JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ
العدد السابع
(١)-(٢٢)

تمثلات السينما في قصيدة الهايكو

"مقاربة في قصيدة الهايكو لعبد الستار البدراني"

م.د. علي عواد عبدالله الأحمد
المديرية العامة للتربية في محافظة نينوى
Dr.aliawad1987@gmail.com

ملخص البحث

تحاول هذه الدراسة النقدية مقاربة النص الشعري الجديد المتمثل بقصيدة الهايكو للشاعر العراقي عبدالستار البدراني، لكنها تنطلق من فاعلية النص الجديد عبر انفتاحه وتداخله وتفاعله مع الأجناس الأدبية الأخرى من جهة والأنواع الفنية الأخرى من جهة ثانية، وما دام الأثر قارًا في سياق التداخل بين القصيدة الجديدة والسينما فقد صار لزاماً علينا متابعته عبر موضوع نقدي مكثف جاء بعنوان (تمثلات السينما في قصيدة الهايكو "مقاربة في شعر عبدالستار البدراني") تضمن البحث مدخلا نظرياً عن علاقة السينما بالأدب، انطلاقاً من فكرة ذلك التبادل الفني الذي يحفز لتراسل التقنيات الفنية بين تلك الفنون، وتضمن مبحثين اثنين، الأول: الدال التصويري (الصورة/الكلمة) اذ قاربنا في هذا المبحث العلاقة الجدلية بين الصورة والكلمة من حيث اللبنة التكوينية الأولى للنوع الفني، أما المبحث الثاني (ماوراء الهايكو) فإنه حاول البحث في المسارات الدلالية لقصيدة الهايكو عبر مفهوم المفارقة المدلولية، التي تحاول أن تستحث المختزن الفكري في التكثيف الصوري، فضلا عن فكرة المتبقي التي تتمثل في المضمر والمسكوت عنه في النصوص الشعرية القصيرة المتمثلة بقصيدة الهايكو والتي تفضي إلى عدد كبير من المعاني والدلالات الضمنية والتي تتراوح بين موضوعات وجدانية وذاتية وسياقية منوعة.

الكلمات المفتاحية: (الأثر، المعالجة، التداخل، السينما)

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

Cinematic Representations in Haiku Poetry
An Approach to Abdul-Sattar Al-Badrani's Haiku Poem

Ali Awad Abdullah Alahmed

Nineveh General Directorate of Education

Dr.aliawad1987@gmail.com

Abstract

This paper critically approaches a recent poetic development represented in Abdul-Sattar Al-Badrani's Haiku poem, by drawing on previous and current literary and poetic sub-genres. Given the role of context in the cinema-literature nexus, this topic must therefore be investigated through deeper critical analysis. The paper, thus, introduces the theoretical background to the cinema-literature connection drawing on the similarities between cinema and other arts. The paper includes two subsections. Subsection one is concerned with visual representation (image/word), where the problematic word-image connection is discussed as to structure, form, and function. As for subsection two, it elaborates on meta-Haiku where meanings and intentions are approached. The overall aim of this paper, moreover, is to uncover the purposes implicated by the poet in the poem under study. This poem has embraced several emotional, psychological, and contextual ends.

Key words:(impact, processing, interference, cinema)

مجلة العلوم الاساسية
للعلوم التربوية والنفسية وطرائق التدريس للعلوم الاساسية

مقدمة:

إن التطورَ الكبير الذي شـهدته السـينما في القرن العشـرين ومطلع القرن الحادي والعشـرين أسـهم بشكلٍ كبيرٍ في تعزيز فرص التقارب والاندماج التقني والأسلوبي بين فنين رئيسين هما السينما والأدب، فبعدما بدأت السينما بأساليب وتقنيات بنائية بدائية بسيطة وغير معقدة أخذت تنهل من الرافد الأدبي عبر سياقات ونظم تركيبية متعددة، لتُكَوِّنَ فيلماً منسجماً مع السياق الأدبي أكثر من ذي قبل، فتناقلت المفاهيم والمصـطلحات الأدبية من حقل الأدب إلى حقل السينما، وأضـحت فكرة التداخل أمراً واقعاً بعد أن كانت افتراضاً.

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م/١٤٤٣هـ

غير أن خطوات السينما إلى التطور والارتقاء التقني أخذت تتسارع في الآونة الأخيرة، لتتطور تلك التقنيات التي استقتها من الأدب عموماً فظهرت الكثير من التقنيات الفاعلة التي أسست لسينما عالمية حديثة، ومع انفتاح الفنون على بعضها بعضاً أصبح التداخل التقني بينها أمراً مفروضاً، فانفتحت الرواية على الفيلم والسينما على الأدب والمسرح على التصوير والتشكيل والموسيقاً، فأضحت العملية الإبداعية تنضوي على فكرة محددة لكنها مسندة ومعبر عنها بأسلوب فني متشاكل مع أجناس فنية متعددة، ولا يمكن عد ذلك التداخل عيباً في البنية الفنية للنصوص إنما هو علامة إضافة وإثراء للنص كله، لأن "مظاهر التداخل تكتسب أهميتها من طبيعة الرؤية التي تستدعي وجودها، لا لمجرد التنوع الشكلي، ذلك إن أي مظهر من مظاهر التداخل إن لم يتضافر مع عناصر النص لتحقيق شعريته سيكون موضع إضعاف"(شغيدل، ٢٠٠٧: ص ٢٤١، ٢٤٢)، فالتداخل لا يكون اعتباطياً ولا شكلياً إنما يتم تنضيده وفقا للرؤية الفنية التي يتبناها المؤلف.

تدخل قصيدة الهايكو في المجال الفني والإبداعي بوصفها طاقةً كتابية جديدة، تحاول أن تشغل حيزاً تجده مهماً في سياق الكتابة الإبداعية، كما أن بروز قصيدة الهايكو بأُطرها المرجعية والتدليلية الجديدة لم يكن تعبيراً عن فشل الأشكال الإبداعية الأخرى في تجسيد التجربة الإنسانية بأي شكلٍ من الأشكال، إنما هو مقاربةٌ جديدة للواقع الإنساني الجديد الذي وجدته قصيدة الهايكو صورة من صور الحياة التي تميل إلى الاختزال والتكثيف والمباغتة، فضلاً عن ذلك كله فالهايكو يراهن منذ نشأته على قدرة الشاعر الفائقة في التعبير عن الأفكار والتجليات المعرفية بأطر وتشكلات شديدة التكثيف والتركيز، وبهذا فإن الشاعر يعمد إلى تصدير رؤاه وأفكاره بطرائق فنية تقترب من مفهوم الضربات الشعرية التي تمتاز بسرعة مرورها على ذهن المتلقي لكنها تترك أثراً دلالياً بالغاً.

يقودنا هذا الفهم عن قصيدة الهايكو إلى الاقتراب كثيراً من مفهوم الصورة في الفن السينمائي، فالصورة هي ذلك التمثيل العياني الذي يفضي إلى حيزٍ عياني آخر يستكين في المخيلة بفعل الرصد والالتقاط، وهي أصغر مكون سينمائي قبل اللقطة والمشهد، فالصورة محكومة بمضبطة مونتاجية تنظم عملها وانسياقها إلى مدرج المخيلة، كما أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأبعاد الفيزيائية التي يميز الالتزام بها الصورة الجيدة من الصورة الرديئة، كما أن للكلمة "جانبان واحد مادي وآخر معنوي أما المادي فهو الدال وهو الصُّوْرَة الصوتية وأما المعنوي فهو المدلول وهو الصُّوْرَة الذهنية التي تنقدحُ في النفس عند ورود الدال عليها والحق إن صورة الحركة الجسدية كذلك أمرها إذْ إن لها دالاً ومدلولاً أما الدال فهو الصُّوْرَة التشكيلية التي تتجلى عليها الحركة، حركة الكف أو اليد أو العين أو الحاجب أو

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م/١٤٤٣هـ

الوقفة وأما المدلول فهو الصُـــوْرَة الذهنية المعنوية التي تســـترفد دلالتها من الدال الحركي"(غرار، ٢٠٠٨: ص٤٧)، وتحاول قصـــيدة الهايكو أن تتوازى مع الصـــورة من حيث آليات البناء والتركيب والنمط والوسـيلة، فقصـيدة الهايكو لقطة عيانية يتم إخراجها في ذاكرة القارئ لتكونَ صـورةً سـينمائيةً حية، وهي محاولة رصـدٍ ومتابعة وتأثيث، كما أنها مقاربة عن بعد فلا يمكنها أن تفسـر أو تسـوغ أو تنظر للمكون العياني قبل النطق به، كما أنها تضـع بين المؤلف والنص مسـافة جماليةً فاعلة قائمة على قدرته الفائقة في التَّعلُّق والتَّخلي في الوقت ذاته.

