

## الصورة المشهدية السينمائية وتكنيكاتها البنائية لدى شعراء قصيدة

### التفعيلة العرب

د. ياسر فضل صالح العامري (\*)

#### الملخّص:

بين الشعر والفن علاقات حميمة، ازدادت متانتها في العصر الحديث، إذ أدى تحول القصيدة العربية إلى التفعيلة إلى استثمار الشعراء تقنيات فن السينما وتوظيفها في نتاجهم الإبداعي في سبيل تحديث قصائدهم والولوج بها باب الحداثة المعاصرة، وقد دفعنا إدراكنا لهذا التحول للسعي إلى كشف ذوبان الفاصل التقديري بين الجنس الشعري وفن السينما، وقد تمثل ذلك في الوقوف أمام عدد من النماذج الشعرية لعدد من شعراء التفعيلة الأوائل والتابعين وتشريحها؛ بهدف الكشف عن مدى تشرب شعراء التفعيلة وعي الحداثة الجديدة المتجاوز الشكل إلى الفن، واستكناه مدى قدرتهم على توظيف مخرجات تلك الحداثة في نتاجهم الإبداعي... وقد كشف التشريح العملي للمتون الشعرية تسلح هؤلاء الشعراء بثقافة سينمائية عميقة، إذ لمسنا شراكة متينة بين فن السينما والشعر، تجسدت في استعارة الشعر لأدوات السينما وتقنياتها ممثلة بدرجة أساس، في قوام هذه الوقفة البحثية، في مقوماتها البنائية وما يفرضه مشهد المفتتح من أثر بنائي ودلالي في مجمل بنية النص ومشاهده... وقد أوحى هذه الدراسة، ضمناً، أهمية النظر إلى المتون الشعرية الحديثة من زوايا غير تقليدية، كونها وليدة وعي حدائثي يمتص فتوحات الثقافة المعاصرة، ويعمل على إعادة تمثيلها في مجالات ابداعية وليدة وصور مبتكرة.

**الكلمات المفتاحية:** شعر التفعيلة، الصورة المشهدية، السينما، البناء، السياب، البياتي، دنقل،

المقالح.

(\*) أستاذ الأدب العربي الحديث المساعد، قسم اللغة العربية كلية التربية عدن . جامعة عدن.

## Cinematic Scene Images and their Structural Techniques among Arab Poets of Blank Verse

**Dr. Yaaser Fadhl Saleh Al-'Aamry**

### **Abstract**

Between poetry and art lies intimate relations and whose strength has increased in the modern era. The transformation of the Arabic poem into blank verse led poets to capitalize the techniques of cinematic art and employ them in their creative output in order to modernize their poems and access the threshold of contemporary modernity. Our realization of this transformation prompted us to seek to uncover the vanishing of the suppositional wedge between the poetic genre and the cinematic art. This was represented in surveying and illustrating several poetic samples of a number of the early blank verse poets and their adherents; with the aim of revealing the extent of blank verse poets' absorption of the awareness of the new modernity that transcends form to art, and the submissive extent of their ability to employ the outputs of that modernity in their creative production.

The practical analysis of the poetic texts revealed that these poets were well-armed with a deep cinematic culture, as we perceived a strong bond between the art of cinema and poetry, which was embodied in the poetry's borrowing of cinema tools and techniques represented mainly in the strength of this research stance, in its structural components and the structural and semantic effect imposed by the opening scene on the overall structure of the text and its scenes. This study implicitly suggested the significance of considering modern poetic texts from non-traditional viewpoints, as they are the product of modern awareness that absorbs the successes of contemporary culture and works to re-represent them in new creative fields and innovative images.

**Keywords:** Blank verse; Scene image; Cinema; Structure; Al-Sayyaab; Al-Bayaati; Dunqul; Al-Maqaaleh

## مقدمة:

إن النظر في العلاقات الناشئة بين الأجناس الأدبية والفنية يكشف عن أن التطور الذي رافق نظرية العلاقات بين الفنون لم يقتصر على ظاهرة من الظواهر أو زاوية من زوايا الحياة، وإنما كان موقفاً حضارياً شاملاً مس جميع مجالات الحياة والمعارف الانشائية المختلفة، ونقلها من نطاق النظرية الانفصالية والانعزالية الضيقة إلى نطاق فسيح تتصالح فيه عواملها، ويثري بعضها بعضاً، وتتداخل حدودها، ويلتحم بعضها ببعض في صورة جدل دينامي دائر<sup>(1)</sup>... وتخصيص زاوية الرؤية النقدية لفحص العلاقة القائمة بين الشعر والفن تكشف عن نشوء علاقة متينة بينهما، تزداد متانتها كلما تقدما في الزمن، إذ أدى تحول القصيدة العربية عبر محطات زمنية عديدة إلى تحديث بنيتها النصية برؤى مبتكرة وسبل مستحدثة على الدوام، وقد أحدث ذلك التحول، في محطات عديدة، تصدعات بنائية أسهمت في زعزعة أركان نظام القصيدة العتيق، وهو ما أفرز تغييرات فنية وخلق تقنيات متجددة من حيث أنماطها، ومبتكرة في سبل توظيفها...، ونظراً لذلك فإن فحص نصوص الحدائث الشعرية يستلزم مفارقة الأداء النقدي السائد للمنتج النصي، والدخول إليها زوايا تسهم في استكشاف جماليات البنية النصية للقصيدة العربية الحديثة.

إن قراءة المنتج النصي لقصيدة التفعيلة قراءة تشريحية فاحصة لجماليات الشعرية المتجددة، والوقوف على تكنيكاتها الفنية والبنائية التي مكنتها من الولوج في باب الحدائث المعاصرة، تستوجب معاناة خاصة تستدعي إزالة الفاصل التقديري بين الجنس الشعري والفنون، بحيث يتسنى لنا الالتفات إلى التقنيات غير الشعرية المستجلمة من فنون غير لغوية، لعل أهمها تقنيات فن السينما، التي ستكون محور اشتغال هذه الوقفة التشريحية الموجزة.

(1) ينظر: الشعر بين الفنون الجميلة: 48.

إن القفزة النوعية التي حققتها القصيدة العربية في نهاية الأربعينيات من القرن الماضي وما تلاها، والمتمثلة في زعزعة البنية العمودية وتحطيمها، فتحت الباب واسعاً أمام شعراء قصيدة التفعيلة لترصيع بنية قصائدهم بتكنيكات مبتكرة وتقنيات مستحدثة لم تكن مألوفة بالصورة التي وصلت إليها عندهم، ومن هنا يأتي اختيار هذه الدراسة لمتونها النصية، حيث جعلت النتاج الإبداعي لقصيدة التفعيلة العربية ميدان اشتغالها؛ بهدف تسليط الضوء على بعض السبل التي سلكتها قصيدة الحداثة، واستكشاف قبس من الوسائل والتقنيات التي استعارتها من فن السينما في طريق تحديث بنيتها الوليدة... ونظراً لكثرة مرتادي هذا النمط من الشعراء، وبروز سمات فن السينما في نتاجهم الإبداعي، فقد وجهنا جل اهتمامنا إلى استكشاف وعي الشعراء الأوائل الكبار بتلك السمات؛ لبيان تشرهم وعي الحداثة الجديدة المتجاوز الشكل إلى الفن، واستكناه مدى قدرتهم على توظيف مخرجات تلك الحداثة في نتاجهم الإبداعي، وهؤلاء الشعراء ممثلين بـ(السياب والبياتي وأمل دنقل)... وكما لا ينقطع خط الأثر الذي رسم ملامحه الشعراء الأوائل فقد أردفناهم بـ(عبد العزيز المقالح) بوصفه ممثلاً لشعراء التفعيلة الكبار التابعين... وتأتي هذه الإضافة بهدف ملامسة امتداد هذا النهج الفني وتتبع مدى رسوخه في بنية القصيدة، كما يتسنى لنا التثبت من مصداقية القول: بإذابة الفوارق الفاصلة بين الشعر وفن السينما من عدمه، مع التنبيه إلى أننا لم نقف على تتبع كيفية انتقال الأثر من السابق إلى اللاحق، بل اكتفينا برصد بعض مظاهر توظيف تلك السمات السينمائية لدى شعراء الدراسة؛ قاصدين من وراء ذلك إلى الإيجاء بطريقة عملية تحليلية عن عمق جريان ذلك الأثر وانتقاله بين الأجيال بوصفه سمة أصيلة من سمات الحداثة الشعرية التي لم تنل حظها من الاهتمام بالدراسة والنقد. لقد بدا لنا من خلال القراءة الأولية لمتون شعراء التفعيلة سعي كثير من رواد الحداثة الشعرية المعاصرين إلى الاستفادة مما يمتلكه فن السينما من إمكانيات تقنية؛ خدمة للأثر الجمالي والدلالي المراد، ولعل هذا نابع من إدراك الشعراء الرواد أن الشعر العربي الحديث يقف على حافة تطور جارف

عاصف<sup>(1)</sup>، الأمر الذي دفعهم إلى تحديث بنية النص عبر خلق فضاء من الصور المشهدية المكتنزة بالمؤثرات السينمائية المختلفة. وقد عزز الشعراء التابعون هذا النهج ورسخوا دعائم حضور الصورة المشهدية بتكنيكاتها البنائية وملابساتها الفنية ومؤثراتها البصرية والصوتية والحركية بحيث أصبحت من أهم تقنيات فن السينما التي توسل بها شعراء التفعيلة في سعيهم إلى تحديث بنية القصيدة الحديثة. وفي سبيل استكشاف مصداقية الانطباع السابق القائم على القراءة الأولية فسوف نسعى من خلال هذه الوقفة البحثية إلى رصد بعض مظاهر تلك المشاهد السينمائية وملامسة طرق توظيفها في المتون الشعرية؛ في سبيل استكشاف ما أضفته على المتون الشعرية من تشكلات بنائية سينمائية بدرجة أساس، والوقوف على بعض ملابساتها الفنية وأبعادها الدلالية الخالقة للأثر كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

### المشهد السينمائي وتكنيكاته البنائية:

يعرف (جان بول توروك) المشهد السينمائي بأنه وحدة درامية مستقلة تتضمن فعلاً مستمراً له تاريخ دقيق، ويجري في ديكور<sup>(2)</sup> واحد، وبين الشخصيات نفسها دون حذف أو قفز فوق الزمن<sup>(3)</sup>، أي أنه يقوم "على تواصل سلسلة اللقطات وبالتالي فهي ديمومة حقيقية، خلافاً للمتتالية التي تتميز بإيجازات زمانية"<sup>(4)</sup>، و"تكمن أهمية المشهد السينمائي كونه يشكل المحرك المؤدي للنمو الدرامي في

(1) ينظر: ديوان نازك الملائكة: 27/2 - 28.

