تعاضد الأجناس الأدبية كتابيّاً (سينمائية الصورة الشعرية) عينة إجرائية

أ.د حمد محمود محمد الدوخي
كلية الآداب/ جمعة تكـــــريت

الملخص:

بدايةً لابد أن نقف سريعاً مع مصطلحنا الإجرائي "سينمائية الصورة الشعرية" بصيغته التركيبية هذه لأن الميزة التي ينفرد بها هي أنه مصطلح تركيبيٌّ، أي أنه مصطلح ملفوظيٌّ مركَّبٌ من أكثر من لفظٍ بقصد الإحاطة؛ ولأنه مصطلحٌ ذاتيٌّ لم يخضع لممارسات الآخرين في تركيبه، فهو من صناعة المؤلِّف وهذه الصناعة نابعة من فلسفته التأملية بقصد التأكيد الإجرائي من التشخيص؛ لأن هذه الذات معنية بالإحاطة والتشخيص، ذلك لأنها توجه خطابها لمتلقٍّ مخصوصٍ/ واقعيٍّ، وهو القارئ/ المشاهد بكل مستوياته، بمعنىً أدق أن هذا المصطلح يتعامل مع الجانب الأدبي بما يمكن الإفادة من جماليَّتِهِ، ولكنه لا يسمح بالتشظِّي التأويلي لأنه مصطلحٌ يهدف للإرتقاء بسلوكيات هذا المتلقي إلى الدرجة المثالية العليا، لأن الخطاب المُصدَّر لهذا المتلقي آتٍ من فنٍّ فوقواعي _ الشعر، بتعاضد مع فن واقعي _ السينما _بأساسه الجمالي.

ونحن في اشتغالنا هذا نستهدف ذلك البناء الشعري _ مشهدي الذي يعمل على الارتفاع بالمتلقّي من نظام القراءة/ سامع إلى نظام القراءة/ مُشاهِد. وذلك من خلال استنفاد اكبر ما يمكن من الثروة الدلالية الهائلة التي تحملها الصورة السينمائية نتيجة اختزالها المعقد لنظام علاماتي يكاد يكون لا منتهياً، ورصدِ مكونات هذه الثروة داخل الصورة السينمائية من ديكور وكادر وإضاءة وظل .. وغير ذلك من لوازم البنية البصرية، وشدِّ جميع عناصر التكوين هذه بمونتاج واعٍ يتعهد بنتيجة المشهد، وهي الوصول بالمتلقي إلى نظام القراءة/ مُشاهِد.

وما مرَّ عرضه عبارة عن عملية تحليلية تُستنتج عن طريق صدْمِ صور المشهد فيما بينها لإحداث حركةٍ داخل إطار المشهد لتكوين حركة المشهد العام، وهنا لا بد من تعيين البؤرة التي تتفق فيها كل من بنية الصورة الشعرية، وبنية الصورة السينمائية بعدّهما تشكيلين غنوصيَّين لا يمكن تحديدهما تحديداً فيزيائياً ، ولكن يتم التعامل معهما على أساس الإحساس بهما، أي بآنيتهما، أي بما يكتنزه كل منهما من نظامٍ ينشـِط دورة التوليد الدلالي ويعمل على ديمومتها. وهذه البؤرة هي (وهمية الفضاء) الذي تقدمه كل منهما، فالصورة السينمائية لا يمكن أن تحتوي في كل مرة إلا على جزء محددٍ من المكان، فهي جزء منتقىً ومكثف من الواقع، وأهميتها تبرز من قدرتها على الإيحاء بالوضع المكاني[١]، هذا من حيث الوهم المكاني، أما من حيث الوهم الزماني فإن السينما بعدِّها فناً بصرياً يرتبط بالعلامات الأيقونية، لا يوجد فيها سوى زمن واحد ممكن: الحاضر .. إنه حاضر العرض الجاري للمشهد.. إنه خلق وهم حقيقي بالحاضر[٢] وقد (حاول الباحثون النظريون في مجال السينما تفسير ظاهر الزمن الحاضر السينمائي بأنه نتيجة لالتقاء ثلاثة حركات هي: حركة الممثلين والأشياء داخل اللقطة، ثم حركة الكاميرا والإضاءة، وأخيراً الحركة التي يخلقها المونتاج)[٣] والمقصود بهذا الحاضر هو حاضر إنتاج المعنى الذي هو نتيجة للمعادلة: **المُشاهَد + المُشاهِد = دلالة الحاضر للمعنى**، أي المعنى الآني، أي: إلغاء ما هو ماضٍ أو مستقبل. وفي هذه الحالة هنالك توسُّع في زمن (حاضر) الصورة الشعرية إذ (أن الخطاب الأدبي يمنح المتلقي حرية كبيرة في إطلاق نشاط المخيلة، لتصوُّر أبعاده ومقترباته في حين ينطوي الخطاب السينمي على اقتصاد في تخيُّل الحيّز يفرض فيه المخرج حدود النشاط التخيلي)[٤] وكذلك فإن المتلقي (لا يستطيع أن يعيد قراءة بعض الفقرات التي قد يتعسر عليه فهمها، كما قد يستطيع لو كان يقرأ قصة طويلة).[٥] وباختصار فإن انتقاء أي مكان ما وتكثيفه يفترض _ بالضرورة _ انتقاء زمان ما وتكثيفه لكي تكون حركة، فبدون الزمان لا توجد الحركة.وهكذا يتكون الفضاء الذي هو(أداء يشتمل على المكان والزمان لا كما هما في الواقع، ولكن كما يتحققان داخل النص مخلوقين ومحوَّرين من لدن الكاتب، ومسهمين في تخصيص واقع النص وفي نسْجِ نكهته المميزة).[٦]