هناك ما يمكن أن نسـميه بما وراء النص أو ما وراء الصـورة، فالصـورة السـينمائية وقصـيدة الهايكو يُفترض بينهما توازٍ عادل في (ما ورائية القص)، وهنا يتبادر إلى الذهن ســـؤال مهم يتعلق بالجنسين معاً وهو: لماذا تُلتقط الصـورة أو تكتب قصـيدة الهايكو؟ وفي الواقع ثمة أجوبة كثيرة يمكننا أن نستنتجها من المتن الفني نفسه، فعين المصور الرائية الكاشفة تركت ملايين الصور واكتشفت أن هناك (طائرة ورقية متعبة تحط على ذيلها فراشـة) ومخيلة الشـاعر تركت العديد من القصـائد غير المكتوبة وجســدت تلك الصـورة بالكلمات ذاتها، إذن هناك ما يمكن أن نســميه "متبقٍ" يؤجل الفنان الكشـف عنه إلى أجل قرائي فاعل، فالدالة الأسـلوبية التقنية للصـورة وقصـيدة الهايكو معاً تميل ميلاً جائراً إلى الإيجاز والتكثيف والمباغتة، لتنقرض فرص التحليل والتعليل والمطاوعة، ويركب العمل الفني موج التمرد والخروج عن الطاعة، وفي هذه اللحظة بالذات تبدأ مغامرة القارئ الفعلي الذي يرتكز على خلفيات مرجعية مكثفة، تحاول أن تستدرج الصورة والنص إلى منطقة مدلولية آمنة، كما يحاول القارئ أن يفكّ شيفرة التكثيف بمفتاح التكثيف نفسه، فالنصوص والصور التي كتبت والتقطت بحرفية عالية قد لا تنصاع ولا تذعن لقارئ بسيط اعتاد على أن يقرأ ليفهم، لا لينتج أو يحلل أو حتى يكتب!، لذا فإن مهمة القارئ في التصدي للنص ومحاولة استيعابه لا تقل أهميةً من محاولة الكاتب في تأثيثه بأدواته المعرفية التدليلية الفاعلة، من هنا تتضـح فكرة هذا البحث في مقاربة التمثلات السـينمائية في قصـيدة الهايكو، فهذا التداخل الذي يعبر حدود التقانة والأسلوب إلى الفكرة والمضـمون يمكن الوقوف عنده عبر مبحثين اثنين، نتناول في الأول (الدال التصويري "الصورة الكلمة") وفي المبحث الثاني: ما وراء الهايكو (المتبقي):

يتحدث عن التداخل الذي تم افتراضـه بين السـينما والأدب بشـكل عام وبين اللقطة العيانية واللقطة المتخيلة.

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

المبحث الأول: الدال التصويري (الصورة /الكلمة)

لقد بقيت القصيدة العربية رهينةً لحزمة من التقنيات والأساليب التعبيرية الخاصة، لكنها أخذت تنمو وتتطور وتتفاعل مع نمو وتطور وتفاعل الحياة نفسها، فمن القصيدة العمودية التي تقوم على معطيات تقليدية إلى القصيدة العمودية التي تتخلى شيئا فشيئا عن الطابع التقليدي، إلى الموشحات مروراً بالأشكال التعبيرية التي ظهرت بعد سقوط بغداد في يد المغول ثم قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر وقصيدة النثر وأخيراً الهايكو بوصفه قصيدة تمثل جانباً مهماً من جوانب التعبير اللساني، ويمكننا الإقرار بضرورة الوقوف عن الهايكو بوصفه تمثلاً جديداً لشكل القصيدة العربية الحديثة، فبصرف النظر عن الآراء النقدية التي تقف بالضد من قصيدة الهايكو أو تؤيدها شكلاً ومضموناً فإن قصيدة الهايكو حققت حضوراً فاعلاً على الساحة الإبداعية وشغلت حيزاً واضحاً في المخيال الإبداعي لدى الكثير من الشعراء والكتاب الذين يتطبع أدبهم بطابع حديث.

وفي هذا الصدد نقف عند الصورة بوصفها إحدى أهم المكونات التي تؤسس لفني السينما والتصوير فضلا عن الأدب بشكلٍ عام، يقول أرسطو: "لا تفكر الروح أبداً من من دون الصور"(عبدالحميد، ٢٠٠٥: ص٨)، ويعطينا هذا الكلام تصوراً مهماً عن فاعلية الصورة في المخيلة كما أنه يجسد الحالة المثالية التي تعيشها الصورة في ضمن الإطار الفني العام الذي يجمع الأشكال والأجناس التعبيرية، وترتبط الأهمية الخاصة التي منحها أرسطو للصورة بالأفكار في تختزل بالذاكرة على أنها صور مجسدة، فالأفكار التي يقرن العقل الاحتفاظ بها في شكل صور يتم استدعاؤها والاحتفاظ بها يكون تفاعلها أكبر من الأفكار المجردة، لذلك فإن الصورة تحظى دوماً باهتمام وتفاعل كبير في المجالات الإنسانية والمعرفية بشكل عام.

يشير العالم اللغوي السويسري فرديناند ديسوسير (١٨٥٧ – ١٩١٣) الى أن الكلمة تصير إلى وجهين متقابلين، أحدهما يهتم بالصياغة والتمظهر والشكل والآخر يختزل الدلالة والمعنى والفكرة، إذ يشير إلى "أن يكون للكلمة جانبان: واحد مادي وآخر معنوي أما المادي فهو الدال وهو الصُّوْرَة الصوتية وأما المعنوي فهو المدلول وهو الصُّوْرَة الذهنية التي تتقدحُ في النفس عند ورود الدال عليها والحق إن صورة الحركة الجسدية كذلك أمرها إذْ إن لها دالاً ومدلولاً أما الدال فهو الصُّوْرَة التشكيلية التي تتجلى عليها الحركة، حركة الكف أو اليد أو العين أو الحاجب أو الوقفة وأما المدلول فهو الصُّوْرَة الذهنية المعنوية التي تسترفد دلالتها من الدال الحركي""(غرار، ٢٠٠٨: ص٤٧)، وهذا القول

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م/١٤٤٣هـ

يمهد بشـــكل كبير إلى اعتماد الكلمة من جانبها المادي فهي تمثل وتمظهر وســـياق يوحي بالدلالة والمعنى.

ومن هنا يمكننا القول أن الهايكو يصادق على مقولة دي سوسير لاعتبارين أساسين: الأول هو أن الهايكو نظام بنائي لغوي يســـتقي أركانه ولبناته من اللغة واللغة فقط، ولهذا فإنه يركن إلى المتن والمبنى بشـــكل كبير، والثاني هو أن للهايكو تفرداً وتميزاً عن باقي التخريجات اللغوية والأدبية فهذا النوع الأدبي يجنح إلى التكثيف والاختزال إلى الدرجة التي تجعل الدال مثقلاً بالمداليل والسياقات والمرجعيات، وهذا يعني أننا أمام توظيف لغوي جديد يعول على المســاحة التركيبية للدال والتي يمكن استثمارها إلى أقصى مدى ممكن.