(2) الديكور: يسمى التصميم الداخلي، وهو علم يقوم على تطويع القدرات والمهارات الإبداعية والثقافات المختلفة؛ بهدف إبراز جماليات المشهد وموجوداته، وتتمثل أهمية الديكور السينمائي في امتلاكه قدرة التعبير على الخصائص المميزة للمشاهد، والإسهام في إبراز الدلالة المراد توصيلها والإيجاء بها.

(3) ينظر: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر: 25.

(4) معجم المصطلحات السينمائية: 93.

الفيلم؛ لأنّ أيّ تغيير في المشهد. أي الانتقال من مشهد إلى آخر . يتبعه حتماً تطوّر في القصة الفيلمية<sup>(1)</sup>.

إن تفحص نتاج شعراء التفعيلة العرب الرواد يكشف عن أن انتقال قصيدة التفعيلة تدريجياً من النزوع الذاتي إلى الموضوعي أسهم في فتح أفق النص للوصف ودخول الأحداث والشخصيات في فضاء اللوحة الشعرية بصورة واسعة، وجعل بنية كثير من القصائد تقوم على لوحات مشهدية تمهد الأرضية للدخول إلى عوالم النص ووقائعه حيناً، وتسهم في تمدده وتناميّه أحياناً أخرى، وفي ثنايا هذا وذاك يعمل الصوغ الشعري على خلق تشكلاته الفنية وبعث إحياءاته الخالقة للأثر الجمالي. هذا النزوع الفني لا يقتصر على القصيدة ذات الطابع الموضوعي فحسب بل يتمدد حضوره ليعانق كثيراً من القصائد التي لا تخلو من لغة البوح والوجد... ويبدو أن الحرية الإيقاعية النسبية، التي عملت على تخليص قصيدة التفعيلة من الرتابة الصوتية المنتظمة، أسهمت في فك القيود التي كانت تكبح جماح حركة المشاهد والأحداث، وأخرجتها إلى فضاء تتمدد فيه المشاهد وتتوالى الأحداث تواليّاً شبيهاً بمرور الصورة السينمائية أمام العين الباصرة.

تُعد الصورة المشهدية، كما ذكرنا سابقاً، أبرز تقنيات فن السينما حضوراً في شعر الحدائث العربية، حيث توسل بها الشعراء في طريقهم إلى تحديث بنية القصيدة، وأضافوا عليها، في كثير من نتاجهم، لمسات فنية تبعدها عن الوصف الغار المكتفي بذاته، إلى جعلها بنية ديناميكية حاملة للدلالة، وفتحة أفق النص للتمدد والتنامي... وقد كشف تتبع نتاج شعراء التفعيلة عن تعدد سبل توظيف الشعراء لهذا النمط من التصوير، حيث تميل القصيدة، أحياناً، إلى توظيف الصورة المشهدية، في المفتوح، بأسلوب شبيه بعمل عدسة الكاميرا، حين تفتتح الفيلم السينمائي بمشهد يُوّطر للخلفية التي ستدور فيها الأحداث، ويهدف الشعراء من وراء ذلك إلى الإفادة مما يفسحه توظيف هذه التقنية، في مفتوح

(1) التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر: 23.

القصائد، من خلق أفق بنائي ممتد، وما يمثله من خلفية تلقي بظلالها الإيحائي على مجمل المشاهد والأحداث اللاحقة. نجد هذا التأطير المشهدي الممهد للأحداث في قصيدة (أحزان الليلة الأخيرة من حياة عمارة اليميني) لعبد العزيز المقالح<sup>(1)</sup>:

الزَّمانُ: تساوى النهارُ مع اللَّيلِ، في ندرةِ الضوءِ، لكنَّهُ كانَ ليلاً ثَقيلَ الخطى عابِساً. والمكانُ:  
ذراعٌ من الأرضِ، زنزانةٌ يتكوَّرُ فيها السَّجِينُ الذي سيقدمُهُ الشَّعْرُ للموتِ..

افتتح المقالح قصيدته بتأطير للخلفية المكانية والزمانية، فاتحاً بذلك أفق النص لولوج الشخصيات وتنامي الأحداث... وهذا المشهد (الإطار)، بصورته التي تشكل بها في مفتح القصيدة لم يوظف بوصفه إطاراً خارجياً مجرداً من أية بواعث إيحائية، بل عمل على فتح أفق الدلالة كي تشي في مضمونها بطبيعة الحياة التي سئسلط عليها عين الكاميرا... فالزمان وقت المغيب وبداية سكون الأحياء إلى ذواتها، والمكان زنزانة تضيق بصاحبها... وبهذا جمع المشهد بين سوداوية الزمان وضيق المكان بما يمثله من إطار للكبت وحصار للإنسان المقهور في محيطه.

هذه الخلفية المشهدية الموحشة، التي عمد الشاعر إلى وضعها في مفتح القصيدة، كانت نتاج المخيلة السينمائية التي تلبست وعي الشاعر لحظة الصوغ الشعري، إذ استعان بتقنية الفيلم السينمائي التي توظف المشهد في المفتح بوصفه خلفية تفتح فضاء الفيلم لولوج الشخصيات وتنامي لأحداث كما ذكرنا سابقاً... هذا التلاحق التقني بين الشعر والفن أكسب الشعر جماليات إضافية مكنت الشاعر من الولوج إلى أعماق الشخصية (شخصية الشاعر القناع)، كما أسهم في بلورة أسلوب حدائي أجاد الشاعر بوساطته بعث وحشة شعور النفس المتكورة على ذاتها، وسرد أحزانها وبث مواجدها وذكراياتها وما استشعرته من خيبة أمل لتطلعاتها (كما يتضح من مجمل النص)... كل تلك

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 659/2.

المواجد والأحاسيس ما كان لها أن تبعث أثرها في المتلقي المشاهد، وما كان له أن يتقبلها بالفاعلية نفسها إن لم تكن محاطة بخلفية حاضنة لتلك المواجد والأحاسيس وباعثة لها. إن الانتقال من مشهد المفتتح إلى تلمس أثره في بنية نصوص شعراء قصيدة التفعيلة، يكشف عن أن هذا النمط من التصوير كثيراً ما يمارس لعبته البنائية، ويفرض طقوسه الفنية وملابساته الإيحائية على امتداد النص، حيث يبرز أثر مشهد المفتتح فيما يفرضه من تعالقات بنيوية في قوام بنية المشاهد اللاحقة، وما يولده من استدعاء مشاهد لا تخلو من الظلال الإيحائي المنبعث في المفتتح، فتتوالى بنية المشاهد، في قوام النص الشعري، تالياً لا يخلو من التوتر الدرامي، بفعل هذا الأثر وتقنيته المستجلبة من فن السينما.

لقد أدرك المقال أهمية الصورة المشهدية التي يوظفها المخرج السينمائي في مفتتح الفيلم، فاستعان بما يثيره مشهد المكان الليلي، الذي يضيق بصاحبه، من حمولات نفسية وبواعث إيحائية للولوج إلى مكنون شخصية يسيطر عليها القلق والاضطراب، فجاء حديث الشخصية بصيغة من صيغ التداعي الحر للأفكار والهواجس، ما أدى إلى احتدام الذكريات وتداخلها بالحاضر والمستقبل، فتدافعت بكثافة شعورية تم حشدها عبر إجازات زمنية أسهمت في نقل بنية النص من مشهد المفتتح إلى خلق سلسلة من المتواليات والمشاهد المكتنزة بكثافة شعورية مشعة.. وقد كان لهذا العامل النفسي المتلبس للشخصية أثره في عدم فتح مجال أوسع لمشهد المفتتح كي يتمدد، حيث إن قلق الشخصية جعلها تهيم في زوايا مختلفة، إذ احتدمت في مخيلتها هواجس مضطربة، فولد هذا الاحتشاد القلق قفزات زمنية أوقفت تمدد مشهد المفتتح، غير أن الشاعر، رغم هذا، كان حريصاً على عدم تحول النص إلى سرد هواجس لا تفضي إلى تطور القصة الفيلمية أفقياً، ومن ثم تفقد نموها الأفقي الذي هياً له مشهد المفتتح، ولهذا عمل، في ثنايا رصده لفيض الهواجس والأفكار التي تتداعى على المخيلة تداعياً حراً غير محكوم بقانون الزمن الواقعي، على التأشير على محطات مشهدية قصيرة ملم بوساطتها شتات خط

السرد وضبط مجرى تواليه أفقياً، حيث أشر على أربع محطات أو فواصل زمنية متوالية في ثنايا النص الشعري، نجدها في قوله<sup>(1)</sup>:

(... الجبالُ حصى، والتُّخومُ زنازُنْ مقلَّةٌ، والطريقُ انحناءاتٌ لا تستبينُ معالمُها).

وقوله<sup>(2)</sup>:

(تختفي في السماءِ النجومُ، تدبُّرها غيمةٌ بالكآبةِ والخرنِ. في الأرضِ يتلَعُ الرُّعبُ لونَ المصاييحِ، وهو يقلِّبُ جُثَّتَهُ ضارِعاً).

ويقول في المحطة الثالثة<sup>(3)</sup>:

(ساعةُ البرجِ تعلنُ منتصفَ اللَّيْلِ.. في ركضِهِ الداخلي لم يزلْ ثابتاً جزعاً، يجذبُ الرأسَ من قبضةِ الخرنِ والخوفِ، يطلقُ عينيه عبرَ حديدِ الرِّنازِنِ نحوَ المَقَطِّمِ).

