حُلّة أدبية ذات طاقات إبداعية وجمالية. فالشعر

كعمل خيالي يقتبس أريحيته من الفنون كافة، ويُسبغ روحًا عليها، حتى تغدو علامة بوليفونية – لا تقف على منظور أحادي، بل تتعدد فيها الصور على نمط مكثف ومتراكم، الأمر الذي فَعَّل إيقاع المسرح.

من الفنون التي ينهل منها كثير من شعرائنا المعاصرون ويتخذونها وسيلة لتعميق دلالات البنى النصية واتساعها وانفتاحها على رموز شعرية مكثفة، فن السينما (الفن السابع)، الذي يعتلي هرم الفنون حيث يسلب المتلقي إرادته ويشكل منافسًا حقيقيًا يفرض نفسه في بعض الحالات بديلًا للمسرح، ليستحيل معه إلى مسرح بوليفوني، يعرض فيلمًا سينمائيًا تتعدد فيه الحلقات مشكِّلةً مشهدًا سمعيًا بصريًا أشبه بالمونتاج. يتمثل هذا في ربط شريحة فيلمية (لقطة واحدة مع أخرى)، بحيث ترتبط اللقطات مع بعضها لتكون مشهدًا، والمشاهد ترتبط معًا لتكوين مقاطع متسلسلة، لا مقطعًا واحدًا قائمًا على الأحادية، بل نظامًا شعريًا جامعًا لهذه اللقطات البوليفونية الحاملة لتجربة الشاعر العاطفية، مما يجعل القارئ يشعر وكأنه أمام فيلم سينمائي يسعى من خلاله الشاعر (أو السيناريست) إلى تصوير مشهد كبداية لفيلم مؤلف من لقطات.

### ب- الأصوات المتعددة وبوليفونية البنى النصية:

مفهوم تعدد الأصوات يشير إلى وجود عدة أصوات مستقلة ومتساوية داخل النص الأدبي، حيث لا يكون هناك صوت مهيمن أو صوت واحد يعبر عن رؤية واحدة. بدلًا من ذلك، تتعايش عدة وجهات نظر وأصوات مختلفة، مما يخلق حوارًا داخليًا داخل العمل الأدبي. في الشعر، يمكن أن يظهر تعدد الأصوات من خلال استخدام الشخصيات المختلفة، أو من خلال تنوع التجارب والأفكار التي يعبر عنها الشاعر. قد يعكس هذا التعدد تناقضات أو تعقيدات في الرؤية الشعرية.

وفي هذا السياق، البوليفونية في البنية الشعرية تعني أن النص الشعري لا يعتمد على خطاب واحد أو صوت واحد، بل يتكون من عدة طبقات من الأصوات والخطابات التي تتفاعل مع بعضها البعض. هذا التفاعل يمكن أن يكون بين الأصوات الداخلية في القصيدة، أو بين القصيدة والسياق الخارجي. كما تنشط الظاهرة البوليفونية في الشعر المعاصر من خلال استخدام تقنيات مثل **التناص**(**Intertextuality**)، حيث تتداخل نصوص أخرى داخل

النص الشعري، أو من خلال تعدد الشخصيات أو الأصوات التي تتحدث داخل القصيدة. هذا التعدد يعكس تعقيدات الهوية الإنسانية، أو الصراعات الداخلية، أو التناقضات الاجتماعية والسياسية.

**ج- حوارية البنى النصية، علامة بوليفونية:**

حوارية البنى النصية الشعرية هي مفهوم يرتبط بتفاعل الأصوات والخطابات داخل النص الشعري، مما يعكس تعددية في الرؤى والأفكار. هذا المفهوم يعود بشكل أساسي إلى أفكار الناقد والفيلسوف الروسي **ميخائيل باختين**، الذي قدم نظرية **"الحوارية "(Dialogism)**و**"تعدد الأصوات "(Polyphony)** في الأدب. وفقًا لباختين، النص الأدبي ليس خطابًا أحاديًا، بل هو فضاء تتفاعل فيه عدة أصوات ووجهات نظر، مما يخلق حوارًا داخليًا.

في النص الشعري، يمكن أن تتعايش عدة أصوات، مثل صوت الشاعر، صوت الشخصيات، صوت الثقافة، أو حتى صوت التاريخ. هذه الأصوات تتفاعل مع بعضها البعض، مما يخلق بنية نصية غنية ومعقدة. كما يظهر **التناص** في الشعر، حيث يتفاعل النص الشعري مع نصوص أخرى سابقة أو معاصرة، مما يخلق حوارًا بين النص والنصوص الأخرى ويضيف طبقات تأويلية.