من هنا يمكن لنا الدخول إلى ما يجعل الصورة الشعرية تتقرب من بنية الصورة السينمائية من حيث حساسية التكوين، وحدود الإطار للصورة في الحقل الشعري، أي: ما يجعل الصورة الشعرية تنتج دلالة (فلملوجية) حيث يقول الشاعر محمود درويش :

لو أستطيعُ أعدتُ ترتيبَ الطبيعةِ:
هاهُنا صفصافةٌ.. وهناك قلبي
هاهنا قمرُ التردُّدِ
هاهنا عصفورةٌ للانتباهِ
هناك نافذةٌ تعلِّمُكِ الهديلا
شارعٌ يرجوكِ أن تبقي قليلا
نامي قليلا(٧)

في هذا المشهد الشعري الذي هو تخيلٌ داخل تخيلٍ والمتكون من تهيئة، وست لقطات، وخاتمة هي(نامي قليلاً)،حيث وضوح الترسيم الفضائي وطغيان البنية البصرية، إذ أن(البنية البصرية تشمل تشكيل الصورة، وتوزيع الإضاءة، وتوجيه الكاميرا وإدارتها، وبناء الديكور، وتحديد هيئته وطراز محتواه).(٨) وعلى هذا التوجيه في تأسيس البنية البصرية نخطط للكشف عن حساسية التكوين وحدود الإطار، ففي اللقطة الأولى:_

هاهنا صفصافة.

نجد أن حساسية التكوين تفيض من التحديد للمحتوى(صفصافة) بما لها من دلالة في طبيعة المقطع الشعري بعدِّها مفردة ديكورية، وحدود الإطار تقف عند ما ينتج عن هذا التحديد ، ثم تأتي النقطتان (..) لفتح المسافة أكثر ولإعطاء الإطار عمقاً في الاحتواء، ثم تأتي اللقطة الثانية وهي: وهناك قلبي

وهذه اللقطة هي اللقطة الوحيدة في المشهد تحمل التصريح بالعطف وهو(حرف الواو) وهذه اللقطة تمثل موقع الشاعر، ولكن ليس من القصيدة وانما من هذا الطبيعة المنتخبة أو المتخيلة والتي هي صورة موجزة للوطن الذي ينشده الشاعر من خلال هذه الإعادة لترتيب الطبيعة، أما اللقطة الثالثة: هاهنا قمرُ التردُّدِ فقد تبنت هذه اللقطة إضاءة فضاء المشهد وهذه الإضاءة غير ثابتة بدلالة(التردد) الذي يقوم مقام الحامل للضوء ويؤمن له الحركة على طول المشهد. أما بالنسبة للكاميرا وتوجيهها وإدارة حركتها فذلك متوزع بين دعامتين أساسيتين تقاسمتا مسار حركة الكاميرا هما (هاهنا و هناك) مما يكشف أن حركة الكاميرا هي حركة منتبهة جداً حيث أن الـ(هاء) في(هاهنا) المتكررة تفيد الانتباه كذلك هي حركة أفقية بمستوى النظر، إذ أن مثل هذا المشهد الخارجي العريض يسمى بلغة السينما (بان PAN) وهو مشهد أفقي تتطابق فيه وجهة نظر الراوي ، والكاميرا والمشاهد(٩) كما في اللقطات الثلاث :_