وفي المحطة الرابعة يقول<sup>(4)</sup>:

(المآذِنُ لَمَّا تزلُ تنتهَدُ في قبضةِ اللَّيْلِ، تحتَ مخاوفِها تذكرُ اللهُ أكبرُ... والقادةُ النَّاعسونَ بظهِرِ المدينةِ يستصرخونَ الجبالَ، وما زالَ في صمتهِ جاثماً تحتَ جمرِ القيودِ يصلِّي).

إذا كان المفتاح يلتقط مشهد الزنزانة لحظة الغروب التي يختلط عندها الليل بالنهار، فإن الفواصل الأربع ترصد خط التمدد الزمني أفقياً، حيث تزداد، قليلاً، كثافة الظلام، في المحطة الأولى، فلا تستبين معالم الطريق، ثم يتقدم الزمن، بعد ذلك، فتتطفي المصاييح مشيرةً إلى اقتراب الزمن من منتصف الليل، ثم منتصف الليل في المحطة الثالثة، ثم وقت أذان الفجر في الرابعة... ويلاحظ أن المقالح قد عمد إلى

(1) الأعمال الشعرية: 662/2.

(2) نفسه: 663.

(3) نفسه: 665.

(4) نفسه: 666.

وضع هذه الفواصل بين قوسين، دالاً بذلك عن استعانة الشاعر بتقنية المونتاج (1) السينمائي وتقمصه دور المخرج حين يعمل على إحداث قفزات زمنية تدركها عدسة المصور وتنقلها لنا مُدركة بالعين، وهو بهذا لم يكتف بإخراج عمله النصي بصورة ماثلة لأسلوب كتابة السيناريو (2)، ولعل هذا نابع من إدراكه أن النصوص السينمائية لا توفر، غالباً، قراءة ممتعة لأنها مجرد خريطة أو مؤشر للإنتاج النهائي (3)... ولهذا جاءت هذه النقلات في قوام من البناء المدرك فنياً وجمالياً بالمشاهدة، وهذه الفواصل تعد امتداداً زمنياً لمشهد المفتوح الليلي، وتكشف للمشاهد/ القارئ أهمية المشاهد التي أسهمت نقلاتها في نمو النص نمواً شعرياً درامياً شبيهاً بالنمو الدرامي في القصة الفيلمية.

إن الوقوف على مشهد من مشاهد الختام، في نص شعري تتلبس بمخيلة صاحبه وعي المخرج السينمائي ومنظوره، سيكشف عن لوحة مدركة عياناً، مكتنزة بالدلالات الملخصة لمآلات أحداث القصة الفيلمية/الشعرية، والشاعر المجيد يستثمر هذه التقنية الفنية إلى أبعد حد ممكن، حيث يشبعها إيجاء ويشحنها أيضاً مشعاً بالشعور الذي يريد نقله إلى المشاهد/القارئ. نجد شيئاً من هذا في نص المقال حين ختمه بمشهد نصي يقول فيه (4):

(1) المونتاج: يعرف بأنه ترتيب اللقطات المختلفة؛ بحيث تُعطى مجتمعة معنى أو فكرة مخالفة لما تعطيه كل لقطة على حدة، أو هو عملية تركيب خلاق لجزئيات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعاني والمشاعر والإيقاع والحركة، بما يحقق الوحدة الفنية للفيلم، وبهذا فهو المسؤول عن إنتاج المعنى، وهو لا يكتفي بترتيب اللقطات لتناسب السرد الدرامي فحسب، بل يقوم بدور الجاز والتورية والاستعارة... إنه يصنع بلاغة السينما. ينظر: الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر: 97 و103. ويُعرف بأنه "ترتيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاحقة للتصوير التي تفترض إعادة بناء الزمن والمكان، مانحة استمرارية للسرد السينمائي". ينظر: الخطاب السينمائي. لغة الصورة: 342.

(2) السيناريو: هو "المخطط المكتوب لأجزاء حلقات الفيلم، مع تخطيط الحوارات أحياناً". معجم المصطلحات السينمائية: 92. كما يُعرف بأنه وثيقة مكتوبة ومقسمة إلى أعمده تمثل صور السيناريو وأصواته لقطة فلقطة، وهو يشكل المرحلة العليا قبل تصوير الفيلم، ومرجعاً للفريق التقني. ينظر: معجم المصطلحات السينمائية: 27. ويعرفه (بوكانان) بأنه: "مجموع قطع التوليف في التسلسل الذي ستظهر فيه عندما يُفرغ من إنجاز الشريط". تقنية السينما: 47.

(3) فهم السينما (8). السينما والأدب: 11.

(4) الأعمال الشعرية: 2/ 668.

(الشوارعُ مدعورةٌ تتفاررُ، وجهُ المدينة ينهضُ من نومهِ المنقطعِ، مشنقةٌ تتأرجحُ في غبشِ الفجرِ، في حبلها الكلماتُ الذبيحةُ خابيةٌ تتدلى، العصافيرُ من خلفها ترقبُ الشمسَ، حينَ تحيُّ سترسلُ فوقَ مراكبِها، وتشدُّ الرِّحالَ، بلا شِعْرٍ انكسرَ القلبُ.. ها هي عائدةٌ لبراري زييد).

إن القارئ الضمني<sup>(1)</sup> لهذا المقطع من القصيدة يستعير عين المشاهد، ويقع في زاوية الرؤية التي ينظر منها إلى ذلك العالم الافتراضي الذي خلقتة القصة الفيلمية، فيستجمع مدركاته الحسية ويعيد ربطها بذلك العالم الافتراضي الذي مر على شريط الأحداث قبل هذا المشهد، فيتجلى أمام ناظره مشهد المدينة، الملتقط من زاوية علوية<sup>(2)</sup>، فاتحاً أفق الرؤية على شوارع المدينة التي بدأت تضح بالحياة بعد سكونها، ويستفيق سكانها شيئاً فشيئاً مع بداية تسلل خيوط الصباح، ثم ينتقل بصره بسرعة خاطفة مع حركة الكاميرا التي تسلط عدستها على زاوية من زوايا المدينة تتأرجح فيها مشنقة ويتدلى جثمان الكلمات الذبيحة، وهذه اللقطة المأساوية أخفت وجه القاتل وغيبت حضور كيانه المادي، وجسدت فعله وسلطت عدسة الكاميرا عليه بدقة وتركيز عاليين، كما أخفت هيئة القتل وجثمانه وجسدت هويته؛ بهدف تعميم مشهد المأساة الذي لا يعد استرجاعاً لمأساة فردية مستجلبه من

(1) القارئ الضمني: مفهوم له جذور راسخة في بنية النص، أنه معنى ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي، فهو لا يقرأ النص من خارجه، وليس هو القارئ الفعلي الذي يمكن تصوره في عملية قراءة ميكانيكية، إنه بنية نصية وحالة من حالات إنتاج المعنى. ينظر: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري: 35-36. والمؤلف والشاعر حين ينتج نصه يفضل أن يرتئي قارئه النموذجي، غير أن هذا "لا يعني، حصراً، أن يأمل في وجوده، بل يعني ذلك أن يؤثر في النص بما يؤدي إلى بنيانه". ينظر: القارئ في الحكاية: 69.

(2) زاوية الرؤية أو زاوية الكاميرا في التصوير التلفزيوني والسينمائي: "هو الخط الذي تنظر عبره الكاميرا إلى الموضوع الذي يجري تصويره.. أي زاوية الكاميرا تجاه الموضوع الذي يصور". ينظر: قواعد الإخراج التلفزيوني: 89. تتوقف زاوية التصوير السينمائي على موضع العدسة الشبكية بالنسبة لحقل التصوير، فعندما تكون الكاميرا موضوعة بشكل أفقي على ارتفاع نظر إنسان، تبدو الزاوية عادية، ويستطيع المخرج أن يفلم موضوعه بطريقة النزول (من فوق إلى تحت) بوضع الكاميرا في الأعلى، أو بطريقة الصعود بوضعها تحته، للإيجاز بنظرة نحو الأعلى أو الأدنى. ينظر: معجم المصطلحات السينمائية: 6.

الماضي فحسب، بل مأساة إنسانية تستنسخ باستمرار، وتتدلى مشانقها كلما حاولت خيوط النور أن تتسرب إلى هذه المدن الذبيحة.

هذه الخاتمة التي تجسد مشهداً من مشاهد الإعدام، تعد نهاية منطقية لما جسده مشاهد القصة الفيلمية وأحداثها، وما يعايشه قارئ القصيدة من قلق الشخصية وانكسارها وخيبة أملها، ومع هذا فإن القصيدة لم تكتف بالوقوف على مشهد الإعدام الذي وضع حداً لمأساة الشاعر (القناع) وحياته، إذ تجاوز شاعر القصيدة المشهد الواقعي، وفتح أفق الرؤية على الشعور، إذ جسد نافذة الأمل وفتحها على الأفق المشرق، ووسع دائرة التطلع التي كان ينشدها المشنوق على جيل يقرب الحرية وينتظر لحظة الشروق الذي غيبته قوى التسلط والكبت، ولعل هذا نتاج طبيعي لأثر السينما في الشعر، حيث لا يكتفي المشاهد بالتفاعل مع ما يتحرك أمامه على الشاشة فحسب، بل مع ما يترسب ويثبت من معاني بصرية كمنت في ذاكرته<sup>(1)</sup>... والشاعر في إخراجه لهذا البناء الفني بهذه الصورة الموحية يكشف عن أنه أجهد نفسه كثيراً في كتابة سيناريو النص والتخطيط لمفاصل بنيته ورسم مجرى أحداثه وتوالي مشاهد، في سبيل الوصول إلى نتيجة فنية مرضية ومنتجة للدلالة، وقد أفرز هذا التخطيط لبنية النص بأسلوب السيناريو إنتاج عمل سينمائي مكتوب بالكلمات تمثل فيه الشاعر، لحظة الخلق الشعري، دور المخرج الذي لا يسعى إلى نقل المشهد كما هو، بل يضيف عليه بعض المؤثرات السينمائية التي تعمل على استثارة الدلالات المستخلصة والموحية لدى المشاهد... ولهذا فإن مشهد الختام لا يستحضر، هنا، بوصفه خاتمة يتم بها إغلاق بنية النص، بل بوصفه لوحة مشهدية مشعة بالدلالة الكامنة ومشرقة بانبعاثاتها الموحية، بأسلوب فني وتقني مماثلة لتقنية فن السينما في بعثه للدلالة المرادة في وعي المشاهد وشعوره.