تعدد الأصوات هو أحد مظاهر الحوارية، حيث تتعايش عدة أصوات داخل النص دون أن يهيمن صوت واحد. هذا التعدد يعكس تعقيدات الواقع الإنساني والاجتماعي. في الشعر، يمكن أن يظهر هذا التعدد من خلال استخدام ضمائر مختلفة (أنا، أنت، نحن، هم)، أو من خلال تعدد الشخصيات التي تتحدث داخل القصيدة. كذلك، توجد علاقة واضحة بين التعدد الصوتي والإيديولوجيا التي تُطرح من خلال النصوص الأدبية المتعددة الأصوات. هذه النصوص لا تقدم وجهة نظر واحدة، بل تعرض تناقضات أو صراعات بين عدة رؤى مختلفة، مما يعكس أيديولوجيات متعددة.

علامة البوليفونية في الشعر تظهر من خلال:

**تعدد الضمائر** :استخدام ضمائر مختلفة (أنا، أنت، نحن، هم) داخل القصيدة يعكس تعدد الأصوات.

**تعدد الشخصيات** :في بعض القصائد، يتحدث أكثر من شخصية، مما يخلق حوارًا داخليًا داخل النص.

**التناقضات والصراعات** :وجود تناقضات بين الأصوات المختلفة داخل النص هو علامة على البوليفونية. هذه التناقضات يمكن أن تكون بين الذات والآخر، أو بين الحلم والواقع، أو بين الماضي والحاضر.

**التفاعل مع السياق** :النص البوليفوني يتفاعل مع سياقات خارجية، مثل التاريخ، الثقافة، أو السياسة. هذا التفاعل يخلق حوارًا بين النص والعالم الخارجي، وهو ما نلاحظه في النصوص التي تجمع بين التراث العربي والإسلامي وبين الحداثة الغربية.

أمثلة من المشهد الشعري المغاربي:

**الجزائر**:

قصيدة" **إلى المجاهدين** "للشاعر الجزائري **علي معاشي**:

"على أرضنا قد قامت معركة

الأصوات ترتفع بين السماء والأرض

مجاهدون، شهداء، أبطالٌ

نضالٌ مستمر يتحدث عن الماضي والحاضر

والدماء التي تحكي قصة الشرف".

في هذه القصيدة، يتداخل صوت الشاعر مع صوت المجاهدين والشهداء، مما يعكس تعدد الأصوات بين الماضي والحاضر، ويخلق حوارًا داخليًا يعبر عن التضحيات والنضال.

**الشعر الليبي**:

قصيدة" **على خطى الأجداد** "للشاعر الليبي **الصادق النيهوم**:

"من جبالنا الموروثة، ترددت الأصوات

صوت الأجداد فينا يسكن، يتراءى

عيونهم ترانا خلفنا، ونحن نبحث عن غدٍ أفضل

أما الحاضر، فصوته يتردد بين الأنهار والبحار

يسائلنا: أين أنتم؟"

هنا يتداخل صوت الأجداد الذين تركوا تراثًا ثقافيًا، وصوت الحاضر الذي يتساءل عن الأوضاع الراهنة، ما يعكس تعدد الأصوات بين الماضي والحاضر في النص.

**الشعر الموريتاني:**

قصيدة" **الرحلة** "للشاعر الموريتاني **محمد الحافظ بن محمد الأمين**:

"أخطو في الرمال، الصوت يدور في مسمعي

صوت الأجداد يحدثني، وقبائل مضت

وتلك الأنسام تعيد لقلبي ما ضاع

هل تعود الأرض مرة أخرى؟"

هنا نجد أن صوت الأجداد يلتقي مع صوت الرحلة الروحية والجغرافية التي يعيشها الشاعر، ما يعكس التعدد الصوتي بين الماضي والحاضر والمكان.

**المغرب:**

قصيدة" **أصوات المخيلة** "لمحمد بنيس:

"في الزمان العتيق، كانت الأصوات تجتمع

كان للبحر صوت ولهيب الصحراء

أما اليوم، فقد ضاعت الأصوات بين المدن

أصبحت الكلمات مجرد هزات على رقعة الزمن

نبحث عن دفء الصوت في هذا البرد الأبدي".

