توظيف القصيدة الجزائرية المعاصرة لتقنيات الأنواع الفنية. "اللقطة السينمائية" نموذجا.

طالبة دكتوراه/ منى دوزة
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب واللغات
جامعة منتوري- قسنطينة - الجزائر

الملخص

جاء هذا المقال ليبحث في تشكيل اللقطات السينمائية في الشعر وفق محور اللقطة المسافية الثابتة، ومحور اللقطة المتحركة، على اعتبار أن هذا الوضع حقّق جماليات التضافر مع الفن السينمائي، دون أن يفقد الفن الشعري خصائصه النوعية الأصيلة.

الكلمات المفتاحية: فن السينما؛ القصيدة الجزائرية المعاصرة؛ اللقطة الثابتة؛ اللقطة المتحركة؛ جماليات التضافر.

ABSTRACT:

this article to examine at the formation of the fixed shot and the dynamic shot, this situation has achieved the esthetics solidarity or let say the identification with these arts without losing the inherent technical characteristic of the poetic genres.

Key words: cinéma art , Algérien Contemporary poem ,the fixed shot ,the dynamic shot , the esthetics solidarity.

مقدمة:

بفضل تفصيلاتها القيميّة وعناصرها الفنية من ممثلين وإكسسوارات ووسائل الإضاءة والتظليل ومختلف عناصر الديكور فضلا عن خاصية "وهم الحركة"، استطاعت السينما اختصار كل الفنون وأصبحت تزعج نظاما قويا جدا له جذوره الضاربة في أعماق تاريخ الإبداع الإنساني، فعلى الرغم من أبوّته لكافة الفنون لم يتوانَ الشعر في الإفادة من السينما وخاصة قدرتها في التّلاعب بالصورة وتحويلها بالطريقة المناسبة التي من شأنها إحداث تأثيرات جديدة.

لقد دلفت السينما «إلى ميدان النص الشعري الحديث مزوّدة عناصره بقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سبل فنّية أكثر انفتاحا وديناميّة واتّساعا، جعلته على صراع الأمكنة الشعرية يبتكر صيغا مكانية مستحدثة، اقتربت كثيرا من حرارة السينما على النحو الذي يتفلمن فيه المكان، ويؤدّي وظائف شعرية تطوّر مدياتها الجمالية من جهة وترفع من جهة أخرى مقولته الشعرية إلى درجة دلالية أعمق»[1].

وقد استعار أما الشاعر الجزائري المعاصر التكنيكات السينمائية بأنماطها وأساليبها المختلفة وبخاصة تلك الأساليب التي لم تكن لديه ضمن وسائله الشعرية الخاصة، حيث انبعثت لغته وإيقاعاته في مسعى إلى تعويض جفاء الصورة المتخيَّلة بالصورة المتحركة لتتراءى لنا كما في الفن السينمائي جماليا وتعبيريا وتأثيريا، وعليه فإننا في هذا البحث سنحاول الكشف عن مدى إفادة القصيدة الجزائرية المعاصرة من تقنية "اللقطات" باعتبارها بؤرة العمل السينمائي واللّبنة الأساسية لتكوين المشهد أو الموقف.

إن لحركة الكاميرا ومواقعها التصويرية وزوايا تصويرها دورا مهما وفعالا في تشكيل وبناء وتوجيه دلالة الصورة السينمائية والشعرية على السواء. وعليه فإن اللّقطة السينمائيّة تتشكّل في القصيدة الجزائرية المعاصرة خلال محورين رئيسيّين هما: محور تشكيل اللقطة المسافية (الثابتة)، ومحور تشكيل اللقطة المتحركة.

أولا: محور تشكيل اللّقطة المسافية: يقصد باللقطة المسافية «اللقطة التي تتّخذ شكلها على أساس قُرب أو بُعد المسافة بين الكاميرا وموضوع التصوير»[2]، وقد استلهم

الشاعر الجزائري المعاصر هذه التقنية السينمائية ووظّفها في كتاباته الشعرية فأنتج –كما في السينما- ثلاث أحجام رئيسية للصورة هي اللقطة القريبة اللقطة المتوسطة، واللقطة البعيدة، وكثيرا ما يضيف إليها تنويعات أخرى؛ كاللقطة القريبة جدا، اللقطة المتوسطة القريبة، اللقطة المتوسطة البعيدة، واللقطة البعيدة جدا. قد يحدث أن يوظّف تقنية واحدة في تشكيل المشهد الشعري، وقد يحاول الجمع بين كل هذه التنويعات في ترتيب غريب وغير مألوف.

أ- اللّقطة القريبة: تعرف بأنها «لقطة للتركيز، لقطة تشد الانتباه إلى جزء تفصيلي من الموضوع يحدّد النقطة الواقعية أو العاطفية التي يهدف إلى تفصيلها»[3].