هاهنا عصفورة للانتباه
هناك نافذة تعلمك الهديلا
شارع يرجوك أن تبقي قليلا

إذ من الملاحظ أن حركة الكاميرا أفقية في كل تحركاتها بتوجيه واحد غير أنها تتوجه إلى الأعلى ولكن تبقى أرضية كما في اللقطة الثالثة (هاهنا قمر التردد) وهي تحديد لموقع إضاءة المشهد الشعري. أما بالنسبة للديكور وهيئته وطراز محتواه، فبعدّه المؤسس الأول لحساسية التكوين وكذلك لحدود الإطار، فإنه متأتٍ هنا من هذه القصدية في توزيع أجزائه على مساحة المشهد، كذلك القصدية في الاختيار لهذه الأجزاء أو الوحدات الديكورية (صفصافة، قمر، عصفورة، نافذة ، شارع) إذ أن من

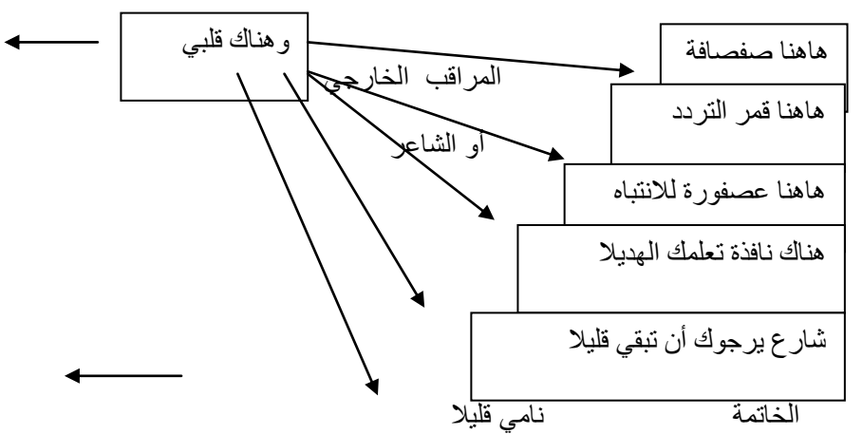
الملاحظ على هذه الألفاظ أنها مفردات بصرية يومية صوَّرت، بنسقيةِ تجاورها، مثل (عصفورة الانتباه، قمر التردد، نافذة الهديل)، حركةَ المشهد وهي حركة متوافقة فيما بين أجزائها مثل التوافق بين (الانتباه والتردد أو بين العصفورة والهديل، والنافذة والشارع). وعن طريق هذا الشدِّ الدقيق لعناصر الديكور يصبح كل جزء من هذه الأجزاء في حركة المشهد، هو حركة أساسية في المشهد كما يحدث ذلك في الصور السينمائية. فعندما ننظر إلى الممثل على الشاشة نجد أن الممثل والفضاء الذي قبله والفضاء الذي بعده وكل ما تحتويه الصورة السينمائية يؤدي الحدث مع الممثل، أي يتحرك في الاتجاه الذي يتجهه الممثل.

هكذا تتم عملية صدم الصور لتكوين مشهد القراءة/ مُشاهِد، أي صدم هذه اللقطات الست فيما بينها، إذ أن كل لقطة منها هي لقطة مستقلة من حيث التصوير. فلقطة (هاهنا صفصافة) هي لقطة مستقلة وقائمة بذاتها، إطارها وتكوينها، ولكنها تمثل حرفاً من حروف المشهد عند صدمها باللقطة الأخرى التي هي أيضا حرف آخر من حروف المشهد. أي أن اللقطة هنا تستقل بذاتها ولكنها تتواصل مع اللقطة الأخرى ويكون المشهد عندما تُشَدُّ هذه الصور بمونتاج واعٍ. أما عن التعبير البصري للكتابة أي اعتماد الكتابة بحد ذاتها تشكيلاً بصرياً يعطي دلالةً أخرى قائمة على مجرد المشاهدة، فإن هذا المشهد هو عبارة عن سلم حجري إذا ما سلّمنا أن اللقطة الثانية (وهناك قلبي) هي مراقب خارجي للمشهد –وواضحة دلالة السلم الحجري وهي محاولة الارتقاء إلى شيء عال ولكن هنا ينتهي العمل بالأخير إلى لا شيئية المشهد الذي هو أمنية ليس أكثر وعدم تحققه يتضح من مجرد النظر إلى المشهد حيث ينتهي بالأخير إلى خاتمته التي تنزع إلى السكون:

