

توظيف القصيدة الجزائرية المعاصرة لتقنيات الأنواع الفنية. "اللقطه السينمائية" نموذجاً.

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

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.

الملخص

جاء هذا المقال لبحث في تشكيل اللقطات السينمائية في الشعر وفق محور اللقطه المسافية الثابتة، ومحور اللقطه المتحركة، على اعتبار أن هذا الوضع حقق جاليات التضافر مع الفن السينمائي، دون أن يفقد الفن الشعري خصائصه النوعية الأصيلة.

الكلمات المفتاحية: فن السينما؛ القصيدة الجزائرية المعاصرة؛ اللقطه الثابتة؛ اللقطه المتحركة؛ جاليات التضافر.

مقدمة:

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

لقد دلفت السينما «إلى ميدان النص الشعري الحديث مزودة عناصره بقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سبل فنية أكثر انفتاحا ودينامية واتساعا، جعلته على صراع الأمكنة الشعرية يتكرر صيفا مكانية مستحدثة، اقتربت كثيرا من حرارة السينما على النحو الذي يتغلغل فيه المكان، ويؤدي 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 انبعث لغته وإيقاعاته في مسعى إلى تعويض جفاء الصورة المتخيلة بالصورة المتحركة لتترأى 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 واللبننة 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 اللقطة السينمائية تتشكل في القصيدة الجزائرية المعاصرة خلال محورين رئيسيين هما: محور تشكيل اللقطة المسافية (الثابتة)، ومحور تشكيل اللقطة المتحركة.

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

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

أ- اللقطة 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 سعدي" في قصيدتها المعنونة بـ "زوم" 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 الحديد بكتفيه

قليلا إلى الأمام

قليلا إلى الأعلى

قليلا إلى الوراء

متواطئا مع الإضاءة والمصور.⁴

يكشف المقطع الشعري عن حركة تصويرية غاية في الدقة، التقطت عدسة المصورة/ الشاعرة بواسطة العمق البؤري للعدسة ملامح الممثل؛ (أصابع يديه، شفثيه، أنفه، خديه) وعملت على ربط الأفعال (تتدلى، يدفع، يرفع، يجذب) بـ (الأهداب، الأقدام، الرأس، الكتفين) وذلك بأسلوب أدبي تعبيرى ساخر، حيث تمّ العدول باللغة عن معيارها باتخاذ المجاز وسيلة هدم وإعادة تشكيل وتنظيم، أما الجمع بين الإمكانيات الشعرية والتقنيات السينمائية فقد دعم إحساسنا باللقطة وعمق 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 أنها قاتلة:

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 تيسر من النكبات

أنا

المجنونة

هاك

عيوني تبحث عن حقها في الكحل

أنا

المجنونة

هاك

شفاهي حطبا محروفا لما دُج من القبل

أنا

المجنونة

هاك

أُكفي أبسطها تضرعا لما تحقى من الدعاء

أبسطها تضرعا لصلاة الاستسقاء

لصلاة الانتفاء لصلاة القتل من الخلف

لصلاة الغشاوة لصلاة القيامة

أنا

المجنونة

هاك

الرحم أحرقه بما تبقى

من انتصارات كاذبة ومن هزائم⁵.

يظهر أن الكاميرا تركز على حركات اليدين المعبر عنها لغويا بـ (هاك)، لتتبع هذه الحركة بالاقتراب أكثر فأكثر من الأعضاء المتهاكلة أما والمتمثلة في (الحنجرة، الصدر، العيون، الشفاه، الأُكف، الرحم) ليصبح حجمها كبيرا جدا على الشاشة، فتأتي اللقطة معبرة عن الحالة النفسية بتأثير يتضاعف مع حركة التضخيم. وقد جعلتنا هذه اللقطات القريبة جدا على علاقة حميمة مع الشخصية نهتم وتتفاعل معها بل وتتعايش مع وضعها الثوري الصارخ، فيتصاعد التلاحم القومي ويتعاظم ضد المد الصهيوني.

ب- اللقطة المتوسطة: تعرف بأنها «لقطة للموضوع... نرى فيها الشيء أو (الحركة) في

حد ذاته، بأقلّ التفات إلى ما يحيط به»⁶.

من الناذج 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 بحاره
يسأل الناس الحجاره..
إنما لم يعرفوني..
قرأوا في جهتي حرفين
قلت استنطقوني..⁷

عملت اللقطات المتوسطة-الثائية 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 المستجوب يشير إلى مستجوبه بتفتيش صدره، وهي اللقطة التي انفتحت لتكشف عن هوم الذات المتعاطفة مع القضية الفلسطينية والمساندة لها، فبالقلب صورة طفل الحجارة الأعرل الذي ينتفض على الرغم من عدم تكافؤ القوى. وعليه فقد مكّنت اللقطة المتوسطة من الكشف عن الصراع الدرامي وتوجهه.