وقد وظّف الشاعر الجزائري المعاصر اللقطة القريبة (الكبيرة) بصورة لا تقل أهمية عن توظيفها في الفن السينمائي. فالشاعرة "لميس سعيدي" في قصيدتها المعنونة بـــ "زووم" ضمن ديوانها "في السينما" وعبر مسافة ثابتة تتحكم في عدسة الكاميرا من خلال تركيز بؤري* نحو الهدف، وبحركة التزويم**بلقطة قريبة جدا تغوص في تفاصيل ملامح الممثل الذي يدخل من الباب الخلفي للقاعة، تقول الشاعرة:

من باب المشهد الخلفي
يدخل دوره
أصابع يديه تتدلى مع الأهداب
يدفع الشفتين بالأقدام
يرفع أرنبة الأنف برأسه
يجذب الخدين بكتفيه
قليلا إلى الأمام
قليلا إلى الأعلى
قليلا إلى الوراء
متواطئا مع الإضاءة والمصور[4].

يكشف المقطع الشعري عن حركة تصويرية غاية في الدّقة، التقطت عدسة المصورة/ الشاعرة بواسطة العمق البؤري للعدسة ملامح الممثل؛ (أصابع يديه، شفتيه، أنفه، خدّيه) وعملت على ربط الأفعال (تتدلى، يدفع، يرفع، يجذب) بـــ (الأهداب، الأقدام، الرأس، الكتفين) وذلك بأسلوب أدبي تعبيري ساخر، حيث تمّ العدول باللغة عن معيارها باتخاذ المجاز وسيلة هدم وإعادة تشكيل وتنظيم، أما الجمع بين الإمكانات الشعرية والتقنيات السينمائية فقد دعّم إحساسنا باللقطة وعمّق شعورنا بحالة اليأس والإحباط التي يشعر بها الممثل.

الشاعرة "زينب الأعوج" في "مرثية لقارئ بغداد" وعبر مجموعة من اللقطات القريبة جدا تحدّد علاقتها مع الذات في إطار الجماعة، عبر صوت سلطوي تشير إلى أناها قائلة:

يا قارئ بغداد
أنا المجنونة
بركان من العواء
ينهشني
هاك
حنجرتي
وزعها على ما تبقى
من الحشرجات والنواح المستعصي
أنا
المجنونة
هاك
صدري مشرعة أبوابه لما تيسّر من النكبات
أنا
المجنونة
هاك
عيوني تبحث عن حقها في الكحل

أنا
المجنونة
هاك
شفاهي حطبا محروقا لما ذُبح من القبل
أنا
المجنونة
هاك
أكفي أبسطها تضرّعا لما تخفّى من الدعاء
أبسطها تضرّعا لصلاة الاستسقاء
لصلاة الانتفاء لصلاة القتل من الخلف
لصلاة الغشاوة لصلاة القيامة
أنا
المجنونة
هاك
الرحم أحرقه بما تبقى
من انتصارات كاذبة ومن هزائم[5].

يظهر أن الكاميرا تركِّز على حركات اليدين المعبّر عنهما لغويا بـــ (هاك)، لتتبع هذه الحركة بالاقتراب أكثر فأكثر من الأعضاء المتهالكة ألما والمتمثِّلة في (الحنجرة، الصدر، العيون، الشفاه، الأكفّ، الرحم) ليصبح حجمها كبيرا جدا على الشاشة، فتأتي اللقطة معبّرة عن الحالة النفسية بتأثير يتضاعف مع حركة التضخيم. وقد جعلتنا هذه اللقطات القريبة جدا على علاقة حميمة مع الشخصية نهتم ونتفاعل معها بل ونتعايش مع وضعها الثوري الصارخ، فيتصاعد التلاحم القومي ويتعاظم ضد المد الصهيوني.

ب- اللقطة المتوسّطة: تعرف بأنها «لقطة للموضوع... نرى فيها الشيء أو (الحركة) في حدّ ذاته، بأقلّ التفات إلى ما يحيط به»[6].

من النماذج الشعرية التي بُنيت وفق هذه الطريقة قول الشاعر "عز الدين ميهوبي" في قصيدته "قراءة" مصورا مأساة الفرد الفلسطيني:

سرقوا مني عيوني
ولساني وجنوني
وأقاموا حاجزا
للموت دوني
فتشوا صدري
رأوا طفلا بِحاره
يسأل الناس الحجاره..
إنما لم يعرفوني..
قرأوا في جبهتي حرفين
قلت استنطقوني.. [7].

عملت اللقطات المتوسطة-الثنائية على توضيح حركات وإيماءات الجسد، الأمر الذي كشف عن توتر العلاقة بين الشخصية الساردة للحدث والطرف المستجوب لها.

تبدو حركات الشخصية داخل الإطار واضحة لا تضيع وراء الخلفية لأن المكان مغلق، غير أن المستجوَب يشير إلى مستجوِبه بتفتيش صدره، وهي اللقطة التي انفتحت لتكشف عن هموم الذات المتعاطفة مع القضية الفلسطينية والمساندة لها، فبالقلب صورةُ طفل الحجارة الأعزل الذي ينتفض على الرغم من عدم تكافؤ القوى. وعليه فقد مكّنت اللقطة المتوسطة من الكشف عن الصراع الدرامي وتوهّجه.