وهنا ينبغي أن نشير إلى أن الدال السردي الكتابي قد استل من الإرهاص الأول له وهو الدال الصـوري "ويبدو أن المحاولات الأولى للسرد كانت عن طريق السرد الصـوري الأيقوني ثم تحول بعد ذلك إلى السرد اللغوي تغيرت اللغة من شكلها الصـوري الأيقوني إلى الشكل الرمزي إلى شكل أكثر تجريداً ومرونةً متمثلاً بالحروف والكلمات"(بدر، ٢٠١٠، ص ١٥٧)، ونحن نحاول أن نقارب قصـيدة الهايكو للشاعر عبد الستار البدراني من خلال الطاقة الإيحائية الدالّة التي تتجذر في الصيغة اللغوية ومن ثم ترتبط بالصـــورة الســـينمائية الفوتوغرافية قبل ولوجها إلى المخيلة واســـتكناهها مدلولاً متجذراً يتعالق مع الصيغ التركيبية المتنوعة، وسنعمد إلى دراسة الدال التصويري عبر محورين رئيسين:

أولاً: الأبعاد التصويرية

حظيت الأبعاد التصـويرية بعناية نقدية كبيرة في حقلي السينما والأدب، وقد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى بأن هذه الأبعاد تقترب كثيراً من فن التصـــوير والســـينما معاً، بل إنها تتجذر في هذين الفنين، وهذا لا يعني اختفاء هذه الأبعاد من الحقل الأدبي إذ إنها تحضـــر وبقوة في القصـــة والرواية والشعر؛ وهناك من المصورين من يقدم سؤالاً مهماً قبل بدء عملية التصوير ألا وهو ما هي المسافة الكافية والمطلوبة بين الكاميرا وبين العنصـــر الذي تقوم بتصـــويره؟ وما هي درجة التقريب المطلوبة لتصوير أمر ما؟ فكلما اقتربت من العنصر الذي تقوم بتصويره كلما ملأ هذا العنصر إطار الصُّوْرَة وكلما وضحت تفاصيل العنصر الذي تقوم بتصويره ازداد تأثيره(عبدالحافظ، ٢٠٠٨: ص ٦٦-٦٤)، إذن هذه الأبعاد تعني المسافة التي تفصل الأداة اللاقطة عن الشيء المراد تصويره، ويمكننا أن نصل عبر الطاقة التخييلية إلى استنتاج الرابط الذ يجمع بين الصورة الفوتوغرافية والكلمة بوصفهما إشارتين دالتين توحيان إلى مدلول ذهني خالص.

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

ومما ينبغي أن نشير إليه الترابط والتسلسل الدلالي بين الصورة والكلمة، إذ إن قصيدة الهايكو تعتمد بالأساس على جملة من الملفوظات المكثفة التي توحي إلى صور ذهنية معينة، وهذه الصور الذهنية مرتبطة بتخيلات مدلولية خاصة؛ وتتوازى الصُوْرَة في السينما والرواية مع اللقطة في علاقتها بالمسافة التصويرية التي تتحكم ببعد الصُوْرَة فتناول الصُوْرَة القريبة جداً والصُوْرَة القريبة والصُوْرَة المتوسطة والصُوْرَة البعيدة والصُوْرَة البعيدة جداً(الجويدي، ٢٠١٢: ص ٢٠٠٣)، لذلك سيتم تناول هذه الأبعاد وفقاً لحضورها في قصيدة الشاعر عبد الستار البدراني:

أولاً: المسافة القريبة

تعد المسافة القريبة من المسافات التصويرية التي تؤمّن إظهار الكثير من التفاصيل المصورة إلى جانب المسافة القريبة جداً؛ لكنها لا تحدد التفاصيل بدقة كما هو الحال في الصُوْرَة القريبة جداً، كما يمكن أن "تشتمل الصُوْرَة قليلاً من التفاصيل مثل الضروريات أو أثاث الديكور التي تم استخدامها إما لأغراض تصويرية وتكوينية أو موضوعية أو أغراض تتعلق بالقصة"(هيرمان، ٢٠٠٠: ص ١٣٤)، تكون مسافة الالتقاط في الصُوْرَة القريبة أبعد بقليل من مسافة الصُوْرَة القريبة جداً بحيث يظهر في الصُوْرَة الشخصية منتصف الجسم العلوي أو السفلي أو حتى تبين الرأس والكتفين(الجويدي، ٢٠١٢: ص ٢٠٠٤)، ولهذا فإن حضور هذه المسافة التصويرية متمثل في النصوص الحكائية والشعرية لسبب بسيط وهو أنها تتمثل في الحوارات واللقاءات الشخصية التي يميل الكاتب إلى استظهار الكثير من التفاصيل الخاصة عبر هذه المسافة بعينها.

ومما لا شك فيه أن هذه المسافة التصويرية كانت من أكثر المسافات الموظفة في قصيدة الهايكو بشكلٍ عام وقصيدة الهايكو للشاعر عبد الستار البدراني بشكلٍ خاص، ويرجع السبب الرئيس في ذلك إلى الإحساس العميق الذي يعيشه شاعر قصيدة الهايكو والحساسية المفرطة تجاه الأشياء المحيطة به، فهو يحاول أن يستنطق الجماد الذي يحيط به ويحاور الأزهار ويجالس الحيوانات الأليفة إلى غير ذلك من السلوكيات التي يتميز بها شاعر الهايكو عن شاعر القصيدة الأخرى، هذه الحساسية الطافحة تدفعه مطلقاً إلى فتح باب الوصف القريب على مصرعيه، وتستوقفنا قصائد كثيرة في دواوين متنوعة للشاعر عبد الستار البدراني لعل من أبرز الشواهد على ذلك:

"في المساء
عند حافّة الدّلة

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م/١٤٤٣هـ

يهدل الهيل"(البدراني، ٢٠١٥: ص٢٣) ينتقي الشاعر عبد الستار عبد الله زوايا تصويره بحرفية عالية، بل إنه يراهن على حساسية الزاوية التي تؤمن له الوصول إلى أفضل تمثيل للصورة، ومثلما تجده يولي اهتمامه للزاوية فإنه يركّز على البعد التصويري الذي يحتم على القارئ الإسهام في تشكيل الدلالة والإبانة عنها، في هذه القصيدة يحاول الشاعر أن يقف عند الجزئيات البسيطة التي تحيط بنا في كلِّ جانب، تلك الجزئيات والدقائق الحياتية التي تناساها أكثر شعراء القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة، ليس لقصد منهم بل إن البناء الفنية والتركيبي لتلك القصائد يتعامل بإغفال وضبابية لتلك الجزئيات، أما قصيدة الهايكو فإنها تجديدٌ مطلق في السياق والدلالة والتعبير، ولا شكّ أنها سجلت تميزاً على الأجناس الإبداعية الأخرى من حيث قدرتها الفائقة على الرصد والكشف والتدقيق، ونجد البدراني في هذه القصيدة قد استثمر هذا التميز التقاني عند قصيدة الهايكو، ليقف عند تلك القيمة الدلالية التي نجدها في فوران القهوة من الدلة، إن الشاعر يستعمل مصطلح (تهدل) ويبرهن على صعوبة الموقف الدرامي والتراجيدي في الوقت نفسه، فلم تعد هناك تراكيب ولا سياقات تستدعي أن تكون القهوة أو الهيل في محميته، لأن عالم القيم في تغيرٍ مستمر، ما استدعى الشاعر إلى الوقوف عند هذه الجزئية عبر استعماله وتوظيفه للبعد التصويري القريب الذي ينجح في رصد الحالة بأدق تفاصيلها.

وفي نصٍ جديد يقف الشاعر بالمسافة نفسها على الحالة التي يريد تجسيدها، لأنه يكتشف أن هذا البعد التصويري هو الأمثل في تجسيد الحالة في هذا النص:

"رصاصة القناص

بدل إخراجها يتركها في قلب الشهيد

ملقط الجرّاح!."(البدراني، ٢٠١٦: ص٦) لم تكن رصاصة القناص هنا إلا علامةً تدليلية واضحة أراد الشاعر تصويرها بمسافة قريبة، محاولاً الكشف عن قرب المصدر الذي انطلقت منه الرصاصة، فالقناص هنا افتراضيٌ بحت، لا يرتهن إلى المسافة الطويلة في التصويب ولا يكون إلا في حالة من الدنو والتركيز، فالمسافة القريبة تؤمن للقارئ معرفة الرصاصة بعد انطلاقها من المصدر، وحال مكوثها في قلب الشهيد، ولا تحيل المتلقي إلى تلك المسافة التي قطعتها الرصاصة بل إنها تقف إلى منطقة قريبة تحاول من خلالها إن توضح عملية الفشل الذي يتراكم في قلب الشهيد من خلال عدم قدرة الجراح على إخراج الرصاصة، أو تعمده في عدم إخراجها، إن هذه التفاصيل

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

الدقيقة لا يمكن التحدث فيها إلا باستثمار البعد التصويري القريب الذي يسهم في تشكيل الدلالة ويؤطر المعنى بإطاره التقني القريب وصولاً إلى حيثيات وتفاصيل دقيقة.