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

- تتفرّسني أتفرّسها-

يدها الموشومة،

قارئة الفنجان⁹.

يتألف المشهد الشعري / التصويري من ثلاث أسطر شعرية تنبثق عنها ثلاث لقطات تصويرية، في اللقطة الأولى تتجه 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 تعرجات 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 تأسيسية، إنها تربط بين شيء معين (أو حركة معينة) وبين كل ما يحيط به، أي خلفيته»¹⁰، فهي لقطة مؤتّسة لتوالي لقطات آخر قريبة ومتوسطة.

من النماذج الشعرية التي أعطى فيها تغيير بؤرة عدسة الكاميرا بعدا جديدا للصورة قصيدة "الحفار" للشاعر "عز الدين ميهوبي" الذي يجمع فيها عدّة لقطات مشهّدية لبشكّل مقطعا* غنيا 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:

لكى الحفار.. اللقطة 1

تهدّت المقبره اللقطة 2

وحيدا تسامره شجره اللقطة 3

يتوسّد قبرا.. اللقطة 4

يُخيط ملابسه بمسلّه اللقطة 5

6	اللقطة	يعدّ الحصى..
7	اللقطة	ويداعب أشياءه بمظله
8	اللقطة	ينام
9	اللقطة	يخبئ بين مدامعه مجمره
10	اللقطة	بكي الحفاز
11	اللقطة	القبر تعرّى..
12	اللقطة	وحط البوم على الصبار
13	اللقطة	تساقط من عينيه جراح عشرين عاما..
14	اللقطة	وتنطفئ الأنوار
15	اللقطة	يبكي الحفار ... [يدخل في مونولوج]
16	اللقطة	[...] يبكي الحفار فيرتفع الآذان
17	اللقطة	ويسأله الآتون:
18	اللقطة	لقد حضر الأموات الآن..
		القبر الواحد لا يكفي ¹¹ .

في القصيدة ثمانية عشر (18) حدثا يشكل مقطعا خطيا؛ بحيث «يرتبط حدث معين مع حدث آخر، ما يشكل دراما مصغرة»¹². الظاهر أن المصوّر يحتلّ موقعا بعيدا خارج المقبرة ويضبط عدسة كاميرته ويوجهها نحو شخصية حفار القبور الذي يتخذ له مكانا داخل المقبرة، وهو (وحيدا بين الموقى تسامره شجرة، يبكي، يتوسّد قبرا، يخيّط ملابسه بمسلة، يعدّ الحصى، ينام، يخبئ كده 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 «تكمل إحدى اللقطات الأخرى أو تتلاءم معها، وتتبعها بسلسلة 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"، وتحديدًا تقنية "الاختفاء"؛ فالأنوار انطلقت، وعمّ الظلام للإيجاء 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... التصرف في الإضاءة وجعلها خافتة يخلق جوا قلقًا ومخيفًا. حيث أن الأضواء الباهتة للجدران المحيطة المتأرجحة تخلق في ذهن المتفرج الشعور بالخوف»¹⁵، وهو ذاته الجو النفسي الذي ألقى به الشاعر إلى القارئ.

اللقطة 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 إرباكًا وتوّرت إحساسه التنبّي بالانفتاح على الحية والبعث واللاجدوى. من النماذج الشعرية التي سجلنا فيها تداخلًا بين الشعري والسينمائي في تشكيل اللقطة عن بعد من زاوية نظر المتحدث قول الشاعرة زينب الأعوج في المقطع رقم (102) من مطولتها "مرثية لقارئ بغداد":

يا قارئ بغداد

صادفت حنظلة

يلف

بين

الأقنص

؟

وجد

المفاتيح

وجد

خصلة

لأولى الجدات

وما صقّد من الأحلام

وما
خبيّ منها في عيون المطر
؟

وجد
حظة عاشق الحي

وجد
جنينا معلقا على صدر الخيبات
يعرف دمه يتشبث بحجر

تندلى

منه

آيات الصبر¹⁶.

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 فتفتح اللقطة راصدة مواقف نفسية كاملة لما وجدته "حظلة" وهو يجوب الأناض. كلما يرصد مواقف الغياب يتعالى الحس الدرامي فتتفاقم عين الكاميرا أكثر فأكثر لرصد الواقع وتشجيع جناز الإنسان المفقود في الزمن الموحش.

