ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

Poetic language and the aesthetics of the arts: (narrative, drama, painting (A study in the poetry of Diwan (Sunken and Singing) by Said Al-Saqlawi

Asst.Pro. Dr. Ibrahim Namis Yassin/

Minister of Education

* *Corresponding author: E-mail* : dr.ibrahimalnamis@tu.edu.iq

Keywords:
narration,
drama,
drawing,
drowning in singing

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 31 Feb. 2022
Accepted 14 Aug 2022
Available online 15 Jan 2023
E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©2022 COLLEGE OF Education for Human Sciences, TIKRIT UNIVERSITY. THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

The research includes a critical analysis of the deep and rooted relationship between poetic language in the experience of the Omani poet Saeed Al Saqlawi and the aesthetics of the arts. Third, the art of drawing, within a comprehensive critical vision that believes in the correspondence of all creative arts and their overlap in one way or another .Perhaps poetry, in its poetic language full of metaphor and symbol, contains many data on literary creativity and other fine arts, which must be studied, analyzed and read to reveal the aesthetic value of this gender overlap and its impact on the development of the poem.

© 2023 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.30.1.1.2023.04

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for

اللغة الشعرية وجماليات الفنون: (السرد، الدراما، الرسم) دراسة في شعر ديوان (غارق يغنّي) لسعيد الصقلاوي

ا.م. د. إبراهيم نامس ياسين/ وزير التربية

الخلاصة:

يتضمّن البحث تحليلاً نقدياً وافياً للعلاقة العميقة والمتجذرة بين اللغة الشعرية في تجربة الشاعر العُماني سعيد الصقلاوي وجماليات الفنون، وقد انتخب البحث قصائد مختارة من ديوان الشاعر الموسوم "غارق يغني" وهو الديوان الأخير للشاعر كي يحلل هذه العلاقة الجمالية مع فن السرد أولاً، وفن الدراما ثانياً، وفن الرسم ثالثاً، ضمن رؤية نقدية شاملة تؤمن بتراسل الفنون الإبداعية جميعاً وتداخلها فيها بينها على نحو أو آخر. ولعل الشعر في لغته الشعرية المكتنزة بالمجاز والرمز يتوفر على معطيات كثير من فنون الإبداع

الأدبية والفنون الجميلة الأخرى، وهو ما يجب أن يخضع للدراسة والتحليل والقراءة للكشف عن القيمة الجمالية لهذا التداخل الأجناسي وتأثيره على تطوّر القصيدة.

الكلمات المفتاحية: السرد، الدراما، الرسم، غارق يغنّي

مدخل: الشعر وتداخل الفنون

يعدّ الشعر لدى كثير من الأمم التي كان فيها الشعر مركزَ التعبير الفني والجمالي والموضوعي عن التجربة الوجودية في الحياة للبشر، وبما أن اللغة العربية بطبيعتها هي لغة شعرية وموقّعة فقد كان الشعر هو فنها الأبرز طيلة العصور، وهذه اللغة الشعرية تخضع للتطور حتماً انسجاماً مع تطور العصور وتطور الوعي الإنساني والمزاج الإنساني، فقد كانت اللغة في الشعر العربي القديم على سبيل المثال لغة تعبير، تكتفي من الواقع ومن العالم في كثير من الأحيان بأن تمسّها مساً عابراً رقيقاً، بحكم طبيعة العلاقات البشرية المكوّنة للمجتمعات في ذلك الزمن.

في حين يجتهد الشعر الحديث بالتطورات الكبيرة التي حصلت في لغته كي يستبدل هذه اللغة ويفرض لغة العصر بما يحمله من رؤى جديدة، فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه فقط كيفما تسير أمور لغة التعبير، بل الشاعر هو الشخص الذي يعبر عنه بطريقة جديدة ومبتكرة وجمالية[1]، لتكون قصيدته لائقة بعصره وقادرة على أن تتوافق مع حساسية العصر وهويته وفضائه.

انتقلت القصيدة العربية الحديثة في لغتها الشعرية نحو التركيز على الجماليات الخالية من الحشو والزوائد والمبالغات العقيمة والتكرارات غير المجدية، "وهكذا أصبحت القصيدة الحداثية قادرة على إبراز تركيب المغزى الكلي من القصيدة، فخلصت من الإفاضة الزائدة في المعنى، وتمكنت من إحداث إيقاع إضافي يشبه الغناء المنطلق والتنوعات (السيمفونية) مع قدرة – في الوقت نفسه – على ترابط نسيج القصيدة"[2]، وكان من أبرز معالم ترابط النسيج على الصعيد الفني والجمالي هو الإفادة من الفنون الأخرى المتاحة، وهي الإفادة القائمة على تطوير الفعل الفني والجمال والإبداعي كلما كان ذلك مناسبا وضروريا.

لقد اتجهت القصيدة نحو معطيات السرد ومعطيات الدراما ومعطيات الفنون التشكيلية لتأخذ منها ما يناسبها وتطوّرَ بذلك أداءَها الشعري[3]، فصارت اللغة الشعرية في القصيدة مجمعاً لكثير من الفنون الجمالية المناسبة على هذا الأساس، مع الحفاظ على شكل القصيدة الشعرية وروحها من الناحية الأجناسية حتى لا تتحول إلى فن آخر غير الشعر، وهذا أهم شرط من شروط تحقيق أي شكل من أشكال التداخل أو التلاقح الأجناسي بين الفنون.

إنّ اللغة الشعرية ليست لغة عادية يمكن لكل الناس التعامل معها بسهولة ويسرٍ وفي الحالات كلها، بل هي لغة خاصة شديدة الخصوصية، فهي "لغة مجاز بامتياز، مفتاح ذواتنا على الحقيقة"[54]، وهو ما يجعلها غامضة في طبقات كثيرة منها وتحتاج إلى قراءة عميقة ومستفيضة لحل ألغازها الفنية وتفكيك

مجازاتها، وكانت هذه من أوضح السمات التي جاءت بها القصيدة المعاصرة في ثورة الحداثة الشعرية، حين تخلّصت لغة الشعر المعاصر من العام والخارجي والكلي إلى الخاص والداخلي والذاتي الخالص، ومن ثمّ تغير الاستعمال الفني للغة، واكتسبت اللغة الشعرية هوية جديدة[6]، أوسع من هويتها السابقة بالمعنى الذي انفتحت فيه على الفنون الجميلة ونهلت منها ما يمكن أن يجعل البناء اللغوي الشعري فيها أكثر تماسكاً وحيوية وتعبيراً عن التجربة.

تشترك الفنون فيما بينها جميعاً في كثير من حراكها الإبداعي على مستوى التعبير والتشكيل فيأخذ فن من آخر ويستعير فن من آخر بحسب الحاجة، ولا مشاحة في ذلك إذ إنّ هذه الفنون كلها تنهل من منهل واحد وتحاول أن تصنع الجمال للبشرية بطرق مختلفة، لذا فإن هذا التداخل والتعاطي بينها ليس أمراً مستغربا ولا ناشزا بل هو أمر طبيعي ومناسب وضروري[7]، كلما كانت الحاجة الفنية ماسّة إلى ذلك بحيث تسهم في إثراء القيمة الجمالية التعبيرية للفن الذي يأخذ من بقية الفنون على وفق رؤية فنية عارفة، وهي قضية فنية تعتمد في الأساس على وعي الكاتب ومعرفته بهذه الحدود والطريقة الفنية التي يمكنه فيها التعامل مع هذه الفعالية الجمالية المميزة.

لكن من المناسب أن تكون الإفادة محسوبة بدقة ولا تتجاوز حدود الفن الذي يأخذ من الفنون الأخرى، فعلى لغة الشعر مثلا أن تأخذ من السرد أو من الدراما أو من فن الرسم أو من أين فن آخر متاح ومناسب وضروري ما يخدم تطور الفكرة الشعرية وطريقة بنائها وتشكيلها فقط، لا أن تجاوز ذلك يؤثر كثيرا على وجود الصورة العامة للفن الشعري ويهددها بالتحول إلى فن آخر حين يطغى المأخوذ على عتبة الفن ويشوّه صورته الأصلية.

لا يمكن النظر إلى لغة الشعر بوصفها وسيلة مجردة لحمل الأفكار كما هي الحال في اللغة الطبيعية المعروفة، بل هي والأفكار في حالة هوية موحدة واندماج كلي ذي طبيعة جمالية، وهنا لا بدّ للشاعر المعاصر من استيعاب الفرق بين الفكرة وجسدها الصوتي[8] على النحو الذي يسمح بالذهاب نحو تركيب شعري خاص لهذه اللغة، وهذا يساعده كثيرا إذا ما أراد أن يتلاقح مع الفنون الأخرى من خلال التفريق بين جسد الصوت والفكرة.

هنا يظهر دور الإفادة من تداخل الفنون في حاضنة اللغة الشعرية للعمل على نقل الأفكار نقلا جماليا بوسيلة تعبيرية مغايرة[9]، تضمن للغة الشعر مزيدا من الجمالية والفنية والقدرة على التعبير عن أفكارها بما ينسجم مع تجربة القصيدة والقدرة على تلقيها لدى المتلقي، وهي قضية ليست سهلة كما يبدو لكنها ضرورية من أجل التطوير وفتح آفاق جديدة للقصيدة العربية الحديثة في انطلاقاتها الجمالية.