ثانياً: المسافة المتوسطة

وهي أكثر المسافات شيوعاً في التصوير السينمائي إذ يتم اختصارها إلى (م.م) وبدلاً من عرض الجسم كاملاً كما في الصور العامة والبعيدة تقدم الصور المتوسطة الجسم من الركبة فما فوق(محرم، ٢٠٠٠: ص١٣٤)، ويقصد بالصُّوْرَة المتوسطة في المسافة تلك الصُّوْرَة التي تؤخذ للمادة الصُّوْرَة من مسافة متوسطة اعتيادية فلا هي بالقريبة ولا هي بالبعيدة في الوقت نفسه، لأنها تقع في منتصف المسافة بين الصُّوْرَة البعيدة والصُّوْرَة القريبة أو بين الصُّوْرَة القريبة جدا والصُّوْرَة البعيدة جدا وهي تبين معظم أجزاء جسد الشخصية (الجويدي، ٢٠١٢: ص ٢٠٠٤)، وإن قارئ قصيدة الهايكو يستطيع أن يحدد عدداً غير قليل من الاستعمالات والتوظيفات التي تنشط من حضور هذا البعد التصويري، إذ إن حضور المسافة المتوسطة أقل تمثلاً من حضور المسافة القريبة ويرجع ذلك إلى السبب نفسه الذي جعل المسافة القريبة أكثر حضوراً وهي المعالجات الخاصة لقصيدة الهايكو، إذ إنها تراوغ في مناطق ضيقة جداً وترتكز في مسارات محددة لا يمكن تصويرها ورصدها إلا عبر المسافة القريبة، لكن هذا لا يعني أن المسافة المتوسطة غير موجودة بل إنها متمثل وفي نصوص كثيرة جداً ومن ذلك ما جاء في قول الشاعر:

"رغم الركام
تتفتح عابقة بالحياة .!

بتلة الياسمين"(البدراني، ٢٠١٦: ص٥٨) تقيم هذه القصيدة علائق متعددة في مسارها الدلالي من خلال قدرتها الفاعلة على استحياء الأطواق التقاطبية بين مداليل متعددة، إن البدراني يحاول في مطلع القصيدة أن يبث طاقةً سلبية فائقة عبر دلالة الركام، ثم يفاقم أزمة التحدي لدى القارئ بالدال الإشاري المتعلق بالبياض والمسكوت عنه، لكنه سرعان ما يمرر طاقته الإيجابية العالية في خمس كلمات متعددة، تتفتح عابقة بالحياة بتلة الياسمين، تبدو المفارقة الدلالية واضحة للعيان من خلال قدرة الصورة على الإلمام بالتفاصيل العامة لأركانها عبر توظيف الشاعر للبعد المتوسط في تدشين الدلالة المتكاملة، يقوم البدراني في هذه القصيدة بالتراجع قليلاً في رصده الديناميكي حتى تتضح المفارقات وتكون الصورة بيئةً صالحة لنموها، ومن ثم الولوج إلى الدلالة التي تخوض القصيدة

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

غمار البوح من أجلها، ومن النصوص الأخرى في المجال نفسه يحاول البدراني أن يقف بالمسافة نفسها عن صورته الدينامية الفاعلة في قوله:

"**بثوبها . !**

مهووسةٌ ريحُ المساء

تتشبث الموجة"**(البدراني، ٢٠١٧: ص٧٠)** يحاور البدراني في نصه هذا أن يستعمل ويوظف المسافة المتوسطة التي تؤمن له الكشف عن التشاكل الصوري بين الريح من جهة والثياب من جهةٍ أخرى، إذ لا بد من الاستغناء عن المسافة القريبة لأنها لا تستطيع أن تكشف عن الرابط الذي يجمع ما بين الريح والثياب، ويفصح الشاعر عن قدرته الاختزالية الشعرية في الاختتام إذ ينهي القصيدة بتشبث الموجة، وهو هنا يستثمر مفهوم الانزياح ليجسد تراكمية الدلالة فليست الموجة هنا موجةٌ مياه بل هي موجة الريح التي تعبث بالثياب، ليبقى الامتداد ماثلاً بين عين الشاعر وما ترصده من تمثيل كائن، لذلك فإن الشاعر استفاد كثيراً من هذه الأبعاد المتوسطة في رصد ما يدور حوله وتدشينه بأفقه وتفكيريه وسبل تعبيره.

ثالثاً: المسافة البعيدة

يمكننا أن نفهم هذه المسافة على أنها مسافة أكبر من المسافة المتوسطة، وهي تتسم بالامتداد والبعد النسبي، إذ تتضاعف المسافة التي تفصل الكاميرا أو عين الراصد عن الشيء المراد تصويره، الصُّوْرَة البعيدة أقل إدراكاً للتفاصيل الدقيقة المحيطة إذ لا تكشف هذه المسافة أشياءً دقيقة كما هو الحال في الصور القريبة والقريبة جدا ولكنها طبيعة الحركة الجسدية مع إدراك اقل للبيئة المحيطة بموضوع التصوير أو مادته (الجويدي، ٢٠١٢: ص ٢٠٠٥، ٢٠٠٦) ، ولا شكّ أن هناك الكثير من القصائد التي وردت في مجاميع مختلفة للشاعر عبد الستار البدراني، إذ إن المسافات البعيدة غالباً ما كانت تُوظف في مساحات مفتوحة يجد الشاعر نفسه حراً أمام منطوقه وبوحه، وغالبا ما تتكرر الألفاظ التي تفضي إلى مساحات بعيدة مثل الأفق السماء الفضاء السراب وغيرها من الألفاظ الأخرى، نقف عند مثالين بارزين:

"**رغم الأفق**

تعبر إلى الجانب الآخر من الأرض

"**شمس مفارقة .!**""**(البدراني، ٢٠١٧: ص٢٠)** يستمر البدراني في استثمار المفارقة الدلالية ومحاولة وضع القارئ في مواجهة فعلية مع النص، فالأفق امتداد مفتوح بحاجة إلى رؤيةٍ مفتوحةٍ يتم

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م/١٤٤٣هـ

استثمار المسافة البعيدة في التصوير، فضلا عن ذلك فإن قدرة الشاعر حاضرة وبقوة في إعادة توازن القصـــيدة في رفد الجانب الآخر للمفارقة، إن القصـــيدة غنية بالكثير من الألفاظ التي توحي إيحاءً مباشـــراً بالامتداد والانفتاح مثل الأفق، الجانب الآخر، الأرض ، تعبر، شـــمس، مفارقة، هذه كلها كلمات تشير إشارةً صريحة إلى توظيف الشاعر للمسافة البعيدة في تصويره لواقعه الذي يعيشه، ومما ينبغي أن نشير إليه هو الرافد الدلالي الذي أراد الشاعر أن يكشف عنه، فهو يراوغ في مساحة مفتوحة تعبر عن القيم الكبيرة التي تزخر بها روحه وشخصيته، فلا يمكنه إلا أن ينفذ إلى عوالمه التي لا حد لها عبر سبيل تفكيره المتنوعة، وطرائق عرضه لهواجسه النفسية والاجتماعية الخاصة.

"تحلّق الحدأة في السماء

يعلّم العصفور فرخيه

الطيران

لحظة هبوطه يسقط فرخان

وريشـــة ملوثة بالدم"(البدراني، ٢٠١٥: ص٢٦) في هذا النص الدرامي الفاعل تنشـــط محركات سـردية كثيرة، تتعلق بالثيمة والملفوظ على حدٍ سـواء، فالنص يمثل لقطة سـينمائية متكاملة تبدأ من لحظة تصـوير الحدأة وهي تحلق في السماء عبر فضـاء مفتوح استعمل فيه الشـاعر المسافة البعيدة للرصد والكشف والمتابعة، في الوقت الذي يعلم العصفور فرخيه مهارة الطيران، لكن يبدأ الجزء المأساوي من النص في حالة الهبوط ولحظة الرصد التي كشفت عن الريشة الملطخة بالدم والجريمة، إن الشاعر استطاع أن يبرهن على قوة مشهده عبر وعيه الكامل بضرورة توظيف أدواته التقنية كافة، لا سـيما تلك التي تتعلق بالأبعاد التصـويرية التي تفسـح المجال أمام الكاتب للإدلاء بدلوه في سـياقه الكلامي والتركيبي التراكمي.