(1) ينظر: العلاقة العضوية بين المرئي واللامرئي. النص البصري: 56.

ولعله من المفيد الإشارة، قبل طي صفحة الحديث عن أثر مشهد المفتتح في بعث دلالاته الإيحائية في بنية النص، إلى أن الشعراء الذين يعتمدون على مثل هذا التكنيك الفني في افتتاح قصائدهم، سيجدون أنفسهم محكومين بطقوس فنية وأطر بنائية عديدة مستجلبة من فن السينما، فقد يغرق الشعراء، بعد هذا التأطير المشهدي في مفتتح النص، في رسم خطوط المشهد وتنسيق جزئياته، متمصنين في ذلك عمل المخرج الذي يولي الديكور عناية خاصة ويحمله محمولاته الدلالية التي يريد بعثها...، والشاعر، في طريقته تلك، قد يكتفى بموقف مشهدي واحد، يتخير منه ما يؤدي الدلالة التي يريد الإيحاء بها، فيبنى النص، قصيراً كان أم طويلاً، بناء عضويًا متماسكاً بالصورة التي سنجدها في قصيدة عبد الوهاب البياتي التي سنقف عليها لاحقاً في قوام هذه الدراسة... وإذا ما قصر المشهد عن بلوغ الكمال فإن الشاعر يلجأ إلى فتح أفق النص لتوالي بنياته المشهدية التي تنساق في مكنونها البنائي والدلالي لسلطة مشهد المفتتح وبواعثه، جاعلاً من مشهد المفتتح إطاراً ومدخلاً وبعثاً لمشاهد النص وموجهاً لأحداثه ومحمولاته الدلالية كما هو في نص المقالح. وإذا ما نظرنا إلى هذه النصوص، التي تتخذ من تقنية التصوير السينمائي المشهدي أدواتها للولوج في عوالم الشعرية الحديثة، من زاوية فنية، فإن زاوية الرؤية الفنية تضعنا أمام عدد من السبل، تتقاطب جميعها بين قطبي التوظيف المباشر والإيحائي للصورة المشهدية في المفتتح: فالشاعر المجيد يفيد من مشهد المفتتح بوصفه باعثاً للدلالة التي ينشدها، وهو في هذا النمط من التصوير لا يكتفي بالنظر إلى الأشياء من منظورها السطحي المباشر، بل يميل إلى جعل المفتتح مشهداً مكثراً بالدلالات العميقة الفاتحة أفق إشعاعها في مجمل النص، وهذا النمط من التوظيف العميق لمشهد المفتتح يسهم في خلق نص ثري بجماليات الشعرية الحديثة إذا ما أجدد توظيفه، كما لاحظنا سابقاً، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يبدو أن الشاعر يميل، أحياناً، إلى توظيف المشاهد توظيفاً مباشراً فيولي جل اهتمامه في وصف ظواهر الأشياء وأحوال الشخصيات والجزئيات المحيطة بها وصفاً توثيقياً مباشراً، وهذا كثيراً ما يؤدي إلى خلق نص متنام أو متراكم... تتنامى لوحاته ومشاهده أو تتراكم دون أن توفر للشاعر، ما لم يكن مجيداً وواعياً، كثيراً من

المساحات الفنية للإيجاء بالخفايا المكتنزة والدلالات المشعة التي ينشدها الشعر... وكلما استرسل الشاعر في حشد المشاهد والأحداث حشداً سطحياً، تمدد النص وتراكت بنيته دون إضافة فنية مميزة غالباً... ونظراً لذلك فإن هذا النمط من البناء القائم على المشاهد المباشرة لا يخلو من المزالق الفنية، مالم تلتقطه عدسة شاعر مصور يعمل على تخير جزئيات لوحاته بعناية كبيرة، ويضعها في مواضعها التي تقتضيها بحرفية ومهارة عالية، ويعمل على توظيفها توظيفاً فنياً دالاً وموحياً... وقد يذهب الشاعر مذاهب أخرى فيغرق في الغوص في أعماق الشخصيات وتطلعاتها وبواطن الأشياء وبواعثها، فيخلق نصاً مشهدياً، منبثقاً عن مشهد المفتوح، قد يتطلع إلى الخلاص من أسر الواقع ويستشرف المستقبل بخلق لوحات مشرقة تفضي إلى مشهد مغاير لمشهد المفتوح، أو يعود إلى الماضي للبحث عن مشهد بديل عن الواقع المعيش، وقد يراوح الواقع ويتعايش معه دالاً بذلك عن حالة الزهو أو الانكسار التي لا تقوى على الخروج من إطار مشهد المفتوح الذي يعمم ملاحظه على مجمل النص... إلخ.

الشاعر في استعانته بتقنيات فن السينما في تشكيل جزئيات الصورة المشهدية لا يقف عند هذا النمط من التصوير المشهدي الذي وجدناه في نص المقالح والذي يميل فيه إلى جعل مشهد المفتوح بنية خالقة للأثر، تتسم بقدرتها على توجيه بنية القصيدة ومشاهدها في عمق النص وخاتمته، إذ قد يستهويه المشهد فيغرق في رصد الجزئيات، فيتمدد النص ويسترسل الشاعر في تخير التفاصيل من منظور رؤية فنية عميقة، يعمل بوساطتها على شد كل تلك التفاصيل والجزئيات بخيط الدلالة المراد الإيجاء بها... والنص في مثل هذا النمط من التصوير كثيراً ما يبني في مجمله بناءً عضوياً متماسكاً، مكتنزاً بالتشكلات المشهدية البصرية والصوتية والحركية، بأسلوب مماثل لما نجده في المشهد السينمائي، نلمس شيئاً من هذه السمات في قصيدة (الحديقة المهجورة) لعبد الوهاب البياتي<sup>(1)</sup>:

التينة الحمقاء، والبيت القديم  
ورفيف أجنحة المساء  
وزنابق سود عطاش  
تذوي، و أسراب العصافير الجياع  
ملوية الأعناق، تحلم بالرحيل  
والتينة الحمقاء، نافرة العروق  
كالموس الشمطاء، لم تُبق السنون  
منها سوى قش وطين  
وعلى زجاج نوافذ البيت القديم  
وعلى السياج، مخالب الموت الصموت  
نثرت خيوط العنكبوت  
وغناء حطاب، أبخّ، يفيض من قلب السكون:  
"كوريقة صفراء، يا ريح الشمال!  
عبر البحيرات العميقة، والبساتين احمليني، والتلال  
يا أنت يا ريح الشمال"  
وتردد الأصداء: "يا ريح الشمال!"  
وعلى الحوائط في اكتئاب  
يتسلق اللبلاب، أشبه بالبتور  
ويموء قطّ، والعصافير الجياع  
ملوية الأعناق، تحلم بالرحيل

ومن الممرات الطويلة، عطر امرأة يצוע

عطر يצוע

"عادت إذن!" ويثور في شفثيه جوع

جوع إلى هب الأعالي والفناء

ويموء قط، ليس من أحد هناك سوى المساء

.....

النص في بنيته الكلية عبارة عن حالة شعورية ينم استحضارها عن خيال استرجاعي<sup>(1)</sup> خلاق، وهو في بنيته الكلية يجسد موقفاً مشهدياً واحداً، تخير الشاعر جزئياته بعناية، واستطاع أن يشد كل تلك الجزئيات من منظور رؤية لا تؤمن بدلالة الصورة المباشرة، بل تميل إلى بعث الدلالة عبر تأثيث بنية النص بمؤثرات سينمائية مختارة بوعي خلاق؛ يهدف إلى استثمار أقصى درجات الإيحاءات الممكنة.

وفي سبيل تحديث بنية القصيدة ومحاولة بعث دلالاتها بأسلوب مفارق لأسلوب الصورة البلاغية، من خلال ميل الوعي الشعري الحدائي إلى تأثيث النص بأدوات فن السينما وخلق انبعاثاته الإيحائية بوساطتها، وحرصه الشديد على تخير جزئيات المشهد بعناية فائقة، وتحديد أبعاده بوضوح، نجد الشاعر، في هذه القصيدة، يسلط منظور الرؤية الشعرية على حديقة مهجورة يتسلل إليها المساء فيكسوها بخيوطه السوداء، وهو في تخيره جزئيات اللوحة لم ينقل للقارئ/ المشاهد كل موجودات المشهد بمواصفاتها وأشكالها المختلفة، بل تخير منها ما يخدم الفكرة ويؤدي الدلالة المراد بعثها... حيث جعل البيت القديم مركزاً للصورة، فسلط عليه عدسته من خارجه وجال بها في جدرانها ونوافذه

(1) ترى (جوديت جرين) أن الخيال الاسترجاعي "حضور صور ذهنية تتشابه وظواهر العالم الطبيعي وإن لم تعبر عن شيء حقيقي موجود، وهي التي تزود الإنسان بالصور الذهنية لأشياء واقعية لأشكال مشفرة ولا وجود لها في الواقع". ينظر: المرئي واللامرئي في الفن التشكيلي: 264.