انتخبنا مجموعة الشاعر العُماني سعيد الصقلاوي الموسومة "غارقٌ يغنّي" عيّنةً لبحثنا فهي مجموعة صادرة حديثاً 2022م أولاً، وجاءت هذه المجموعة ثانياً بعد تجربة شعرية عريضة سبقتها بمجموعات شعرية كان لها رصيد مهم في الشعرية العربية العُمانية من جهة، وعموم الشعرية العربية المعاصرة من جهة أخرى

ومن أبرز أعماله الشعرية من أبرزها:

- ترنيمة الأمل مسقط – ١٩٧٥م.
- أنت لي قدر مسقط – ١٩٨٥م.
- أجنحة النهار مسقط – ١٩٩٩م.
- نشيد الماء مسقط – ٢٠٠٤م.
- وصايا قيد الأرض بيروت – ٢٠١٥م. ط٢ – ٢٠١٦م. ط٣ – ٢٠١٩م.
- ما تبقى من صحف الوجد، بيروت ٢٠٢٠م.
- نوره، بيروت ٢٠٢٠م.
- فضلا عن أن ها الشاعر هو مؤلف النشيد الوطني العسكري في عمان. وعدد من الأناشيد الوطنية والأغنيات التي تغنى بها مطربون عمانيون وعرب.[10]

وتتميز لغة الشاعر سعيد الصقلاوي في هذا المقام بالأصالة والحداثة معا على النحو الذي دفعه للإفادة من تقانات الفنون الأخرى وتوظيفها في شعره، إذ إن شعره "يواكب النظرة العامة للحداثة الشعرية"[11] في سياق حيوية "التداخل بين الفكرة والمجاز أو الشكل البلاغي عامة، إذ إن الفكرة في الصورة الحداثية تأتي عبر المجاز، فهي فكرة مصوّرة أو صورة مفكّرة"[12] بالشكل الذي يجعل اللغة الشعرية قريبة جداً من الفنون الأخرى وبحسب طبيعة هذه اللغة وحداثتها وتجربتها الجمالية وخبرتها وحيويتها.

اللغة الشعرية والسرد:

ترتبط اللغة الشعرية واللغة السردية بعلاقات كثيرة وواسعة لا حدود لها على مستويات كثيرة تاريخية وموضوعية وفنية وجمالية، ولا سيما بعد أن حققت العلوم السردية في مختلف المجالات كشوفات هائلة على مستوى تحليل الخطاب السردي ودوره في إعادة إنتاج العالم سرديا، وهو ما جعل من السرد منطقة أدبية باهرة لا بدّ أن تفيد منها الفنون الأخرى ولا سيما الشعر بوصفها الأقرب أجناسيا لها، من حيث التعبير والتشكيل القائمين على تمثيل الرؤية الواقعية أدبيا من خلال مجموعة من السبل الفنية تختلف في أدواتها وآلياتها ولكنها تتفق في مرجعياتها الإنسانية ومقاصدها الجمالية[13].

إن اللغة الشعرية لا تنقل العالم بحرفيته عن طريق تصوير فوتوغرافي، بل تساهم في إعادة صياغة الحياة، وتشكلها بلغة نافرة من المألوف والعادي[14] وبأسلوب فني وجمالي، وهو ما ينطبق على اللغة السردية التي تقوم بالعمل نفسه والمهمة ذاتها على صعيد إعادة الإنتاج وتوفير فرص جمالية للمتلقي كي يفهم حياته بصورة أفضل وأجمل، وهذا هو كنه وجوهر العمل الفني الجمالي في هذا السياق، فاللغة الأدبية عموما شعرية أو سردية هي لغة خاصة تحاول أن تضع الجمالي موضع العادي، وتسهم في

صياغة نماذج حيوية نشيطة للارتفاع باللغة من حاضنتها الطبيعية المجردة إلى حاضنة تعبيرية وتشكيلية راقية، تعمل على تثمير الواقع الحياتي فلإنسان تطور من فهمه للعالم.

قد تكون قضية السرد في المجال الشعري تحوّل فعالية النص الشعري من الإيحاء والإلماح والإشارة الخفية إلى منطقة الحكي والتفاصيل، وهذه المهمة تحتاج إلى وعي استثنائي من الشاعر كي يعرف كيف يوظّف هذه المسألة أحسن توظيف، بما يحافظ على جوهر الإلماح والإيحاء في نصه الشعري مع رفده بما هو متاح من إمكانات المحكي والتفاصيل السردية، من أجل إغناء عمله بما يحتاجه من توسيع الأفق الشعري واحتواء أكبر قدر من التجربة وتمثيلها شعريا في نطاق أشمل وأكثر حراكا وديمومة[15]، ففي لغة السرد مجموعة هائلة من الإمكانات الفنية والموضوعية والفكرية لها القدرة على ضخّ طاقات جديدة في لغة الشعر، حين يحسن الشاعر توظيفها بالطريقة الصحيحة التي تأخذ من لغة السرد ما تحتاجه فعلا وفي الوقت المناسب حصراً.

توصف اللغة بأنها الرحم الجوهري ومختبر الشعر المعاصر[16] في قدرتها على حمل التجربة والإحاطة بممكناتها وقضاياها ورؤاها، وحين تأخذ من لغة السرد عناصر أخرى مضافة تشترك معها في صياغة النموذج الشعري المطلوب، فهي بحاجة إلى قراءة نوعية خاصة ومنهج قرائي يقوم على آليات التأويل القادرة على تفكيك العمق الشعري داخل القصيدة، وعلى التأويل هنا أن يدرك حجم حضور السردي في الكيان الشعري ليكون مناسبا لا زيادة فيه ولا نقصان يمكن أن تؤثر على قيمة العمل الفني.

إن المعنى الشعري معنى عميق ودفين ومتعدد ولا يتوقف عند دلالة واحدة ومستقرة ونهائية وحاسمة لأنه حينها يتحول إلى كلام عادي، إذ حين "يصبح النص الشعري الحداثي معجزة لغوية وبيانية من المستحيل الإحاطة بالمعنى أو اختزال منطوقه ومضمونه، فهو بحاجة إلى التأويل وإعادة التأويل مرات متتالية"[17]حتى يتمكن القارئ التأويلي من فهم المناطق الغامضة والمضمَرة فيه.

لا يجوز لأي قراءة لشعرنا المعاصر هذا أن تند عن الخضوع لسلطان التأويل بمجمل فعالياته المتنوعة، وإلا فلا كانت قراءة ناجزة وذات قيمة [18]، فالتأويل هو الأداة والآليّة الأولى في استبطان المسكوت عنه والمضمَر في بواطن القصيدة، لأن التأويل يقوم على تحريك الفهم الشخصي الذاتي للقارئ المؤوّل حين يستخدم جلّ ثقافته ورؤيته على الحفر والغوص في طبقات النص الشعري، وهذا النوع من القراءة التأويلية يكون فعالا بإزاء النصوص العميقة التي تحتاج إلى قراءة تأويلية عميقاً أيضاً.

يتضمن التأويل بوصفه آلية منهجية تستخدمها المناهج النقدية لتحليل الخطابات والظواهر الإنسانية بمختلف أشكالها، فلا يوجد علم من العلوم الإنسانية ابتداء بالفلسفة والفكر والثقافة والأدب والفن والسياسة والاجتماع وغيرها عصياً على أدوات التأويل لتحليل خطاباتها، إذ إن الخطاب الإنساني الذي يعتمد في بنائه على قدر معيّن من المجاز والفنون البلاغية يحتاج إلى آليات غير اعتيادية لقراءته، ولا بدّ لنا أن نعرف أن التأويل على الصعيد التاريخي ليس جديدا على موضوع المعاينة والفحص والجدل في صورته الفلسفية أولاً، فقد عرفه "الإغريق منذ زهاء خمسة وعشرين قرنا وعرفه العرب منذ أربعة عشر قرنا.."[19]،

وانتقل من منطقة العمل الفلسفي إلى منطقة الحقول الإنسانية الأخرى وفي مقدمتها العمل النقدي والأدبي، وانسحب فيما بعد إلى حقول إنسانية أخرى.

يمثل الشعر في صوره المتعددة نهجا خاصا وأثيرا في طريقة رؤيا العالم وتمثيله وإعادة إنتاجه شعريا، من خلال اختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه، والشعر على هذا النحو يمنح الوجود الإنساني طبيعته الضدية العميقة: مأساة الولادة وبهجة الموت[20]، بما يجعل حاجته لبعض من تقانات السرد ضرورية وفعالة للوصول إلى المقاصد الكبرى على نحو أمثل.

تنتمي القصيدة الموسومة "أنا والليالي"[21] للشاعر سعيد الصقلاوي إلى فضاء السرد الشعري ابتداء من عتبة عنوانها، فالعنوان القائم على بنية تعاطفية بين الأنا الشاعرة المعطوفة على دال زمني مجموع هو "الليالي"، بمعنى أن هذه العلاقة التعاطفية تنطوي على حكاية فيها كثير من عناصر السرد الشعري المتوقعة، حيث تشرع الأفعال السردية من بداية القصيدة بالتعبير عن مضمون هذه الحكاية الشعرية وتفاصيلها السردية:

"أعيشُ مع الليالي دون قلبٍ
أناديه وأصرخُ... لا يُلبّي
وأسألُ عنه مصباحي ودمعي
وأبحثُ عنه في شعري وكتبي
أفتّشُ ضوءَ مرآةٍ وظلاً
لعلّ ملامحاً منه بقُربي
تراودُني طيوفٌ لا هواها
هوايَ ولا بها ما عنه يُنبي
وأمشي سائلاً في كلّ دربٍ
ويبقى الليلُ معتكفاً بهُدبي
يُمنّيني بحلم ليسَ فيهِ
فأُبدعُهُ وأشربُ فيه نخبي
على أمل اللقاءِ أضيءُ نجماً
ليُزهرَ في الحدائقِ بعضُ قلبي"

يمكن أولا معاينة الأفعال الشعرية السردية وهي تؤدي الدور الأبرز في فضاء هذا المحكي الشعري، فتضع الصورة الأولى من القصيدة هذا الوضع السردي موضع التنفيذ الفعلي داخل فضاء الحكاية الشعرية "أعيشُ مع الليالي دون قلبٍ/أناديه وأصرخُ... لا يُلبّي"، فالأفعال الأنوية الثلاثة المتلاحقة "أعيش/أنادي/أصرخ" وهي تتجه نحو القلب المفقود سرعان ما ترتدّ بلا تنفيذ ولا تلبية من طرف القلب "لا يلبّي"، فهو الغائب في خضمّ "الليالي" التي تجعل الذات الشاعرة أكثر تصحراً في ظل غياب القلب.

لكن جوهر الحكاية الشعرية كما يبدو في القصيدة يتمثل في البحث عن القلب المفقود وقد ضاع في طبقات الزمن بلا مصير، فتستمر الأفعال السردية الباحثة عنه ترويها الذات الشعرية الساردة بإصرار كبير لا يمكن أن يتوقف عند حدّ "وأسألُ عنه مصباحي ودمعي/وأبحثُ عنه في شعري وكتبي"، إذ يكون فعل السؤال "أسأل" وفعل البحث "أبحث" على درجة عالية من التوافق والانسجام في هذه العملية، على النحو الذي يجعل الحكاية الشعرية حكاية بحث مستمر في كل أنواع التفاصيل السردية المتاحة.