الكاميرا في "هايكو اللقلق" للشاعر "معاشو قرور" لا تغيّر مكانها تقريبا، هي ثابتة تنتقي صورا موزّعة لتقتنص اللحظة الهاربة عبر مكان مفتوح يتّسع للقول الشعري، فالهايكو وعلى الرغم من «ضيق جغرافيته طبوغرافيا، في المساحة التي يحتكم عليها بأسطره الثلاثة. فإنه يتضايف مع الفنون السمعية/ البصرية، وهو زمن الانتقال من الإنشادي إلى التصويري» [8]. من اللقطات المشهدية التي عبّرت عن هذا المعنى قول الشاعر:

- تتفرّسني أتفرّسها-
يدها الموشومة،
قارئة الفنجان [9].

يتألّف المشهد الشعري/ التصويري من ثلاث أسطر شعرية تنبثق عنها ثلاث لقطات تصويرية، في اللقطة الأولى تتّجه عدسة المصوّر نحو العينين، في اللقطة الثانية تركز الكاميرا عدستها على اليدين الموشومتين، بينما توجه العدسة في اللقطة الثالثة إلى قارئة الفنجان.
غير أن المعنى المتواري وراء الأسطر الثلاثة يوحي بفكرة محتملة؛ فالشاعر يجالس قارئة الفنجان وبدل أن يركّز على ما يحمله الفنجان من رؤى، أخذ يتفرّس في اليدين الموشومتين يبحث عن أي شيء تنبئ به تعرّجات خيوط الحناء، وقد عبّرت اللقطة المعاكسة (تتفرّسني أتفرّسها) عن الانتقال جيئة وذهابا، ما يوحي عن توهان الشاعر في تضاريس القضاء والقدر المتجلّي أمام عينيه.

ج- اللقطة البعيدة: تعرف بأنها «لقطة توجيهية، أي لقطة تأسيسيّة، إنها تربط بين شيء معين (أو حركة معينة) وبين كل ما يحيط به، أي خلفيته»[10]، فهي لقطة مؤسِّسة لتوالي لقطات أخر قريبة ومتوسطة.

من النماذج الشعرية التي أعطى فيها تغيير بؤرة عدسة الكاميرا بعدا جديدا للصورة قصيدة "الحفار" للشاعر "عز الدين ميهوبي" الذي يجمّع فيها عدّة لقطات مشهديّة ليشكّل مقطعا* غنيّا بالحركة يجسّم الموقف ويكشف به عن الحدث، وذلك بفضل تمثّل تقنية اللقطة البعيدة لعرض المكان الذي تدور فيه حركة المشهد بأكمله وإظهار التفاصيل الدقيقة. يقول الشاعر:

بكى الحفارُ..	اللقطة 1
تنهّدت المقبره	اللقطة 2
وحيدا تسامره شجره	اللقطة 3
يتوسّد قبرا..	اللقطة 4
يُخيط ملابسه بمسلّه	اللقطة 5

يعدّ الحصى..	اللقطة 6
ويداعب أشياءه بمظله	اللقطة 7
ينامُ	اللقطة 8
يخبئ بين مدامعه مجمره	اللقطة 9
بكى الحفارْ	اللقطة 10
القبر تعرّى..	اللقطة 11
وحط البوم على الصبار	اللقطة 12
تسّاقط من عينيه جماجم عشرين عاما..	اللقطة 13
وتنطفئ الأنوار	اللقطة 14
يبكي الحفار ... *[يدخل في مونولوج]*	اللقطة 15
[...] يبكي الحفار فيرتفع الآذان	اللقطة 16
ويسأله الآتونَ:	اللقطة 17
لقد حضر الأموات الآنْ..	اللقطة 18
القبر الواحد لا يكفي[11].	

في القصيدة ثمانية عشر (18) حدثا يشكّل مقطعا خطيا؛ بحيث «يرتبط حدث معين مع حدث آخر، ما يشكّل دراما مصغّرة»[12]. الظاهر أن المصوِّر يحتلّ موقعا بعيدا خارج المقبرة ويضبط عدسة كاميرته ويوجّهها نحو شخصية حفار القبور الذي يتّخذ له مكانا داخل المقبرة، وهو (وحيدا بين الموتى تسامره شجرة، يبكي، يتوسّد قبرا، يخيط ملابسه بمسلّة، يعدّ الحصى، ينام، يخبئ كمده بقلبه)، وعليه فقد استدعى التركيز البؤري لعدسة الكاميرا من خلال التزويم من المكان البعيد جدا «الانتباه إلى التفاصيل بشكل درامي، والتشديد على التفاصيل والدخول أكثر إلى الحدث وإلى الوعي الظاهر والوعي الباطن للشخصية»[13].

وقد اعتمد الشاعر في ترتيب سلسلة اللقطات على تقنية قطع المطابقة؛ بحيث «تكمِّل إحدى اللقطات الأخرى أو تتلاءم معها، وتتْبعها بسلاسة شديدة إلى درجة أنه لا يبدو أن هناك قطع في التسلسل فيما يخص الزمان والمكان»[14] لتشابه اللقطات جميعها وتعالقها في الكشف عن الحدث الدرامي.

