التقنيّات السينمائيّة ودورها في تشكيّل الشعر العربي المعاصر -مقاربة مشهديّة-

Cinematic techniques and their role in shaping contemporary Arab poetry Scenic approach

عابد بن سحنون[1]*، قادة غروسي[2]

[1] جامعة الجيلالي ليابس-سيدي بلعباس/الجزائر، Abed.bensahnoun@univ-sba.dz

[2] جامعة الجيلالي ليابس-سيدي بلعباس/الجزائر، gharoussi.dr@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/01/02	تاريخ القبول: 2021/03/15	تاريخ النشر: 2021/06/01

ملخص:

هناك من الشعراء المعاصرين من عَمَدَ إلى استعارة بعضٍ من التقنيات السينمائيّة بلقطات التكبير والتصغير بهدف الانتقال الدلالي السريع من مشهد إلى آخر... أدى هذا إلى إحداث تفاعل في مستوى البناء والتشكيل، لذا نمت علاقة استثماريّة بين الأدب والسينما من خلال توظيف تقنيّة المونتاج والسيناريو... تأسيسًا لمعرفة ديناميّة ترتكز على أشكالٍ معاصرة ترسم الوقائع والأحداث. فالهدف من هذه الدراسة تقديم رؤية مفاهيميّة لطبيعة تشكيل الشعر العربي المعاصر، وعليه تكون الإشكالية التالية: هل يقتصر تشكيل الشعر على المنجز اللساني البلاغي؟ أم يستدعي تقنيّات جديدة؟

كلمات مفتاحية: الشعر العربي؛ التقنيات السينمائية؛ مقاربة مشهدية؛ التشكيل اللغوي.

Abstract:

There are contemporary poets who intend to borrow some cinematic techniques with Zoom in / out to quickly move icons from one scene to another... This generated an interaction in the level of construction and formation, The investment relationship between literature, and cinema has grown through the use of editing and sorting technology. To build a dynamic knowledge based on contemporary forms that depict facts and events. The aim of this study provides a conceptual view of the nature of shaping contemporary Arab poetry Therefore, the following problem is: Is poetry formation limited to rhetorical linguistic achievement? Or needs new technologies?

Keywords: Arabic poetry; Cinematic techniques; Scenic approach ;Linguistic composition.

* المؤلف المرسل: عابد بن سحنون Abed.bensahnoun@univ-sba.dz

1. مقدمة:

اهتم الشعر العربي قديمًا بخطوط البناء والصفة المعمارية، معتمدًا على تمام البيت الواحد الذي يتميز عن باقي القصيدة، وبه تكتمل القصديّة الفنيّة، فأولت عناية بوحدة البيت من حيث التدقيقُ اللغويُّ والعناصر التي يمتاز بها الشعر من نظام في الوزن والقافية والموسيقى التصويرية، وكذا الدور الفعّال الذي يقوم به المعجم بوصفه تركيبًا لغويًا، فركزت العرب على أرثى بيت، وأهجى بيت، وأمدح بيت، وأغزل بيت... في دقة بنائيّة لتتوسع الآفاق من البيت الواحد إلى القصيدة بأكملها، وهذا الانتقال يتمُ من الجزء إلى الكل.

ولكن سرعان ما تحول هذا النظام العمودي إلى شعر حر، هذا الأخير عرف تطورًا في العصر الحديث والمعاصر نتيجة لاحتكاك ثقافي وتراكم معرفي بأشكاله المتحررة فأصبح الشاعر المعاصر يمتلكه انفعال عاطفي جارف اتجاه قضية أو ظاهرة ما، فكان لزامًا عليه استدعاء تقنيات جديدة وتشكيلات لغويّة حديثة لإثراء قصيدته، بإدخال البناء الحسي والتجسيدي والتمثيلي لعمله، لتصير الأشياء أكثر ثباتًا في الذهن كأن يبصرها ويتلمسها ويتذوقها ويشمها.