هذه الأبيات توضح تعدد الأصوات والتجارب الثقافية المتنوعة التي تبرز بين البحر والصحراء والمدن، مما يجعل النص يحتوي على عناصر بوليفونية من خلال تداخل أصوات الماضي والحاضر، وكذلك الأصوات الطبيعية.

**تونس**:

قصيدة" **الانتظار** "للكاتبة التونسية **آمنة بلحاج**:

"في كل دقيقة جديدة، يظهر صوت آخر

أحدهم يروي قصة المدن المدمرة

وآخر يطلق صرخة السكون من نافذة الليل

فهل أصواتنا تصل إلى النهاية؟

أم أننا محاصرون بذاكرة لن تنتهي؟"

في هذه الأبيات، نجد الأصوات تتداخل بين "الصوت الذي يروي" و"الصرخة" و"الذاكرة"، مما يشكل تفاعلًا بين الأصوات التي قد تكون من الماضي والحاضر، وكذلك بين الذوات والأماكن، مما يعكس مفهوم البوليفونية في الشعر.

**الخلاصة:**

مما سبق ذكره، نصل إلى نتيجة مفادها أن تعددية الصوت أو الوظائف، وكذا مسرحة الشعر وغيرها من التقنيات التعبيرية التي استعان بها الشعراء العرب المعاصرون، جعلت القصيدة الجديدة تتمركز حول بنية نصية ذات قيم ودلالات لا نهائية، تنتقل فيها من فضاء الأحادية إلى الفضاء البوليفوني المتنوع. هذه العلامة لا تقبل الاختصار أو الاختزال، بقدر ما تتسع لذلك التعدد الذي يسهم في تكثيف التجربة الشعرية، حتى يتم توصيلها للمتلقي بكل مهارة إبداعية وإيحائية فنية .

## المحاضرة 09: مسرحة الشعر

مسرحة الشعر هي تقنية أدبية يستخدمها الشعراء في النصوص الشعرية لدمج العناصر المسرحية في بناء النص الشعري، بحيث يتم تحويل النص الشعري إلى نوع من "المسرحية" أو "التمثيل" داخل العمل الأدبي. هذه التقنية تعتمد على إضافة عناصر مسرحية مثل الحوار، والحركة، والتفاعل بين الشخصيات، بالإضافة إلى التصوير المكاني والزماني، مما يساهم في خلق بُعد تمثيلي يشبه إلى حد كبير ما يحدث على خشبة المسرح.

أبرز خصائص مسرحة الشعر:

**الحوار** :يُستخدم الحوار بين الشخصيات داخل النص، بحيث يتحول النص إلى نوع من التفاعل الدرامي بين شخصيات متعددة.

**الوصف المكاني والزماني** :يتضمن النص تحديد أماكن وزمانيات تماثل ما يحدث في المسرح، مثل وصف الأماكن التي تجري فيها الأحداث، والتفاعل مع البيئة المحيطة.

**الحركة والإيقاع** :تُضاف حركات أو تصرفات داخل النص تجعل القارئ يشعر وكأنه يشاهد عرضًا مسرحيًا، بدلاً من قراءة نص شعري ثابت.

**الصراع** :يمكن أن يتضمن النص الشعري صراعًا بين الشخصيات أو حتى بين الصوت الداخلي للشاعر ووجهات النظر المتنوعة، مثلما يحدث في المسرحيات.

يمكن إضافة الموسيقى والرقص والحركات في مسرحة الشعر؟

**الموسيقى:**

تضيف بُعدًا عاطفيًا إضافيًا للعمل، حيث يمكن أن تدعم الأجواء الشعرية وتُعزز مشاعر الفرح، الحزن، الأمل، أو الخوف.

تُستخدم لتكثيف اللحظات الدرامية، مثل تزايد الحدة في موضوعات الشعر أو بناء تصاعدي في الإيقاع.

قد تكون مصاحبة للكلمات مباشرةً، أو تُستخدم في فترات استراحة بين الأبيات لخلق تحولات في المزاج.

**الرقص:**

يُستخدم لتجسيد الحركة الداخلية للشاعر أو الشخصيات التي يتحدث عنها.

يُعبّر عن المشاعر، مثل الفرح أو الحزن أو التمرد، ويساعد في إيصال المعاني غير المباشرة.

قد يُعتمد الرقص التعبيري أو المعاصر، ويكون إما مستقلًا أو يندمج مع الأداء الشعري.

**الحركات:**

الحركات الجسدية للممثل أو القارئ يمكن أن تكون جزءًا من التعبير عن المعاني.

