تقانة اللقطة السّينمائيّة البعيدة وأثرها في بناء المشهد في القصيدة العربية المعاصرة الشاعر حمد الدوخي أنموذجاً

Technique of the Cinematic Faraway Shot and its outcome on Building the Scene in the Contemporary Arabic Poem: Hamad Al-Dookhy A Case Study

مناضل عناد عيفان
د. غانم صالح سلطان الحمداني
أستاذ
جامعة الموصل- كلية التربية للعلوم الإنسانية

Munadhil Anad Aifan
Dr. Ghanim Saleh Sultan Al-Hamdani
professor
University of Mosul - College of Education for Human Sciences

ganimalhamdany@uomosuledu.iq

الكلمات المفتاحية: اللقطة السينمائية – المشهد – القصيدة العربية – حمد الدوخي

Keywords: The cinematic shot - the scene - the Arabic poem - Hamad Al Dokhi

الملخص

لم يعد كل فن من الفنون الإنسانية منطوياً على نفسه، أو غير قابل للتماهي والانصهار مع غيره من الفنون الأخرى، فالشعر على وجه الخصوص هو من الفنون التي كانت تخضع للتقعيد والتأطير، وحصر المساحة التعبيرية بإلزامات تزعج العملية الإبداعية، ولكن بعد تنامي الفنون الأخرى ولاسيّما السينما، فإننا نلحظ التداخل بين هذين الفنّينِ أصبح من أهم المساحات التعبيرية التي يتوسلها الشاعر لرفد نصّه الشعري بتقانات هذا الفن المبهر، ومن تقانات السينما التي تتجلى في إنتاج النصوص الشعرية هي (اللقطة البعيدة) التي تلعب دوراً هاماً في بناء المشهد في شعر الدوخي، ويتجلى ذلك من خلال استخدام الشاعر للَّقطة البعيدة على تنوعاتها التصويرية فهي اللَّقطة التي تؤخذ للشيء المراد تصويره من بعد متوسط، وتعرضه كاملاً وسط الجو العام المحيط به. والصورة في مثل هذه اللَّقطة، تعرض المنظر العام بكل محتوياته وزخارفه، وكل مظاهر الحركة المتصلة بهذا المنظر، مع مجموعات الأشخاص المتحركة فيه، وقد تكون هذه اللَّقطة داخلية في بهو كبير مثلاً، أو خارجية في ميدان كبير أو طريق عام.

Abstract

Human arts are no longer isolated or incapable of being blended and melted with other arts. Poetry, in particular, is one of the arts that undergoes framing and enclosing the expressive area with restrictions that bother the creative process. But after the progress of the other arts, principally cinema, we notice the overlap between those two arts has become one of the most significant expressive areas that the poet beseeches to enrich his poetic text with the techniques of this splendid art. One of the cinematic techniques that are apparent in producing the poetic texts is the faraway shot. This plays an important role in building the scene in Al-Dookhy's poetry, and this is reflected throughout the way the poet uses the faraway shot with its photographic diversities. It is the shot that is taken for the thing from an intermediate distance, and displays it in the public atmosphere around it. Hence, the photo in such a shot displays the whole scene with all its contents and decorations, and all the motion manifestations that are linked to that scene, with characters who are moving inside it, and this shout may be internal in a big hall, for instance, or external in a big field or a public road.

التمهيد

مدخل

إنّ الشعر بعموميته، وقِدَم تجلياته في الوعي العربي، هو بحدّ ذاته انزياح عن الحياة الرتيبة التي كان يعيشها الفرد عموماً، والشاعر على وجه الخصوص، ما جعل الشعر يتغلل في مفاصل الحياة العامة، ولا سيّما الأدبية، كما يجعله عاملاً يسْهل عليه التعايش في ظلّ الظروف المتغيرة والمتجددة، واكتسابه ما توفّر في غيره من تطورات، وتوظيفها شعرياً في وعي القصيدة العربية؛ لأنّ الشعر يعمل مع غيره من الفنون التعبيرية الأخرى على إنتاج دلالة جديدة ومغايرة عمّا هو متعارف عليه في العرف الشعري التقليدي، والشاعر عندما يزيّن شكل شعره بتقانات الفنون الأخرى، فهذا يعطي فضاء أوسع للرؤية الشعرية ومجالاً أكبر للغة في التعبير عن أفكار الشاعر، لذلك فمن الطبيعي " أنّ الشكل لا يعمل معزولاً، وإنما يعمل داخل شبكةٍ من العلاقات: مع الأشكال التعبيرية الأخرى"[١]، وهذا يعلي من قيمة القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، لتخرج بما يراه الشاعر من مناسَبة في القول والمقام والغرض والهدف منها، كذلك الشعر من الفنون الإنسانية الهادفة لقضية ما، التي تتشكّل من خلال ذلك تشكّلاً فنياً جمالياً مدهشاً ساحراً بطريقة مبتكرة ومغايرة في التعبير، وذات خصوصية وفرادة تثير الرضا والقبول في مجتمع القراء وأساليب التلقي[٢]، من وصف حدث أو شخص أو رصد لحركةٍ ما، كما تعدّ الكتابة الشعرية الحديثة والمعاصرة من منظور الحداثة التجريبية، تجربةً تُسهم في إنتاج النص بأشكال متعددة، تُركّز على الجانب البصري بكافة تمظهراته، على عدّ النص "قد أصبح فضاءً للمشاهدة والقراءة المفتوحة"[٣]، ومن هنا كان تعالقه مع الفنون الأدبية الحديثة كالسينما، مرناً متفاعلاً متجاوباً إلى حدّ التماهي فيها، ومصادرة تقانات وأساليب وأدوات الفنون الأخرى، وتوظيفها شعرياً، حتى أصبحت وسائل الفنون الأخرى عصباً رئيسا في العمود الفقري للشعر.

---

(١) سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس : ٤٧.

(٢) ينظر: التشكيل الشعري/ الصنعة والرؤيا٢، أ.د. محمد صابر عبيد : ١٣.

(٣) الخطاب الشعري العربي المعاصر، من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، عامر بن أمحمد، (أطروحة دكتوراه) : ٢٤.

تقانة اللّقطة السينمائيّة البعيدة وأثرها في بناء المشهد في القصيدة العربية المعاصرة الشاعر حمد الدوخي أنموذجاً

إنّ اللَّقطة البعيدة هي إحدى التقانات السينمائية الفاعلة في شعر حمد الدوخي، التي لها أثر واضحٌ في بناء المشهد في شعره، إذ منحتِ الشاعر فرصة التعبير عن تقصي مكوّنات لقطته الشعرية الممشهدة من خلال كامرته/ العين الشاعرة، ومن منظورٍ يُتيح له رصد مكوناتها بشكلٍ كاملٍ، فاللَّقطة البعيدة هي التي نقصد بها اللَّقطة التي تبتعد – حسب تموقع الشاعر– "عن الكادر إلى حدّ ما لتكون شاملة"[١]، بمعنى أن يتموضع الشاعر في المكان الذي يمكنه من الإحاطة باللَّقطة الجامعة للمشهد الشعري الملتقَط، وتتضمن عدة أنواع من اللقطات منها: "اللَّقطة العامة، اللَّقطة البعيدة، واللَّقطة البعيدة جداً"[٢]، كما ارتأينا أن نستعمل مصطلح التقريب والتبعيد(الزومzoom)[٣]، الذي يعني عملية التغيير السريع لأحجام الصورة عن طريق العدسات المتغيرة في البعد البؤري، الذي يمنحنا التحرر في التعبير عن تنوع اللَّقطة في التقريب والتبعيد للَّقطة الشعرية المصورة، حسب موقع المصور/الشاعر وثبات العين الشاعرة/ الكاميرا، لتتمكن من تقريب ما هو مهمّ، وتبعيد ما تراهُ من المناسب أن يكون بعيداً حسب الرؤية الشعرية، كما يعني (الزوم zoom) "الحركة الإنقضاضية لعدسة آلة التصوير"[٤]، فهذا المصطلح سيكون بمثابة المسبار المتنقل معنا في التحليل الإجرائي للكشف عن مواطن اللَّقطة الشعرية في العينة المنتخبة من النصوص الشعرية للشاعر.