ثانيا: محور تشكيل اللقطة المتحركة: يقصد باللقطة المتحركة «اللقطة التي تكتسب شكلها على أساس حركة الكاميرا سواء بتحركها 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 المستمر»¹⁸. أما أنواع اللقطة المتحركة فهي:

أ- اللقطة التثبيعية: ذلك بأن «تنتقل الكاميرا متحركة على حامل أو عربة متبعية الشيء المتحرك المراد تصويره»¹⁹.

من النماذج الشعرية التي بنيت باعتماد هذه التقنية السينمائية قصيدة "اللجنة 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 قرباناً
وتمشي عاريه
يذبل الصفصاف..
ريح عاتيه
موسم يُجِل جمرا وقيامه
وأنا أسأل أطيّار السُنونو 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 ومجموع
متفرقة لعرض مجموعة من التفاصيل التي تصف المكان وتكشف عنه أمام المتلقي.
عملت الكاميرا على تتبّع خطوات الشاعر والعراف وهما يسيران، الأمر الذي «استدعى
تلقيها بصريا [إلى اللقطات] محمّلا بالدلالية، إذ تفاعل بين المنطقين السينمائي والرمزي في
تشكيل اللقطة»²¹ مستبطنة الأشياء ومتجاوزة سطحيتها لتحمل بدلالات أعمق.
- فـ(الحريق) هو رمز الفتنة وحرارتها الخائفة.

- (سيّدة على ضعفها تحمل قربانا وتمشي عارية)، القربان الذي يبدو بشريا يشير به الشاعر إلى الاعتقاد الديني القديم بأن القرايين 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 (أطيّار السنونو) يسألها عن (غمامة) لعلها تحمل معها (مطرا)؛ فالمطر هو رمز التيمّن، إنه الوطن المنتظر.

اتكأ 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؛ بأن الشاعر ينتظر بعثا عربيا رغم الصور المثقلة بالبوّس نتيجة الدمار والحراب.

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 الكون، يعلن أيّ
 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 "الغرقد" -اليوم- إني رأيتُه يعن
 في الامتداد على طول (سرتا) !
 بكيثُ .. / بكيثُ بملء دموعي،،
 لأني أعشق (سرتا) .. أغار عليها...
 وقفت غريبا على باب (سرتا) التي قد
 تدلني على صدرها سعفُ العشق والكلمات !
 و (سرتا) تراود عشاقها ..
 أوقفنتني على مدخل الصخر .. / بحنا بما قد
 تجدُر في القلب من شهقات الهوى وشظايا الضلوع..²³

يفتح الشاعر قصيدته ببيان تعريفي يكشف من خلاله عن نسبه العربي واتمائه للدين الإسلامي، لينقلنا بدءاً 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 لما كانت القضية ذات ارتباط مباشر بالواقع، والمصير القومي والإنساني والروحي»²⁴.

توزعت اللقطات في جميع جوانب المكان طوليا وعرضيا، وقد عبّرت الأفعال الحركية (رحلت، أجوب، يطوي، عدت، مررت، طفت، عجت، رأيت، وقفت، أوقفنتني) عن تنقل الكاميرا بسرعة شديدة لتُظهر عمق المشاهد التي يتشكل فيها الحدث كاملا. كما تعمل حركة التتبع 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
 تجردني من غبار الخريف
 ومن أذعياء السياسة
 والحوض في كل شيء
 ومن صحف تتغذى على ثرات 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
 ويصق حين يرى قلعة لم تنلها يده
 وفي الركن نيرون ينفث دخان سيجاره

هو يخفي عن الناس فعلته
 يجاوره صحفي بليد
 فيحسبه من نجوم الكوميديا
 ويسأله عن سواه
 والنساء يوزعن ما شئن من شكولاتا
 لكل الشفاه
 وأنا أتأمل ساعة رمل معلقة بالجدار
 بقيت ساعة للمطار²⁶.

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 بالتصل من الذاكرة والغوص في المكان "روما"، حيث يأخذ يشرب قهوتها المسبأة "كابوتشينو" ويتفّس الوجه الجالسة في حدود ذلك المكان، هنا حنبل، ثم تغير الكاميرا زاويتها في حركة أفقية إلى الركن، نحو "نيرون"، وفي نفس الاتجاه تمتد حركة الكاميرا نحو نسوة توزعن شكولاته، لينتهي المشهد الشعري بتحويل عمودي لاتجاه حركة الكاميرا نحو الساعة المثبتة على الجدار حيث تنهت الكاميرا الشعرية مع الزمن كونه أهم معطيات الوعي المباشر والأكثر حضورا في المكان لتترك الباقي لمخيلة المشاهد.