قد تساعد على إضفاء الحياة على الشعر، وتُظهر التفاعل المباشر مع الكلمات.

كيف يتم دمج هذه العناصر؟

في العروض المسرحية، يتم تنسيق الشعر مع هذه الفنون ليحدث تداخل وتفاعل بين الكلمات والصوت والحركة، مما يعطي التجربة بعدًا أكثر تعقيدًا وشمولية.

**مثال:**

في عروض "الشعر المسرحي المعاصر"، قد يُقدَّم الشاعر أبياتًا شعرية مع موسيقى تعزف في الخلفية، بينما يقوم راقصون بحركات تعبيرية تتماشى مع النص.

**تطبيق**

عن نماذج التقاطع الشعري بوادي شوف الجزائر

## المحاضرة 10: قصيدة الومضة في الشعر المغاربي المعاصر

يعني الحديث عن الومضة، أو التوقيعة حديثًا عن النزعة البلاغية الشعرية، وعن تقنية الانزياح، والإيحاء، والتكثيف اللغوي، واستنطاق رموز الطبيعة وصورها.

قد جنح الشعر العربي الحديث نحو القصيدة القصيرة، ونحو التكثيف والتركيز. فقد غدت القصيدة تعبيرًا عن لحظة انفعالية محددة، وأضحت هذه القصيدة شديدة الشبه بفن التوقيع، لتكثيفها وإيجازها.

ولعل أهم أسباب الانتقال إلى القصيدة الومضة أو التوقيعة انتقال الشعر من المباشرة والخطابية إلى الإيحاء، أو الانتقال من الشعر الذي يُلقى أمام متلقين في مهرجانات شعرية لغاية التوعية والتنوير، إلى الدعوة إلى قصيدة تُقرأ في جو خاص. وقد شهد عصرنا تواترًا في الأحداث الساخنة التي لم تعد تسمح بنظم القصائد الطوال، الأمر الذي أدى إلى وجود سمة الانفعالية والتعبير المقتضب والموحي. فظهرت قصيدة الومضة، وهي ذات مجموعة من التوقيعات النفسية المؤتلفة في صورة كلية واحدة، وهو أمر يعني أن للصورة أهمية استثنائية في قصيدة التوقيعة.

ويتطلب هذا اللون من الشعر المأزوم ذي اللحظة الانفعالية المحددة فطنةً وذكاءً من الشاعر، ونباهةً من المتلقي؛ لأن قصيدة التوقيعة تُبنى بناءً توقيعيًا، أي بناء صورة كلية للقصيدة من خلال صورة واحدة تقدم فكرةً وانطباعًا بتكثيف شديد.

وقد أطلق النقاد مصطلح" **التوقيعة** "على القصيدة التي تبدو كالوميض أو البرق الخاطف، وعلى الصورة الشعرية ذات الإشعاع القوي حين تتولد منها إثارة مفاجئة في اللاشعور. إنها تُلتقط في لحظة انبهار ضوئي يكشف جزئيات وحساسيات ذهنية في غاية الحدة قد تكون ناقدةً أو ساخرة تهكمية.

ويرى بعض النقاد أن الشاعر **عز الدين المناصرة** واضعُ مصطلح التوقيعة في منتصف الستينيات في قصيدته" **توقيعات**". لكن المتتبع لحركة الشعر العربي يرى أن د. **طه حسين** قد كتب في هذا النوع في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي، ونقله إلى العربية نثرًا في مقدمة كتابه" **جنة الشوك**"، ودعا إلى الاهتمام بهذا النوع الأدبي والإضافة إليه، كونه يحتاج إلى قدر

كبير من المعاناة والتكثيف البلاغي والمفارقة التي تعدّ روح التوقيعة أو الأبيجراما، على حد تعبير **كولردج**.

**بناء قصيدة الأبيجراما**

**الصورة الدائرية:**

تعتمد القصيدة النثرية القصيرة في هذا الشكل على إثبات وحدات دلالية في مطلع القصيدة وخاتمتها معًا، حيث يشكل كل من المطلع والقفلة ثنائية تشابهية أو اختلافية، بحيث يشبه سيرهما رسم الدائرة. مثال: قصيدة" **ليلة القدر** "للشاعر الليبي **عمر الكدي**:

"في ليلة القدر

انفتحت أبواب السماء

وصعدت دعوات أمي

دعت الله أن يحميني ويحفظني

طلبت لي الصحة والمال والجاه

وأن لا ينحني جبيني لأحد

وعندما طلبت لنفسها

أن ترى أحفادها

بزغ الفجر وأقفلت السماء أبوابها".