كما اعتمد الشاعر على تقنية "الانتقالات"، وتحديدا تقنية "الاختفاء"؛ فالأنوار انطفأت، وعمّ الظلام للإيحاء بالانتقال إلى المشهد التالي. أما الإضاءة في اللقطة الرابعة عشر (14) في قول الشاعر (وتنطفئ الأنوار) فهي «عنصر مكوّن للصورة السينمائية تساهم في إبداع دلالة الرعب... التصرّف في الإضاءة وجعلها خافتة يخلق جوا قلقا ومخيفا. حيث أن الأضواء الباهتة للجدران المحيطة المتأرجحة تخلِق في ذهن المتفرّج الشعور بالخوف»[15]، وهو ذاته الجو النفسي الذي ألقى به الشاعر إلى القارئ.

اللّقطة رقم اثني عشر (12) في قول الشاعر (وحط البوم على الصبار) هي لقطة واثبة -تقع خارج الكادر الأول- عملت على فتح الكادر وتوسيعه، كما ضاعفت من صدمة القارئ/ المتفرج، سببت له إرباكا وثوّرت إحساسه التنبّئي بالانفتاح على الخيبة والعبث واللاجدوى.

من النماذج الشعرية التي سجلنا فيها تداخلا بين الشعري والسينمائي في تشكيل اللقطة عن بعد من زاوية نظر المتحدِّث قول الشاعرة زينب الأعوج في المقطع رقم (102) من مطولتها "مرثية لقارئ بغداد":

يا قارئ بغداد
صادفت حنظلة
يلف
بين
الأنقاض
؟
وجد
المفاتيح
وجد
خصلة
لأولى الجدات
وما صفِّد من الأحلام

وما
خبّئ منها في عيون المطر
؟
وجد
حطّة عاشق الحي
وجد
جنينا معلقا على صدر الخيبات
يغرف دمه يتشبث بحجرْ
تتدلى
منه
آيات الصبر[16].

في هذا المشهد الشعري يبدو أن الكاميرا ليست محايدة وإنما هي متضامنة مع الحدث، فقد وضعت في عين أحدهم؛ وهو الشاهد على كل الأحداث، لتعمل عين المتحدث / عين الكاميرا على توسيع الكادر فتنفتح اللقطة راصدة مواقف نفسية كاملة لما وجده "حنظلة" وهو يجوب الأنقاض. كلّما يرصد مواقف الغياب يتعالى الحس الدرامي فتتفاقم عين الكاميرا أكثر فأكثر لرصد الواقع وتشييع جنائز الإنسان المفقود في الزمن الموحش.

ثانيا: محور تشكيل اللّقطة المتحرّكة: يقصد باللقطة المتحركة «اللّقطة التي تكتسب شكلها على أساس حركة الكاميرا سواء بتحرّكها من مكانها أم على محورها أم بنقلها وتغيير زاويتها» [17]. وقد استلهم الشاعر هذه التقنية السينمائية ليثري بها أدواته الفنية، فمن «حركة آلة التصوير يخلق وهم الحركة في أجزاء المكان وبالتالي الإيحاء بعدم ثبات الأشياء وتغيرها المستمرّ»[18]. أما أنواع اللقطة المتحرّكة فهي:

أ- اللقطة التّتـبُعية: ذلك بأن «تتنقّل الكاميرا متحركة على حامل أو عربة متتبّعة الشيء المتحرّك المراد تصويره»[19].

من النماذج الشعرية التي بنيت باعتماد هذه التقنية السينمائية قصيدة "اللعنة والغفران" للشاعر "عز الدين ميهوبي" الذي يقول فيها:

ومشينا..
موحش هذا الطريق
ومسافات اغترابي داليه
عندما أفتح للناس طريقا ثالثا
يفتح الموت طريق «العاليه»
أدخل السوق..
حريق
هذه سيدة تحمل قربانًا
وتمشي عاريه
يذبل الصفصافُ..
ريح عاتيه
موسم يُحبِل جمرا وقيامه
وأنا أسأل أطيار السُّنونو عن غمامه
موحش قلبي كدمعه..
ما الذي يجمع بين الصبر والصبار..
والنهر الذي يمتص نبعه؟ [20].

وهو في طريقه إلى السوق، يصوّر الشاعر منظرا يتضمّن عددا من اللقطات وبحجوم متفرّقة لعرض مجموعة من التفصيلات التي تصف المكان وتكشف عنه أمام المتلقي.

عملت الكاميرا على تتتبّع خطوات الشاعر والعراف وهما يسيران، الأمر الذي «استدعى تلقيا بصريا [إلى اللقطات] محمّلا بالدلالية، إذ تفاعل بين المنطقين السينمائي والرمزي في تشكيل اللقطة»[21] مستبطنة الأشياء ومتجاوزة سطحيتها لتحمّل بدلالات أعمق.