ومحيطه، وبدا حريصاً على نقل ما يدل على كل صور الحياة القائمة في فضاء المشهد ومحيطه، الإنسانية: (صوت الخطاب)، والحيوانية: (أسراب العصافير، خيوط العنكبوت على النوافذ، مواء القط)، والنباتية: (تين، زنابق، اللبلاب المتسلق)، وقد أضفى على هذه الحيات صفات العطش والجوع والذبول والإعياء، كما وظف حضورها للدلالة على أن البيت ومحيطه مهجوران، حيث استوطنت حديقته العصافير وتكاثرت في أسراب كثيرة بسبب هدوء المكان وغياب الحياة الإنسانية، وتكاثر القش على تربة الحديقة بفعل تكاثر نباتاته وذبولها وتقادم الزمن عليها دون رعاية، وبنّت العناكب خيوطها على زجاج النوافذ، وتسلق اللبلاب حوائطه حتى غطاها، كما جاء صوت الخطاب خادماً لهذه الدلالة حيث صدح بغنائم ومزق سكون ذلك المكان المهجور، وبفعل السكون ترددت أصداؤه في أرجاء الحديقة وجنباتها... فضلاً عن ذلك تفنن الشاعر المصور في إضفاء سمات الحركة والصوت واللون على موجوداته، وحرص على إلباسها بعض الصفات والملامح المدركة بالحواس، مما أنتج مشهداً سينمائياً مدركاً عياناً، يعج بالحركة والحيوية، وقد أبدع في انتقاء تلك الجزئيات والسمات والملامح وأجاد توظيفها في قوام المشهد، فتكاملت كل تلك الجزئيات المختارة بتنوعها وسماتها وأحوالها مشكلة مشهداً متماسك البنيان، التقطه الشاعر بعدسة مصور سينمائي ووعي مخرج يستشعر مدى أهمية الديكور والمكساج<sup>(1)</sup> في بعث الدلالة، كاشفاً بذلك عن أسلوب فني أكثر عمقاً ودلالة عمل بوساطته على إذابة الفوارق الفاصلة بين الشعر والسينما، وبعث الإحساس لدى القارئ/المشاهد بما يتلبس الشاعر من إحساس بالوحشة والفقد والعذاب الناتج عن غياب ساكني ذلك الفضاء المهجور. التصوير ببعده الفني وعمقه الإيحائي في هذه القصيدة لا تؤديه جزئيات النص كل منها على حدة، فتجزئته إلى صور مفككة يفقد الدلالة عمقها الفني ويضعف إشعاعها الجمالي الذي سعى الشاعر، بوعي، إلى بعثه عبر بناء لوحة مشهدية متماسك أجزاؤها وتتكامل مشكلةً مشهداً سينمائياً

(1) المكساج: عملية مزج كل الأصوات في شريط واحد، تعمل على خلق توازن مختلف الأصوات في شريط العرض. ينظر:

معجم المصطلحات السينمائية: 68.

خطت قسماته الكلمات، وجعلت القارئ يقف أمامه موقف المشاهد الذي لا يستشعر لذة الفيلم من توالي مشاهدته، ولا ينظر إلى جمالياته مما يخلقه من تنام درامي خالق للإثارة ومحرك للشعور، بل موقف المتحفز بسمعه وبصره لإدراك كل تفاصيله: حركاته وسكناته وتشكلاته البصرية والسمعية بكل أبعادها.

إن انتقال الدراسة إلى الحديث عن ملمح آخر من ملامح الأثر الذي أفرزته السينما في قوام النص الشعري لدى شعراء التفعيلة، يكشف بأن الشاعر الحدائي يستثمر، خلال رحلة القصيدة، لعبة المخرج السينمائي في اجترار مشهد ما، يعيد بثه وتوزيعه كلياً أو جزئياً في قوام بنية النص؛ لهدف دلالي يلقي بظلاله على بنية القصيدة، من ذلك ما نجده في بعض التجارب الشعرية، لدى شعراء قصيدة التفعيلة، من استعادة مشهد المفتوح في الخاتمة، والشاعر في هذا لا يسعى إلى الاستفادة من مشهد المفتوح لهدف بنائي صرف، يغلق به عمله النصي فحسب، بل يوظفه توظيفاً فنياً يسعى بوساطته إلى الإيجاء بدلالة ما أَرادها، فأوردها في صيغة المفارقة أو المماثلة... نجد أن هذا التكنيك المستجلب من السينما إلى الشعر، في قصيدة (في القرية الظلماء) للسياب، حيث يبدأ النص بهذا المشهد:

الكوكب الوسنان يطفى ناره خلف التلال،

والجدول الهدار يسبره الظلام

إلا وميضاً، لا يزال

يطفو ويرسب... مثل عين لا تنام،

ألقي به النجم البعيد

يا قلب.. مالك، لست تهدأ ساعة؟ ماذا تريد؟

النجم غاب وسوف يشرق من جديد، بعد حين،

والجدول الهدار.. هينم ثم نام،

### أما الغرام - دع التشوق يا فؤادي والحنين!<sup>(1)</sup>

هذا المفتتح شبيه بمفتتح الفيلم السينمائي، حيث نلمس فيه اجتهاد الشاعر في محاكاة عمل المصور، يتضح ذلك من سعيه الحثيث في إحلال منظور الرؤية الشعرية محل عين الكاميرا، وتسليطها لالتقاط جزئيات المشهد الذي أعد وفق ديكور يتكئ على ما يشبه الواقع، حيث إن اتكاء الشاعر على الوصف مكنه من جعل منظر الأفق والجدول بعد الغروب، وانعكاس ضوء النجوم على جزئيات المشهد، خلفية وإطاراً عاماً افتتح به فضاء النص، ومهد من خلاله لتمدد بنيته وتنامي حركته وتوالي أحداثه ومشاهده.

هذا المشهد السينمائي بُني وفق قواعد جمالية تقربه من الواقع وتجرده من أبعاد التخيل الميتافيزيقي والفتنازي؛ لما يتسم به من ملامح بيئية وخلفيات واقعية تحل القارئ محل المشاهد الذي يتلقى الصورة ببصره لا بسمعه، فتجذبه قسمت ذلك المشهد وجزئياته بكل مؤثراتها المختلفة الضوئية والحركية...؛ ويهدف الشاعر من وراء توظيف الصورة بأسلوب المشهد السينمائي إلى تمهيد أفق النص للتعبير عن شعور ما... جاء ذلك عبر ربطها بما بعثه من شعور يتلبس الذات في النصف الثاني من المفتتح (يا قلب.. مالك لست تهدأ...)، ثم تمدد ذلك الشعور وتعمق حضوره، بعد ذلك، في كل مقاطع القصيدة ومشاهدها، وصولاً إلى مشهد الختام، الذي استعاد به الشاعر مشهد المفتتح، وأغلق به شريط المشهد النصي بتكنيك شبيه بالتكنيك السينمائي، حيث يقول<sup>(2)</sup>:

الكوكب الوسنان يطفئ ناره خلف التلال.

والجدول الهدار يسره الظلام

إلا وميضاً، لا يزال

يطفو ويرسب مثل عين لا تنام؛

(1) ديوان بدر شاكر السياب: 341/1.

(2) المصدر نفسه: 341.

ألقى به النجم البعيد.

يا قلب؛ مالك في اكتئاب لست تعرف ما تريد؟!!

يستعيد الشاعر مشهد المفتتح في الخاتمة بأسلوب عمل المخرج، حيث استحضر الإطار المكاني والزمني بقسماته وخطوطه وأشياءه نفسها، مع إحداث تغييرات شكلية، تلقي بظلالها على حركة المشهد وتبعث إيجاء شبيهاً بإيجاء الصورة المشهدية المعادة في ختام الفيلم السينمائي، إذ يؤشر المشهد المعاد على طبيعة الأثر الذي يراد للمشاهد/القارئ أن يخرج به بعد متابعته مجمل مشاهد النص وطبيعة تناميها الدرامي وتحول حركة الأحداث.

تظهر براعة الشاعر في توظيف بعض التغييرات الشكلية في هذا المشهد المعاد، من كونها توشي بتغييرات شبيهة بتلك التي يحدثها المخرج بين صورة المشهد السينمائي في مفتتح الفيلم وخاتمته... هذه التغييرات التي يتجسد حضورها في الفيلم من مجمل الظلال البصرية والصوتية والحركية بتقنياتها المختلفة، تجسد حضورها في قوام هذا المشهد النصي عبر علامات التقييم المبتوثة هنا وهناك من جسد النص، حيث أسهمت في إضفاء ظلال سينمائية تظهت فيما أحدثته من تغييرات في حركة المشهد وبواعثه الإيحائية... فبين مشهد المفتتح والختام نجد: في نهاية السطر الشعري الأول من مشهد الختام حلت النقطة محل الفاصلة، وفي هذا دلالة على ديمومة العتمة وتوقف عين الكاميرا على مشهد الظلام ورسوخه بالوقف عليه بالنقطة، بينما دلت الفاصلة على تناقل الحركة في المفتتح، وفي هذا نلمس ملامح المفارقة السينمائية وبواعثها الموحية التي عملت على فتح أفق النص أمام محاولة ترويض النفس على تجاوز ذلك الواقع المتناقل في المفتتح، وخلصت إلى التسليم برسوخه وديمومته وعدم جدوى تجاوزه أو تغييره... وتتكرر دلالة الديمومة والثبات في ختام السطر الخامس من مشهد الختام، حيث كان مشهد البداية مفتوحاً على أفق السطر الشعري، وهذا مكن المشهد النصي من بعث الشعور بتموج حركة الصورة الشعرية في أفق النص بأسلوب شبيه بما ترصده عين الكاميرا وما تبعته الصورة المشهدية الممتدة في الفيلم السينمائي، والموغلة في عمق الفضاء الليلي الراصد أفق النجم البعيد الباعث ذلك

الوميض الخافت المتألئ على سطح الماء، كما كان مفتوحاً أيضاً، عبر السؤال الذي يليه، على خفايا النفس ونوازعها ورغباتها المكبوتة التي استدعت فتح أفق السطر وتمدده أمام حركة الأحداث والمواجد...، وفي المقابل رسخ الشاعر ديمومة الليل ونجومه في مشهد الختام، حيث رسخ حضور الصورة المشهدية الليلية وأكد ديمومتها عبر إغلاق أفق السطر الشعري بالوقوف عليه بالنقطة.