**الصورة التراكمية:**

تتعدد الصور الجزئية مترادفةً وتتراكم مكونة صورة واحدة. مثال: قصيدة" **اشتهاء** "للشاعر الليبي **عبد الحفيظ العابد**:

"سائغ وجهك لي

يتدلى من شفا كأس اشتهائي"...

**الصورة ذات الاتجاه الواحد:**

تتميز بفجائية البداية والنهاية. مثال: قصيدة" **تقرع باب السراب** "للشاعرة **نوارة لحرش:**

"تقرع باب السراب

فيجهش في وجهها ليل مشرئب العويل،

كقبعة بالية على مشجب متهالك"...

**توقيعة المفارقة:**

مثال:

"لو كان لدي ما أتمناه

لتمنيت أن أعقد حوارًا

بين الطواغيت والمجانين"...

**الومضة ذات البنية التعريفية:**

مثال: قصيدة" **آدم الذي** "للشاعرة المغربية **حبيبة الصوفي:**

"وأهدي آدم المزروع في ذرات تكويني"...

**الومضة ذات البنية المركزة التقابلية:**

مثال:

"دعيني أسافر خلف الحدود

فلا بد أني إليك أخيرًا أعود"...

**الومضة ذات البنية المفتوحة:**

مثال: قصيدة" **الانفجار** "**ليوسف شقرة**:

"من بلاد لبلاد"...

**ومضة البيت المفرد ذات البنية المغلقة:**

مثال:

"بالناي والمزمار... لا يحدث انتصار".

**الومضة ذات البنية الحلزونية:**

مثال: قصيدة" **مرآة** "**لسليمان جوادي**:

"لما أراك صاحبي أراني"...

الخاتمة:

نخلص مما سبق إلى أنَّ مفهوم قصيدة الأبيجراما يتلخص في كونها قصيدة قصيرة، تعبر عن روح العصر الذي يتميز بالإيقاع السريع، ويقتضي الاقتصاد التعبيري، فهي تنحو منحى التكثيف والتركيز، معبرة عن لحظة شعورية عميقة، متضمنة صورة ترميزية إيحائية، وقد توظف آليات السخرية أو المفارقة أو التناص، وتعوِّل على الطاقة التأويلية التي تستحث القراءات المتنوعة. وعلى الرغم من التسمية الأصل الذي يمتد إلى الأصل الإغريقي، فنحن لا نعدم تأصيلًا عربيًا يشير إلى الخصوصية الشعرية العربية

## مصادر حول الموضوع

أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار الساقي (لبنان)، 2009

أمال رقايق الزر، الهارب من بزة الجنرال، دار النقطة (الجزائر)، 2011

إيليا هرنبورغ، مصنع الأحلام، دار كنعان (دمشق، سوريا)، 2008

تزفيتان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، ضمن كتاب مقولات السرد الأدبي، -

جابر عصفور، زمن الرواية، دار المدى (سوريا)، 1999

سيد فيلد، الذهاب إلى السينما، المؤسسة العامة للسينما (سوريا)، 2011

جيرار جنيت، حدود السرد، منشورات كتاب المغرب (الرباط)، 1992

حميد لحماني، بنية السرد من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي (المغرب)، 1991

خالد بن صالح، الرقص بأطراف مستعارة، منشورات المتوسط (إيطاليا)، 2016

عز الدين الوافي، في النص: الصورة والجسد، -، -

شكري بوترعة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، دار إنانا (تونس)، 2011

الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق، -، -

صالح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر (مصر)، 2005

صبحة أحمد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات (لبنان)، 2006

عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمانية (الرباط)، 1999

عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، بدون تاريخ

علي عشري، بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب (مصر)، 2008

فتحي البصري، السرد في الشعر العربي الحديث، الشركة التونسية للنشر (تونس)، 2006

فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، فضاءات (الأردن)، 2017

لميس سعيدي، إلى السينما، منشورات الاختلاف (الجزائر)، 2015

محمد الصفر، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي (الرياض)، 2001

معاشو قرور، هايكو القيقب، دار فضاءات (عمان، الأردن)، 2016

ناصر باكرية، التجريب في الشعر المغاربي، رسالة دكتوراه (جامعة تيزي وزو)، 2017