- فـــ(الحريق) هو رمز الفتنة وحرارتها الخانقة.

- (سيّدة على ضعفها تحمل قربانا وتمشي عارية)، القربان الذي يبدو بشريا يشير به الشاعر إلى الاعتقاد الديني القديم بأن القرابين خاصة البشرية منها أكثر فاعلية في دفع النكبة والوباء.
- (الصفصاف ذابل) على الرغم من أنه رمز للشموخ لتعميق دلالة الانكسار.
- (رياح عاتية) هي رمز للفساد.
-ثم أخيرا تتوقف الكاميرا -التي يبدو أن المصور/ الشاعر يحملها على كتفه- للحظة عند (أطيار السنونو) يسألها عن (غمامة) لعلها تحمل معها (مطرا)؛ فالمطر هو رمز التيمّن، إنه الوطن المنتظر.

اتّكاء الشاعر على الرمز في صياغة تجربته الشعرية مكّنه من إنتاج قصيدة تصنع في مجموعها صورة موحدة، فضلا عن أن الرمز "أعطاه عمقا ومساحة وسمح له بتفسير اللامفهوم وإعطائه معنى خفيا»[22]: بأنّ الشاعر ينتظر بعثا عربيا رغم الصور المثقلة بالبؤس نتيجة الدمار والخراب.

الشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدته "مهاجر غريب في بلاد الأنصار.." يقدم ملامح بصرية يستمر عبر مجموعة من الصور المتحركة التي ترفع من درجة حيوية المشهد، يقول:

أنا المسلم القرشي..
رحلت مع الراحلين
أجوب المدى..
أجوب المدائن والفلوات البعيده،،
ويطوي "براقي" غمام الرؤى !
فينفطر الكونُ، يعلن أنّي
أنا الصاعد الآن -في الحلم- نحو المعارج،
أحمل شكوى إلى الله !
لأن "المدينة" ارتدّت -اليوم- بعد وفاة
النبي وأولئك الفاتحين !.
وعدت مع العائدين..
مررت على قبر "زيغود"..

وطفت بأرجاء "ديدوش"..
بكيت على قمر لا يعود،،
وعجت على دمن الخالدين..
رأيت الذي لا يرى !
وذا شجر "الغرقَدِ" -اليوم- إنّي رأيته يمعن
في الامتداد على طول (سرتا) !
بكيتُ../ بكيتُ بملء دموعي،،
لأنّيَ أعشق (سرتا).. أغار عليها...
وقفت غريبا على باب (سرتا) التي قد
تدلّى على صدرها سعَفُ العشق والكلماتْ !
و (سرتا) تراود عشاقها..
أوقفتني على مدخل الصخر.. / بحنا بما قد
تجذّر في القلب من شهقات الهوى وشظايا الضلوع..[23].

يفتتح الشاعر قصيدته ببيان تعريفي يكشف من خلاله عن نسبه العربي وانتمائه للدين الإسلامي، لينقلنا بدءا من قوله (أجوب المدائن والفلوات البعيده،،) إلى التمثل بالحادثة التاريخية الدينية "الإسراء والمعراج"، الأمر الذي يكفل له الانطلاق بأكبر سرعة حتى يجوب مساحة واسعة من الأمكنة يحدّد ملامحها ويرصد ما حل بها من دمار. هذا التوظيف «أكسب قضيته قداسة روحية ... خصوصا لـمّا كانت القضية ذات ارتباط مباشر بالواقع، والمصير القومي والإنساني والروحي»[24].

توزّعت اللقطات في جميع جوانب المكان طوليا وعرضيا، وقد عبّرت الأفعال الحركية (رحلت، أجوب، يطوي، عدت، مررت، طفت، عجت، رأيت، وقفت، أوقفتني) عن تنقّل الكاميرا بسرعة شديدة لتُظهر عمق المشاهد التي يتشكل فيها الحدث كاملا. كما تعمل حركة التّتبّع على تبطيء الزمن في مقابل تسريع الحركة المكانية، لتعزيز التوتر والتعبير عن اضطراب الشخصية، بل واضطراب العالم في سيرورته وصيرورته من وجهة نظر (الشاعر/ المصور).

ب- اللقطة البانورامية: البانوراما «حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي أو الأفقي دون نقل الآلة من مكانها»[25] حيث تستعرض الشيء المراد تصويره عبر حركة عمودية أو أفقية من اليمين إلى اليسار والعكس.