نامي قليلا

ونوضح ذلك أكثر في الشكل المبسط الآتي حيث تتراكب اللقطات:_

المشهد



ومثل هذا المبحث (التعبير البصري للكتابة بعدها تشكيلاً بصرياً سنأتي عليه بشكل مفصل وقد ذكرنا هنا شيئاً منه بعدِّه ركناً أساسيّاً في البنية البصرية للقصيدة، أي محاولة إكمال مشروع سينمائية الصور الشعرية إذ أن المشهد هنا أخذ _ بواسطة المفردة _ جانباً هيروغليفياً) حيث أن المشهد رُسِمَ بالكلمات. كما تحرك الشاعر المعاصر إلى محاولة إنتاج دلالات (فلملوجية) في النص متكئاً بذلك على إحداث ملفوظات فلمية داخل القصيدة عن طريق بناء تشبيهات مرئية وإجراء مقابلة فيما بين هذه التشبيهات. وهنا لابد من ذكر أمثلة سينمائية على ذلك لتسهيل مهمة فهم ما نرمي إليه، فمثلاً في فلم (البارجة بوتمكين: للمخرج سرجيه ايزنشتاين) تماثيل الأسود الثلاثة.. حيث تُصَوَّر وكأنها في نسقٍ، في حين هي منعزلة إنما الذي أظهرها بهذا الشكل هو القصد من التصوير الذي (لعل معناه يقوم في التعرُّف على قوة الأسد في الثورة البلشفية)[١٠] كذلك في فلم (الأزمة الحديثة) تظهر صورة قطيع من الأغنام تقابلها صورة لمجموعة من الناس تخرج من المترو الأرضي، ومثل هذا التقابل الصوري واضح النتيجة، وهي إقامة حدود بين البدائية (قطيع الأغنام) والتطور (مجموعة من الناس تخرج من مترو أرضي):

بمثل هذا البناء المتماسك دعم الشاعر المعاصر قصيدته، لأن مثل هذه الحبكية في البناء قد أمنت للقصيدة لغة أخرى بمفردات جديدة وهذا ما يظهر من خلال قول الشاعر:

بيروتُ / فجراً
بيروتُ / ظهراً
بيروتُ / ليلاً
يخرجُ الفاشيُّ من جسدِ الضحيةِ.
يرتدي فصلاً من التلمود: أقتلْ _ كي تكونْ (١١)

فبعد أن يرسم الشاعر المكان الذي يجري عليه التصوير، وهو من حيث المكان(بيروت) والزمان، اليوم على أوقاته (فجراً،ظهراً،ليلاً). يبدأ برسم تشبيهه المرئي الأول وهو (الوحش الفاشي، اليهودي) بصورة بشعة، في خروجه من جسد ضحية.ثم يجيء التعليق الذي يحاول أن يكشف عن تعطش هذا (الوحش الفاشي) للقتل الذي هو فصل من تلموده (أقتل _ كي تكون):

عشرينَ قرناً كانَ ينتظرُ الجنونْ
عشرينَ قرناً كانَ سفَّاحاً معمَّمْ
عشرينَ قرناً كانَ يبكي ..كانَ يبكي
كانَ يُخفي سيفَهُ في دمعَتِهْ
أو كانَ يحشو بالدموعِ البندقيةْ
عشرينَ قرناً كانَ ينتظرُ الفلسطينيَّ في طرفِ المخيَّمْ
عشرينَ قرناً كانَ يعلمْ
أن البكاء سلاحه.(١٢)

هنا ينتهي التعليق الذي وفّى في وصف هذا (الوحش الفاشي) (سفاحاً معمماً مجنوناً ينتظر متعطشاً للقتل وقد حشا بندقيته بدموع حائط المبكى)، حتى أن الخلل في الوزن (دمعته) ربما كان لدعم صورة التعطش لفردية الدمعة مقابل مفردة (دمعه) التي لو قالها لكان تلافى الخلل. مقابل ذلك يبدأ الشاعر بنسج التشبيه المرئي الثاني(الفتاة النائمة ،صبرا) بصورة من الوداعة: صبرا فتاةٌ نائمة(١٣)