إنّ اللَّقطة البعيدة تلعب دوراً هاماً في بناء المشهد في شعر الدوخي، ويتجلى ذلك من خلال استخدام الشاعر للَّقطة البعيدة على تنوعاتها التصويرية فـ " هي اللَّقطة التي تؤخذ للشيء المراد تصويره من بعد متوسط، وتعرضه كاملاً وسط الجو العام المحيط به. والصورة في مثل هذه اللَّقطة، تعرض المنظر العام بكل محتوياته وزخارفه، وكل مظاهر الحركة المتصلة بهذا المنظر، مع مجموعات الأشخاص المتحركة فيه، وقد تكون هذه اللَّقطة داخلية في بهو كبير مثلاً، أو خارجية في ميدان كبير أو طريق عام"[٥]، وهي على ضوء ماتقدّم من تعريف، تعدّ إحدى التقانات السينمائية، التي يتوسلها الشاعر في تدعيم بناء مشهده الشعري.

---

(١) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: ٢٣٦.

(٢) التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر: ٢٢٦-٢٢٧.

(٣) ينظر: معجم الفن السينمائي، احمد كامل المهندس ومجدي وهبة: ٥٢.

(٤) تجنيس السيناريو موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية، طه حسن الهاشمي : ٥٣.

(٥) معجم الفن السينمائي : ٢٠٣.

وكان للعناية بالمكان في اللَّقطة الشعرية عند الشاعر، اهتمام بليغ من حيث الإنتقاء المكاني والتأثيث الجميل له، واستدعاء العناصر الموافقة للحالة الشعرية، والمرافقة لها، والمناسِبة لشعرية اللَّقطة، فالمكان عنده ليس فوضوياً ولا اعتباطياً في اللَّقطة، بل نجده منتقىً عن قصدٍ ووعي تامّينِ؛ لما يحملهُ المكان من شحنةٍ عند الشاعر، مرتباً ترتيباً منطقياً، ومحتوياً لكل عناصر اللَّقطة الشعرية من إضاءة ومكان، وزاوية مناسبة، وألفاظ تتماهى في أجواء اللَّقطة الشعرية، واختيار الزمان الموافق لمحتوى اللَّقطة، ليُظهر الشاعر المكان الذي التقطته الكاميرا/ العين الشاعرة، بأبهى حلّة؛ لأنّ ." التعامل مع الأمكنة الحاوية للشحنة، يجددها بالكتابة، والوعي بها رؤية فلسفية، كي يجعل منها وسماً ونقشاً وسيرة نصيّة للمكان"[١]، إننا نلحظ الشاعر يتكئ على المكان أولاً، وبعدها تتجول كامرته الشعرية، لتدوين ماهو مكمل للَّقطة الشعرية الممشهدة.

ففي قصيدته (للوطن ولها)[٢]، نلحظ من خلال العتبة النصية تمركز العين الشاعرة/ الكاميرا في مكان يمكنها من التناوب والتنقل بين الغائبينِ (للوطن، لها)، وتدوين ما يمكن تدوينه في اللَّقطة من خلال الرؤية المناسبة لمشهدية اللَّقطة، وكذلك ما نلحظه من انقسام المشهد على شكل لقطتين، تنقسم الرسالة الشعرية الموجهة بالخطاب المعنون للغائب (للوطن)، (ولها) وهذا تغييب قسريّ من الذات الشاعرة، لخلق مساحة تعبيرية تسلط الضوء على انعدام الركنين الغائبين (الوطن/ المكان الغائب، وهي/ الحياة الغائبة المشتملة – افتراضياً– على كل مكملات العيش)، ثم الدخول في معالم النص الشعري المنطلق بالإشارة إلى العوز للمكان/ الوطن، فالسينما تعالجُ المكان بطريقتين: فهي إما أن تكتفي بأن تعيد بناءه وتجعلنا نجول فيه بحركات الكاميرا، أو تحققه بخلق أبعاد مكانية إجمالية تركيبية "يدركها المتفرج من تراكب وتتابع أماكن جزئية"[٣]، وهذا ما يتجلى في النص الشعري، إذ يبني طاقاته الشعرية على افتراضية توفر بيته/الوطن، فيصفه مؤثثاً حاله/البيت، ثمّ يجعلنا نتجوّل مع الكاميرا، كلما تحركت أو رصدتْ شيئاً، ومتابعة الأماكن الجزئية الأخرى في اللَّقطة، من خلال انتباهات العين الشاعرة/ الكاميرا:

بيتُنا..

كان اعلى بيوت المدينةِ

---

(١) الشعرية المكانية رؤية جديدة، ياسين النصير : ١٣.

(٢) عذابات الصوفي الأزرق : ٦–٧.

(٣) اللغة السينمائية، مارسيل مارتن، ت سعد مكاوي : ٣٠٣.

حجّتْ اليه العصافيرْ

شُبّاكهُ قمرٌ،

من هوى وحريرْ

بهِ يستريحُ المسافرُ من رحلة الخيلِ..

يفتحُ ابواب اشجاره للمواعيدْ

تُسيّجهُ بحّةٌ

في النشيدْ..

فيغسل ألفاظه للخطابةْ.