ونلمس ملامح التحول السينمائي في اللوحة الشعرية من طبيعة الظلال الإيحائي الذي أحدثته المفارقة بين الفاصلة والفاصلة المنقوطة في ختام السطر الرابع، حيث توحى الفاصلة المنقوطة بزيادة بطء حركة مشهد الختام، معززة بذلك دلالة ديمومة ملامح الصورة الليلية التي سلم الشاعر بديمومتها في مشهد الختام... تتعزز هذه الدلالة عبر اختفاء النقاط التي جاءت وراء بعض في السطر الرابع من مشهد المفتتح، وهذا يؤشر على إطالة وقوف عين الكاميرا أمام تموجات حركة اللوحة المشهدية وجزئياتها في المفتتح، والاكتفاء منها بلقطة شاملة تلخص المشهد المعاد وثبته في الختام. هذه المفارقة السينمائية توحى بأن استقصاء عين الكاميرا لجزئيات المشهد في المفتتح تهدف إلى تمهيد الخلفية المكانية لدخول الشخصيات وتمدد حركة الأحداث وتناميها في أسلوب شبيه بأسلوب الفيلم السينمائي الذي يهتم فيه المخرج اهتماماً بالغاً بجزئيات مشهد المفتتح وخطوطه ويسعى إلى فتح أفقه لرصد ما سيكون، بينما تم استعادتها في مشهد الختام بلقطة سريعة أفقدتها كثيراً من حركتها وتموجها وأكسبتها قبساً من سمات اللقطة الأيقونية؛ ذلك أن الشاعر استثمر تقنيات فن السينما وعمل بوساطتها على استعادة لوحة المفتتح في الختام بأسلوب يدل على رسوخ سوداوية واقع الحال المرصود مشهدياً ويولد لدى القارئ انطباعاً شبيهاً بالانطباع الذي يتلبس وعي المشاهد وشعوره: المتمثل بالإحساس بصعوبة تغيير سوداوية ذلك الواقع من الناحية الدلالية، كما عمل على توظيفه تقنياً بوصفه وسيلة من وسائل الأداء الفني لإغلاق أفق النص... يعزز هذا الانطباع ما نلمسه في السطر الأخير من كآبة قُتلت معها حالة الهيجان التي تلبست الذات في المفتتح، وتحول معها الموقف من التساؤل عن سبب ذلك العنفوان الوجداني الذي أسهم في فتح أفق النص؛ بهدف الإجابة عن السؤال

ورصد حركة ذلك الوجد المنفعل بالبحث عما يريد، إلى الاستفهام التعجبي الفاتح فضاء الحيرة أمام المتلقي وتوليد الشعور بالانكسار والعجز.

إن تفحص العلامات الفارقة بين مشهد المفتوح ومشهد الختام يكشف عن كثير من العلامات الشكلية المستبدلة ك(غياب النقطتين بعد النداء في السطر السادس وإحلال الفاصلة المنقوطة عوضاً عنها...)، هذه وغيرها من العلامات تحمل في ثناياها بواعت تحول الشعور إلى الإحساس باليأس، وتولد الانطباع بصعوبة الانفتاح على المأمول المغيب أساساً.

هذا النمط البنائي للمشاهد يكشف أن القصيدة تتحرك حركة مغلقة، حيث بدا لنا أن القصيدة تبدأ بمشهد وتغلق به، مع شيء من المغايرة البسيطة التي تبعث الإحساس برسوخ الحال وتعزز الشعور بصعوبة تجاوز واقع المفتوح واستحالة تغييره... هذه الحركة المغلقة التي تجسدت في قصيدة السياب تستدعي إيرادها مقرونة بنمط آخر من الحضور المشهدي المعاد في قوام النص الشعري، حيث نلمس في بعض النصوص، التي تتداعى فيها الأفكار والمواجد تداعياً حراً، أن حركة استعادة مشهد المفتوح في قوام بنية النص لا يخضع لمبدأ تقني أو بنائي متعارف عليه ومخطط له سلفاً، ولهذا فإن هذا النمط من القصائد تستحضر فيها المشاهد، وتسترجع في صورة من صور البناء الحلزوني الذي يعاود إنتاج شفراته في محطات عديدة من جسد النص، وهذه الشفرات المعاد إنتاجها على شريط المشاهد محكومة في تشكيلها ببواعث الشعور وطبيعة الهواجس المثارة لحظة الخلق الشعري التي استدعت إعادة إنتاجها على شريط العرض، نجد هذا النوع من البناء الحلزوني للمشاهد المعاد إنتاجها في قصيدة أمل دنقل (بطاقة كانت هنا)... حيث ينتقل بين محطات مختلفة خلال مقاطع القصيدة الثلاثة، وفي كل محطة تالية لمشهد المفتوح نجده يستعيد شيئاً من شفرات مشهد المفتوح، حيث يقول في المقطع الأول (مفتوح القصيدة)<sup>(1)</sup>:

(1) دنقل، أمل: الأعمال الشعرية الكاملة، مطبعة مدبولي. القاهرة، ط3، 1987م، ص 153 . 154.

(1)

المنزل الثالث بعد المنحنى

الطابق الأخير

بطاقة صغيرة كانت هنا

وخيط ضوء كان من خلال بابها ينير

الطابق الأخير...

الوحشة السوداء في الأعصاب تنغرس

يدي على الجرس

سدى.. سدى!!

تراجعت في أذني رحلة الصدى

وأساقط الرماد من لفافتي!

كانت هنا حبيبتي

عيونها محابر الضياع

عامم.. وعامان.. مدادها الحزين لم يجفّ

صلاة هرة إلى الشتاء خلف الباب

وبسمة كأن نورساً على المدى يرفّ!

ها أنذا..

يدّ تساندت على الجدار

وخطوة تهبّ للقرار!

يستقصي الشاعر، في هذا المفتاح، ملامح الصورة المشهدية (بيت المحبوبة)، ويوصّف موقعه توصيفاً دقيقاً، حيث قدم لنا عنوان المنزل في لوحة مشهدية سينمائية تتحرك أمام أعيننا، وتنتقل بنا من المشهد الكلي الذي يلتقط مشهد الشارع بمنحنياته وبنائاته من بعيد: (المنزل الثالث بعد المنحنى)، إلى تضيق مساحة المشهد مع انتقال حركة الزائر في المكان، حيث سلّطت عدسة الكاميرا على شقة المحبوبة (الطابق الأخير)، كاشفة بذلك، من الناحية المهنية، عن أن تقلص مساحة الصورة المشهدية ناجم عن تغيير موقع الرؤية/الكاميرا، واقترب عدسة الكاميرا من المشهد كلما تحرك الفيلم النصي إلى الأمام... وهذا التكنيك المهني المتكئ على تقنيات فن التصوير السينمائي يشي بطبيعة الشعور الملهوف والمتعجل لبلوغ بؤرة المشهد المراد... فمع تقدم حركة النص تقلص مساحة المشهد، وتنتقل عين الكاميرا إلى الأكثر جزئية (بطاقة التعريف بجانب الباب، وثقب الباب): (بطاقة صغيرة كانت هنا) (وخيط ضوء كان من خلال بابها ينير). هذه النقلة الأخيرة التي رصدتها عين الكاميرا، أوحى بكبح جماح الذات المدفوعة للقاء، ولهذا نجد مخيلة الشاعر/الزائر تستحضر صور المفارقة بين ما كان ومستحضر في مخيلته (بطاقة صغيرة كانت هنا) (وخيط ضوء كان من خلال بابها ينير)، وما هو كائن، متمثل في غياب البطاقة الدالة على هوية الساكنين، وظلام يسود المكان ويخلق وحشة في النفس (الوحشة السوداء في الأعصاب تنغرس). هذا الانتقال بين ما تنتخبه المخيلة وتستحضره من ذكريات وما تعايشه الذات في الواقع، تجسد في قوام النص الشعري بتقنية سينمائية مكنت القارئ من معايشة فعالية النص في التوليف<sup>(1)</sup> بين المشاهد بانتقال عدسة الرصد بين أزمنة متباعدة وأحوال متناقضة، تجلّي صور المفارقة بين ما كان وما هو كائن، مستعيناً في سبيل إدراك كفاءة اللوحة المشهدية وتذوق قيمها الفنية والإيحائية بثقافة سينمائية شبيهة بثقافة منتجها...

(1) التوليف: يتسم التوليف بأن له القدرة على فصل الأشياء التي تكون متصلة مكانياً، ويربط أشياء ليس بينها استمرار مكاني، منها: ربط الأشياء التي لا تكون الصلة بينها صلة مكان بل صلة معنى: (رمزية) أو شكل. ينظر: عبقرية الصورة والمكان. التعبير. التأويل. النقد: 104.

هذا الانتقال للصورة المشهدية من الكل إلى الجزء، واستحضار صور المفارقة بين ما كان وما هو كائن، ينم عن أن شعراء التفعيلة الأوائل أفادوا بشكل واع من تقنيات فن السينما، ووظفوها في نتاجهم الإبداعي من منظور يسعى إلى تحديث النص الشعري تحديثاً واسعاً، أصبحت معه تقنيات فن السينما واحدة من أبرز سبل الحدائثة الشعرية التي توسلوا بها بوصفها أحد أبرز وسائلهم للانتقال بالصورة من كونها بنية أيقونية جزئية في قوام النص إلى جعلها بنية حيوية متوهجة، تتمدد مع تمدد جزئيات المشهد المنتخبة بدقة، كما سعوا إلى توظيفها توظيفاً واعياً جعل كثيراً منها بنية مكتنزة بقيم فنية ذات دلالات إيحائية مشعة...

لقد انعكس واقع الحال (رحيل المحبوبة غير المتوقع) على نفسية الزائر وأحدث صدمة عنيفة أجاد الشاعر توصيفها للمتلقي توصيفاً سينمائياً تحليله الحركة وتبرزه ملامح التوتر والانكسار، حيث انتقل المشهد من تصوير المشهد المكاني (البيت)... إلى رصد الأثر الذي أحدثه الموقف في نفسية الزائر، وهذا الانتقال جعل المشهد، من الناحية التقنية، يتحرك حركة ارتدادية، فبعد أن كانت عدسة الكاميرا تتحرك إلى الأمام في رصدها للشارع ثم البيت (الطابق الثالث) ثم الباب، نجدتها تعود في حركة ارتدادية تتجسد في رصد أصداء صوت الجرس في عمق البيت، وتعود إلى محيط الباب، ثم تسلط على شخصية الزائر؛ لتبرز للقارئ/المشاهد أثر المشهد برمته في نفسية صاحبه وتحليله على هيئته... حيث نلمس أن الإحساس بالوحشة والفقد وخيبة الأمل، ولّد ضغطاً كبيراً على أعصابه، وأفرز توتراً وقلقاً كبيرين... نستشعر ذلك الأثر في إصراره القلق على ضغط الجرس باستمرار، ثم تحول القلق، بعد ذلك، إلى انكسار أدركت فيه الروح المتلهفة للقاء عدم جدوى استمرار الضغط على الجرس، فتراجع صدى صوت الرنين، ونفض الزائر رماد سيجارته باضطراب وقلق وحسرة... ثم انتقلت الصورة المشهدية بعد ذلك إلى إبراز تهالك نفسيته وانكسارها، حين يستند على جدران السلم في نزوله من الطابق الثالث...