بكل ما ينطوي عليه مثل هذا التصوير من إيحاء إيجابي،إذ نستطيع أن نتصور أعلى حالات الوداعة في (الفتاة) بعدّها كينونةً منفصلةً،ويزيد على ذلك أنها(نائمة) أي مستسلمة،على النقيض من صورة الفاشي اليقظة والمنتبهة. كذلك بعد رسم التشبيه المرئي الثاني(صبرا فتاة نائمة) يبدأ التعليق على هذا التشبيه وعلى نحو استغراقي في محاولة الكشف عن مدى وداعة هذا التشبيه ووحدته:_

رحلَ الرجالُ إلى الرحيلْ
والحربُ نامتْ ليلتينِ صغيرتينِ
وقدَّمتْ بيروتُ طاعتَها وصارتْ عاصمةْ
ليلٌ طويلٌ
يرصدُ الأحلامَ في صبرا
وصبرا نائمةْ

صبرا _ بقايا الكفِّ في جسدٍ قتيلْ
ودَّعتْ فرسانَها وزمانَها
واستسلمتْ للنومِ من تعبٍ ومن عربٍ رموها خلفَهم [١٤]

هكذا النص يضع المتلقي أما تأثير تشبيهين مرئيين (الفاشي، صبرا) ليرتفع به إلى نظام القراءة/ مُشاهِد، ومما يزيد من تأثيرهما أنهما من جنس القصة وهي (مجزرة صبرا وشاتيلا) إذ أن (تأثير التشبيه المرئي يزداد إذا كان جزءاً طبيعياً في تكوين القصة)[١٥]. وبعد أن يكون هذان التشبيهان بؤرةَ لغةٍ مرئية مضغوطة بألفاظها وتصويرها داخل المشهد، نشرف على الوصول بهما إلى ذروة العمل الشعري من خلال مقابلة صريحة يجريها الشاعر بينهما: صبرا _ تنام، وخنجر الفاشي يصحو[١٦]

من خلال هذا التضاد في التكوين الشعري (صبرا/الفاشي.تنام/يصحو)تخرج الصورة الثلاثية، كما يسميها (بيرس عالم الإشارات الأمريكي) أي الصورة/ إضافة (وهي عبارة عن شيء ما، لا يحيل إلى ذاته إلا من خلال ربطه لشيء بشيء آخر)[١٧] بمعنى أن هذه الصورة هي المتحقق من إضافة صورة(الفتاة صبرا النائمة) إلى صورة (الفاشي الذي يصحو حاملاً خنجره). وهذه الصورة الثلاثية أو الصورة / إضافة ما هي إلا محاولة لإعلان المسكوت عنه في هذه الحادثة المرعبة في تاريخ الأمة العربية، أي المجزرة حيث أن هذا الإعلان فاعل في النص بسبب هذا الصدْمِ الصوري بهذا التضاد أولاً، كذلك أن المشهد مظلم ولا يوجد فيه أي مصدر من مصادر الإضاءة ثانياً،كما يقول الشاعر:

صبرا تُنادي .. مَنْ تُنادى
كلُّ هذا الليلِ لي، والليلُ ملحُ
يقطعُ الفاشيُّ ثدييها _ يقلُّ الليلُ.[١٨]

وهنا نحن أمام تضاد ضمني، فالليل يكون جسداً لصبرا بدلالة (يقطع الفاشي ثدييها _ يقل الليل) وصبرا هنا هي المدينة المظلمة، وليست الفتاة، ويزداد توهّج هذا التضاد الضمني، حيث أن المشهد مصوَّر بكاميرا شعرية تصور في الظلام، مما يزيد في شبحية المشهد، لاسيما عندما يسند ذلك تعليق صبرا على مشهد الليل هذا:

صبرا تخافُ الليلَ، تُسْنِدُهُ لركبتِها
تغطِّيهِ بكحلِ عيونِها . تبكي لتُلهيهِ: (وهذا التعليق)
رحلوا وما قالوا
شيئاً عن العودةْ
ذبلوا وما مالوا
عن جمرةِ الوردةْ
عادوا وما عادوا
لبدايةِ الرحلةْ
والعمرُ أولادُ
هربوا من القبلةْ[١٩]