نلحظ أنّ اللّقطة البعيدة تمركزت بمسافة مناسبة بدلالة الكلمة (بيتنا) التي تدلّ على البُعد النسبي للمسافة بين موقع التصوير/الشاعر، وموقع اللّقطة/البيت، وبين البيت وبين الذات الشاعرة ، التي تشي بعلاقة أزلية وعلاقة وجود، فـ(البيتُ) هنا بعيدٌ بدلالة قول الشاعر:(أعلى بيوت المدينة)، بمعنى أنّه يلتقط هذه اللّقطة البعيدة من مكان آخر وليس في البيت نفسه، ليتمكّن من تدوين بقية أغلب التفاصيل الأخرى للّقطة البعيدة، التي تدلّ على أنّها مؤثرات خارج (البيت)، كذلك فالبيت بمثابة الرحم المنبثق منه الشاعر للعالم الخارجي الذي من خلال البيت يمكنه التعرف على الجميع في الخارج، الجيد والرديء، وهذا التعبير الشعريّ وإن كان فيه شيء من القرب، ولكنّه يعدّ التواصل الروحي الذي تنزع إليه الذات الشاعرة، ليبقى في إحساس القرب منه والطمأنية فيه، فالبيت الملاذ الأكثر أمناً وانتماءً واتصالاً للذات الشاعرة من غيره، فمن البيت الأم والأب والإخوة والأمان وغيرها، ومنه كذلك الصداقة وممارسة الحياة والتواصل بكل تفاصيل العالم الأخرى، لذلك نجد الشاعرة ينتقي الموقع الأبهى لبيته (أعلى بيوت المدينةِ)، جاعلاً منه بؤرة اللّقطة الممشهدة التي تكون السلطة لكل الأشياء الأخرى ومركزيتها هي (بيتنا)، فالشعر تكثيف حيّ، وإيماء خاطف[١]، وتقديم كلمة (بيتنا)، يتّضح هدف حمد الدوخي وطبيعة إيماءاته من هذه الكلمة، فاللّقطة قد أخذت من مسافة تمكن العين الشاعرة/ الكاميرا من توثيق المكان وعرضه كاملاً وسط الجو العام المحيط به، والصورة في مثل هذه اللّقطة، تعرضُ المنظر العام بكلّ محتوياته وزخارفهِ وكلّ مظاهر الحركة المتّصلة بهذا المنظر، التي جاءت مقسمة شكلياً حسب التعبير الشعري لها، للدلالة على احتواء اللّقطة على كل عناصر اللّقطة الشعرية الممشهدة :

(١) ينظر : الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، د. علي جعفر العلاق : ٧٠.

حجّتْ اليه العصافيرْ

شُبّاكهُ قمرٌ،

من هوى وحريرْ

بهِ يستريحُ المسافرُ من رحلة الخيلِ..

يفتحُ ابواب اشجاره للمواعيدْ

تُسيّجهُ بحّةٌ

في النشيدْ..

فيغسل ألفاظه للخطابةْ.

فمن خلال هذه الفضاءات التي تنتخبها الكاميرا/ العين الشاعرة والملاحظة من بين كثيرٍ من المناظر التي لمحتها العين الشاعرة/ الكاميرا، أو تدركها الحواسّ بشكلٍ عامٍ، يشرق على سطح هذه الانتقاءات التشبث الوجداني من خلال استئناس الذات بها والتعلق بها بوساطة الكاميرا/ العين الشاعرة التي انتقتها دون غيرها، ففي بعض الأحيان تتمّ إعادة ترتيب اللَّقطة وتتابعها طبقاً للتذكر الذاتي للمصور/ الشاعر، أو لأنّ العين الساردة لهذه القصة، قد صمّمتْ حبكة تعيد تنظيم الأحداث، لكي يُصنَع سردٌ أفضل[1]، وبهذه الفضاءات المنتخبة والدالة على رفعة وسمو (بيتنا)، نلحظ اللَّقطة العامة كيف تمكنت من تجميع عناصر المنظر الشعري، والتموقع المناسب لاحتواء كل تفاصيل اللَّقطة العامة الشعرية الممشهدة بكل حركة وسكنة مع التأثيث الشعري المناسب للَّقطة، فربط (الحجّ بالعصافير) يمنحنا دلالة استعارية مفادها أنّ البيت/ بيتنا هو قداسة ومأمن، وأنسنة (العصافير) من خلال الفعل (حجّتْ) هو لتوضيح وإعلاء القيمة المعنوية لـ (بيتُنا)، ليرقى لأنْ يكون المكان الذي تشدّ العصافيرُ الرحال إليه، ثم تستكمل العين الشاعرة متابعة التفاصيل داخل هذه اللَّقطة العامة:

شُبّاكهُ قمرٌ،

من هوى وحريرْ

إذا عددنا أنّ (شبّاكه) هو النافذة المطلة على العالم المغاير للشاعر، أو عددناهُ المنفذ الوحيد للرؤية الصالحة، فإننا سنلحظ (القمر) المتّشح به (الشباك) لغسل الرؤية المفترضة، للولوج البصري إلى العالم، من خلال هذا التشبيه البليغ الذي أعطى بعداً آخر لـ(البيت)، من خلال (شباكه)، وتعزيز دلالته بهيئة معنوية (هوى)، ومادية (حرير)، وهذه أيضاً إضاءة (شُبّاكهُ قمرٌ)، تزيد من دقة الوضوح التصويري للَّقطة، كذلك اجتماع الهوى/ الحب بتعدّد

(١) ينظر: الإخراج السينمائي، مايكل رابيجر، ت: احمد يوسف : ٢٦٧.

الألفاظ الدالة عليه، يجمعه الشاعر باللفظة المناسبة له (حريرْ)، من النعومة والهناء، وهذا ما يناسب الهوى الشاغل للقلوب، لننتقل إلى توثيقٍ آخر للبيت وتوصيف له :

بهِ يستريحُ المسافرُ من رحلة الخيلِ..

ف(البيت) ليس بيتاً عادياً، إنّه الموئل الأخير الذي يلوذ به ويقيم فيه (المسافر) الذات الشاعرة، من التنقل بين رحلة البحث عن هذا البيت وبين وجوده والإقامة فيه، فالخيل/ الأحلام القديمة لم تعد قادرة على مواصلة الغزو والترحال بين حياة وأخرى، وهذا نابع من نفسية منفعلة تجاه تراكمات الوجع والويلات التي اصطبغت بتأثيراتها الذات الشاعرة، لذلك فإنّ الخصوصية النفسية المتمثلة في الإنفعال الحاد، والحساسية المرهفة، هي تحديدٌ آخر لهوية الشاعر؛ بل وشرطٌ لوجوده(١).

ثمّ تستمرّ العين الشاعرة/ الكاميرا بتدوين الأشياء الأخرى، والتوصيفات الرئيسة في اللَّقطة الشعرية الممشهدة دون توقفٍ:

يفتحُ أبواب أشجاره للمواعيدْ

تُسيّجهُ بحّةٌ

في النشيدْ..

فيغسل ألفاظه للخطابةْ.

نلحظ في هذا النص الشعري أنّ" تباين الماديات داخل النص تبين مدى حساسية عين الشاعر في إضفاء ديكور شعري أنيق على الجو العام بغية خلق التأثير المطلوب في المتلقي التي غالباً ما يتمظهر حول التعبير البصري للموجودات في اللَّقطة"(٢)، كما في هذه التباينات: (يفتحُ أبواب أشجاره للمواعيد، تُسيّجهُ بحّةٌ في النشيدْ..، فيغسل ألفاظه للخطابةْ)، كما تتسع لنا فضاءات الدلالة الشعرية قوله عن (بيتنا) من خلال التكرار من جديدٍ، وهو يؤنسنه باستعارة الفعل (يفتح)، المستمرّ في الدلالة الزمنية، وهذه الزمنية المستمرة هي لتغذية المشهد الشعري في اللَّقطة، بحركية تمنحه التقدم في السرد الشعريّ؛ لاستكمال ما وقعتْ عليه الكاميرا في التدوين اللحظوي لتلك اللَّقطة، ولكن يفتح ماذا؟! (ابواب اشجاره للمواعيدْ)، لا يمكن للّغة المعجمية أن تعطي دلالة لفظية بمعناها الحقيقي لهذا التصوير، ولكنّها من خلال الانزياحات التصويرية المتكررة، والاستعارات الأسلوبية، وصهرها في المخيال الشعري، استطاعت أن

(١) أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، عبد الله العشي : ١٤٤.