تستمر حالة البحث من الذات الشاعرة وهي تغوص في التفاصيل والأحداث للوصول إلى أي أثر يمكن أن يقود إلى مكان القلب المفقود "أفتّشُ ضوءَ مرآةٍ وظلاً/لعلّ ملامحاً منه بقُربي/تراوذُني طيوفٌ لا هواها/هوايَ ولا بها ما عنه يُنبي"، غير أن عمليات البحث الجارية لا تصل إلى نتيجة على الرغم من كل ما قامت به الأفعال السردية من بحث وتقصٍّ، بما يجعل الذات الشاعرة تواصل البحث في جميع ما هو متاح من أزمنة وأمكنة وتفاصيل حياتية قد يكون هذا القلب الضائع كامناً فيها.

يشمل السؤال الباحث عن القلب المفقود المكان والزمن والحال لبلوغ حالة –ولو بسيطة– من الطمأنينة على إمكانية العثور على المفقود "وأمشي سائلاً في كلّ دربٍ/ويبقى الليلُ معتكفاً بهُدبي/يُمنّيني بحلم ليسَ فيهِ/فأُبدعُهُ وأشربُ فيه نخبي"، لكن هذه الأمنيات التي تظهر في أطراف الحكاية الشعرية حول أمل العثور على القلب المفقود تصل في نهاية المطاف إلى صورة شعرية مشفوعة بأمل اللقاء "على أمل اللقاءِ أضيءُ نجماً/ليُزهرَ في الحدائقِ بعضُ قلبي"، حيث تتنازل الذات الشاعرة عن القلب كاملاً وترضى ببعض منه يزهي في الحدائق في نتيجة تبقى فيها عتبة عنوان القصيدة بين الأنا الشاعرة والليالي فقط.

تتكون الحكاية الشعرية في هذه القصيدة من خلال حضور أبرز عناصر التشكيل الشعري السردي، من شخصية وزمن ومكان وحدث وآخر هو "القلب"، إذ تتفاعل كل هذه العناصر ضمن حركية الأفعال الأنوية التي تقوم بها الذات الشاعرة في عملية بحثها عن القلب المفقود، وتحتشد الحكاية الشعرية في القصيدة بكثير من مستلزمات التشكيل السردي على مستوى السرد الشعري والوصف الشعري والحوار الداخلي الشعري للشخصية، على النحو الذي يجعل منها قصيدة سردية أفادت من حركية الأفعال السردية وعناصر التشكيل السردي المتنوعة ووظفتها في الفضاء الشعري للقصيدة.

أنا قصيدة "الجسر"[22] فهي الأخرى قصيدة تنطوي على كثير من الفعاليات السردية التي سعى الشاعر فيها إلى توظيف تقانات السرد داخل فضاء القصيدة، وواضح من عنوان القصيدة "الجسر" أنه يشير إلى مكان يربط بين جناحَي نهر أو بحر أو حاجز مائي معين، ويدل هذا دلالة أكيدة على كمون حكاية معينة داخل الفضاء العنواني العام للقصيدة.

يمكن مقاربة عتبة الاستهلال الشعري في القصيدة بوصفها عتبة محتشدة بالطاقة السردية الحكائية على هذا النحو:

"على جسرِ هذا الصباح عبرتَ إليَّ

عبرتُ إليكْ

تلاقتْ رؤى العابرينَ

على مقلتينا

تبسّمَ وردُ الزمانِ على شفتيَّ

وفي وجنتيكْ"

إذ إن تحديد المكان المقترن بزمن معين فتح المجال السردي أمام حكاية القصيدة "على جسرِ هذا الصباح عبرتَ إليَّ/عبرتُ إليكْ"، بمعنى أن عنصر المكان وعنصر الزمن حضرا كي يسمحا للفعل الشعري السردي بالحدوث في عبور الاثنين نحو بعضهما كي يحصل اللقاء، وانفتح المشهد السرد–شعري على المحيط حين تدخّل الآخرون في صوغ المشهد السردي ضمن شراكة واضحة مع شخصيّتَي القصيدة "تلاقتْ رؤى العابرينَ/على مقلتينا"، واندمج المحيط العام والكلي مع المحيط الخاص والنوعي لمضاعفة الطاقة السردية في المشهد الشعري "تبسّمَ وردُ الزمانِ على شفتيَّ/وفي وجنتيكْ"، فثمة علاقة سردية وطيدة بين الداخل والخارج وبين الأنا والآخر وبين الفردي والجمعي أيضاً.

تتطور الحكاية الشعرية في القصيدة بعد عتبة الاستهلال حيث يتحول الحديث بين الشخصيتين إلى حديث فعلي مشترك، في ظل الزمن السردي الراهن للحكاية الشعرية وفي ظل استعادة الذكريات أيضاً:

"شعرْنا

بما خبأتهُ الطريقُ

سمعنا

حديث التفاصيلِ

طارتْ بنا الذكرياتُ

إلى بهجةِ العمرِ"

فالفعلان الجمعيّان "شعرنا/سمعنا" حول الأمكنة والأزمنة والأشياء المتعلّقة بالحكاية الشعرية "الطريق/حديث التفاصيل/الذكريات/بهجة العمر" ترسم الصورة السردية العامة للمشهد الشعري، وتعمل على تطوير بنية الحكاية الشعرية في علاقة كل شخصية مع الشخصية الأخرى، وعلاقة الشخصيتين مع عناصر التشكيل السردي الأخرى من زمن ومكان وحدث ورؤية سردية تختفي داخل أفق هذه العلاقة.

توجه كاميرا السرد الشعرية عدستها اللاقطة على الآخرين كي تضبط إيقاعهم بما يؤمّن للحكاية الشعرية حضورها القوي من خلال شبكة من المشاهد السردية، وترصد هذه اللقطة السردية الموجّهة نحو الآخرين الحركة والصورة والفعل والمصير على حدّ سواء:

"والعابرونْ

على ظهورهم يحملونْ
ليالي الهموم وهم ينزفونْ
ولكنّهم صابرونْ"

إن الشخصية الجمعيّة "العابرون" يمثلون في الصورة السردية العامة للحكاية الشعرية مشهداً سردياً ثانوياً، لكنّه مؤثّر على صعيد التشكيل السردي العام في القصيدة من حيث تثبيت الوضعية المأساوية التي يعيشونها "على ظهورهم يحملون ليالي الهموم"، ومن حيث استجابتهم للمشهد "ينزفون ولكنّهم صابرون"، في سياق تصويري سردي لكل ما يحيط بالحكاية الشعرية من تفاصيل لا يمكن للحكاية أن تكتمل من دونها.

تحفل الخاتمة السردية في الحكاية الشعرية في هذه القصيدة بصورة مشحونة بالطاقة الإيجابية التي تغادر في نهاية المطاف كل الهموم المرتبطة بجوهر الحكاية، كي تروي حكاية "الجسر" من زاوية أخرى تستجيب للحلم الحكائي حتى ولو كان على مستوى الإشارة والعلامة فقط، غير أن الصورة السردية العامة للحكاية الشعرية اقول كلمتها في نهاية المطاف:

"سعيدٌ هو الصبحُ حين
تضاحكِ في بسمتَين
وحينَ
تزاهرَ في النظراتِ
وفي لمحتينْ
فأرسلتُ نحوي سلاماً
وطيّرتُ شوقي إليك."

إنّ حشد الدوال والدلالات الإيجابية في مشهد الخاتمة السردية للقصيدة وتكاتفها وتصالحها وهي: "تضاحك/الصبح/تزاهر/النظرات/لمحتين/نحوي/سلاماً/طيّرتُ/شوقي" تسهم في رواية المشهد رواية جديدة، على النحو الذي يكشف عن حيوية التشكيل السردي في القصيدة وحاجة القصيدة إلى هذا النمط من التشكيل للتطوير الأدائي الشعري.

اللغة الشعرية والدراما:

تتشكل سلسلة التغيرات في توازن الحركة الدرامية، من ضدية الفعل الدرامي الذي يعمل ضمن مجموعة الأفعال وذروتها هي قمة الاضطراب في التوازن تحت الظروف الخاصة القائمة فيها، فإذا كان الفعل هو

جوهر البناء أو الأساس الموحد للبّ المسرحية[23] لاعتماد حركية المسرح أساسا على الفعل الذي تقوم به الشخصيات، وهو ما تقوم عليه اللغة الشعرية في جزء كبير من عملها الشعري التكويني للحدث.

يتحدد الفعل الدرامي في المسرح بكماله الحركي على الأصعدة كلها، إذ "يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع"[24]، وهذه الصفة قد يفيد منها الشاعر حين يرغب أن يبعث في داخل أفعاله الشعرية طاقة درامية على هذا النحو، والعمل المسرحي كله، –لغة، وفكراً، وحدثاً، وحواراً وإيقاعاً وصراعاً، وحبكة وشخوصاً– يتحرك داخل فضاء المسرح بميزاته المسرحية الخاصة[25] النابعة من جوهر حركة الفعل الدرامي فيها، وهذه الرؤية المتكاملة لكلية العمل المسرحي هي سمة درامية مهمة تدعم النص الشعري كثيراً.

إنّ استخدام مبدأ السببية في إيجاد العلاقات الحتمية بين الأفعال الدرامية وكذلك الشعرية يصور من بداية العمل كل الظروف اللازمة لبناء الموقف، ويقوم هذا الموقف في المسرحية على تفجر الصراع بين الشخصيات وسلوكها[26] بالدرجة الأساس، وهو ما يجب على الشعر أن يفيد منه في نصوصه التي تنهض على حضور الشخصيات الشعرية وما يتبعها من تقانات درامية متكاملة.

لا شك في أن العلاقة بين تقانات الدراما وتقانات الشعر علاقة جدلية وذلك لوجود رابط قوي بينهما هو "المسرحية الشعرية"، وهذه الكتابة المسرحية الشعرية، أو ما يصطلح عليه لدى بعض النقاد "مسرحة الشعر"، تعكس ما للشعر من طاقة صورية إيحائية هائلة، فضلا عن حضور قدرة تعبيرية واسعة شاسعة. فالشِعر بالأساس حاشدٌ بالكثير المثيرات الدرامية ومن المعالجات الفنية ذات الطابع المسرحي المميز، بل توصف القصيدة على أنها مسرح كبير تتحرك داخله الأحداث والشخوص والصور والمشاعر والأفكار[27]، وهو ما وظفه كثير من الشعراء في مسرحياتهم الشعرية، التي عملت على إيجاد رابط قوي بين فن الدراما في المسرح وفن الشعر في مستويات كثيرة جداً.