ثانياً: التدليل والتخييل

إن الاختلافات التقنية بين الأدب من جهة والسينما من جهة ثانية تتمظهر من خلال الرمز والتخييل، فمُشاهد الفيلم يختلف عن قارئ القصيدة عبر الأثر الفني الواقع عليه، إذ إن الفيلم يحدد بشكل كبير كل الأدوات المستعملة في تصوير الموضوع ويصل مستوى التماثل بين الواقع والفيلم إلى التطابق في كثير من الأحيان، لذا فإن مستوى التخيل لدى المشاهد يكون محدوداً فهو لا يحتاج إلى أن يشغل أداته التخيلية حتى يفسر أشياءً لا تختلف عن واقعه الذي يعيشه، بينما تكون مهمة قارئ القصيدة أكثر تعقيداً فالأدب نظام من الإشارات واللغة نظام من الرموز تحتاج بطبيعة الحال إلى كثافة

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م/١٤٤٣هـ

تخيلية لفك هذه الرموز والإشارات وتفسيرها وصياغة العبارة أدبياً تترك مجال التخيل مفتوحاً أمام القارئ وكلما كانت ثقافته القرائية عالية ويتمتع بأفق معرفي عالٍ زادت فرص ذهابه إلى أبعاد تخيلية بعيدة، وهنا يمكن القول إن الفيلم لا يعول كثيرًا على اثر المشاهد في تحليله كما تعول القصيدة على اثر قارئها في إعادة إنتاج الدلالة فيها ولا يعني هذا القول اضمحلال دور المشاهد في تحليل مشاهد الفيلم، بل إن اثره يكون في تشكله وإخراجه لكن اثره هذا يبدو ضعيفًا عند مقارنته باثر القارئ في تلقي القصيدة، لذا فإن التخييل في الرواية مطلق بينما نجده في السينما محدوداً، كما أن قارئ الرواية أهم من مشاهد الفيلم من حيث الدور الذي يلعبه كل منهما في تلقي المنجز الفني الرواية أو الفيلم.

إن التخييل سبيل رئيس من سبل التدليل، لهذا فإن القصيدة تكون إزاء فضاء تخييلي واسع مقارنة بما هو موجود في بنية الفيلم، ويمكننا أن نتناول التخييل والتدليل في قصيدة الهايكو عبر ذلك الرهان المفتوح لأفق التخييل التي تفترضها القراءة على حساب المشاهدة:

النص وأفق التخييل المفتوح:

تلتزم قصيدة الهايكو بكل مخرجات النص الأدبي وتحتكم إلى ضوابطه الفنية والسياقية والأسلوبية، لكنها تتماز عن مختلف التشكيلات والأجناس الأخرى بقدرتها الفريدة في تفعيل الجانب القرائي وإناطة المهمة الأكبر إلى القارئ بوصفه مكوناً رئيساً من مكونات إنتاج الدلالة، إن استجابة القارئ لمتطلبات النص حتماً ستكون أكبر وأوسع من استجابة المشاهد لمتطلبات الفيلم، فالفيلم نتاج تماثلي عياني يمكن أن يحقق تطابقاً بين ما هو معروض وما هو كائن فعلاً، وبهذا فإن فرص التخييل في إنتاج الصورة لدى المشاهد تكون ضعيفة جداً وغير منطقية، فهي غير منطقية لأن المحاولات التخييلية للمشاهد ستُسجل على أنها نشاط لا يلتزم بالفيلم أصلا فإن كانت الصورة المعروضة لشخص يحاور شخصاً آخر فلا يمكن للمشاهد أن يتخيل غير ذلك.

أما النص الأدبي وقصيدة الهايكو بالتحديد فإن فرص المراوغة والمحاورة والمجادلة مفتوحة أمام النص بوصفه فضاء مترامي الأطراف، إن قصيدة الهايكو نص يمتاز بالتكثيف والتعقيد في الوقت نفسه، وهذان الأمران بالتحديد هما السببان الرئيسان اللذان يقودان القارئ إلى الإدلاء بدلوه في تعزيز قدرته في مواجهة النص الأدبي ومحاولته الفاعلة في وضع النص في مكانه الدلالي المفترض، إن قصيدة الهايكو ميدان نصي مفتوح ومقتضب في الوقت نفسه، وليس ثمة مفارقة فيما ذكرت فهو مفتوح بالقياس إلى قدرته التدليلية العالية إذا ما اعتمدنا القارئ الفاعل، وهو مقتضب لأنه يرتكز إلى التكثيف والإيجاز بعيداً عن التفصيل والمبالغة في الوصف.

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

تنطلق قصيدة الهايكو للبدراني من الأنساق التركيبية والبنائية العامة لقصيدة الهايكو فهي تحتكم للضوابط السياقية ذاتها، ومن هنا يمكننا القول إن البدراني يقف موقف عادلاً من حق القارئ لقصيدته فهو يضع النص بين يديه بهدوء ثم ينسحب إلى منطقة كي يفسح المجال للقارئ فيبرهن على قدرته الفاعلة في التخييل والتدليل معاً، لهذا سنقف عند نصوص وقصائد متعددة للبدراني ضمن الإطار نفسه، ومن ذلك:

"**الغيمةُ**

قبعة الأرض

الماطرة"**(البدراني، ٢٠١٧: ص٤٩)**، لو أعدنا قراءة هذا النص مراتٍ متعددةً ربما سنكون محكومين بأكثر من تصور واحد للمشهد الذي يفضي إليه، هذه القصيدة لم تتجاوز الكلمات الأربع (الغيمة، القبعة، الأرض، الماطرة) لكنها تحمل بين ثناياها مجتمعةً طاقة تدليلية عالية تفضي إلى تخييلات متعددة، فالنص في ظاهره يباشر المعنى بصراحة، فالغيمة قبعة الأرض الماطرة لكن الشاعر هنا كشف لنا المسار الأول الذي ترسمه القصيدة لنفسها، بينما يترك المسار الثاني ليكتشفه القارئ بنفسه، إن الصورة الفوتوغرافية التي يكونها هذا النص في ذهن القارئ ليست إلا صورةً متخيلة تركن إلى الذهن لكنها لا تستقر فيه بل إنها تقرأ على أساس مرجعي متنوع يعيد تركيبها وتحليلها وتخييلها من جديد.

تحتمل هذه الصورة قراءات متعددة منها صورة الأم التي تحتضن طفلها الرضيع بكل حنانها وعطفها وعنفوانها، فهي الكائن الأقرب إلى روحه ووجدانه، وليس المطر هنا إلا علامة مرجعية للدمع، دمع الخوف من المستقبل المجهول ودمع الحنان والعطف، كما أنها خيمة تحميه من تداعيات الواقع المرير الذي يعيشه أو يحيط به، وهي التي ترضعه الحنان والطمأنينة، فهذا التصور التشكيلي لهذه القصيدة تدليلٌ مفتوح لتخييل لا متناهٍ، يستطيع القارئ أن يبرزه أينما شاء شريطة أن يستند إلى نصٍ فني يراوغ الذاكرة والمشاعر ويتماس مع الأمنيات والتفاصيل المعلقة، وهذه الامتدادات القرائية تكون مقفلة وغير فعالة في الفيلم ما يؤكد أن النص يرتكز على إطار مرجعي فائق التعقيد.

ومن النصوص الأخرى التي تشظى إلى قراءات متعددة وفاعلة ما جاء في مواويل الحجارة:

"**في أعماق البحر**

أول طريق يابس تشقه

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

عصا موسى"(البدراني، ٢٠١٧: ص٥٢)، إن أولى الاستجابات القرائية التي يصطدم بها القارئ في هذا النص هو عنصر المفاجأة والمباغتة، فالبدراني حاول من خلال مرجعياته الثقافية والدينية أن يوظف حالة عبور النهر للنبي موسى (عليه السلام) ويضعها بين يدي قارئ بإمكانه إطلاق سراح خياله في عملية الفهم والإدراك، إذ لا شك أن الخوض في غمار هذه المواضيع وتوظيفها شعرياً يعد مجازفةً كبرى، إذ كيف يكتب شاعر في القرن الحادي والعشرين نصاً مفاجئاً عن معنىً ديني غائر في القدم، إن رهان المفاجأة هنا هو تلك البساطة التعبيرية التي ساقها البدراني في كتابته، إذ إنه استطاع أن يفك لغز العبور بطريقته الخاصة، وبقي أن يجرّب القارئ قدرته في فهم أحاجي النص.