(٢) ألق النص دراسة للبنى الفنية والموضوعية في شعر الموصل المعاصر، عبد الغفار عبد الجبار عمر : ٢٨٠.

تَعبر إلى ما هو فوق الدلالة المعجمية من خلال تشغيل آلة التصوير الشعرية/ العين بلغة واعية، وخيال يتمكن من توظيف المفردات في محلها الدالّ المناسب، وتركيبها تركيباً شعرياً هادفاً، فلو تتبعنا الفعل (يفتح) الذي فاعله البيت، سنجد أنّه لم يخرج من الدلالة المجمية، ولكن باستدعاء شعري يلفّه الانزياح الباهر من خلال ربط الفعل بغير العاقل / البيت/ ثم اخضاع غير عاقل آخر له ليتمم المشهد (أبواب) ثم إضافة غير العاقل إلى غير عاقل آخر، بعدها سنلحظ من خلال هذه المتوالية، سبباً لغاية تركيبية شعرية انبنتْ على أساس رؤية ثاقبة، فالسبب هو انعدام البيت الموازي للبيت في المخيال الشعري، لذلك نجد الشاعر ينتقى توصيفات منوعة، تختصر عليه السرد الشعري وتكفيه بالتلميح دون التصريح، أما نتيجة السبب وراء هذا التركيب الفعلي والإضافي في بنية السطر الشعري، فهو لغاية واحدة وهي : (للمواعيدْ)، الودّية والغرامية، لذلك فـ " إنّ الخصوصية النفسية المتمثلة في الانفعال الحاد والحساسية المرهفة، هي تحديد، آخر لهوية الشاعر، وشرط لوجوده"[1]، وحتى على مستوى التشكيل البصري فإننا نلحظ السكون على نهاية الكلمة للدلالة على السكينة والهدوء والحلم بالبقاء أبداً على هذه الحال، فالشاعر يقيد حركة الكلمة لئلّا تنفلت منه وتذهب بعيداً لو حركها على سبيل المثال، ثم ينتقل بنا لمكونٍ آخر في المشهد الشعري داخل هذه اللَّقطة وهو :

تُسيّجهُ بحةٌ

في النشيد..

الصوت عنصر مهمّ في تشكيل المشهد الشعري للَّقطة؛ لأنّ الصوت هو أحد المكونات الهامة للصورة، لما يضيفه إليها من بعد لتصوير الجو المحيط بالأشخاص والأشياء، الذي نحسه في الحياة الحقيقية؛ لأنّ مجالنا السمعي يشمل في كل لحظة، كلّ الفضاء المحيط بنا[2]، كما هو لتغذية اللَّقطة بإيقاع يجلب الانتباه، وهنا لا نستطيع إدراك التكوين الشعري إلا من خلال تشغيل الخيال لمتابعة تكوين اللَّقطة، فالبيت الذي في أعلى مكان في المدينة والذي من المفترض أن يكون مهيمناً مطلّاً على البقية بحكم الموقع الجغرافي، إلّا أننا نجده محاصراً ببحّة صوتية متأثرة، إما بصراخ، أو نحيب، وبما أنّ (البيت) مطلّ على الجميع في المدينة، فمن خلال مراقبة (البيت) للأحداث التي تعصف بالمدينة، ربما أثّر أحد المشاهد على (البيت)، فبكى أو صرخ أو انتحب، ليتجلى ذلك في الصوت المؤدي للنشيد الذي لم يجلب لأهله سوى (البحة)، ثم هذا التشكيل البصري النقطي (..)،

(١) أسئلة الشعرية : ١٤٤.

(٢) ينظر: اللغة السينمائية، مارسيل مارتن، ت سعد مكاوي : ٢٠.

للدلالة على الاسترسال في الكلام/ الالتقاط التصويري لما هو مكمل للمشهد الشعري التصويري للّقطة، ليعلن انتهاء مكونات هذه اللّقطة الممشهدة :

فيغسلُ ألفاظه للخطابةْ.

هنا تضاد في الدلالة متأتٍ من (النشيد) الدال على أداءٍ، له طقوسُه المفروضة، الذي من المتوقّع أن يكون نقياً نظيفاً في المقصد والهدف، ثم تأتي لفظة الفعل (فيغسل)، لتنسف ذلك الادّعاء، وذلك من خلال قيام (بيتنا)، بعد أن تحشرجتْ حنجرتهُ من النشيد، اكتشف (بيتنا) أنّ ذلك النشيد متسخ بإيديولوجية تنافي تطلعات (بيتنا)، لذلك توجّب على (بيتنا)، بحكم المكانة (اعلى بيوت المدينة)، أن يغسله بما حوت ألفاظهُ من مغالطات، وهنا إعادة طبخ النشيد، لإنتاج نشيد آخر يحمل المعنى الحقيقي لألفاظه في (الخطابة).

هنا ينتهي التصوير المشهدي لهذه اللّقطة الشعرية الممشهدة، وعلينا أن نلاحظ بصورة عامة وسريعة تكوين هذه اللّقطة، فمن ناحية المكان للّقطة، اختار الشاعر البيت للثبوت بمكان يساعده على التقاط الصورة، ثم ليسمح للشاعر بتصوير الديكوارت الخاصة بالبيت، ثم لا ننسى الإنارة من القمر /الشباك، وحركية فتح الأبواب للمواعيد، ليأتي الصوت– على بحته– ليكمل تفاصيل المشهد الشعري، فاللغة الشعرية والخيال المتمكن، وانتقالة الكاميرا من ديكور لآخر، تضعنا أمام لقطة سينمائية شعرية، استوفت مقومات المشهد الشعري، التي ينبني عليها في النص، من خلال العين الشاعرة لإنتاجه كلقطة، لذا نلحظ بأنّه " هكذا تهادنت اللغة مع الكاميرا لبسط مديات شعرية تتيح للمعنى الارتفاع أعلى عن مستوى سطح التداول، وهذا بدوره أيضاً يمهد الطريق أمام أنظمة التأويل لإيجاد أسس أدبية من شأنها أن تعمل على تقنيين المسافة بين هذا المعنى (اللغة) وبين القدرة الحلمية (الكاميرا)"[١].

لننتقل إلى نصّ شعري آخر يتّسم في استخدام تقانة اللّقطة البعيدة بحرفية واعية، ففي قصيدة (الأسماء كلها)[٢]:

الأسماء كلها

إليه.....

(١)

الشجرة

---

(١) المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في النص الشعري، أ. د حمد محمود الدوخي :٨٢.

(٢) الأسماء كلها : ٤٧.