يحظى المكان بدور أساس في الفن الشعري مثلما هو أساس فعلي في فن المسرح لأنه يعبر عن الوجود والحضور الفعلي في عنصر مركزي من عناصر التشكيل الفني، فـ"المكان في الشعر هو تشكُّل خاص مقوماته اللغة والخيال اللذان يتحولان به من مجاله الفيزيائي الضيق إلى مجال نفسي وخيالي وشعري عظيم. لهذا، فإن المكان الشعري يحمل رؤية الشاعر وموقفه من العالم، مما يجعل دراسة عنصر المكان أساساً يعتمد عليه في فهم الشاعر ودراسة نصوصه الإبداعية"[28]، وينطبق الأمر نفسه على النص الدرامي الذي لا بد له من مكان يستند إليه كي ينهض برؤيته المسرحية، على الرغم من أن المكان الشعري يختلف عن المكان الدرامي في التشكيل والرؤية والمساحة والعمل.

يتنازل المكان عن معظم شروطه الواقعية حين يكون جزءا من عمل فني شعري أو درامي أو غير ذلك، ويتجلى المكان في الصورة الشعرية التي تعدّ جوهر العمل الشعري في هذا السياق، لذا "ينبغي أن ننظر إلى الصورة الشعرية لا على أنها تمثل المكان المقيس، بل المكان النفسي، وكل ما ترتبط به "الصورة"

من المكان المقيس هو المفردات العينية بما لها من صفات حسية أصلية فيها أو مضافة إليها "[29]، وهذا المكان النفسي يخضع لجملة اعتبارات مهمة يتأسس على نموذجها شكل المكان ونوعه وقيمته الإبداعية.

لا شك في أن "العلاقة بين المكان الشعري (المجازي) والمكان الفيزيائي (الحقيقي) معقدة جداً، فالأول متخيل، تتدخل في صياغته الذات الإنسانية بكل ما تملكه من معطيات تبتعد عن المكان الفيزيائي، أما الثاني فهو موضوعي تتصل به الذات الإنسانية من طريق الحواس التي تنقله إلى الخيال ليعيد صياغته في المكان الشعري، ولعل هذه العلاقة المعقدة جعلت ظهور المكان ودراسته في الشعر أصعب منه في الرواية، وبخاصة أن الدراسات في هذا المجال قليلة جداً"[30]، ولا بد في هذا السياق من إدراك الجوهر الحقيقي لهذه العلاقة.

ومن هنا نلحظ أن اللغة الشعرية –على حد تعبير جاك دريدا– تؤسس شعريتها على الانفجار والانشطار؛ فهي لا تنفك دائماً عن التقلب والتحول، والتلون على نحو تجعل الإنسان لا يحيا في جمالية المشاهدة؛ وإنما يواجه تراجيديا المكابدة (صراع ومعاناة)؛ يتجلى بصورة اللغة المتشظية ، ويتجلى في مستويات حضوره ووجوده ككائن مختلف لا يزال يتخلف ويتراجع دون بلوغ مقصودهِ وإدراك مفقودهِ[31]، وهنا بالذات تتجلى قيمة اللغة الشعرية وهي تأخذ من عناصر الدراما ما يجعلها قادرة على القيام بهذه المهمة بالكفاءة المطلوبة.

تنتهض قصيدة "صمتٌ صارخ"[32] في عنوانها التنكيري الوصفي على إحداث بنية تناقض بين الصفة والموصوف تعمل على إنشاء صراع درامي ضمني في التشكيل العنواني، ونحن نعرف أن الصراع هو واحد من أهم عناصر الفعل الدرامي في فن المسرح ولا يبتعد كثيرا عن الفن الشعرية في قضية التداخل الأجناسي بين الشعر والدراما، فالصمت يفترض منطقيا غياب الصوت لكن بنية العنوان ليس فقط تتجاوز هذا المنطق بل تمتد فيه إلى طبقة أعلى "صارخ"، والصراخ هو مرحلة صوتية عليا يحاول فيها الصوت الوصول إلى أبعد وأوسع مساحة ممكنة كي يوصل رسالته الاعتراضية على أمر ما، وحين نأتي إلى متن القصيدة سنجد أن الصفة "صارخ" تتكرر من بداية المتن تكراراً كبيراً، وهو ما يدل دلالة قاطعة على حجم الصراع الذي يوجد في دراما القصيدة من حيث تبديد الصمت وتحويله إلى صراخ عال:

"صارخٌ بينهم

صارخٌ حولهم

صارخٌ عندهم

صارخٌ...

صارخٌ..."

يتكرر لفظ "صارخ" خمس مرات، وفي كل مرة له وظيفة درامية معينة ورسالة محددة يقوم بها كي يكمل الفضاء الدرامي المعقود عليه، فالخط الدرامي الشعري الأول "صارخٌ بينهم" يدل على نوع من الألفة المشروطة، والخط الدرامي الشعري الثاني "صارخٌ حولهم" يدل على نوع من المراقبة والإحاطة والتنبيه،

والخط الدرامي الشعري الثالث يدل "صارخ عندهم" يدل على نوع من التحدي الذي يمكن أن يشعل فتيل الصراع الدرامي الشعري أكثر، وهو ما يعزز حضور اللفظ "صارخ" في سطرين منفردين في نهاية هذه الصورة الدرامية، بما يكشف عن حدّة التناقض بين الشخصية الشعرية الدرامية التي تقوم بالفعل وبين الفضاء الآخر المكوّن من مجموعة من الشخصيات التي تجري فيها وحولها الحدث الشعري.

تنتقل دراما القصيدة إلى طبقة ثانية من طبقات التشكيل الدرامي، وهي طبقة النفي التي تنفي علاقة الشخصية الشعرية بالفضاء الإنساني الشخصاني الذي يتوقع منه رداً على صراخه، وهيا النفي يعمّق حدّة الصراع بين الطرفين ويجعل إمكانية التواصل شبه مستحيلة في ظل وضع لا يسمح بمرور أي شيء مطلقاً:

"لا أذنٌ تسمعُهُ

لا عينٌ تتبعُهُ

لا قلبٌ يودّعُهُ"

فالنفي بالثلاثة يقصي الحواس المهمة كلها من دائرة المشهد الشعري الدرامي، ويحصل النفي الأول في فضاء السماع "لا أذنٌ تسمعُهُ" على النحو الذي يحيل على الموصوف الصمت لا على الصفة "صارخ"، وبذلك يتجمد فعل الصفة وتبقى دلالة الموصوف دراميا هي الفاعلة والعاملة في المشهد من خلال صورة النفي هذه، ثم ما تلبث هذه الصورة المنفية أن تتعمق حين يأتي نفي الرؤية مصاحبة لنفي السماع "لا عينٌ تتبعُهُ"، ونفي الرؤية عن تتبعه إنما تعني أنه يتحرك في الفراغ ولا قيمة لهذا التحرك مطلقاً، ثم تأتي صورة النفي الثالثة "لا قلبٌ يودّعُهُ" كي تنفي عنه الجانب العاطفي الوجداني، وبذلك تكتمل دائرة النفي سمعاً ورؤيةً وعاطفةً للوصول إلى حالة من الصراع الداخلي العنيف للشخصية.

تعرض القصيدة بعد ذلك صورة البطل الشعري أو الشخصية الرئيسة في القصيدة وقد انقطعت عمّا حولها اجتماعياً وإنسانياً ووجدانياً، وتفرّقت عواطفه وأهواؤه وتفاصيله بطبقاتها المختلفة في مناخات معزولة على المستويات كافة، إذ تتركز عدسة كاميرا التصوير الدرامي على حركة الشخصية الذاتية من أجل رسم صورته بعد أن ضافت به السبل، وأصبح المشهد الدرامي حوله خاليا تماما إلا منه:

"هجروهُ

أطرقَ في المجهولِ

في الزمنِ المعلولِ

في الزمن المطلولِ

في الفاعل والمفعولِ

في العلّة والمعلولِ

في العرضِ وفي الطولِ"

تؤدي جملة "هجروه" كثيرا من الوظائف الدرامية في مسرح القصيدة ولا سيما على صعيد الانفصال عن المجموع، لتكون الشخصية الشعرية الدرامية وحيدة مع ذاتها بعد أن يغادرها الجميع فلا يبقى أمامها من سبيل سوى الحوار مع الذات، ويأخذ هذا الحوار مع الذات أكثر من صورة وأكثر من سبيل في سياق التمثيل الدرامي للحدث الشعري، ليكون تركيز الحدث حول الشخصية نفسها من خلال الانفتاح على الأفق في أوسع مساحة ممكنه له "أطرقَ في المجهولِ"، حين يكون هذا المجهول هو الفضاء البديل والمناسب للوحدة القاسية التي تعيشها الشخصية من دون رفيق أو صديق أو شفيع.

ينفتح فضاء "المجهول" على مساحات مختلفة من الأداء يبدأ بالمساحة الزمنية ذات الصفة الخاصة التي تأتي مرة ضمن فضاء الخلل "في الزمنِ المعلولِ"، وفي مرة ثانية ضمن فضاء الامتداد غير الطبيعي "في الزمن المطلولِ أيضاً، ومن ثم تنفتح على الفضاء اللغوي النحوي في معناه القائم على الحدث المتضمّن صورة من صور الصراع "في الفاعل والمفعولِ"، لتمتد الصورة نحو فضاء الفلسفة بما تنطوي عليه من قناعات ورؤى وقيم وأفكار تخصّب جوهر الحدث الدرامي في القصيدة على نحو أو آخر "في العلّة والمعلولِ"، لتنتقل الصورة الدرامية أخيراً في هذا المضمار إلى الفضاء الجغرافي المفتوح على أوسع أفق دائر حول المجهول "في العرضِ وفي الطولِ"، ومن ثم تحتشد كل هذه الفضاءات في سياق شعري واحد ذي طبيعة درامية تثري الرؤية العامة للقصيدة.