من النصوص الشعرية المبنية وفق هذه التقنية السينمائية قصيدة "روما" الذي يعتمد فيها الشاعر "عز الدين ميهوبي" على التفصيلات الدقيقة والمرئية فيقول:

شوارع روما
تجرّدني من غبار الخريف
ومن أدعياء السياسة
والخوض في كل شيء
ومن صحف تتغذّى على ثرثرات الرصيف
سأنسى قليلا
وأترك خلفي الذي ليس يتركني
وأجلس في أي مقهى
معي دفتر لحساب الكلام الذي لم أقله هناك
مثل طير يروح بعيدا
ويعرف أن نهايته في الشباك
سأشرب قهوة روما
يسمونها "كابوتشينو"
وأقرأ كل الوجوه التي
ليتها عرفت أنني شاعر عربي الملامح
في ضوء عينيه يصحو ملاك
هنا حنبعل يتابع أخبار بورصة قرطاج
يسأل عن طقس روما
ويبصق حين يرى قلعة لم تنلها يداه
وفي الركن نيرون ينفث دخان سيجاره

هو يخفي عن الناس فعلته
يحاوره صحفي بليد
فيحسبه من نجوم الكوميديا
ويسأله عن سواه
والنساء يوزعن ما شئن من شكولاطا
لكل الشفاه
وأنا أتأمل ساعة رمل معلقة بالجدار
بقيت ساعة للمطار[26].

يبدأ الشاعر في وصف المشهد من خلال حركة عمودية تبدأ من الأعلى إلى الأسفل بحركة ثابتة من الكاميرا واصفا المكان الذي تركه وراءه. وهو على امتداد الطريق يدخل المقهى، فتتحرك الكاميرا على محورها أفقيا لتضبط عدستها عبر حدود الفضاء الداخلي تصف كل الجزئيات التي تقع عليها العدسة عبر لقطات متتابعة ومتباينة؛ فالشاعر/ المصور يعيش اللحظة بالتنصل من الذاكرة والغوص في المكان "روما"، حيث يأخذ يشرب قهوتها المسماة "كابوتشينو" ويتفرّس الوجوه الجالسة في حدود ذاك المكان، هنا حنبعل، ثم تغيّر الكاميرا زاويتها في حركة أفقية إلى الركن، نحو "نيرون"، وفي نفس الاتجاه تمتدّ حركة الكاميرا نحو نسوة توزّعن شكولاطه، لينتهي المشهد الشعري بتحويل عمودي لاتجاه حركة الكاميرا نحو الساعة المثبتة على الجدار حيث تتماهى الكاميرا الشعرية مع الزمن كونه أهم معطيات الوعي المباشر والأكثر حضورا في المكان لتترك الباقي لمخيلة المشاهد.

وعليه فهذا النص يمكننا أن نصنفه ضمن "البانوراما الوصفية"، «لأن الهدف من البانوراما الوصفية "كشف مكان ما" أو حدث من خلال حركة الكاميرا» [27] التي تحرّكت على محورها في كل الاتجاهات والزوايا كاشفة عن الحدث والموقف والمكان، وعليه فهذا المشهد الشعري الذي استند على بانورامية الصورة يؤكّد على أن الزمان كعنصر فني يعطي للمكان قيمة متغيرة، فالمقهى على ضيقها هي مساحة هائلة تمتد في الزمن الماضي لتوحي بالمجهول؛ الصراع التاريخي بين قرطاجة وروما، وعليه فالشاعر بهذا التوظيف أراد أن يؤكّد

على فكرة مفادها أن الانفصال عن الواقع رهين العودة إلى الماضي بالغوص في تلافيف اللحظة التاريخية.

في "قرابين لميلاد الفجر" حركات تصويرية مندفعة، فقد عملت التقنية البانورامية بالعدسات المتوسطة على رسم حركة "سالومي" في الشارع مع ربط هذه الحركة مع موجودات أخرى لإعطاء شعور أكبر بالحركة:

خرجت..
تبحث عن "آريك" وحيده
عيناها تختزنان الشارع والأطفال..
ومئذنة الأقصى..
والشمس بعيده
مرت تحت الحاجز..
فوق الحاجز..
خلف الحاجز..
سقط الحاجز قالت:
سالومي لن ترقص بعد اليوم..
ودالية الإثم المفضوح دم مذبوح [28].

يبدو من خلال المشهد بأن الكاميرا تتحرك أفقيا عبر مساحة كبيرة متتبّعة "سالومي" وهي تتصفّح المكان علّها تعثر على "آريك"، وعند الوصول إلى نهاية الشارع فجأة يثبّت المصوّر الكاميرا على محورها ليرفع العدسة إلى الأعلى نحو المئذنة، ثم يوجهها عبر لقطة بعيدة جدا نحو الشمس كمحاولة منه للانفلات من التسويد الذي يسيطر على الجهة السّفلية من الكادر، وعبر حركة ارتدادية سريعة توجّه العدسة فجأة نحو المنظور الأول؛ لتقزم "سالومي" وتظهرها مسلوبةً من القوة، خصوصا مع الحركات الاهتزازية للكاميرا التي رافقت حركات "سالومي" ارتفاعا وانخفاضا. وعليه فقد كانت اللقطة البانورامية هي النهج الأسرع لتغطية حركة الرؤية أفقيا وعموديا مما ولّد التوتر والاضطراب وأوحى بالإرباك والفوضى.

ج- اللقطة المنخفضة: ذلك بأن «نرفع الكاميرا فوق نظر الشخص، ونحرّك زاويتها عموديا لنؤطّر»[29] ؛ أي تكون الكاميرا في وضع علوي وتتّجه عدستها إلى الأسفل.