كمينٌ قديييييمٌ لنا،

والعاصافير مخدوعةً

ماتزالْ

فيا صاحبي إنها المحبرةْ

ويا صاحبي إنها المقبرةْ

فمنها العروشُ

ومنها النعوشُ

وطعمٌ قديمٌ بها

قال للعاشقِ المستظِلِّ

تعاااالْ

التي انبنتْ على خمسة مشاهد، لكل مشهد شعري تفصيلاته العامة، نجد أنّ الشاعر على تحديد المكان الغائب/الوطن، لتعود اللقطات كلها إليه من خلال العتبة النصية المرافق لها تشكيل بصريّ، يشي بأنه يوجد كلام تابع للعتبة، فالكلام مستمرّ دون انقطاع على تنوع اللقطات الشعرية الممشهدة (إليه.....)، فلو لاحظنا عدد اللقطات سنجدها خمساً، وكذلك المدّ النقطي في التشكيل البصري الذي يسجل للمتلقي سمةً من سمات الأداء الشفهي(١)، والذي يستدعي الصمت المراد إطالته عن قصد من الشاعر بعد العتبة النصية الثانية (إليه.....)، والمدّ النقطي التابع للعتبة أيضاً، سنجد عدده خمس نقاط أيضاً، كذلك اللَّقطة الأولى (الشجرة) في مستهلّها نجد الشاعر يمدّ كلمة (قديييييمٌ)، بخمس ياءات، لتتناسب هذه اللفظة مع سابقاتها من الأعداد الدالة على توافقية الإشارة الشعرية في مكونات هذه اللَّقطة المنطلقة من العتبة إلى مطلع اللَّقطة الأولى ثمّ إلى نهاية اللَّقطة الأولى لكلمة (تعاااالْ) المشكَّلة بصرياً بمدّ الكلمة بخمسة ألِفاتٍ، إلى العدد الكلي لمجموع اللقطات، وهذا يدلل على ارتباط العتبة بمحتوى النص ارتباطا مستمراً، كما يدل على تكرار الحرف المكرر كتابة على الإطالة الصوتية في نطق الكلمة، وكأن الشاعر يدمج هذه اللَّقطة بالصوت والصورة، الصوت في نطق الكلمة المتكرر فيها الحرف، والصورة التي تتجلى عليه الكلمة (قديييييم، تعاااال)، كذلك نلحظُ التحولات الكاميراتية للَّقطة الشعرية بين ماهو ماديّ وماهو معنوي (شجرة، كحل، خوف، جدوى، ضريبة).

---

(١) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ – ٢٠٠٤م)، د. محمد الصفراني : ٢٠٨.

فمن خلال اللقطات الشعرية، تحولت هذه اللقطات الممشهدة إلى وسيلة تحمل في طياتها الدلالة المنفتحة على التأويلات المتنوعة من أجل التواصل مع المتلقي/ المشاهد، تأخذ الكاميرا الموقع المناسب الذي يمكنها من احتواء النظرة الكلية على المكان الغائب/الوطن، لتكون الرائي الواعي والفيلسوف المنتقي للفكرة مختصرةً بدلالة عميقة، كما تكون العين الشاعرة/الكاميرا الواصف والمستشرف لما هو كائن أو سيكون، وما يحيط بذلك المكان، وتجميل المنظر بالمؤثرات المناسبة والأدوات المكملة لجمالية المشهد الشعري من خلال اللَّقطة العامة (إليه.....) من زاوية الرؤية للكاميرا ينطلق التدوين الشعري، وخلق مسافة زمنية متمثلة بالتنقيط؛ لأنّ "للمدّ النقطي في التشكيل البصري الذي يسجل للمتلقي سمةً من سمات الأداء الشفهي"[١] التأثير البليغ في مكونات اللَّقطة الشعرية البصرئية والمرئية ؛ وذلك لاحتواء عناصر اللَّقطة بدقة وتوزيعها بالتسلسل السببي والمقصود من الشاعر، والعتبة كلها بمثابة الخطاب الموجه إلى كائن في مكان ما، تعيه الذات الشاعرة، لتبدأ عملية الالتقاط الممشهد شعرياً بوساطة الكاميرا العين :

(١)

الشجرة

الرقم والعتبة الفرعية تربطهما علاقة أزلية، على عدّهما من مكونات اللّقطة، فالرقم هو البداية لكل شيء، والشجرة بداية الغواية، بمعنى أنّها الرقم الأول لتسجيل المخالفات، وعصيان الأوامر، وإتّباع هوى النفس، فمن المنطقي أن تكون الشجرة اللَّقطة الأولى للعناصر المؤسسة للمكان الغائب/ الوطن، فالشجرة هي (كمينٌ قديييييمٌ لنا)، فللشجرة توصيفات أخرى تؤثث المشهد بها، فهي ليست كباقي الاشجار، إنها الخطيئة التي هبط بسببها آدم وحواء أبوا البشرية، فهي كمين للجميع (لنا)، ونلحظ هنا تناسبية التنسيق الشعري بين الشجرة/ الكمين/ المكان، والزمن الموازي لها (قدييييييم)، والذين ينحدرون من صُلب الهابطَينِ، هم أيضاً يكررون الوقوع في الكمين ذاته/ الغواية، على نقاء سريرتهم أو تلوثها، فهم عصافير/ بسطاء مخدوعين بما تزيّنهُ لهم– بتسويل أنفسهم– الشجرة/ الغواية، وهذه قضية أزلية تجاهدها النفس، فهي (المحبرة) الحياة /العلم/ الكتابة/ القلم، وهي (المقبرة) الموت في الحياة/ الجهل/ ، فمنها (العروش) من الناحية المادية منها تصنع عروش الملوك، ومن الناحية المعنوية منها السيادة والسمو والرفعة، ومنها (النعوش)، كذلك معنوياً تصنع منها مايحمل الموتى، وفيه تنبيه على

(١) ينظر : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ – ٢٠٠٤م)، د. محمد الصفراني: ٢٠٨.

زوال الحياة، أما معنوياً فتهبط بالانسان إلى الحضيض، وهذا التضاد يخلق فجوة تعبيرية من شأنها أن تشحن المشهد الشعري بجدلية أزلية تدفع بالحدث الممشهد إلى الامام، وتزيد من فاعلية العنصر المؤثث/ الشجرة داخل اللَّقطة الشعرية الممشهدة، ثمّ تعزيز اللَّقطة بضدية ثالثة تزيد من استمرارية الجدلية القائمة على الاقبال نحو الشجرة/ والادبار عنها، والتوجه لما هو أكثر نفعاً للإنسان العلم/الحياة، وتذكّر مصيره الحتمي/ الموت/ الجهل (وطعمٌ قديمٌ بها، قال للعاشقِ المستظِلِّ، تعاااال)، فالشجرة/ الغواية على الرغم من التذكير بمنافعها الأخرى، فإنها تبقى تتزيّن وتنادي لذلك العاشق/ الشاعر/ الانسان، فهذه اللَّقطة الممشهدة تتأتّى من اتخاذ الشاعر الموقع المناسب للكاميرا، والذي مكّنه من تدوين التفرعات المتعلقة باللَّقطة/ الشجرة، لينتقل إلى اللَّقطة الثانية حسب تسلسل الرؤية الشعرية، التي تمكّنه من ربط اللَّقطة السابقة باللاحقة سويةً؛ لإخراج فكرة رمزية ثالثة، وإنتاج إحساسٍ معينٍ[1]، يفسح المجال للتماهي بين لقطة وأخرى والانصهار بينهما من خلال الاستعارات الكاميراتية المتتالية للعين الشاعرة :

(٢)