تنتقل الفعالية الدرامية للبطل الشعري المسرحي في القصيدة إلى منطقة درامية أخرى على مسرح القصيدة لترصد أفعاله في سياق الوحدة والوحشة التي يعيشها، من خلال ثلاثة أفعال مضارعة تنمو نمواً دراماً مع أحداثها الخاصة بما آلت إليه الشخصية الشعرية في انطوائها على ذاتها المقهورة:

"يتلبّسُ وحدتَهُ

ويسايرُ غربتهُ

ويسائلُ نظرتهُ"

تؤلّف الأفعال الشعرية الدرامية الثلاثة "يتلبّسُ/ ويسايرُ/ ويسائلُ" صورة المشهد الشعري الدرامي المحيطة بالشخصية، وكل فعل من هذه الأفعال يؤدي دورا دراميا في تعميق صورة الهزيمة التي تعاني منها شخصية البطل الشعرية، حيث يتعامل فعل التلبّس مع "وحدتَهُ" ويتعامل فعل المسايرة مع "غربتهُ" ويتعامل فعل المساءلة مع "نظرتهُ"، وهي ترتفع دراماً في أكثر من اتجاه على نحو تصاعدي من الوحدة إلى الغربة إلى النظرة للوصول إلى حالة من المثول بين يدَي الفراغ، حين تتعرض النظرة الأخيرة للمساءلة وتكون الصورة الشعرية الدرامية في أضيق مساحة ممكنة لها.

تمضي الصورة الشعرية الدرامية أكثر في عمق الحادثة لتصوّر حجم المعاناة الذاتية التي تعيشها شخصية القصيدة، فهي محاطة بكل ما يمكن أن يقلل من طبيعة الزخم الإنساني الطبيعي لهذه الشخصية على صعيد الذات، إذ بعد أن يفعل الإهمال فعله تجاه الشخصية تنتهي إلى نهاية فاجعة لا تفاؤل فيها:

"جهلوهُ

فمهُ مفتوحٌ...

صمتٌ ينخرهُ...

وهواءٌ يمخرهُ...

وغيابُ يحفرهُ..."

تندفع جملة "جهلوه" ثانية لتعمّق صورة التجاهل الذي تعرضت له الشخصية على يد المجموع بما يجعل وضعه بالغ الصعوبة في حساسية درامية مأساوية، فتبدأ فعالية الصورة الجديدة حول الشخصية الشعرية بداية تنطوي على كثير من المعاني الذاتية والموضوعية "فمهُ مفتوحٌ..."، وهذه الصورة يمكن أن تُقرأ أكثر من قراءة، منها أن الفم حين يكون مفتوحاً فيمكن أن يسرد أو يحكي أي شيء بلا حدود، أو أنّه يستقبل كل ما يقال حوله بلا حدود، أو أنه يفتقر في هذه الحالة إلى أية أسرار يمكن أن يكون عارفا بها، وثمة قراءات أخرى تضاعف من الطاقة الشعرية الدرامية للصورة.

أما اللقطة الشعرية الدرامية الثانية الموازية للقطة الأولى فهي "صمتٌ ينخرهُ..." على نحو يحيل على احتمال أن الفم لا يتكلم على الرغم من أنه مفتوح، فهو الآن أسير الصمت الذي يجعله بعيدا عن أي كلام محتمَل في صياغة تقول بأنّ مأساته الدرامية تكمن في هذا الصمت، لأن فعل النخر "ينخر" يدل على وجود رغبة كامنة في الكلام لكن ثمة ما يمنع من ذلك ويفرض الصمت فرضاً.

وبما أنّه معرّض لكل العوامل الخارجية الفاعلة فيه فهو في لقطة أخرى يقع أسير الهواء "وهواءٌ يمخرهُ..."، وهذا الفعل الذي يقوم به الهواء على هذا النحو يزيد من أزمته الوجودية ويجعل الصورة الدرامية التي تعيشها الشخصية أكثر مأساوية، وما أن تأتي اللقطة الدرامية الأخيرة في هذه الصورة "وغيابُ يحفرهُ..." حتى يتأكد المشهد العام من أن الشخصية الشعرية وصلت إلى قمة مأساويتها، وقد تفاعلت خطوط الدراما الشعرية تفاعلا صميمياً على مسرح القصيدة للبحث عن مصير تنتهي إليه الرؤية الصراعية الدرامية.

تتوجه عدسة كاميرا التصوير الدرامي في القصيدة بعد ذلك إلى منطقة الشخصيات الشعرية الأخرى التي تشكل معادلاً درامياً مع شخصية البطل الدرامي الشعري في القصيدة، وهذه الشخصيات في واقع الأمر حاضرة وفاعلة من بداية القصيدة لكنها تظهر هنا بإزاء الشخصية الرئيسة، وتحاول أن تتفاعل معها دراماً ضمن مجموعة من الأفعال الدرامية المتصاعدة في دراميتها نحو هذه الشخصية:

"التفتوا للصوتِ الساكتِ

واندهشوا للنظر الباهتِ

والتجئوا للوقت الفائتِ

وانتبهوا..."

فالأفعال الجمعيّة ""التفتوا/واندهشوا/والتجئوا/وانتبهوا..." تسير في خط فعلي درامي يتطور فيها الحدث الدرامي الشعري شيئا فشيئا، فمن حالة الالتفات التي تقود إلى الاندهاش إلى حالة اللجوء التي تقود إلى الانتباه، وإذ يتوجه فعل الالتفات نحو "للصوتِ الساكتِ" الذي تعيشه الشخصية التي لا يمكنها الدفاع عن نفسها، فإنّ الاندهاش يتركز حول "للنظر الباهتِ" الذي لا حيلة له أمام انعدام المعنى في حالة الشخصية التي يرثى لها، ومن ثم فإنّ الالتجاء الموجه نحو "للوقت الفائتِ" لن تصبح له قيمة بعد أن مضى الوقت وانتهى، بما يجعل الصورة كلها تدور فر فراغ درامي تتنازل الشخصية الشعرية الدرامية فيه عن مقوماتها وتنزوي في هذا الكمين الذي أرغمتها الشخصيات المحيطة بها على المكوث فيه.

تنتهي الحالة الدرامية في القصيدة عند اللقطة الشعرية الأخيرة بوصفها لقطة الاختتام الدرامي للحدث الشعري، وهي اللقطة التي تنفتح سبل الحوار بين الطرفّين المتصارعين، الطرف الأول وهو شخصية البطل الدرامي الشعري الذي يعد شخصية درامية محورية في القصيدة، والطرف الثاني مجموعة الشخصيات الأخرى المناوِئة لهذه الشخصية، حيث ينتهي صمت الشخصية وتبدأ بالكلام في فاتحة درامية جديدة لا تظهر إلا في نهاية العرض الشعري الدرامي، حين تستقر نبرة الصراع وتتوقف عند نقطة محددة على هذا النحو:

"بيقينٍ سمعوهْ
قد سردتْهُ الدهشةُ
وأضاءتهُ الحكمةُ
في جوهرها
عرفوهْ."

تعبّر جملة "بيقينٍ سمعوهْ" ذات الطبيعة الدرامية الشعرية الغزيرة عن تحوّل درامي كبير في فضاء الحدث الشعري من الصمت إلى الكلام، فجملة "سمعوه" الدالة على تحقيق التفاعل السمعي بين الشخصية الشعرية المحورية في دراما القصيدة، وبين الشخصيات التي تهيمن على مسار الحدث الشعري الدرامي ومصيره، أسهمت في تنوير الحدث من خلال تحويل الجهل إلى معرفة، والصمت إلى حديث، والغياب إلى حضور، والبعيد إلى قرب، من أجمل استكمال حلقة التطور الدرامي في الحدث الشعري.

تظهر النتيجة الدرامية في سياق سرد الدهشة حيث يتأكد الحضور اللافت للشخصية خلافاً لكل التوقعات والاحتمالات "قد سردتْهُ الدهشةُ"، وهو ما يجعل فضاء التنوير الدرامي الشعري في أعلى مستوياته حين يحقق درجة قصوى من النتائج "وأضاءتهُ الحكمةُ/في جوهرها"، إذ تنجز هنا المعرفة مشروعها "عرفوهْ" الدالة على إشارة الوصول إلى منطقة المعرفة التي تعني غياب التنكير والتشوّه والغموض.

اللغة الشعرية والرسم:

يوصف الرسم بأنه فن التصوير الذي له مع فن الشعر كثير من الصلات الفنية على مستويات كثيرة، وإذا كان فن الرسم يبدأ على ورقة البياض فإنّ هذا البياض مهم جدا في القصيدة الحديثة "إذ إن للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر، فالنظم تقتضيه باعتباره صمتاً يحيط بالقصيدة"[33]، وحتى بياض الورقة بالنسبة إلى سواد الكتابة الشعرية يؤدي دورا معينا حين نستعرض ما يتبقى من بياض الورقة بإزاء سواد الكلمات الشعرية، وهذا هو جوهر العلاقة بين الرسم والشعر من نواح كثيرة يمكن استشفافها من خلال البحث عن قيمة البياض في اللوحة التشكيلية مقابل قيمة الصمت في القصيدة.

لا يوجد شيء محايد في اللوحة التشكيلية مثلما لا يوجد شيء محايد في القصيدة الشعرية، "فإذا كان "البياض" صمتاً، فإن هذا الصمت ليس محايداً، ولا يدل على مطلقيته. إنه صمت وارد في سياق شعري سواء أكان هذا البياض مؤكداً أو مفروضاً من خلال تموقع النص في الصفحة"[34]، ولهذا يمكن أن يفيد الشعر كثيرا من هذه الصفة وتتحول القصيدة في سياق من سياقاتها الفنية إلى لوحة مؤلّفة من شبكة كلمات.

من هنا علينا أن نفهم حقيقة وجوهر العلاقة بين البياض والسواد في الكتابة الشعرية بوصفها علاقة تشكيلية، إذ "إن التوزيع التقني لتشكيلات البياض والسواد في النص الشعري ليس محض مصادفة، وإنما نحن أمام تشكيل هندسي يشترك كل من المبدع والمتلقي في تأسيس جمالياته، فالمبدع يضع حدود البنى الجزئية من خلال التوزيعات السطرية، والمتلقي يؤول دلالات تلك التوزيعات التي يتجاوز فيها المتلقي سواد الكتابة إلى بياض الصمت، وفيض المعنى[35]، بما ينسجم مع حرارة التجربة وتدفقها وثقلها الدلالي والقيمي والتعبيري وحمولاتها القافية والفكرية والفلسفية المختلفة.