هكذا يتجسد مشهد المفتوح بمؤثراته السينمائية المدركة بالمشاهدة، والخالقة إيجاء عميقاً لا يمكن للصورة التقليدية النهوض به، الأمر الذي جعل استثمار التقنيات السينمائية بمؤثراتها المختلفة وإيجاءاتها المدهشة واحدة من أبرز السمات التي بعثت في قصيدة التفعيلة روح التحديث والابتداع... كان للصدمة التي زعزعت وعي الزائر وشعوره أثرها الجمالي والبنائي في مقاطع القصيدة التالية، حيث ظلت جزئيات مشهد المفتوح حاضرة، تحفر بصمتها في نفسية الزائر المنهكة، وتفرض حضورها في بنية النص ومشاهده التالية على هيئة شفرات تتداعى على المخيلة تداعياً نفسياً ممزوجاً بالحسرة والأسى... نجد بعض ذلك في المقطع الثاني، حيث يقول الشاعر<sup>(1)</sup>:

(2)

حانوتُ خمّار كئيب

يرسم في كؤوسه عرائس الأحلام؛ في الزجاج  
توهجت عند امتلائها..

وبعد برهة.. عاودها الشحوب!

حببتي ملامح ابتسامه على بريقها الوهّاج  
"بنلوب" أين أنتِ يا حببتي الحزينة؟

ضيفان ملحدان في مخاطر الأمواج  
كقبضة من العفونة..

أعوذ، كي يغتسل الحنين في بحيرة اللهب.  
لكنما "بنلوب" ..

بطاقة كانت هنا!

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 154 - 155.

ووحشة غريبة، وثقبُ بابٍ لم يعد يضيء!  
وعنكبوتٌ قد أتمَّ - فوق ركنه - نسيجه الصوفي!  
لقد أتمَّ العنكبوتُ ما بدأت في انتظارك الوفي!  
ما كان كان..

لكنما ملامح الزجاج

لا تعرف النسيان!

بأسلوب مماثل لأسلوب بناء السينما لمشاهد الفيلم تحولت القصيدة إلى مشهد جديد في المقطع الثاني، يتم تصوير جزئيات مشاهد وأحداثه في الحانوت، الذي يوحي تخيره، ووضعه خلفية للوقائع، بعمق حالة الأسي والانهيار المتلبس الذات، ومحاولتها الهروب من ذلك العالم الموحش الذي تشكل أمامنا في ختام المشهد الأول... حيث أراد الشاعر استبدال واقع الأسي عبر استثمار ما يوفره الحانوت من أحلام مبهجة مغمسة بالنشوة، كان يتوهم أنها قادرة على دفع العقل إلى تغييب الذكريات المؤلمة والهيام في ملكوت من النسيان والنشوة، غير أن وقع الأسي وفيض الشعور وعمق الذكريات كانت أقوى من أن يغيبها الانغماس في ذلك القبس من التوهج الآني... حيث تداعت الذكريات على مخيلة الشاعر/ الزائر حاملة معها فيضاً وجدانياً تجسد في استدعاء (ملامح ابتسامة محبوبته في الكأس)، فاتحاً بذلك فضاء الذكريات، ومحرضاً المخيلة لاستدعاء جزئيات من مشهد المفتوح وإعادة انتاجها على شكل شفرات مشبعة بحمولات نفسية وأيقونات مدججة، على شريط الصورة الفيلمية، مع جزئيات المشهد الجديد... حيث يغرق الشاعر في تذكر محبوبته فتتجسد شفرات المشهد المعاد في:

(بطاقة كانت هنا!// ووحشة غريبة، وثقبُ بابٍ لم يعد يضيء!// وعنكبوتٌ قد أتمَّ - فوق

ركنه - نسيجه الصوفي!// لقد أتمَّ العنكبوتُ ما بدأت في انتظارك الوفي!)

يلاحظ أن الشاعر، كما أسلفنا، عمل على دمج شفرات من مشهد المفتتح مع جزئيات المشهد الجديد، إذ تخير من مشهد المفتتح ما يشي بحالة الغياب، وعني عناية خاصة في تعميقها بإضافة ملامح جديدة للوحة: (اكتمال نسيج العنكبوت على الباب)، ورغم ما قد تشي به هذه الإضافة من كونها أقرب ما تكون إلى الديكور في التحليل المتلمس سمات السينما في النص، وما قد تثيره، لدى المتلقي، من دلالة توحى بإحلال حياة بديلة ترسخ ديمومة الغياب، فإن الشاعر عمل على دمج شفرات المقطع الأول المجسدة حالة الغياب مع أسطورة بنلوب "التي ظلت تنفض ما تغزل في انتظار عوليس" (1)، غير أنه عمد إلى المفارقة بين مدلول الأسطورة في المورث ووظيفتها في النص، حيث جعل العنكبوت يكمل نسج ما بدأته بنلوب، في إشارة توصف في مضمونها حال الذات المنكسرة وركونها إلى التسليم بديمومة الغياب الذي بدأت نسجه (بنلوب) محبوبة الزائر، وأكمله العنكبوت دون أن ينفضه أحد... كل ذلك تم تشكيله عبر ملمح يشي بتأثير النص بأدوات سينمائية مدركة عياناً... ويلاحظ أن الشاعر، في هذه الأسطر التي تحمل في ثناياها تلك الشفرات المدججة، قد ختمها جميعاً بعلامة التعجب (!) كاشفاً بذلك عن حالة الصدمة والدهشة مما آلت إليه الأمور.

بعد رحلة الشاعر وانتقاله بين المحطات مروراً بالبيت ثم الحانوت وما أثارته تلك الرحلة من مواجد وتداعيات نفسية، كانت نتاج انكسار الأمل المتطلع للقاء ومحاوله الهروب إلى فضاء من النسيان لم يكتب له النجاح؛ بفعل استدعاء المخيلة لتلك المواجد وإعادة إنتاج شفراتها على شريط العرض، بعد كل ذلك، يتعمق الإحساس بالفقد ويتعزز الشعور بالوحشة واليأس في المشهد الثالث (مشهد الختام)، إذ يبدأ الشاعر رحلة البحث في المجهول دون جدوى... ويلاحظ حرصه على استدعاء مفتتح المشهد الأول ووضعه على رأس مشهد الختام، مع الفرق في أن الزائر في المشهد الأول اقترب من الباب والتقط اللوحة عن قرب؛ لأنه لم يكن يتوقع خلو البيت من قاطنيه، أما في هذا المشهد فقد

رصد البيت من بعيد ثم غادره للبحث في المجهول؛ ليقينه من خلوه من ساكنيه... وكأنه في وقوفه هذا يتمثل موقف الشعراء العرب القدماء في وقوفهم على الديار، غير أنه يوظف هذا بأسلوب الفيلم السينمائي الذي يعاود إنتاج مشاهد سابقة لبعث دلالة ما، مستعيناً بفضاء المشهد وخلفياته الزمانية والمكانية لتمثيل حالة الشعور وتشكيلها بصورة موحية، ومتوسلاً، في سبيل إذابة الفارق بين الشعر والسينما، بمؤثرات بصرية وتشكلات لونية: (الليل عند المنتصف، ضاعت معالم الطريق في الضباب... إلخ)، ومصحوبة بالحوار (يا سائق السيارة العجوز، لكنها يا صاحبي العجوز... إلخ)، والحركة (قف، امض، أوغل، غافلة تستعد للمسير، الحادين... إلخ). ويلاحظ أن وظيفة المشاهد المعادة لا تقف عند ما تفرضه من سمات بنائية تبعث روح التماسك والترابط بين أجزاء المنتج النصي ومشاهده وخلق فسحة لتمدد بنيته فحسب، بل يتعدى أثرها ذلك إلى فتح شريط العرض أمام آفاق جديدة من الصور والمشاهد والدلالات الوليدة:

## (3)

الليل عند المنتصف

يا سائق السيارة العجوز.. قف

المنزل الثالث بعد المنحنى.

لكنها يا صاحبي العجوز.. لم تعد هنا!

امض هناك حيث لا مكان

حيث البيوت دوغما عنوان

أوغل بنا في رحلة السراب

قافلة الغناء تستعد للمسير خلف دورة الهضاب

لا تسأل الحادين عن وجهتها، عن المآب

فهم هناك يرقبون أصبع النجوم  
ضاعت معالم الطريق في الضباب.  
حبيبي لا بدُّ أنما هناك  
تسأل عن رواحل ارتدّت من الغروب  
لا ترتبك، فقد يضيع العمر في هنيهة ارتباك.  
حبيبي: لقد نجوتُ من "سدوم"  
طفلك آتٍ من مدينة الخراب  
الموت ما يزال مقعياً على الأبواب  
الخاطنون  
هم الذين يرحلون  
في هذه القافلة المسدودة الدروب  
... ..  
سدى.. سدى..  
تراجعت في أذنيّ رحلة الصدى  
وأساقط الرمادُ من لفافتي<sup>(1)</sup>.

يستغل شعراء قصيدة التفعيلة تقنية استعادة مشاهد المفتتح في ثنايا النص الشعري بطرق شتى، إذ قد يوظفونها بوصفها شفرات تتداعى على المخيلة ضمن سياق من المشاهد والأحداث، كما وجدنا في المشهد الثاني، إذ تختلط شفرات من مشهد سابق ضمن سياق المشهد الوليد، بفعل التداعي الحر للأفكار والمواجد، فيشكلان، معاً، مشهداً تتخلق بواعثه الفنية وقيمه الجمالية مما يثيره ذلك المركب

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 155 - 156.