الكحل

إطارٌ لغمزتِها،

وهو خطُّ الشروعِ تتحدَّدُ فيهِ

الحكايةْ

وحينَ يسيلُ مع الدمعِ

يرشدُنا نحوَ بيتِ الغوايةْ

الكحل هو أداة تزيينية للعين/ غواية، أكثر منه في –عُرف العجائز– علاجي بدليل قوله: (إطارٌ لغمزتِها) فمن خلال التنقل بين لقطة وأخرى، نصل إلى أدقّ تفاصيل العين التي أصبحت هامشية في رؤية الشاعر، فالعين ليست الموضوع الرئيس بقدر الحجم الذي يمنحه (الكحل) للشاعر، لما له من دلالات خاصة في البناءِ الشعري العام للَّقطة، ونحنُ نتابع رصد الكاميرا لكل متلعقات (الكحل)، في حالة تلاشيه مع الدمع بسبب ما، وإعطاء اللَّقطة الشعرية الممشهدة إيقاعاً، تنجذب نحوه نفسية المشاهد/ المتلقي، ورصد تفاصيل أكثر، لما لهذه التقانة من إمكانية لاحتواء عناصر المشهد الذي رصدته اللَّقطة البعيدة للعين، من إطارها العام إلى تفاصيلها الخاصة، وهذا يعيدنا إلى قضية الشجرة، وبهذا ندرك التحول التصويري للكاميرا من موقع التصوير إلى عناصر اللَّقطة ثم الدخول بأدقّ تفاصيلها، لأنّ عملية التأثير للكتلة، ترتبط

(١) ينظر: فهم السينما، لوي دي جانيتي، ت جعفر علي : ٤٦٢.

بقدراتها على إنتاج العلاقات التشكيلية والتكوينية داخل حدود الإطار؛ لأنّ الهدف الأساس منها هو "إيصال معلومة أو بث فكرة أو إنتاج دلالة"(١):

إطارٌ لغمزتِها،

نلحظ أنّ الكاميرا تركز على الديكور التّزييني المغريّ للعين (الكحل)، ليقدم صفة مستزلّة للعين (لغمزتها)، ليَعُدّ هذه الصفة خطّ شروع للغواية، التي أصبحت نتيجة متأخرة شعرياً، على اساس أنّ العين بؤرة للغواية من خلال (الغمز)، ثمّ تجميل بؤرة الغواية/ العين بـ(الكحل)، الذي أصبح دليلاً ينطلق من بداية الحكاية/ الشجرة إلى نهاية الحكاية/ الغواية/ العين، من خلال اصطباغ الدمع بالكحل؛ ليكون الكحل خطاً تأشيرياً /دليلاً على آثار اللَّقطة الناتج عنها ضياع الذات بسبب الغواية/ العين المشابهة للشجرة :

وهو خطُّ الشروعِ تتحدَّدُ فيهِ

الحكايةْ

وحينَ يسيلُ مع الدمعِ

يرشدُنا نحوَ بيتِ الغوايةْ.

لنصل إلى اللَّقطة الثالثة حسب الرؤية الشعرية لتسلسل حالات المشهد الشعري المنبني على أساس تقانة اللَّقطة السينمائية البعيدة :

(٣)

الخوف

شكلُ الصبرِ

الكاذبْ

والجيشُ المخلصُ

للسلطانِ الغائبْ

بعد أن وثقت الكاميرا المشهد الشعري للشجرة، والمشهد الشعري للكحل، عدّتِ الكاميرا/ العين الشاعرة، أنّ هاتين الغوايتين سببٌ للَّقطة الثالثة (الخوف)، ونلحظ من خلال التتابع الشعري للّقطات الشعرية الممشهدة، أنّ الذات الشاعرة تنعجن في ربط الدالّات المادية شعرياً بالدالّات المعنوية لإنتاج دلالة تتشظى بين الاستدعاء الذاكراتي القائم على الدال المادي/ الشجرة/ الكحل، والناتج عنهما دلالة معنوية (الخوف)، وهذا كلّهُ يشحن اللَّقطة الشعرية الممشهدة بفاعلية تنقسم بين ميول الذات الشاعرة إلى (الاقتراب) من الشجرة، من خلال تسهيل

(١) من اللوحة إلى الشاشة المرجعيات التشكيلية للَّقطة السينمائية، نصير حيدر لازم: ٤٦.

(المخالفة) بتحويل الشجرة إلى عين اساس (الخلد) فيها والجاذب للنفس (المسوّلة) لها هو (الكحل)، لتتوازى اللَّقطة الشعرية الممشهدة المستدعاة ذاكراتياً (الشجرة)، باللَّقطة الشعرية الممشهدة الآنوية (الكحل)، لتكون اللَّقطة الشعرية الممشهدة الثالثة (الخوف) تنبيهاً شعرياً، وابتعاداً قليلاً عن قصة (الهبوط)، فالخوف/ الوعي هو دليل الذات الشاعرة لاستنتاج (شكل الصبر الكاذب)، على هذه الارض/المكان المفترض بعد (الهبوط العقابي)، لتتكون تحديات أخرى للنفس/ الذات الشاعرة، تقوم على اساس الطاعة العمياء بمظهر الاخلاص للسلطة، وسبب هذا كله (الخوف)، بل الخوف الناتج عن الرؤية الشعرية هو (الجيش المخلص للسلطان الغائب) وهذا تعريف بالخوف شعرياً، تؤثث من خلاله الذات الشاعرة المشهد الشعري القائم على اللَّقطة الشعرية من خلال زاوية مناسبة تمكن العين الشاعرة/ الكاميرا من الالتقاط المركّز للأشياء المهمة التي تبرز بوضوح دون غيرها على سطح اللَّقطة الشعرية، وكلّ فعل/ حماقة سلطوية لها ثمنها ولها نتيجتها العكسية، والوقوف على مشارف الترقب لحصيلة كل فعل هو حالة منطقية، فما النتيجة من الخطأ وما الجدوى من الخوف؟ (لا شيءَ) سوى ما يختمر في ذاكرة الحضور الشعري من اسماء عابرة، واللَّقطة الرابعة هذه تقوم على المفاجأة، إذ نلحظ في مطلع اللَّقطة نفياً تاماً (لا شيءَ)، ثم ننصدم باستثناء للأسماء كلّها/ اليد الفاعلة في القرار، والاسماء المتلقية –على مضض– هذا القرار، فاللَّقطة الشعرية الممشهدة تتشحن من خلال خلق أزمة (لا شيءَ) ثم تعزيز اللَّقطة ذاتها بانفراجٍ تتشحن به اللَّقطة الشعرية الممشهدة (سوى كلِّ الاسماء.....)، والانتقال من لقطة إلى أخرى، لا يكون جزافاً، أو دون تخطيط وتمعّن؛ لأنها لا تتم لمجرد تغيير لقطة بلقطة أخرى، إنّما تخضع لبواعث نفسية وجمالية(١):

(٤)

الجدوى

لا شيءَ

سوى كلِّ الأسماء

نحنُ وما نتوهَّمُ

من إصغاءْ.

(١) ينظر : جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما، عقيل مهدي يوسف : ١٤٢.