ولا يمكن أن تكون هذه العلاقة على هذا المستوى التشكيلي من دون تفاعل مشترك حول الأمر بين المبدع والمتلقي، على اعتبار أن الصورة الشعرية التي سيحاول المتلقي تشكيلها على هذا الأساس لا بد أن تكون ماثلة في وعي الشاعر أولاً ضمن رؤية ما، ومن ثم تثير القارئ كي يمضي في هذا السبيل ويحصل على صورة مقاربة لصورة الشاعر يكوّنها هو بحسب رؤيته الصورية للتشكيل.

لا بد من الانتباه في هذا المجال إلى أن استثمار طاقة البياض في الشعر لا يختلف عن استثمار طاقة الفراغ في اللوحة التشكيلية، لذا "يأخذ البياضُ/الصمتُ في النص الشعري معناه من السياق الشعري الذي يرد فيه، والموقف الوجداني الذي يعيشه الشاعر، فيصبح الصمت/البياض أسلوبا تعبيرياً لا يقل أهمية عن الكلام الشعري "[36]، والكلام نفسه ينطبق على الفنان التشكيلي حين يتعامل مع الفراغ بوصفه قيمة فنية تشكيلية لها حضور بدلالة اللون والكتلة والخط في اللوحة، وهو ما يجب ملاحظته في تشريح العلاقة الفنية الجمالية بين النص الشعري وبين ما يوظّفه الشاعر من طاقات الرسم في هذا النص، وإدراك قيمة الفراغ في اللوحة بالتناظر مع قيمة البياض في القصيدة.

إن اللغة الشعرية هي الأداة الأولى للشاعر وتعمل بمثابة الريشة عند الرسام لتحقيق هدف أساس هو شاعرية التعبير في القصيدة، فالقصيدة ليست متوقفة على نقل تجربة بشرية بصيغة فنية شعرية فقط، بل تطوير الأداء الفني الجمالي للغة كي تصل إلى أعلى درجة من درجات الشاعرية بما يمكن من استثمار طاقات الفنون الأخرى، فهذه الشاعرية تنبع "من اللغة لتصف هذه اللغة، فهي لغة عن لغة، تحتوي اللغة، وما وراء اللغة"[37]، بحيث تتحول اللغة الشعرية إلى لغة مركبة ومتعددة ومتنوعة داخل أنساق متحركة دائماً.

قد يكون هذا اللعب اللغوي داخل القصيدة محاطاً بكثير من الممكنات الجمالية المأخوذة والمستعارة من الفنون الأخرى عن وعي وتصميم ومن دون ذلك، ومنها الرسم بوصفه تصويرا يقترب كثيرا من فعالية الشعر التصويرية حيث يكون عمل الشاعر رسما بالكلمات وعمل الرسام شعرا بالألوان والخطوط والأشكال، في معادلة جمالية تتفاعل فيها معطيات الرسم مع معطيات الشعر بمرونة عالية.

لقد عبّر صاحب كتاب "الصناعتين" أبو هلال العسكري عن هذه الرؤية بوعي ناضج منذ وقت بعيد قائلاً: "... وليس الشأن في إيراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي، والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه.."[38]، بالمعنى الذي يقود إلى فهم عناصر: (الجودة/ الصفاء/ الحسن/ البهاء) فهماً فنياً جمالياً يقوم على استثمار ما أمكن من عناصر الفنون الأخرى في ذلك، وهذا بطبيعة الحال لا يمكن أن يتحقق من دون حضور وعي فني وجمالي كبير لدى الشاعر.

تتكوّن قصيدة "اشتعال"[39] للشاعر سعيد الصقلاوي من مجموعة فضاءات ذات طبيعة شعرية تشكيلية يكون فيها الجسد محوراً للعملية الفنية الجمالية، ويرتبط المركز التشكيلي المحوري في اللوحة الشعرية الذي هو "الجسد" بالعنوان ارتباطا وثيقا من حيث ما يحيط بهذا الجسد من مشاعر وعواطف كبيرة، فعتبة العنوان "اشتعال" تعكس حجم العاطفة المشبوبة في هذا الجسد الذي تصوّره القصيدة بريشة شاعر رسّام، وهو يوزّع مفردات اللوحة الشعرية على عناصر جسدية مختلفة لها دور حساس ومركزي في تشكيل الصورة:

"العينُ
تُشعلُ لهفةَ العشّاقِ
والصدرُ
يحكي قصّةَ الأشواقِ
وترى الشفاه الطافحاتِ لذاذةٍ
تغري الشفاهَ بشهدِها الدفّاقِ
ينسابُ ليلُ حريرها مُتماوِجاً
فوق الخدود بفتنةِ الإشراقِ
وتشدّكَ العينانِ في أعماقها

رغباتُ ولهانٍ إلى الآفاقِ
ريّا أُنوثتُها وسحر فتونها
ذَوبُ اللذاذةِ والهوى الدفّاقُ
فإذا سمعتَ حديثها حَكَتِ المُنى
منك التلهّفُ روعةً لعناقِ"

تبدأ تفاصيل الجسد بالتحرك على مساحة الصورة من بداية انطلاق المتن الشعري نحو فضاء اللوحة الشعرية، وحين تكون البداية مع آلة "العينُ" فهذا يعني أن الفضاء البصري هو الفضاء المهيمن الأول على مساحة التشكيل، وذلك لما تقوم به العين من قوة الملاحظة والتدقيق والإثارة والحركة والفعل والنشاط والخلق الفني والجمالي، لتكون البداية على هذا النحو شديدة الإثارة وتلفت الانتباه نحو المقدمة البصرية للجسد، وهي مقدمة طالما حظيت في كثير من اللوحات التشكيلية العالمية بعناية منقطعة النظير.

تنفتح آلة "العين" الجسدية في الصورة على فعل وجداني مخصوص يحيل على تجربة العشق وعلاقتها بالعين "تُشعلُ لهفةَ العشّاقِ"، بمعنى أن هذه المنطقة من اللوحة الشعرية التي تكمن فيها "العين" ترسم صورة اشتعال لهفة العشاق للعمل ضمن إطار العشق، ويحضر العنوان هنا من خلال الفعل المضارع "تشعل" الذي يتجه نحو "لهفة العشاق" التي يكون اشتعالها داخلياً ضمنياً، وعلى اللوحة الشعرية هنا أن تستجيب لهذا الأفق الجمالي التشكيلي وتحقق وظيفة العين في منطقة اللوحة.

تنتقل القصيدة إلى منطقة تشكيلية أخرى في اللوحة بحضور آلة جسدية أخرى تقع أسفل العين وهي "الصدر"، حيث تقوم هذه الآلة بوظيفة تشكيلية موازية لوظيفة العين وهي هنا "يحكي قصّةَ الأشواقِ" كي تمثل سردية لهفة العشاق في الصورة الأولى الخاصة بالعين، وبذلك تكون المنطقة العليا من الجسد هي المنطقة المتحركة على فضاء التشكيل وتتحرك بما يسمح لها هذا الفضاء من فعل شعري.

تبرز بعد ذلك آلة أخرى من آلات الجسد لتعمل مع العين والصدر في فضاء تشكيلي واحد وهي "الشفاه"، بما تنطوي عليه من لذاذات مشتهاة تحفّز فعالية التصوير على التقاط فعل اللذة من خلال هذا الحضور الدافئ "وترى الشفاه الطافحاتِ لذاذةٍ/تغري الشفاهَ بشهدِها الدفّاقِ"، على النحو الذي يجعل من الصورة التشكيلية أكثر حرارة وتعبيراً عن فعالية المشهد الشعري، ثم تستمر مساحات التشكيل بالانفتاح على فضاء اللوحة الشعرية من خلال حضور جزء آخر من الجسد وهو "الخدود" بوصفها جزءاً من الوجه "ينسابُ ليلُ حريرها مُتماوِجاً/فوق الخدود بفتنةِ الإشراقِ"، لضمان اشتراك الأجزاء التي لها علاقة بتوقد العاطفة والوجدان في المشهد التشكيلي العام للوحة الشعرية.

تنبري العينان أيضاً لمساهمة الفعالة في رسم صورة الاشتعال التي افترضتها عتبة عنوان القصيدة ضمن الرؤية التشكيلية العامة للوحة الشعرية "وتشدّكَ العينانِ في أعماقها/رغباتُ ولهانٍ إلى الآفاقِ"، حيث تتفتق في هذه المرحلة من تكوّن الصورة الشعرية التشكيلية معاني ودلالات السحر والأنوثة والفتون واللذائذ والهوى الدفّاق "ريّا أُنوثتُها وسحر فتونها/ذَوبُ اللذاذةِ والهوى الدفّاقُ"، وصولاً إلى المحطة الأخيرة من

محطات التشكيل الشعري حيث تستقر المشاهد على مساحة اللوحة بصورة انسيابية ورشيقة "فإذا سمعتَ حديثها حَكَتِ المُنى/منك التلهّفُ روعةً لعناقِ"، فتحتشد هنا شبكة من الألفاظ التي تسير على نسق عاطفي وجسدي واحد يعكس قيمة الحسيّة البارزة في مشهد التشكيل.

إذ يمكن القول بعد نهاية رحلة القصيدة ومن خلال تحولاتها أن القصيدة قدمت عتبة عنوانها الموسوم "اشتعال" كفرضية يمكن أن تتحقق في طبقات القصيدة تشكيلياً، ولعل من الملاحظ أن التفاصيل الكثيرة التي ظهرت في الأبيات الشعرية عبر شبكة التشكيلات ساعدت على هذه البرهنة المنتظَرة للحصول على اللوحة الشعرية المطلوبة في نهاية الأمر، وهو ما جعل وعي التفاصيل وطريقة عرضها تشكيلياً أتاح فرصة كافية للحضور والمثول داخل المشهد التشكيلي العام بانوراما القصيدة.