من المنطقي –خارج الأطر الشعرية– تصور مشهدية القصيدة في المعجزة (العصا) التي شقت البحر وسمحت لأتباع النبي موسى (عليه السلام) بالعبور إلى الضفة الأخرى هرباً من بطش فرعون، لكن القارئ سيكون مرغماً على البحث عن بدائل تدليلية عبر دالة التخييل، فالعصا هي الأفق المفتوح الذي يمكن من خلاله العبور إلى عالم أجمل مما هو كائن، والعصا هي الثيمة الجادة التي تكافح من أجل الوصول إلى حالتها المثلى، والعصا هي الدليل الإيماني الذي يمكن من خلاله الولوج إلى ليلٍ خالٍ من الأرق، كما أنه هذا النص يفترض عالمين متناقضين، الفضيلة والرذيلة الخير والشر الأسود والأبيض، وليست تلك العصا إلا المعجزة الإلهية التي يمكن من خلالها الولوج إلى ضحى جديد يفترضه البدراني من خلال نصه.

لم تكن قصائد الهايكو لبدراني حكراً على موضوعٍ دون آخر، إذ إنه خاض في الكثير من المواضيع لأن الهايكو عبارة عن قوة تعبيرية راصدة بأدوات لغوية، إن قدرة الهايكو وقصيدة البدراني بالتحديد على المعالجة السريعة مكنتها من تغطية مواضيع متعددة وكثيرة ومن زوايا متنوعة:

"بابا نويل

يزرع في هداياه

أجهزة تنصت"(البدراني، ٢٠١٦: ص١٤)، يحاول البدراني في نصه هذا أن يكشف الجانب الآخر من شخصية بابا نويل، تلك الشخصية التي حاولت أن تمسد عقول الأطفال والكبار بعطفها وحنانها على المستويين الزماني (أعياد الميلاد) والمكاني (الأماكن المغطاة بالثلوج)، فعلى الرغم من هذه الطاقة الإيجابية التي تبثها هذه الشخصية، فإن الشاعر أظهر الجانب الآخر من هذه الشخصية، (التنصت، والمؤامرة، والمراقبة، والتحري) لتكون هذه الشخصية غير منمطة بنمطها العفوي المتعارف عليه، كما أن الشاعر يمكن أن يطلق العنان لخيال القارئ في إن يخرج من هذه القصيدة موقفاً سياسياً

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

واضحاً، إذ إنه يبرهن على أن النقاء الذي كان يزخر به العالم أضحى موحشاً فلا مكان يمكنه أن يكون دافئاً حتى حضن بابا نويل فلربما يكون ملغوماً بأجهزة التنصت التي تحيط الإنسان من كل جانب، لتكون عاملاً جديداً من عوامل سلب الحرية الشخصية.

المبحث الثاني: ما وراء الهايكو؟

إن قصيدة الهايكو ميدانٌ تعبيري خصبٌ، لكنه في الوقت نفسه يقع ضمن رقعة إجناسية معقدة، فالهايكو يراهن على أمور أسلوبية فنية بارزة، من أبرزها التكثيف، المفاجأة، المقابلة، التضاد، الانزياح، ضرب أفق القارئ، وكل هذه المداليل والمتحققات تقع في فضاء لغوي قد لا يتجاوز الكلمات الست أحياناً، من هنا يمكن القول إن قصيدة الهايكو تزخر بالمحمولات المرجعية المتبقية في ذهن الكاتب، وهذا المحجوب أو المتبقي أو المضمر أو المخبوء يكون غائراً في ذات المؤلف لكن يمكن للقارئ أن يصل إليه عبر استحثاثه للنص واسكناهه واستدراك القيم التي ظللت في إطارها الذهني قبل انطلاقها في باحة البوح، ويمكننا أن نتحسس القيمة التكونية لمتبقيات المدلول في قصيدة البدراني عبر محورين أساسين:

أولاً: المفارقة المدلولية

تبقى المفارقة نسقاً فنياً شعرياً رائداً، ليس بوصفها حالة تعبيرية تستنفر كل طاقات القارئ فحسب، بل لأنها عامل مشترك بين الأجناس والأنواع الشعرية عامة، يمكننا الاستدلال على مفهوم المفارقة من خلال التعريف بأنها "الإدراك الواعي بطريقة من طرق الأداء تنهض على الخداع وتعتمد على وجود التنافر والازدواج في حيزها" (شوقي، ٢٠٠١: ص ٨٤)، لذا فإن التناقض والتنافر يشكل جانباً مهما من مفهوم المفارقة، فهي مصطلح قائم على أساس "تفاعل جدلي دائم بين الموضوعية والذاتية، بين الحرية والضرورة، بين مظهر الحياة وحقيقة الفن، بين وجود المؤلف في كل جزء من عمله عنصراً مبدعاً منعشاً وبين ارتفاعه فوق عمله بوصفه (المتقدم) الموضوعي" (ميوك، ١٩٨٢: ص ٢٩) وقصيدة الهايكو على وجه التحديد، تتخذ من المفارقة ركناً أساساً من أركان البناء، فلا مجال للتطويل أو التبرير أو التحرير أو التذييل، فالمسافة بين فم الشاعر ونهاية القصيدة قصيرة جداً لذا فإن المفارقات تكون حاضرةً وبقوة في قصيدة الهايكو، كما أن الهايكو ليس إلا ضربة مدلولية خارقة ترتعد بصدر القارئ، من هنا فإنه يميل إلى تدعيم آليات بنائه بالمفارقات المنوعة التي تسهم بشكل رئيس في إعطاء طابع شعري معين لبنية قصيدة الهايكو.

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

تستقر قصيدة الهايكو للشاعر عبد الستار عبد الله البدراني عن معنى المفارقة بالتحديد فهو يوظف المفارقة بأبعادها الدلالية والتأثيرية، فهو يراها سبيلاً جديداً من سبل البوح المبطن بالصمت، فهي ليست مجرد كشوفات دلالية صماء، بقدر ما هي مفاتيح تعبيرية لوجهات نظر عامة، إن المفارقة شكل من أشكال الترابط بين المباح والمسكوت عنه فهي ترتفع إلى مستوى القارئ العليم المدرك لأوليات اللعب الهايكوي الذي يتمرد على أعتى القراء، لذا فإن المفارقة تلعب على وترين متضادين وتر التأليف ووتر القراءة، أحدهما متمثل في القصيدة والآخر يبحث في ما بعد القول أو ما بعد الهايكو، لتكون الفرصة سانحة أمام القارئ حتى يحاول أن يفك طلاسم النص ويبحر في بحر معانيه، من هنا يمكن القول إن المفارقة ستكون باباً من أبواب الكشف عن أغوار النص ومعرفة ما تبقى من الحديث لا سيما ذلك الحديث الذي يتلاعب بالفكر ولا يتم البوح به، وعند قراءة دواوين الشاعر عبد الستار عبد الله البدراني ستقع عينك على كثير من قصائد الهايكو التي ترتكز على المفارقة بوصفها حالة بنائية بارزة، ومن ذلك ما جاء:

"**كلما أحسست أنني أتنفس**

باغتتني الحروف بالاختناق ..!"**(البدراني، ٢٠١٦: ص٢٣)**، يرتفع نسق التقابلي في هذا النص عبر محورين مهمين التنفس والاختناق، فهما مسارات متضادان في سياق دلالي واحد، إذ يتسم الموقف الأول بالانفتاح والانتعاش والحرية، لكنه يحتد بعد لحظات لأنه يتأزم ويختنق ويحس بالإحباط، يمكن من خلال هذه المفارقة الدلالية أن نتحسس الرؤية التي أراد البدراني الكشف عنها، فهو يراوغ بين الفينة والأخرى من أجل الحياة والحرية والمعنى والظل والمشاركة والتفاعل والصمود، وليس هناك أشجع من لغته كي تلعب دورها في تيسير ذلك النسق الحياتي، لكنه تفشل من جديد فمعناه أكبر من لغته، وجرحه أكبر من أن تمسده يد بيضاء حانية، وليس اللغة الآن إلا سبيل متجدد من سبل العوق الكلامي، فهي المفتاح المغلق الذي يجسد عطب الذاكرة وخراب الأماني.

إن البدراني يقْلِب الطاولة على أدواته اللغوية التعبيرية فهي الآن سطوة اختناق وتردد، بعد أن كانت السبيل الوحيد للتنفس، كما أنها الآن كابوس يلتصق بالعقل، بعد أن كانت الفسحة التي تريح الروح، هذا تخريج جديد يضعه البدراني بين أيدينا للكشف عن قيمة المفارقة في نصه من جهة، والتأكيد على سر الوحدة والتفرد من جهة ثانية.