لتعلن العين الشاعرة/ الكاميرا عن اكتفاء كل لقطة شعرية ممشهدة بمكوناتها وأثاثها وديكوراتها حسب الرؤية الشعرية التي تناسب ما تستدعيه مع ما تستشعره، لتكون اللَّقطة الشعرية البعيدة والممشهدة والأخيرة لهذا النص الشعري، والخاتمة التي تفسّر كلّ ما سبق:

(٥)

الضريبة

من شكلِ اللذةِ

أو من طينِ الغرقى

يخرجُ وصفُ المحمولينَ على

رئةٍ تتنفَّسُ أدرانَ الحربِ

وطعمَ الخوفِ المزمنِ

.....

.....

مولاي،

عفوك.. مَن أنادي؟!

أنا من بلادٍ تأكل الفقراء في الطرقات

من أسمائهم..

هذي بلادي!!

.....

.....

من حربٍ نافقةٍ

تخرجُ أسماءُ العُشَّاقِ

وتُترَكُ قربَ خسائرِ حربٍ

تتجاهلُ أحلامَ الشهداءْ

..... من فَرْجِ

التفاحةِ يسقطُ

إنسانُ الأسماءْ

وكأن الشاعر يعرّف بـ (الضريبة)، من خلال التفريع الشعري، المنحدر من تحت العتبة الخامسة (الضريبة)، المتعلق بـ (مِن) السببية، ليكوّن نتيجة (الضريبة)، ثمّ يعقبها بتفسير

سببي لها (من شكلِ اللذة)، أو (من طين الغرقى)، وكلا هذين السببين مرتبطٌ بلقطة سابقة أو مرجعية له، فشكل اللذة/ الشجرة/ الكحل، وطين الغرقى هو السجية التي ماتزال في دمِ (العصافير المخدوعة) مرتبط بلقطة التوصيف الاول للشجرة (كمينٌ قديييييم...)، فالشاعر وهو يتقدم بتعداد اللقطات، يلتفتُ إلى اللقطات السابقة ليقرّبها، من خلال رسم خيط يجمع الكلّ في لوحة شعرية ممشهدة تعطي اللَّقطة البعيدة جماليتها، باستدعاء العناصر المناسبة، التي تركز عليها الكاميرا، محدِثاً مساحة شعرية تعبيرية من خلال الانتقال بالكاميرا ؛ لأن أداء الكاميرا من خلال التوليف، يوفر التنوع، وتغيير المناظر، وإقامة علاقات درامية أو مثيرة بين لقطة وأخرى(١):

الضريبة/ التي تكونت من:-

شكل اللذة/ طين الغرقى الذي نتج عنه:-

وصف المحمولين على رئة تتنفس أدران الحرب

(تتنفس) طعم الخوف المزمن...

بهذه التوصيفات للَّقطة (الضريبة) نلحظ بأنّ الكاميرا اكتفت شعرياً من استدعاء التكوينات المهمة للَّقطة الممشهدة، شكل اللذة/ آنية اللَّقطة المحسوسة والمتخيلة، طين الغرقى/ النائب عن درامية الشخوص في اللَّقطة الشعرية الممشهدة، الرئة/ حركية اساسية لنقل (طين الغرقى)، الرئة مرة أخرى/ حركية متناوبة للتنفس المؤلم/أدران الحرب و طعم الخوف المزمن، فالشاعر بإخراج نصه الكليّ، انتقى الزاوية التي تمكّنه من الابتعاد عن هذه الجدلية المميتة، وتضمن له سلامة الرؤية الشعرية لاقتناصها والاخبار عنها، لننتقل مع الكاميرا/ العين الشاعرة، وهي تقيم حواراً مع الآخر/ الوطن لدفع عجلة اللَّقطة الممشهدة إلى تقصي نهاية اللَّقطة الشعرية التي بدأت تستدعي مكملات أخرى :

مولاي،

عفوك .. مَن أنادي؟!

أنا من بلادٍ تأكل الفقراء في الطرقات

من أسمائهم..

هذي بلادي!!

.....

.....

(١) جاذبية الصورة السينمائية : ١٥٤.

إنّ الذات الشاعرة مقابل مخاطبها/ مولاي، بنداء تقتص/تحذف منه الذات الشاعرة حرف النداء عن قصد، فما يجري من أحداث لا يترك مجالاً لاستدعاء حرف النداء، فالحدث مهمّ، والموقف يتطلب مباشرة، والذات الشاعرة تعرف بنفسها بعد أن استماحت مخاطبها (العفو) والاستفهام بتعجبٍ محضٍ عن الذي تناديه، فكل ما تقع عليه العين الشاعرة لمخاطبته هو هباءٌ، بدليل (انا من بلاد تأكل الفقراء في الطرقات من أسمائهم)، بمعنى أنه لم يتبقَ أحدٌ يحمل سمة الانتماء إليك لمناداته سواكَ/ مولاي، فاللَّقطة تتوزع بين الذات الشاعرة والآخر/ مولاي، ثم توصيف البلاد وطرقاتها وهي تأكل فقراءها، فالشاعر داخل هذه اللَّقطة أنشأ لقطات لضخّ المشهد الشعري الملتقط بتنويع فني قائم على الدراما في الحوار مرة، والتنغيم التابع لعلامات التعجب، الذي يستدعي الدهشة مرة أخرى، وهذا يتطلب تفعيل المخيلة لدى المشاهد/ المتلقي، للملمة مكونات اللَّقطة الشعرية الممشهدة، والتنقل مع الكاميرا وهي ترصد الحالات التي تقع عليها؛ لأنّ التكوين الجيد للشكل/ اللَّقطة الشعرية، هو الذي لا يشتت العين من "خلال عدم توازن الأجزاء واستقرارها في بعض مكوناتها"(١)، فهنا نلحظ تفاعل عناصر اللَّقطة مع بعضها، لينتهي الحوار باندهاش تعجبيّ تعقبه مساحات متروكة بين الشاعر والمتلقي، تتيح له التأويل الذي يربط اندماجه في اللَّقطة مع سببية انتهاء الحوار بهذه الآلية التعبيرية المتشكلة بصرياً، ثمّ يغادر الشاعر حواره ويترك اللَّقطة ساكنة ليفسر كلّ ما سبق ذكره في هذا النصّ، برؤية تنتقي اسباب السكوت المبرّر:

من حربٍ نافقةٍ
تخرجُ أسماءُ العُشَّاقِ
وتُترَكُ قربَ خسائرِ حربٍ
تتجاهلُ أحلامَ الشهداءْ
..... من فرْجِ
التفاحةِ يسقطُ
إنسانُ الأسماءْ.

تدوّن اللَّقطة مشهداً بعيداً لحربٍ كانت قد (نفِقتْ)، من خلال الاسترجاع الذاكراتي، واستعراض (الخسائر) التي نجمت عنها، التي تتمثّل في استهداف (الإنسان) لوحده، بما يكمل حياته من أحلام، وآمال، وتطلعات، وتضحيات تذهب سدىً وغير ذلك، وكأنّ رحى الحرب

(١) سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم، قدور عبدالله ثاني، تدقيق: طاهر عبد المسلم وتيري لونسيان : ١٣٧.