هكذا بعد أن أصبح سيناريو المشهد جاهزاً لعمل الفاشي من حيث (صبرا نائمة، وهو صاحٍ يحمل خنجره). يبدأ عمله أمام كاميرا ثابتة وهو يقوم بالحركة متخذاً من نفسه محوراً لحركة المشهد:

يرقصُ حولَ خنجرهِ . يغنّي لانتصارِ الأرزِ موالاً ويمحو
في هدوءٍ .. في هدوءٍ لحمَها عن عظمِها

ويمدّدُ الأعضاءَ فوقَ الطاولةْ
ويواصلُ الفاشيُّ رقصتَهُ ويضحكُ للعيونِ المائلةْ
ويجنُّ من فرحٍ، وصبرا لم تَعُدْ جسداً :
يركِّبُها كما شاءتْ غرائزُهُ، وتصنعُها مشيئتُهُ
ويسرقُ خاتماً من لحمِها، ويعودُ من دمِها إلى تلموده[٢٠]

ومحور الحركة هنا مسنود بأفعال شعرية تعمل بقصدية عالية وتتمتع بحرية في الحركة وفَّرتها لها الكاميرا الثابتة ، وحركة الأفعال هذه في تَقدُّم شعري مستمر حيث لا يوجد استئناف أو أي قطع من شأنه أن يؤثر على مجرى سير الأفعال وهذه الأفعال هي: (يرقص، يغني، يمحو، يمدد، يواصل، يضحك، يجن، يركبها، تصنعها).

بهذه الحبكية ينتهي هذا المشهد الشعري بعد أن استكمل مراحله الأساسية:-

١-البداية: (يخرج الفاشي من جسد الضحية).

٢-العقدة: (يرتدي فصلاً من التلمود: أقتل كي تكون).

٣-الذروة: وهي عملية تنفيذ وصية القتل بهذه الضدية الواضحة من خلال نسيج التوازي الدقيق الذي وجَّه المسار الشعري بين (صبرا - الفاشي) بوصفهما بؤرتين ضديتين تقاسمتا المشهد.

٤-النهاية: عودة الفاشي إلى التلمود (ويعود من دمها إلى تلموده).

الهوامش:

[١] ينظر : بيتر سبرنسي: جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون ، ترجمة: فيصل الياسري، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٩٢ / ١٣.

[٢] ينظر : يوري لوتمان : مدخل إلى سيميائية الفلم / ١٠٥-١٠٦.

[٣] بول وارن: السينما بين الوهم والحقيقة ، ترجمة : علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٧٢ / ٦١.

[٤] محمد صابر عبيد : إشكالية اللغة بين الخطاب الأدبي والخطاب السينمي، بحث مستل،ملتقى السياب الشعري الثالث،البصرة/١٩٨٩

[٥] صلاح أبو سيف: كيف تكتب سيناريو، دار الجاحظ للنشر -بغداد-١٩٨١/٢٠.

[٦] إبراهيم جنداري : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية ط١/٢٠٠١ بغداد/٢٥.

[٧] ديوان(مديح الظل العالي)/٣٢-٣٣.

[٨] بيتر سبرنسي:جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون/١٠.

[٩]فاضل ثامر ،بين الخطاب السينمائي والخطاب الشعري ، مجلة الأديب المعاصر ، بغداد ،ع (٤٦) سنة ١٩٩٤/١٤-١٥.

[١٠] جوليا كرستيفا: اللغة المرئية، ترجمة: فلاح حسن مجلة آفاق عربية، بغداد العدد ٩-١٠ (٢٠٠١)/١٠٠.

[١١] الديوان / ٨٠-٨١.

[١٢] الديوان / ٨١.

[١٣] الديوان / ٨٢.

[١٤] الديوان /٨٢-٨٣.

[١٥] فن المونتاج السينمائي/٩٤.

[١٦] الديوان /٨٧.

[١٧] ينظر جيل دولوز: الصورة _ الزمن، ترجمة: حسن عودة، سوريا_دمشق،المؤسسة العامة للسينما ط١/١٩٩٩/٤٣-٤٨.

[١٨] الديوان / ٨٧.

[١٩] الديوان/٨٦.

[٢٠] الديوان /٨٨.