تنهض قصيدة "فؤاد"[40] على فضاء تشكيلي تتحول فيه القصيدة إلى لوحة فنية مرسومة بريشة شاعر رسّام، إذ يعي الشاعر في هذه القصيدة ما يجب عليه أن يفعل كي يرتفع بفنية قصيدته من طبقة الكلام إلى طبقة الصورة التشكيلية، وهذا لا يمكن أن يتحقق من دون وجود وعي تشكيلي لدى الشاعر وحس تشكيلي مرهف يساعده على هذه المهمة، بما يدفعه إلى استثمار تقانات الرسم وتوظيفها في تشكيل الصورة الشعرية بما لا يؤثر على الأداء الشعري الطبيعي في القصيدة بأي شكل من الأشكال.

يأتي عنوان القصيدة "فؤاد" بوصفه مركز السواد في بياض الورقة حيث يجعل العنوان كل ما حوله تابع له ويتصل به بشكل دائري محوري على نحو أو آخر، ولا سيما أن القصيدة في هذا السياق تتكوّن من الرسّام ثم اللوحة الشعرية ثم المتلقي الذي يخاطبه الرسّام كي يكون جزءا من اللوحة وفاعلا فيها، ولا شك في أن هذه المكونات التي تؤلف صورة اللوحة هي التي تفرض نموذجها في نهاية الأمر على العملية الشعرية برمّتها.

تحضر هذه الأجزاء الشعرية كلها إذن في القصيدة–اللوحة لتقوم بمهمتها في تركيز الجوانب التشكيلية المطلوبة والمناسبة داخل الفضاء الشعري للقصيدة، بما يتلاءم مع حركات القصيدة وانتقالاتها وتحولاتها من منطقة في اللوحة إلى منطقة أخرى، حيث نرى أن كل بيت شعري يمثل تحولاً من تحولات اللوحة التشكيلية في القصيدة:

"مكانُكَ في الفؤاد وأنت أدرى
بأنّك في الفؤاد هوى مقيمُ
وأنّك أينما ولّيتَ فيه
ستبصرُ جنّةً ورضى يدومُ
وأنّك في محبته الكرومُ
وأنّك في مباهجه النجومُ"

تبدأ اللقطة الأولى من الصورة الفنية التشكيلية في القصيدة بالتشكل من خلال حضور البيت الشعري الأول الذي جاء على شكل سطرين شعريين متلاحقين "مكانُكَ في الفؤاد وأنت أدرى/بأنّك في الفؤاد هوى

مقيمُ"، وإذا كان عنوان القصيدة "فؤاد" بصورته التنكيرية المفردة هو العمود الفقري في الصورة التشكيلية الشعرية، فإنّ ما هو كامن في قلب هذا المكان إنما هو الحبيب المخاطَب "مكانك في الفؤاد"، وهذا المكان يشكل مركزاً تشكيليا في قلب اللوحة لا ينافسه شيء على هذا المكان قطعاً.

لكن هذا لا يكفي لوضع الصورة في موضعها التشكيلي الحاسم بل يزيد الرسام على ذلك ويخبر الحبيب بأنه يعلم أنه في هذا المكان بمعرفة كاملة "وأنت أدرى"، وهذه الدراية تكشف عن توافق تشكيلي بين الطرفين يعمل على مضاعفة القيمة الرومانسية للوحة الشعرية، ويضيف لها في هذا السياق حركة انسيابية أعلى تتوافق تماماً مع حركية "بحر المتقارب" الذي جاءت عليه القصيدة، لأن الإيقاع أيضا يؤدي دورا مهما في تقريب الصورة من أدائها التشكيلي المرهف.

تنفتح هذه الدراية والمعرفة عند الآخر الحبيب على أن الوجود والحضور الفعلي للحبيب في فؤاد الرسّام الشاعر ليس وجودا مؤقتا وعابرا، بل هو وجود مستقرّ وقارّ وثابت لا يتزحزح من مكانه الأصلي والطبيعي والدائم "هوى مقيم"، بالمعنى الوجداني والعاطفي بدلالة مفردة "هوى" التي تحيل على الحبّ في أوسع دلالاته ومعانيه، وهكذا تضع اللوحة الشعرية أول ثبات تشكيلي في ركن مهم ورئيس من أركان اللوحة، لتصبح الصورة مرتبطة الآن بالوجود العاطفي الأصيل والمقيم داخل مركز اللوحة "فؤاد" العائد على شخصية الرسّام، بانتظار انفتاح اللوحة على مسارات تشكيلية أخرى في قادم التشكيل بعد أن صارت صورة الحبيبة هي الصورة الماثلة في اللوحة.

في البيت الشعري الثاني المكوّن من سطرين متلاحقين يفتح الرسام لوحته الشعرية على مساحة اعتبارية تصل إلى مناطق السعادة المتوقّعة "وأنّك أينما ولّيتَ فيه/ستبصرُ جنّةً ورضى يدومُ"، بمعنى أن مساحة اللوحة تنفتح انفتاحا مطلقا على مصراعيها بدلالة جملة "أينما ولّيتَ فيه" بلا حدود، وقد تكون هي مساحة الكون بأكمله بحيث تستوعب انتشار هذا الحب على مكان هائل وشامل وحيوي.

ولعل أهم ما في هذه الصورة من طاقة شعرية رمزية هو أن تشغيل فعل الرؤية داخل هذه المساحة المكانية ينفتح من جديد على حلم البشرية جمعاء "جنّة"، وهذا الحلم الكلي والمطلق مصحوب بما يجعل منه مستمرا ولا يتوقف حين يصل إلى أقصى درجات الاستقرار والطمأنينة "رضى يدوم"، كي تكتمل الصورة الحلمية أمام مرأى الحبيب ويتسع المشهد لكل الحالات الوجدانية المرتبطة بآليات الفعل الشعري التشكيلية، وهو ما يؤسس لطبقة ثانية في اللوحة الشعرية التشكيلية حين يحاول الشاعر الرسام استثمار كل ما هو ممكن من مساحة اللوحة لهذا الغرض.

تنتقل اللوحة إلى الجزء الثالث من تكوينها في البيت الشعري الثالث المرسوم على الورقة البيضاء بنفس طريقة البيتين السابقين الخطية، بعد أن يضع الرسامُ الشاعرُ الآخرَ الحبيبَ في منطقة جزئية من أجزاء اللوحة بصورة ظاهرة وبارزة، بما تنطوي عليه من جمال الطبيعة وانعكاس ذلك على فضاء الرؤية وحساسيتها الجمالية "وأنّك في محبته الكرومُ/وأنّك في مباهجه النجومُ"، فيرسم منطقة للمحبة يكون فيها

الحبيب هو الكروم مثلما يرسم منطقة للمباهج يكون فيها الحبيب هو النجوم، في صورة التحامية يتداخل فيها حسّ التعبير الكلامي مع حسّ التعبير الصوري.

إنّ كل مساحة من المساحتين تكون فوق الأخرى تشكيليا لتحقق كامل الانسجام والتفاعل والصورية، حيث تتلاقى صورة الكروم مع صورة النجوم على فضاء تشكيلي واحد وفضاء إيقاعي شعري واحد، ضمن رؤية عامة يكون فيها الشعر قد تقمّص دور الرسم مثلما تقمّص الشاعر دور الرسّام، فقد أفاد الشاعر من توظيف مساحة القصيدة كي تستوعب مساحة اللوحة التشكيلية لقصيدته.

إن القضية الفنية هنا تعتمد على حاجة القصيدة لولوج فضاء التشكيل بمعنى أنها ليست "قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز السفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف.."[41]، بل هي قضية جوهرية تعكس حساسية الفنان الشاعر وقد استوحى فضاء اللوحة التشكيلية كي يرفع من شأن قصيدة جماليا.

قد لا يتقصّد الشاعر بطبيعة الحال فرض هذه الرؤية التشكيلية على قصيدته في حال من الأحوال، لكن الوعي الفني والجمالي والتشكيلي فضلا عن الحس المرهف لدى الشاعر يجعله لا يكتفي بمجرد نسج الأبيات الشعرية والاكتفاء بالتعبير عن التجربة، بل إن الخبرة الشعرية تشحن الموهبة الشعرية للشاعر وتدفعه باتجاه الانطلاق نحو مساحة جمالية أوسع، نحو أفضل وأجمل طريقة للتعبير عن التجربة العميقة في الحياة والجمال والأشياء على النحو الذي يسهم في إثراء الشعر.

الخاتمة البحثية

كشف البحث عن تجربة التلاقح الفني والجمالي بين الشعر في عنصر اللغة الشعرية وبعض الفنون الأدبية والجميلة، واتخذ من ديوان "غارق يغنّي" للشاعر سعيد الصقلاوي نموذجاً للدراسة والبحث والتنقيب في مزايا وخصوصيات هذا التداخل الأجناسي، وحيث تطرّق البحث إلى أهم ما وجده من أشكال هذا التداخل والتلاقح فقد قارب علاقة اللغة الشعرية في هذا الديوان الشعري الجديد للشاعر:

1- العلاقة مع فن السرد، حيث إن فن السرد هو أقرب الفنون إلى الشعر وكان لا بد لهذه العلاقة أن تتعرض للتأثر والتأثير بينهما، إذ لا حظنا أن الشاعر سعيد الصقلاوي يحاول أن يجعل من فضاء السرد طاقة تعبيرية إيجابية لشعريته، وحاول الإفادة من تقانات السرد المعروفة على مستوى الشخصية الزمن والمكان والحدث، فضلاً عن الحوار الداخلي والوصف وعناصر التشكيل السردي الأخرى التي وظّفها الشاعر الصقلاوي بوعي ومعرفة وأسلوب جمالي منتِج.

2- العلاقة مع فن الدراما، حيث إنّ هذه العلاقة عميقة بين الشعر والدراما منذ أقدم العصور، واستنتج البحث من قراءة هذا المفصل البحثي عن التدخل الأجناسي بين شعر الصقلاوي في ديوانه "غارق يغني" أن هذا البعد الدرامي موجود بغزارة في هذا الديوان إذ لا توجد قصيدة من قصائده لا تحتوي على صورة من صور الدراما، وكان الاستثمار الجمالي واعياً وعارفاً وقادراً على إحداث التفاعل المطلوب بين عناصر التشكيل الشعري وعناصر التشكيل الدرامي.