ومن نصوصه الأخر التي تزخر بالمفارقة ما جاء في ديوان مرايا العراف إذ يقول فيه:

"**آخر الليل**

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

(سي السيد) يوقظ أمينة فقط

لتغسل قدميه .!!"(البدراني، ٢٠١٧: ص٢٣)، يبدأ هذا النص بدالة زمانية خاصة (الليل) ثم يلي ذلك مصطلح عرف في وسط اجتماعي خاص (سي السيد) ومن خلال المزاوجة بين المعنيين، تترتب الكثير من المعاني من أشهرها، الثقة والسيطرة والقوة والفتوة، وسرعان ما يسند إلى ذلك معنى آخر وهو مكمل لما بدأه (يوقظ أمينة) ففي هذه اللحظة يتم تحييد المعنى إلى خيوطه الجنسية الخاصة، فأمينة رافد أنثوي أعاد للنص بريقه الإنساني، بعد أن اتخذ النص من سي السيد سبباً للخشونة والتأزم العاطفي، فكانت أمينة نسقاً تعبيرياً يستلهم وجوده من طبيعته التكوينية، ولكن سرعان ما يرتج النص بالمفارقة التي قادها البدراني في سبيل ضرب النظام الاجتماعي الإنساني الذي يقود إلى كثير من التيبس والتصحر العاطفي، فكانت المفاجأة في قوله (لتغسل قدمي) فهنا استدار النص على نفسه وتمت تعبئته بطاقة سلبية كامنة، ولا يحتاج القارئ إلى تفكير معمق حتى يتأكد من أن الشاعر أراد أن يستفهم عن بعض القيم الدخيلة التي غيرت منظومة المجتمع، فهو استفهام إنكاري يقود إلى صحوة معرفية تحاول أن تسمي الأشياء بمسمياتها بعيداً عن الأسس الشاذة التي غيرت الموازين الحياتية.

وما دمنا في معرض الحديث عن المفارقات التي تؤسس النص ضمن إطاره المرجعي المتداخل، تصادفنا نصوص وقصائد متعددة للبدراني تسير وفق النسق ذاته، فهو يعد المفارقة ركناً أساساً من أركان بناء نصه، يقول في إحدى قصائده:

"لأنك غائبة

يتسكع وحده في حقول الياسمين

طوفان اللهفة .!!"**(البدراني، د، ت: ص١٢٣)**، إن هذا النص يتأسس على ثنائية مهمة وهي ثنائية (الحضور / الغياب)، فالغياب متمثل بها والحضور متمثل به، كما يستثمر الشاعر دلالة التسكع لفصل بين المعنيين، فهي غائبةٌ عنه لهذا نجده يستعين على لعبة الغياب بالتسكع والهروب من شبح الوحدة، إن الشاعر يقيم علاقة استبدالية بين الذات وعنصر العاطفة (اللهفة)، وهذه المفارقة بين العنصرين تدور حول موضوعة فريدة وهي موضوعة الحب والتعلق والهيام، يقترب هذا النص بوصفه سياقاً لغوياً تعبيرياً من أبعاده التداولية التي تستنفر القارئ في تحييد المعنى إلى جهة أخرى يريد المؤلف أن تكون فاعلةً ومترابطة، فالغياب عنصر رئيس من عناصر استدعاء الحضور والتفاعل العاطفي بين قطبي الحالة هو / هي.

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م/١٤٤٣هـ

ثانياً: المسكوت عنه (المتبقي)

تبقى قصيدة الهايكو من القصائد التي حققت لنفسها سياقاً فنياً تركيبياً خاصاً، سيما وأنها مستلةٌ من تركيبات وأجناس متعددة ومتداخلة، ومن أهم المزيات الفنية التي ترتكز عليها قصيدة الهايكو التكثيف والاختزال والحذف، فالقصيدة كما هو معروف تنضوي تحت التزامات تركيبية تحتم على قصيدة الهايكو أن تكون مقصورةً على عدد قليلٍ من الكلمات فهي بنية تعبيرية مكثفة، تعرض جزءاً من الدلالة وتبقي جزءاً منها ليكون القارئ مشاركاً في عملية إنتاج المعنى.

إن مفهوم المتبقي في هذا المقام هو ما أضمر من الدلالة والمعنى أو هو الجزء المخفي الذي أراد الكاتب إخفاءه لأسباب متعددة، فهو المتبقي من اكتمال المعنى وانتصاب الدلالة في مخيلة القارئ، ولا نعد المتبقي هو التجليات النصية التي بقيت في المناطق الخلفية من الذاكرة وجاءت فرصة بروزها في لحظة تعبيرية عاطفية معينة، بل هو الدال المساند الذي يكمل المعنى ويبرزه بشكله الجديد.

ويفهم من هذا أن المعنى مقسوم على قسمين اثنين: الأول ظاهر يتجلى في لفظيات النص، والثاني: باطن يكون في أعماق النص يقع اكتشافه على عاتق القارئ، وهذا الأخير هو المتبقي الفعلي للأول، أما قصيدة الهايكو للشاعر عبد الستار البدراني فهي قصيدة لا ترمي كل أوراقها في حضن القارئ بل إنها تحثها للكشف والتدقيق والمساءلة، هي قصيدة تكتب معنىً كبيراً بأحرف قليلة جداً ولهذا نجده يؤكد على وظيفة القارئ في تعزيز رؤيته الخاصة، ويبحث عن المتبقيات الدالية التي تحاول أن تربط المعنى بالمنطق الإنساني والعاطفي والروحي الذي يسعى البدراني إلى إثباته وتأسيسه في نصوصه.

إن نصوصاً متعددةً يمكن من خلالها تحسس النمط القرائي الخاص الذي تستثمره قصائد الهايكو عند البدراني، فالقصيدة ذات الأبعاد المفتوحة يمكن لها أن تكون مزدوجة القراءة فهي لا تشي بكل تفاصيلها وسياقاتها، إنما تعتمد على عملية استثمار المعنى الظاهر في بيان المعنى الباطن (المتبقي)، ومن هذه النصوص نقرأ:

"كثيرا ما يكلمه . .
ليل المنفى
عن أحبته الغائبين
تأفل عن قريب نجمة الصباح"(البدراني، ٢٠١٥: ص١٨)، يسير هذا النص في اتجاهين متلازمين، يكمل كل منهما الآخر، إذ إن الأحبة الغائبين أصبحوا سبباً لتغير لون الليل وتغير مذاقه

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م/١٤٤٣هـ

وطبيعته فبدلاً من أن يكون أنيساً تنقلب دلالته إلى أن يكون منفى للأماني الصادقة، فذلك الليل يوسوس له في كل لحظة يكلمه بجوارحه ولسان حاله يقول لقد تيبست حولي كل الحقول وبت وحيداً ولا أغصان في الأفق، إن ما يظهر من خلال تحليل هذا النص هو عنصر الوحدة والوحشة معاً، لكن هناك أقوال أخرى يمكن أن نستنبطها من النص متمثلةً بفعل الإنكار والتحدي معاً للفضاء المحيط بالشاعر، فهي رسالة مبطنة مفادها أن الليل الذي يخلو من الأحبة لن يكون ليلاً هادئاً بل سيكون موحشاً وهو أقرب للمنفى منه إلى السكن، وهذا النسق التشاؤمي المتصاعد قاد الشاعر إلى درجة التي تبرر له مناقشة فكرة الموت والأفول، وتقيم النجمة علاقة استبدال مع الذات، فالغياب سر من أسرار الأفول والاندثار واللاشيء، ومن الطبيعي النظر إلى معنى الأفول في السياق على أنه أفول رمزي فلا معنى للحياة بلا محبين وهذا يدخل في إطار المتبقي من الدلالة التي كشف عنها وصرح بها الشاعر وبقي الجزء الآخر متعلقاً برؤية القارئ.

ومن النصوص الأخرى التي تسير وفق النسق ذاته ما جاء في ديوان (أحلم بالسماء):

"**حين تكون الرصاصة**

مفتاحاً تنزف

الأبواب"(البدراني، ٢٠١٥: ص٢٦)، يحتمل هذا النص الكثير من التحولات المرجعية والفكرية، فهو يرتكز على نمط سيميائي واضح، كما أنه يقيم علائق تداولية في النص، فضلاً عن القيمة الإبداعية الشعرية التي ترتكز على الانزياح ونظام الاستبدال والمجاورة، يحمل هذا النص أقصوصة تميل إلى طابعها المأساوي التراجيدي، بفعل وجود مفاتيح لفظية تخدم فكرة الانحسار الدلالي (الرصاص، النزف)، كما أنها تثير في مخيلة القارئ ترسيمات تتأصل في صورة فوتوغرافية تتجذر في حدود اللقطة السينمائية الفاعلة، إن هذه القصيدة تعد وثيقة معرفية وجدانية واضحة يمكن أن نستدل بها على الموقف الذي يقفه الشاعر من الحياة، فهو يشعر بقيمة التغير الذي يدور من حوله ويفهم لعبة تبادل الأدوار ويقف متفرجاً من لعبة التحايل على العواطف والمشاعر ومحاولة إكساء العالم كسوةً مجردة من كل شيء إلا من الأطماع والجشع والطغيان، إن هذه التخريجات الدلالية لن تكون إلا متبقيات يمكن العثور عليها في حفريات القصيدة.