السينمائي من إيجاءات... هذا النمط من المشاهد يزداد توهجه كلما أحسن المنتج توليف تلك الشفرات والإفادة مما تكتنزه من مؤثرات وجدانية، بحيث يصبح مركب الصورة مزيجاً من القوالب المشهدية التي تدركها العين وتتبعث أصداؤها في النفس. وقد يوظف الشاعر تقنية استعادة المشاهد السابقة في بداية مشهد جديد لفتح باب الحركة وتمدد الأحداث، وهذا النمط من التوظيف، إذا ما جاء في مفتتح مشهد الختام، كثيراً ما يفتح باب جريان الأحداث والمشاهد بصورة أكبر مما كانت عليه في السابق، يصدق هذا في المواقف التي تستشعر فيها الذات قلقها وتوترها وسعيها إلى اكتشاف المجهول، ويأتي ذلك التسارع، في بعض صوره، بوصفه وسيلة من وسائل الفن لدفع عجلة الأحداث للوصول إلى نتيجة يختم بها الشاعر أحداث الفيلم ومشاهده النصية بصورة مطابقة أو مغايرة للبواعث الدلالية التي يشي بها المفتتح، كما هو في هذا المشهد، هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى فقد يؤدي إلى بقاء المشهد أو رسوخ حركته، كلما استشعرت ذات المنتج عجزها أو عدم رغبتها في تغيير الوقائع؛ لإحساسها بعدم جدوى السعي وراء ذلك... وكثيراً ما يستعين الشعراء بتقنية الفن السينمائي في استعادة مشهد المفتتح أو جزء منه ليغلقوا به مشهد الختام، وغالباً ما يتم توظيف ذلك بهدف بعث دلالات مستوحاة من طبيعة تشكل الصورة الفيلمية، تشي بواعثها بمطابقتها للبدايات أو مغايرتها بصورة أعمق سلباً أو إيجاباً، كما أنها لا تتخلى عن وظيفتها البنائية، إذ يتم بوساطتها كبح جماح حركة الأحداث والمشاهد بصورة محكمة تضع حداً لتمدد بنية النص. نجد مثل هذا في خاتمة المشهد الثالث، حيث نلاحظ أن الشاعر قد أغلق النص بمشهد مستجلب من مشهد المفتتح:

سدى.. سدى..

تراجعت في أذنيّ رحلة الصدى

وأساقط الرماد من لفافتي.

هذا المشهد ليس وليد عودة وقوف الزائر على مشارف المكان، بل هو وليد التداعي الذي خلق بأساً ورسخ الشعور بديمومة الفقد والغياب... فقد عمد الشاعر إلى إغلاق النص بالنقطة للدلالة

على اكتمال البنية النصية والدلالية، وهنا تتلبس المشهد بواعث سينمائية تشي بتسليط عدسة الكاميرا على جزئياته لإجلاء أثر مجمل الأحداث على الذات... ويتجلى عمق ذلك الأثر من رصد صور المفارقة ورسم ملامح تحولها وتشكيلها نصياً على الذات في الموقفين، حيث تتلبس الذات الدهشة والتعجب والإحساس بالانكسار في المفتتح، وتركن إلى التسليم بالواقع وقبوله بوصفه أمراً واقعاً وراسخاً لا جدوى من محاولة تغييره في الختام... تتحقق تلك المفارقة من خلو المقطع المستجلب من التعجب والدهشة ممثلة بعلامات الاستفهام، وتأكيد رسوخه بالوقوف عليه بالنقطة عوضاً عن علامات التعجب في الختام... هذا الإحساس بعجز الذات واستسلامها أمام واقعها وكد شعوراً عاماً لدى المتلقي المشاهد بانغلاق أفق النص، الأمر الذي استوجب معه إيقاف تمدد بنيته... أي أن هذا الأثر الدلالي الذي خلصت إليه الصورة المشهدية استوجب إغلاق بنية النص لعدم جدوى تمدد مشاهدتها، إذ إن استمرار تمدد النص لن يؤدي إلا إلى مراكمة مشاهدته دون إضافة دلالية أو فنية مشعة... وهذا المنحى الدلالي أفرز نهاية مشهدية مغايرة لدلالة مشهد الختام في نص المقالح (أحزان الليلة الأخيرة من حياة عمارة اليميني)، الذي عمد إلى فتح أفق الرؤية على الشعور المفتوح على الأمل، تاركاً أفق الدلالة وفضاء التطلع مفتوحاً أمام المشاهد، مجلياً بذلك شعور الرغبة في التغيير وبعثاً له في وعي المتلقي وشعوره بأسلوب سينمائي مشع بالدلالة وقوة الأثر.

نلمس في المقطع الثالث تلخيصاً شاملاً لمشاهد المنتج النصي، حيث تستعيد مخيلة الشاعر، في مفتتح النص وخاتمته، شفرات من مشاهد الفيلم النصي، تصور رحلة البحث عن المحبوبة التي غيبتها البعد، وقد بدا لنا أن استعادة شفرات المشاهد السابقة، في مواطن عديدة من بنية النص، محكوماً بزفرات نفسية عملت على تشكيلها بهيئة نتوءات وسياجات حلزونية تظهر وتختفي على جسد النص... ولعل ذلك ناتج عن ميل الشاعر الحداثي، في استعانهه بتقنيات فن السينما في بناء المشاهد، إلى تقمص دور المخرج الذي يسعى إلى تكرار جزئيات من مشاهد البدايات، يعيد بث شفراتها في قوام بنية الفيلم؛ لدلالة توحى بمدى الأثر الذي تركته تلك الشفرات المشهدية بملابساته

المختلفة في النفوس... وبهذا فإن تلك الشفرات والمشاهد التي يسعى الشاعر الحدائي إلى إعادة إنتاج بعض جزئياتها على شريط العرض، ما هي إلا نتاج ما تنتخبه المخيلة بفعل ما يفرضه المحرض الوجداني هيجان شعوري جياش...

### الخاتمة:

استثمر شعراء قصيدة التفعيلة مقومات فن السينما وتقنياته، وسعوا إلى تطويعها؛ بهدف الانتقال بالقصيدة إلى فضاءات من التحديث والابتداع، وقد دلت النماذج التي وضعناها مادة لاشتغالنا، في ثانيا هذا التناول، عن تسلح الشعراء بثقافة سينمائية عميقة، حيث لمسنا شراكة متينة بين فن السينما والشعر تجسدت في استعارة الشعر لأدوات السينما وتقنياتها ممثلة بدرجة أساس، في قوام هذه الوقفة البحثية، في مقوماتها البنائية بصورة عامة وما يفرضه مشهد المفتتح من أثر بنائي ودلالي في مجمل بنية النص ومشاهده، ما أدى إلى تشابه مخرجاتهما وتماثل أثرهما الجمالي، بحيث أصبح المتلقي / القارئ بحاجة إلى تحفيز حاسة البصر وتدقيق النظر في المشاهد بكل جزئياتها وطريقة استحضارها بملاساتها الفنية ومقوماتها البنائية المختلفة لتذوق النص الشعري وإدراك بواعثه الدلالية المرادة... ولهذا فقد ظهر أن براعة الشاعر وحادثة أسلوبه لا تتجلى من قدرته على إنتاج نص بلاغي متماسك البنين، بل في قدرته على تقمص دور الممثل والمصور والمنتج والمخرج السينمائي لحظة الخلق الشعري، وقدرته على تجسيد عمق التقارب الذي وصلت إليه القصيدة في طريقها إلى اجتياز الحدود الفاصلة بينها وبين فن السينما...

### المصادر والمراجع:

إيكو، أمبرتو: القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط1، 1996م.

البياتي، عبد الوهاب: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، 1995م.

- جانيتي، لوي دي: فهم السينما (8 . السينما والأدب)، ترجمة: جعفر علي، منشورات عيون المقالات . باندونغ البيضاء، مطبعة تينمل . مراكش .
- جورنو، ماري . تيريز: معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور . دنقل، أمل: الأعمال الشعرية الكاملة، مطبعة مدبولي . القاهرة، ط3، 1987م .
- ديفيز، ديزموند: قواعد الإخراج التليفزيوني، ترجمة: حسين حامد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م .
- الرواشدة، أميمة عبد السلام: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة الأردنية الهاشمية (186)، عمان . الأردن، ط1، 2015م .
- السياب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السيّاب، دار العودة . بيروت، 2016م .
- شموط، عز الدين: العلاقة العضوية بين المرثي واللامرثي . النص البصري، بحث منشور ضمن كتاب: تحولات النص البصري، أبحاث في الفن، صادر عن مهرجان الدوحة الثقافي الرابع، الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث . الدوحة، ط1، 2006م .
- عجور، مُجّد: الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة كتابات نقدية (198)، ط1، 2011م .
- عرفان، عبد الرحمن عمر: الشعر الحديث في اليمن . ظواهره وخصائصه الفنية 1939 . 1980م، رسالة دكتوراه، كلية الآداب . جامعة بغداد، 1996م .
- فطوم، مراد حسن: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة . دمشق، 2013م .
- فينتورا، فران: الخطاب السينمائي . لغة الصورة، ترجمة: علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة السورية . دمشق، 2012م .
- لودوكا: تقنية السينما، ترجمة: فايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت . باريس، ط2، 1989م .

مسلم، طاهر عبد: عبقرية الصورة والمكان . التعبير . التأويل . النقد، دار الشرق للنشر، فلسطين، ط1، 2002م.

المقالج، عبد العزيز: الأعمال الشعرية الكاملة، وزارة الثقافة والسياحة . صنعاء، 2004م.

الملائكة، نازك، ديوان نازك الملائكة، دار العودة . بيروت، 1997م.

اليافي، نعيم حسن: الشعر بين الفنون الجميلة، المكتبة الثقافية جامعة حرة العدد (192)، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 16 فبراير 1968م.

يجي، مصطفى محمود مُجَّد: المرئي واللامرئي في الفن التشكيلي، بحث منشور ضمن كتاب: تحولات

النص البصري، أبحاث في الفن، صادر عن مهرجان الدوحة الثقافي الرابع، الناشر: المجلس

الوطني للثقافة والفنون والتراث . الدوحة، ط1، 2006م.