3- العلاقة مع فن الرسم هي أيضا علاقة وطيدة جماليا بحكم وجود أواصر كثيرة تربط بين فن الشعر وفن الرسم، وبدا أن الشاعر الصقلاوي يعي هذه العلاقة جيداً إذ تجلت كثير من قصائده فبعناصر تشكيلية تخص فن الرسم، وظفها الشاعر بما يخدم قصيدته ويطوّر أداءها الشعري في مجال التصوير والتلوين للوصول إلى النتائج المرجوّة من وراء هذا التداخل.

4- إن ما يمكن ملاحظته في هذا الجانب أن قضية التلاقح الأجناسي بين الشعر والفنون الأخرى ليس بالضرورة أن تكون مقصودة لذاتها، بل إن وعي الشاعر بهذه الفنون يجعل من محاولة الأخذ منها والتداخل معها أمراً طبيعياً لا يحتاج إلى قصدية واضحة، وهو ما يمكن أن نلاحظه على تجربة الشاعر سعيد الصقلاوي في النماذج الشعرية التي تفاعلت فيها عناصر التشكيل الشعري مع عناصر التشكيل السردي والدرامي وفن الرسم، فلا يوجد تقصّد أو تعمّد واضح في هذا التداخل بل خضع لوعي تشكيلي وجمالي ضمني دفع الشاعر إلى ذلك.

5- ويمكن القول في هذا السياق أيضاً أن هذه القضية الجمالية المهمة في التلاقح والتداخل الإجناسي بين الفنون عموماً هي تحصيل حاصل في نهاية الأمر، ذلك أن الفنون جميعاً تشتغل على رؤية موحّدة من حيث فعالية التشكيل الجمالي للفنون، إذ لا يوجد فن من الفنون الأدبية أو الجميلة يخول من البعد الجمالي الهادف إلى إسعاد البشر وتخفيف الضغوط الدنيوية عليهم، لذا فإن التحالف بينها والتوافق والتفاعل والأخذ يعدّ أمرا طبيعيا على وفق هذا المنظور.

الهوامش

[1] بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1986، ص 98.

[2] مركزية التأويل للتواصل، عبد القادر عبو، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، العدد 41، 2000، ص 103.

[3] لغة الشعر الحديث وتراسل الفنون، د. سعيدة توفيق المراش، مجلة الروافد، العدد 10، الجزائر، 2021، ص75.

[5] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعرفة، بيروت1981، ص55.

[6] زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1978، ص 16 –17.

[7] الفردي والتعددي في فنون الإبداع، د. منيب عبد الرحمن العوفي، مجلة فن وإبداع، فاس، المغرب، العدد 7، ص43.

[8] زمن الشعر، أدونيس، ص 16 –17.

[9] فلسفة تداخل الفنون، د. عطية الأبرش، منشورات مكتبة الثقافة والأدب، الاسكندرية، مصر، 2002، ص102.

[10] ينظر موقع الجمعية العُمانية للكتّاب والأدباء على شبكة الإنترنت.

[11] سعيد الصقلاوي، شاعر بحجم الأمل، دراسة بنيوية لديوانَي "نشيد الماء وأجنحة النهار" للشاعر سعيد الصقلاوي، هشام مصطفى، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2008، ص18.

[12] وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة العربية، د. سعد الدين كليب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص42.

[13] السرد إعادة إنتاج العالم، د. محمد توفيق صبّار، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد3 لسنة 1999، ص68.

[14] مركزية التأويل للتواصل، عبد القادر عبو، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، العدد 41، 2000، ص 102.

[15] الشعري في السردي، د. محمد صابر عبيد، الملحق الثقافي لجريدة الرأي الأردنية، عمّان، 2008.

[16] الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها – الشعر المعاصر، ج3، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص80.

[17] لغة الشعر، رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط1، 1985، ص 39.

[18] دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، د. عبد القادر فيدوح، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1993، ص30.

[19] اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح، في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص46.

[20] في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص143.

[21] غارق يغنّي، سعيد الصقلاوي، المركز الدولي للخدمات الثقافية، بيروت، ط1، 2022، ص39–40.

[22] غارق يغنّي، ص77–79.

[23] الدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1972، ص487.

[24] فن الشعر، أرسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973، ص26.

[25] الكلمة والبناء الدرامي، سعد أبو الرضا، دار الفكر العربي، بيروت، 1981، ص10.

[26] المسرح والتراث العربي، سمير سرحان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1989، ص78–79.

[27] لماذا غابت المسرحية الشعرية، عدنان الصائغ، جريدة الشرق الأوسط، لندن، العدد "15538" بتاريخ: 28 يوليو 2021.

[28] مقدمة نظرية لدراسة المكان في الشعر، لينا الحافظ، مجلة بحوث جامعة حلب، ع 44، 2003، ص 250.

[29] التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار المعارف، مصر، 1963، ص 67.

[30] مقدمة نظرية لدراسة المكان في الشعر، لينا الحافظ، ص 261.

[31] بركانية النص، محمد شوقي الزين، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، 2007، ع 66، ص31.

[32] غارق يغنّي، ص71–73.

[33] البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1994، ص 40.

[34] الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، خلود ترمانيني، 2004 –أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد زياد محبك، مخطوطة، جامعة حلب، كلية الآداب، ص 216.

[35] عالم القصة، برناردي فوتو، ترجمة: محمد مصطفى هدارة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1969، ص 274.

[36] الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، خلود ترمانيني، 2004 –ص 226.

[37] الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله الغذامي، جدّة، ط1، 1985، ص 20.

[38] الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب، 1952، ص 75.

[39] غارق يغنّي، ص45–46.

[40] غارق يغني، ص93.

[41] الشعرية، تزفيطان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط2، 1980، ص23.

List of sources and references:

1. Linguistic Rhythm in Modern Arabic Poetry, Kholoud Termanini, PhD thesis, supervised by: Prof. Dr.. Ahmad Ziyad Mahbek, Manuscript of Aleppo University, Syria, 2004.
2. Volcanic text, Muhammad Shawqi Al-Zein, Contemporary Writings Magazine, Beirut, p. 66, 2007.
3. Significant Structures in the Poetry of Amal Dunqul, Abdel Salam Al-Masawi, Arab Writers Union Publications, 1994.
4. The Structure of Poetic Language, Jean Cohen, translated by: Muhammad Al-Wali and Muhammad Al-Omari, Toubkal Publishing and Distribution House, Casablanca, 1986.
5. Psychological interpretation of literature, Izz al-Din Ismail, Dar al-Maaref, Egypt, 1963.
6. Sin and Atonement from Structural to Anatomical, Abdullah Al-Ghadami, Jeddah, 1, 1985.
7. Drama between theory and practice, Hussein Ramez Muhammad Reda, The Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 1st edition, 1972.
8. Evidence of Miracles, Abdul Qaher Al-Jarjani, investigated by Mahmoud Muhammad Shaker, Dar Al-Maarifa, Beirut 1981.

9. Evidence of the literary text, a semiotic study of Algerian poetry, d. Abdelkader Faidoh, Diwan of Publications, Algeria, 1993.
10. Poetry Time, Adonis, Dar Al-Awda, Beirut, 1978.
11. Narrative reproduce the world, d. Muhammad Tawfiq Sabbar, Culture Magazine, Algeria, Issue 3 of 1999.
12. Saeed Al-Saqlawi, a poet the size of hope, a structural study of the two collections of "Water and Wings of the Day" by the poet Saeed Al-Saqlawi, Hisham Mustafa, Dijla Publishing and Distribution House, Amman, 1, 2008.
13. Poetics, Tzvetan Todorov, translated by Shukri Al-Mabkhout and Raja Ben Salama, Toubkal Publishing and Distribution House, Casablanca, 2nd Edition, 1980.
14. Modern Arabic Poetry, Its Structures and Its Substitutions - Contemporary Poetry, Volume 3, Mohamed Bennis, Dar Toubkal Publishing, Casablanca, 2nd Edition, 2001.
15. The poetic in the narrative, d. Muhammad Saber Obaid, Cultural Attaché of the Jordanian Al Rai newspaper, Amman, 2008.
16. The two industries, Abu Hilal Al-Askari, investigation: Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, House of Revival of Books, 1952.
17. The World of the Story, Bernardi Photo, translated by: Muhammad Mustafa Hadara, Franklin Corporation for Printing and Publishing, Cairo, 1969.
18. Drowning singing, Saeed Al-Saqlawi, International Center for Cultural Services, Beirut, 1st Edition, 2022.
19. Individual and pluralism in the arts of creativity, d. Munib Abdel Rahman Al-Oufi, Art and Creativity Magazine, Fez, Morocco, Issue 7, 2017.
20. The philosophy of the intertwining of the arts, d. Attia Al-Abrash, Culture and Literature Library Publications, Alexandria, Egypt, 2002.
21. The Art of Poetry, Aristotle, translated by: Abdel Rahman Badawi, House of Culture, Beirut, 2nd Edition, 1973.
22. On Poetry, Kamal Abu Deeb, Arab Research Foundation, Beirut, 1987.
23. The word and the dramatic construction, Saad Abu Al-Rida, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Beirut, 1981, p. 10.
24. The second language, in the problematic of method, theory and term, in modern Arab critical discourse, Fadel Thamer, Arab Cultural Center, Beirut, 1994.
25. The language of modern poetry and art communication, d. Saida Tawfiq Al-Marrash, Al-Rawafed Magazine, Issue 10, Algeria, 2021.
26. The Language of Poetry, Raja Eid, Mansha'at al-Maaref in Alexandria, 1, 1985.
27. Why was the poetic play absent, Adnan Al-Sayegh, Al-Sharq al-Awsat newspaper, London, issue "15538", dated: July 28, 2021.
28. The Centrality of Interpretation of Communication, Abdel Qader Abbou, Contemporary Writings Magazine, Beirut, No. 41, 2000.
29. Theater and Arab Heritage, Samir Sarhan, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 2nd Edition, 1989.
30. A theoretical introduction to the study of place in poetry, Lina Al-Hafiz, Aleppo University Research Journal, p. 44, 2003.
31. The website of the Omani Society of Writers and Writers on the Internet.
32. Awareness of modernity, an aesthetic study in Arab modernity, d. Saad Eddin Kulaib, Publications of the Arab Writers Union, Damascus, 1997.