ويقارب البدراني موضوعاتٍ متعددةً في قصائده فلا يكون موضوعُ بمنأى عن طابعه النقدي البنائي، وهو ينظر إلى ما حوله نظرة تتطابق مع ما تراه الواقعية النقدية للواقع، فيتحفظ على الأجوبة المقنعة والحلول السحرية ليتركها مفتوحة أمام القارئ يدي بدلوه في تحديد الدلائل المضمرة في النص:

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

"بعد صرخة الصقر

غصت في آخر دفعة ماء

سمكة السلمون"(البدراني، ٢٠١٥: ص٣٣)، إن في هذا النص إسقاطاً واضحاً متمثلاً في قضية الصقر والسمك معاً، وهي قضية تحيل إلى ثنائية بارزة في قصائد البدراني وهي ثنائية (القوة/ الضعف) فصرخة القوي كفيلة بإخراس الضعيف، في زمن التناقضات وزمن اللامنطق، ويطابق الشاعر بين عالمي البحر وعالم الأرض فكلاهما تتلاشى فيه القيم الحية التي ينشدها كل إنسان قويم يشعر بحجم انتمائه الإنساني ويحس بقيمته العاطفية والوجدانية، فالنص يحيل إلى متبقيات ذات مرجعيات سياسية وفكرية تنطلق من حياة الشاعر نفسه، فليس العالم اليوم إلا في صراع سياسي اقتصادي مريب، يأكل فيه القويُّ الضعيفَ، ولا مجال للقيم الإنسانية على الإطلاق، إذ يمكن التماس طاقة رافضة للوضع الراهن الذي يعيشه الشاعر، فضلاً عن ذلك فإنه يترفع بالأساس عن وضع الحلول وإيجاد سبل الخلاص من سطوة المفسدين والسراق، بل يضع القارئ في مواجهة مباشرة مع النص حتى يتمكن من تأسيس نفسه وتحقيق ذاته انطلاقا من المتبقيات التي يمكن استخلاصها من النص نفسه.

الاستنتاجات:

إن هذه المقاربة البحثية سعت بشكل فاعل إلى تجذير العلاقة المفترضة بين الأدب من جهة والسينما من جهةٍ ثانية، عبر الانفتاح الفعلي الذي تسجله قصيدة الهايكو بوصفها شكلاً شعرياً جديداً، فقد تمثلت تلك الانزياحات السينمائية في صورة الأدب عبر المسارات التقنية للقصيدة من خلال زاوية النظر والمسافة التصويرية والأبعاد التركيبية الأخرى.

كما تمكنت هذه المقاربة من الولوج إلى ما ورائيات النص عبر أسلوب التقانة الأدبية، فكانت الرؤى التي أراد حجبها الشاعر عبدالستار البدراني ماثلةً في التراكيب بشكل جلي، لذا فإن فاعلية النص زادت بشكل كبير في هذه المقاربة من خلال افساح المجال أمامه ليتحقق وتتحقق معه رؤية الكاتب وتطلعاته الفكرية والأسلوبية.

فضلا عن الطابع الفلسفي والفكري الذي أضحى متجذرا في النصوص عبر البحث عن ما ورائيات توظيف التقانة السينمائية إذ سعى الكاتب إلى استنطاق النص بشكل كبير جداً من خلال السياقات الفكرية والأسلوبية والتقانية.

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م/١٤٤٣هـ

المصادر والمراجع:

1. تداخل الفنون في القصيدة العربية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينات، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٧: ٢٤١، ٢٤٢.
2. ثقافة الصورة في الأدب والنقد، الصورة الحركة وأثرها في الإبانة دراسة في التراث اللغوي والبلاغي، مهدي اسعد غرار، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، جامعة فيلادلفيا، كلية الآداب والفنون، دار مجدلاوي، الطبعة الأولى، عمان الأردن، ٢٠٠٨:٤٧.
3. ينظر: عصر الصورة "السلبيات والايجابيات"، شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٥. : ٨.
4. ثقافة الصُوْرَة في الأدب والنقد، الصُوْرَة الحركة وأثرها في الإبانة دراسة في التراث اللغوي والبلاغي، مهدي اسعد غرار، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، جامعة فيلادلفيا، كلية الآداب والفنون:٤٧.
5. الصُوْرَة في السرد الروائي والسرد السينمائي، فاطمة بدر، الأقلام (بغداد)، العدد الثاني، ٢٠١٠ : ١٥٧.
6. التصوير الفوتوغرافي، محمد كامل عبد الحافظ، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٨: ٦٤-٦٦.
7. عن: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، مهدي صلاح الجويدي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان أربد، الطبعة الأولى، ٢٠١٢: ٢٠٣
8. الأسس العملية لكتابة السيناريو، لويس هيرمان، ترجمة: مصطفى محرم، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٠: ١٣٤.
9. التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٠٤.
10. معارضات، عبد الستار البدراني، منشورات نادي الهايكو العربي (الإلكترونية) عمان، ٢٠١٥: ٢٣.
11. تراتيل النعناع عبق اللوز، عبد الستار البدراني، منشورات (نادي الهايكو العربي) الإلكترونية، عمان، ٢٠١٦: ٦.
12. الأسس العملية لكتابة السيناريو: ١٣٢.
13. عن: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٠٤.
14. تحت سماء صافية، عبد الستار البدراني، منشورات (نادي الهايكو العربي) الإلكترونية، عمان، ٢٠١٦: ٥٨.
15. شظايا قابيل، عبد الستار البدراني، منشورات (نادي الهايكو العربي) الإلكترونية، عمان، ٢٠١٧: ٧٠.
16. التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٠٥، ٢٠٦.
17. مواويل الحجارة، عبد الستار البدراني، منشورات (نادي الهايكو العربي) الإلكترونية، عمان، ٢٠١٦: ٢٠.
18. فراشات التانكا الحالمة، عبد الستار البدراني، منشورات (نادي الهايكو العربي) الإلكترونية، عمان، ٢٠١٥ ٢٦.

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السابع
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

19. نينوى قديسة الحرائق، عبد الستار البدراني، منشورات المختبر التجريبي لقصة وقصيدة النابو، الطبعة الأولى، ٢٠١٧: ٤٩.
20. مواويل الحجارة، عبد الستار البدراني، منشورات (نادي الهايكو العربي) الإلكترونية، عمان، ٢٠١٦: ٥٢.
21. أحلم بالسماء تظللني الغيوم، عبد الستار البدراني، منشورات (نادي الهايكو العربي) الإلكترونية، عمان، ٢٠١٦: ١٤.
22. بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، سعيد شوقي، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠١: ٨٤.
23. المفارقة، د.سي ميويك، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢: ٢٩.
24. صامت نبضي أيها الحب المجلجل، عبد الستار البدراني، منشورات (مقهى الشذرات والتأملات للإبداع الأدبي والفلسفي) الإلكترونية) ٢٠١٦: ٢٣.
25. مرايا العراف، عبد الستار البدراني منشورات (نادي الهايكو العربي) الإلكترونية، عمان، ٢٠١٧: ٢٣.
26. باتجاه النبض قريبا من عبق التنهدات، عبد الستار البدراني، منشورات (نادي الهايكو العربي) الإلكترونية: ١٢٣.
27. فراشات التانكا، عبد الستار البدراني: ١٨.
28. أحلم بالسماء، عبد الستار البدراني، منشورات (نادي الهايكو العربي) الإلكترونية، عمان، ٢٠١٥ ٢٦.
29. تنام العصافير حالمة، عبد الستار البدراني، منشورات (نادي الهايكو العربي) الإلكترونية، عمان، ٢٠١٥: ٣٣.

مجلة العلوم الاساسية
للعلوم التربوية والنفسية وطرائق التدريس للعلوم الاساسية