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

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

في "قرايين 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

عينها تختزنان الشارع والأطفال..

ومئذنة الأقصى..

والشمس بعينه

مرت تحت الحاجز..

فوق الحاجز..

خلف الحاجز..

سقط الحاجز قالت:

سالومي لن ترقص بعد اليوم..

ودالية الإثم المفضوح دم مذبح²⁸.

يبدو من خلال المشهد بأن الكاميرا تتحرك أفقياً عبر مساحة كبيرة متسبعة "سالومي" وهي تتصقح المكان علها تعثر على "آريك"، وعند الوصول إلى نهاية الشارع فجأة يثبت المصور 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 السفلية من الكادر، وعبر حركة ارتدادية سريعة توجه العدسة فجأة نحو المنظور الأول؛ لتتزم "سالومي" وتظهرها مسلوبة من القوة، خصوصا مع الحركات الاهتزازية للكاميرا التي رافقت حركات "سالومي" ارتفاعا وانخفاضا. وعليه فقد كانت اللقطة البانورامية هي النهج الأسرع لتغطية حركة الرؤية أفقياً وعمودياً مما ولد التوتر والاضطراب وأوحى بالإرباك والفوضى.

ج- اللقطة المنخفضة: ذلك بأن «رفع الكاميرا فوق نظر الشخص، ونحرك زاويتها عموديا لنؤطر»²⁹؛ أي تكون الكاميرا في وضع علوي وتتجه 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 ظلما وافتراء، يتلبس "يوسف" الشاعر صورة "يوسف" النبي تعريزا للموقف الشعوري الذي عبّر عنه قولاً وصورة، فيقول:

كنت في الجب وحدي،،

على حافة الموت أهذي..

فيرتد صوتي إليّ..

أطرح بيني.. أعالب 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 ممتدة 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 نيرا مقطوعا بينما تغطي العتمة الجزء الأكبر المتبقي.

وعليه فتضييق زاوية التصوير كلما زاد الامتداد يعمل على تعميم المنطقة المنخفضة وتضييقها ليبدو "يوسف" مسلوب القوة، يعاني من الإحباط والإخفاق. وقد دعم هذه المعاني رتبة حركة النزول التي تكررت بأشكال شتى في قوله: (فيرتد صوتي إليّ، فيغلبني الدمع.. يجرفني في خراب المدى، كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير على الأرض ملقى)، كلها حركات هابطة تأخذ عين المتلقي إلى حدود مكانية متقصفة. أما رياح النبوة فهي «رمز لقوى

الثورة والتمرد على واقع تعيس. وهي ریح قوية قادرة على إعادة البكارة والطهر إلى كون فاسد»³¹ لتعم السكينة والهدوء.

د- اللقطة العالية: ذلك بأن «نخفض ارتفاع الكاميرا، يجعل زاويتها إلى الأسفل»³²؛ أي تكون الكاميرا منخفضة وتتجه 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 سهواً":
إنتي آخر الأنبياء بهذي البلاد،
ولكنني أول المرسلين!..

تتخطفني ومضة من سديم السموات..
تجذبني نحوها قمراً يتدلى على شرفة الكون..
ينفطر الكون.. يعلن للأرض أني (عيسى
بن مريم) أسري بي من "سدوم" الخطايا
إلى "سدره" الصالحين!..³³.

يضبط الشاعر آلة التصوير بزواية تحتية ليوّجه 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 سدره 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 لبط مديات شعرية تتيح للمعنى الارتفاع أعلى عن مستوى سطح التداول، وهذا بدوره أيضاً يمهد الطريق أمام أنظمة التأويل لإيجاد أسس أدبية من شأنها أن تعمل على تقنين المسافة بين هذا المعنى (اللغة) وبين القدرة الحلمية (الكاميرا)»³⁵ التي فتح مساحة أكبر من المشاهدة.

في مشهد شعري آخر تتجه 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 والأسود³⁶.

الإطار الصوري للمشهد مفتوح على الإمكانيات الفنية السينمائية في تداخلها الأجناسي مع الفنين الشعري والتشكيلي، حيث يهض 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 يشع في الأفق التصويري نورا ووهجا. تصوير اللقطة بزاوية تحت مستوى النظر، يجعل الطائر نواة استقطاب ونقطة تبؤر بُنيت حولها الخلفية أعطى للقلق ظهورا لافتا ورسوخا يتنا.