في قصيدته "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" ضمن ديوانه الآخر "تغريبة جعفر الطيار" يبدو أن الشاعر "يوسف وغليسي" يستحضر عظمة النبي "يوسف" عليه السلام الذي ألقاه إخوته في غيابة الجب ظُلما وافتراء، يتلبس "يوسف" الشاعر صورة "يوسف" النبي تعزيزا للموقف الشعوري الذي عبَّر عنه قولا وصورة، فيقول:

كنت في الجب وحدي،،
على حافة الموت أهذي..
فيرتد صوتي إليَّ..
أطارح بيني.. أغالب حزني..
فيغلبني الدمع.. يجرفني في خراب المدى...
كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير
على الأرض ملقى..
وكانت رياح النبوة تعبرني.. [30].

ظاهريا يبدو أن البئر فتحة عميقة في جوف الأرض يُستخرج منها الماء، غير أن اعتماد زاوية تصوير مرتفعة بعدسة منخفضة جدا ممتدّة في بعدها البؤري يعطي للمتفرج إحساسا بالعمق، خاصة مع عمق المنظور (الشخصية) الذي لا يكاد يُرى فيظهر مضغوطا صغيرا بالنسبة لمساحة الكادر الذي يبدو في جزئه العلوي نيّرا مقطوعا بينما تغطّي العتمة الجزء الأكبر المتبقّي.

وعليه فتضييق زاوية التصوير كلّما زاد الامتداد يعمل على تعتيم المنطقة المنخفضة وتضييقها ليبدو "يوسف" مسلوب القوة، يعاني من الإحباط والإخفاق. وقد دعّم هذه المعاني رتابة حركة النزول التي تكرّرت بأشكال شتّى في قوله: (فيرتد صوتي إليَّ، فيغلبني الدمع.. يجرفني في خراب المدى، كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير على الأرض ملقى)، كلّها حركات هابطة تأخذ عين المتلقي إلى حدود مكانية متقصِّفة. أما رياح النبوة فهي «رمز لقوى

الثورة والتمرد على واقع تعيس. وهي ريح قوية قادرة على إعادة البكارة والطهر إلى كون فاسد»[31] لتعمّ السكينة والهدوء.

د- اللقطة العالية: ذلك بأن «نخفض ارتفاع الكاميرا، بجعل زاويتها إلى الأسفل»[32]؛ أي تكون الكاميرا منخفضة وتتّجه عدستها إلى الأعلى.

من النماذج الشعرية التي اتكأت في تكوينها الفني على هذه التقنية السينمائية قول الشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا":

إنني آخر الأنبياء بهذي البلاد،،
ولكنني أول المرسلين !..
تتخطفني ومضة من سديم السموات..
تجذبني نحوها قمرا يتدلى على شرفة الكون..
ينفطر الكون.. يعلن للأرض أني (عيسى
بن مريم) أسري بي من "سدوم" الخطايا
إلى "سدرة" الصالحين !..[33].

يضبط الشاعر آلة التصوير بزاوية تحتية ليوجّه عدستها/ عينه نحو وميض من سديم السموات العليا، وبحركة تصوير سريعة يرتقي الشاعر فوق الزمان والمكان ليترك الكاميرا للقارئ الذي يتخطفه هو الآخر وميض كثيف في السموات العلا، وذلك كي يعلن بأنه النبي "عيسى بن مريم" أسري به إلى سدرة المنتهى.

وبما أن «العروج هو الذهاب في الصعود»[34] فقد رصدت سرعة الحركة الممتدة في الأفق الإحساس بالرهبة والإثارة، وأحاطت الشاعر بهالة من القدسية من شأنها تعظيمه بإظهار القيمة التي تحتلها.

هكذا وبالفعل الشعري «تهادنت اللغة مع الكاميرا لبسط مديات شعرية تتيح للمعنى الارتفاع أعلى عن مستوى سطح التداول، وهذا بدوره أيضا يمهد الطريق أمام أنظمة التأويل لإيجاد أسس أدبية من شأنها أن تعملعلى تقنين المسافة بين هذا المعنى (اللغة) وبين القدرة الحلمية (الكاميرا)»[35] التي فتح مساحة أكبر من المشاهدة.

في مشهد شعري آخر تتّجه عدسة الكاميرا نحو الخارج من بعيد، لتلتقط صورة لطائر حقيقي من جنس آخر، هو اللقلق الذي يرفرف عاليا في السماء، يقول الشاعر "معاشو قرور":

عاليا يرفرف-
تحت قوس قزح،
طائر اللقلق الورقي.
يُضاهي ألوان الطيف،
بالأبيض والأسود [36].

الإطار الصوري للمشهد مفتوح على الإمكانات الفنية السينمائية في تداخلها الأجناسي مع الفنين الشعري والتشكيلي، حيث ينهض المشهد على صورة تتشكل أرضيتها من ألوان الطيف السبعة التي يتألق بها قوس قزح، أما طائر اللقلق بالأبيض والأسود فهو الرسم البارز في تلك الأرضية، حيث يشعّ في الأفق التصويري نورا ووهجا.