هذه دارت على السنبلة الإنسانية الحاملة لقمحها، وتبديدها في الفراغ، ونثرها مع الريح التي تهوي بها في مكان سحيق، فمن خلال هذه اللقطات (أسماءُ العُشَّاقِ، تتجاهلُ أحلامَ الشهداءْ، من فرْجِ التفاحةِ يسقطُ إنسانُ الأسماءْ)، التي دخلتْ في حيّز الدلالات المكتملة في ذهن الشاعر، ويعبر عنها بلغته التي تحفظ له سلامته، فقد لجأ إلى التلميح في التعبير عن رصده (للحرب)، وهي تخرج بهذه المكاسب، كما يرصد الشاعر حركتين مهمتين هما (حركة الموت) وهي نتائج الحرب، وحركة (الولادة)، – فرج التفاحة – التي تعدّ السبب الرئيس؛ لأنّها هي التي جعلت الشاعر يعاني عذاب الوعي في اللحظة الحاضرة التي تتمثل بالحرب، وتنتهي بمثل هذه النتائج، ونلحظ في تجربة الشاعر أنّه يريد أن يركز من خلال اللَّقطة على قضية معينة، لضرورة دراميةٍ، أو توترات نفسية، أو دواعٍ فنية، وهذه التقانة/ اللَّقطة تسمح للحركة بأن "تتطور وعلى مستويات متعددة"(١).

إنّ تقانة اللَّقطة السينمائية البعيدة، قد أسهمت وبشكل فاعل في بلورة الأجواء العامة التي دونتها العين الشاعرة داخل النص الشعري، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى أنّ اللَّقطة تركز على جوانب مهمة تنتخبها العين الشاعرة، كذلك فإنّ اللَّقطة تتسم بالتكثيف لكثير من جوانب الحياة، فهي تبتعد عن سردنة الإلتقاط، وتكتفي بلقطة تختصر بها دلالات كثيرة، وهذا ما يجعل اللَّقطة مثيرةً ومشوّقة.

(١) التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر –دراسة نقدية، د. محمد عجور : ٣٥٥.

الخاتمة

بعد أن أنهينا بحثنا هذا، الذي تناول **(تقانة اللقطة السّينمائيّة البعيدة وأثرها في بناء المشهد في القصيدة العربية المعاصرة)**، خرجنا بنتائج عدةٍ، منها:

- ❖ يتشكل بناء المشهد في شعر حمد الدوخي من تداخل الفنون الأخرى كالسينما، فهو يتوسّل بالتقانات السينمائية لتدعيم بناء مشهده الشعري،
- ❖ فرضتْ السينما بتقاناتها التعبيرية كاللَّقطة، نتاجاتها على تقنيات التعبير الفنيّ في بناء المشهد الشعري لدى حمد الدوخي، وذلك من خلال الربط بين الصورة بعلاقاتها، مع الواقع الخارجي غير اللغوي/ المرئي، ما مكّن من مقاربة منظومة الفنون البصرية كالسينما بالشعر، وأسهمت هذه المنظومة في إنتاج (ثقافة العين)، محققة بذلك لبعض اللمحات المتخيّلة، وكأنّها مرئية.
- ❖ يستعمل حمد الدوخي في بناء مشهد الشعري، تقانة اللَّقطة السينمائية، البعيدة بشكلٍ ملحوظٍ، فقد أدرك الدوخي فاعلية الإمكانات التي تقدمها تقانة اللَّقطة السينمائية البعيدة بتنوعاتها، من خلال تخيّر زاوية النظر، وحاول استثمارها في بناء مشهده الشعري، ليعطي نصّه الشعري المزيد من الموضوعية، والشمولية، والتوغل في حداثة التداخل الأجناسي بين الفنون، لِما لهذه التقانة السينمائية من تداعيات فنية كوصف مكان أو حدثٍ ذي مضمون ماديّ أو دراميّ، كذلك لمصاحبة شيء أو شخص متحرك لرصده بكل تفاصيله، كما تعطي دلالة عن وجهة نظر ذاتية لتوتر نفسيّ معين للمصور/ الشاعر، فثمة نتاجاتُ في نصوصه، تتّكئ على تقانة اللَّقطة البعيدة، والتي تمنحهُ التموقع المناسب لزاوية النظر في تصوير المشهد الشعري، والتي يتمّ تحديدها من خلال تعيين المكان لرصد هذا المشهد الشعري، وتحديد الموضع المناسب له.
- ❖ ومن الجدير بالذكر هو أنّ القراءة تتفاوت من متلقٍّ لآخر، وتختلف من زاوية إلى أخرى، وهذا ما يمنح النصّ الأدبي عموماً، والشعر على وجه الخصوص الحياة الطويلة وديمومة الحضور المستمر، وما قدمناه، إنّما يعكس رؤيتنا المتواضعة لِما تقدم سالفاً، فإن أصبنا، فللهِ الحمدُ من قبلُ ومن بعدُ، وإن أخطأنا، فحسبنا أنّنا بشر، نخطئ ونصيب.

ثبت المصادر

اولاً:- دواوين الشاعر:-

- عذابات الصوفي الأزرق مختارات شعرية، حمد محمود الدوخي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١ ، ٢٠١٢.
- الأسماء كلّها، حمد الدوخي، مؤسسة شرق غرب للنشر، دبي، ط٢٠٠٩،١.

ثانيا:- المصادر والمراجع

- الإخراج السينمائي، تقنيات وجماليات، مايكل رابيجر، ت احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٣ .
- أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، عبدالله العشي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩م.
- ألق النص دراسة للبنى الفنية والموضوعية في شعر الموصل المعاصر، عبد الغفار عبد الجبار عمر، دار ابن الأثير للطباعة والنشر في جامعة الموصل، العراق، ٢٠٠٩.
- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ – ٢٠٠٤م)، د. محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض – المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
- التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا٢، أ. د. محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١١م .
- التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، أميمة عبد السلام الرواشدة، وزارة الثقافة، الأردن، ط١، ٢٠١٥ .
- التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر –دراسة نقدية، د. محمد عجور، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة، ط١، ٢٠١٠.
- التكوين في الصورة السينمائية، جوزيف ماشيللى، ت هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، ١٩٨٣.
- جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما، عقيل مهدي يوسف، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠٠١.
- الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٢ .
- سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠١٩.

- سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم، قدور عبدالله ثاني، تدقيق: طاهر عبد المسلم وتيري لونسيان، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ٢٠٠٥.
- الشعرية المكانية رؤية جديدة، ياسين النصير، دراسات نقدية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٨ .
- فهم السينما، لوي دي جانيتي، ت جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط٢، ١٩٨١.
- اللغة السينمائية، مارسيل مارتن، ترجمة سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠١٧.
- معجم الفن السينمائي، أحمد كامل مرسي، ومجدي وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، ط١، ١٩٧٣.
- من اللوحة إلى الشاشة المرجعيات التشكيلية للَّقطة السينمائية، نصير حيدر لازم، دار العالي للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط١، ٢٠٢٠ .
- المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في النص الشعري، أ.د. حمد محمود الدوخي، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط٢، ٢٠١٧.

ثالثاً: الرسائل والأطاريح:-

- الخطاب الشعري العربي المعاصر، من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها، عامر بن أمحمد، أطروحة دكتوراه، بإشراف أ.د. لخضر بركة كلية اللغات والآداب والفنون، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، ٢٠١٦م.