الخاتمة:

استلهم الشعراء الجزائريون المعاصرون الإمكانيات التقنية للكاميرا فأنجوا 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.

الهوامش:

- 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، ص 231.
- ³ دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر- والتوزيع، القاهرة، ط2، 2010، ص 80.
- * **البؤرة:** «هي النقطة التي تشكل العدسة الشبكية فيها صورة واضحة (تضييظ) لشيء يقع في بعد لا متناهي». ماري - تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، إدارة: ميشيل ماري، تر: فائز باشور، دط، ص 50.
- * **الزوم:** «أو التحريك البصرياتي عبارة عن عدسة شبكية ذات مسافة بؤرية قابلة للتغيير دون نقل الكاميرا». المرجع نفسه، ص 150.
- ⁴ لميس سعدي: إلى السينما، شعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 43، 44.
- ⁵ زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد. شعر، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2010، ص 95، 96.
- ⁶ دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما، ص 80.
- ⁷ عز الدين ميوي: ملصقات. شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، ط1، 1997، ص 89.
- ⁸ ينظر: معاشو قرور: مقدمة ديوان: هايكو القيقب. دار فضاءات للنشر- والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2016، ص 8، 9.
- ⁹ معاشو قرور: هايكو اللقلق، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2016، ص 128.
- ¹⁰ دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما، ص 79.
- *** **المقطع:** «هو مجموعة من اللقطات تشكل جزءاً قائماً بذاته من الفيلم يكون بصورة عامة مفهوماً بحد ذاته». ك برنارد- ف ديك: تشریح الأفلام. تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط6، 2013. ضمن: سلسلة الفن السابع، ع 234، ص 113.
- ¹¹ عز الدين ميوي: كاليغولا يرسم غرنیکا الرئيس. منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، ط1، 2000، ص 47- 49.
- ¹² ك برنارد- ف ديك: تشریح الأفلام. تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط6، 2013. ضمن: سلسلة الفن السابع، ع 234، ص 114.
- ¹³ ينظر: المرجع نفسه، ص 110- 112.
- ¹⁴ نفسه، ص 122.
- 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. ص 231، 232.

- 17 محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م). ص 240.
- 18 طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان. التعبير- التأويل- النقد، دار الشروق للنشر- والتوزيع، عمان- الأردن، ط 1، 2002. ص 83.
- 19 ينظر: تيموثي كوريجان: كتابة النقد السينمائي. تر: جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2003. ص 36.
- 20 عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. شعر، منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، ط 1، 1997. ص 37-39.
- 21 محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري. ص 219.
- 22 ينظر: رينيه جيلسون: جان كوكو. على شاشة السينما، تر: فتحى العشري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ع 183، دط، دت. ص 88.
- 23 يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. شعر، دار إبداع، ط 1، 1995. ص 77، 78.
- 24 عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري. دراسة سيميائية، دار التنوير، الجزائر، ط 1، 2013. ص 108.
- 25 ينظر: مارسيل مارتن: اللغة السينمائية، تر: سعد مكاي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دط، دت. ص 388.
- 26 عز الدين ميهوبي: أسفار الملائكة. شعر. منشورات البيت، الجزائر، ط 1، 2008. ص 20-22.
- 27 تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. دار البداية ناشرون وموزعون، عمان- الأردن، ط 1، 2010. ص 312.
- 28 عز الدين ميهوبي. قرايين لميلاد الفجر، منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، ط 1، 2003. ص 46.
- 29 فران فينتورا: الخطاب السينمائي. لغة الصورة. تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012. سلسلة الفن السابع، ع 217. ص 224. ص 127.
- 30 يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص 28، 29.
- 31 عايدي علي جمعة: شعر خليل حاوي. دراسة فنية. ضمن سلسلة: كتابات نقدية. ع 113، الهيئة المصرية العامة للكتاب. دط، دت. ص 66.
- 32 فران فينتورا: الخطاب السينمائي. لغة الصورة. ص 118.
- 33 يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للطباعة والنشر، قسنطينة- الجزائر، ط 2، 2003. ص 26، 27.
- 34 مجموعة من المؤلفين: الموسوعة القرآنية المتخصصة. إشراف: محمود حمدي زقروق، مطابع الأهرام التجارية، قليوب- مصر، دط، دت. ص 763.
- 35 حمد محمود الدوخي: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة. دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ضمن: سلسلة الدراسات (1)، 2009. ص 65.
- 36 معاشو قرور: هابكو اللقلق. ص 49.