تصوير اللقطة بزاوية تحت مستوى النظر، بجعل الطائر نواة استقطاب ونقطة تبؤّر بُنيت حولها الخلفية أعطى للقلق ظهورا لافتا ورسوخا بيّنا.

الخاتمة:

استلهم الشعراء الجزائريون المعاصرون الإمكانات التقنية للكاميرا فأنتجوا صورا للأشخاص والأمكنة والأشياء والمواقف بمختلف الأبعاد والمسافات؛ لقطات قريبة أو بعيدة، جزئية أو كاملة، ساكنة أو متحركة، يمكن أن تعرض مباشرة أو تظهر بترتيب رمزي، واللقطة في الشعر كاللقطة في الفيلم تماما؛ فحُصها لا يتم إلا ضمن لغة النص، فهي لا تكتسب أعمق معنى إلا ضمن سياق المقطع الشعري حيث تنحو الكلمة المنحى الصوري فتصبح شبيهة بالخطاب السينمائي في وظيفتها الجمالية.

الهـوامش :

[1] محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان-الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان-الأردن، ط1، 2008. ص 222.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م)، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1، 2008. ص231.

[3] دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2010. ص80.

* **البؤرة:** «هي النقطة التي تشكل العدسية الشيئية فيها صورة واضحة (تضبيط) لشيء يقع في بعد لا متناهي». ماري – تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، إدارة: ميشيل ماري، تر: فائز باشور، دط، دت. ص50.

** **الزووم**: «أو التحريك البصرياتي عبارة عن عدسة شيئية ذات مسافة بؤرية قابلة للتغيير دون نقل الكاميرا». المرجع نفسه. ص150.

[4] لميس سعيدي: إلى السينما. شعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005. ص43، 44.

[5] زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد. شعر، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2010. ص95، 96.

[6] دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما. ص80.

[7] عز الدين ميهوبي. ملصقات. شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، ط1، 1997. ص89.

[8] ينظر: معاشو قرور: مقدمة ديوان: هايكو القيقب. دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2016. ص8، 9.

[9] معاشو قرور: هايكو اللقلق، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2016. ص128

[10] دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما. ص79.

*** **المقطع:** «هو مجموعة من اللقطات تشكّل جزءا قائما بذاته من الفيلم يكون بصورة عامة مفهوما بحدّ ذاته». ك برنارد- ف ديك: تشريح الأفلام. تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط6، 2013. ضمن: سلسلة الفن السابع، ع234. ص113.

[11] عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، ط1، 2000. ص47- 49.

[12] ك برنارد- ف ديك: تشريح الأفلام. تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط6، 2013. ضمن: سلسلة الفن السابع، ع 234. ص114.

[13] ينظر: المرجع نفسه. ص110- 112.

[14] نفسه. ص122.

[15] قدور عبد الله ثاني. سيميائية الصورة. مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2008. ص 204.

[16] زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد. ص231، 232.

[17] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م). ص240.

[18] طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان. التعبير- التأويل- النقد، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2002. ص83.

[19] ينظر: تيموثي كوريجان: كتابة النقد السينمائي. تر: جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003. ص36.

[20] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. شعر، منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، ط1، 1997. ص37-39 .

[21] محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري. ص219.

[22] ينظر: رينيه جيلسون: جان كوكتو. على شاشة السينما، تر: فتحي العشري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ع183، دط، دت. ص88.

[23] يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. شعر، دار إبداع، ط1، 1995. ص77، 78.

[24] عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري. دراسة سيميائية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013. ص108.

[25] ينظر: مارسيل مارتن: اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دط، دت. ص388.

[26] عز الدين ميهوبي: أسفار الملائكة. شعر. منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2008. ص20-22.

[27] تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. دار البداية ناشرون وموزعون، عمان- الأردن، ط1، 2010. ص 312.

[28] عز الدين ميهوبي. قرابين لميلاد الفجر، منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، ط1، 2003. ص46.

[29] فران فينتورا: الخطاب السينمائي. لغة الصورة. تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012. سلسلة الفن السابع، ع217. ص224،. ص127.

[30] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص28، 29.

[31] عايدي علي جمعة: شعر خليل حاوي. دراسة فنية. ضمن سلسلة: كتابات نقدية. ع113، الهيئة المصرية العامة للكتاب. دط، دت. ص66.

[32] فران فينتورا: الخطاب السينمائي. لغة الصورة. ص118.

[33] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للطباعة والنشر، قسنطينة- الجزائر، ط2، 2003. ص26، 27.

[34] مجموعة من المؤلفين: الموسوعة القرآنية المتخصصة. إشراف: محمود حمدي زقزوق، مطابع الأهرام التجارية، قليوب- مصر، دط، دت. ص763.

[35] حمد محمود الدوخي: الموتتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة. دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ضمن: سلسلة الدراسات (1)، 2009. ص65.

[36] معاشو قرور: هايكو اللقلق. ص49.