فالشعر المعاصر تفكير وظيفيٌ يعكس خبرة جماليّة وتجربة حسيّة ينقل الإحساس بالأشياء لا المعرفة بها، يصنع مشاهدًا بكلمات لاستثارة حواس المتلقي، حيث "ينقل معنى اللقطة من اللغة المنطوقة إلى لغة التَّعبير التَّشكيلية، ويبدو إذن أن على الكلمة أن تتجنَّب أن تلعب دور الشَّرح المطوّل للصورة، في كل مرَّة يكون هذا ممكناً فيه"[1]، وعلى هذا يمكن "الإشارة إلى أنَّ استراتيجية الإدراك الحسي المتبعة مشهديًا في الشعر العربي المعاصر التي تعمل على تجسيد المعنى تجسيدًا ملموسًا، أي إعطائه شكلاً ماديًا تتحقق شعريًا عبر أسلوب الوصف الذي يعمل عمل المنظومة التكنولوجية، المستخدمة في الفن السابع"[2] بجميع تقنياته: الكاميرا، السيناريو، الديكور، المونتاج، الإخراج، المونودراما...

إنَّ التلفظ الشعري يحتفظ بلغة الخطاب المكتوبة كفعل يُوظف شفويًا وكتابيًا وأثناء الممارسة التصويريّة للمشهد، وقد يصنع المتكلم –الشاعر–ممارسة تواصليّة تستندُ على رؤية تصوريّة، سواء تمثلت في إنتاج مشاهد تحمل تقنيات جديدة يستعين بها مثل: السينما أو المسرح... وعليه ستكون الإشكالية كالتالي: هل يمكن للشعر العربي المعاصر أن يستعينَ بآليات سينمائيّة بهدف تغير ملامحه من حيث التشكيل والتركيب اللغويُّ؟ أم يكتفي بالآليات البلاغية القديمة؟

2. استعارة الشعر العربي المعاصر للتقنيّات السينمائيّة

لا شكّ أن علم التقنية السينمائية كان أقوى تلك العلوم تأثيرًا في فهم الواقع، وفهم الشعر العربي المعاصر، وتوجيه دلالته، وتحديد معانيه، فقامت علاقة حميمة بينه وبين علوم الأدب والنقد، فالشعر أعطى ديناميكيّة وحركيّة كبرى عبر تقنية مشهد الانفعال والمتعة الفنية، ليثير خلالها النفس والوجدان، فهو ما زال يؤدي دوره في بناء الدراما بشتى أنواعها فالقصيدة المعاصرة أُدخلت عليها تقنيات جديدة – السينما – مثل: المشهد (Scène) السيناريو، اللّقطة الديكور المونتاج، المونولوج، المونودراما، الحركة، التمثيل، العرض.. ولهذا تمكَّن الشاعر المعاصر من توظيفها لصالح العمل الأدبي بشكل آني خطوة بخطوة ويُكتب كل مشهدٍ على حدة بشكل متسلسل، ويتم تقطيع اللّقطات وترقيمها تبعًا لظروف وملابسات القصيدة، فأصبح يكتب السيناريو بطريقتين:[3]

(أ).الشكل المتوازي (Parallel Form): وفيه تُقسم الصفحة – بشكل عموديٍّ– عمودين: الأيمن يتضمن تفاصيل الصورة، والأيسر للحوار والصوت، ويُكتب الرقم المسلسل للمشهد في أعلى الصفحة يمينًا، ثم يُذكر الديكور أو موقع التصوير خارجي ام داخلي؟

(ب).الشكل المتقاطع (Cross Form): وتتم فيه كتابة الصورة والصوت بشكل متقاطع متسلسل دون فصل، وتتم فيه– كذلك– الإشارة إلى الحركات التفصيلية التي تتخلل الحوار ويُكتبُ الحوار والاصوات مصاحبة في الثلث الاوسط من الصفحة.

واستفاد الشعراء من هذه التقنية بُغية تطوير وبناء وتشكيل قصائدهم عبر تقسيم المشهد إلى "لقطات، أو لقطة واحدة طويلة يجمعها مكان وزمان واحد، وعادة يكتب السيناريو من خلال المشاهد فقط، حيث تكون مسئولية المخرج أن يتولى بعد ذلك تجزئة تلك المشاهد إلى لقطات، وقد يصل المشهد الواحد إلى أكثر من 30 لقطة"[4]، وهذه الطريقة أتاحت للشعراء فرصة إيصال المكبوتات والأحداث تدريجيًا شكلاً ومضمونًا بتصاميم السيناريو:

أولاً: اللّقطات النهاريّة الخارجيّة: الطرق والبحار والصحارى والشوارع.. يعتمد على الطبيعة في لقطاته التي يبني بها السيناريو الذي لا يلتزم – تمامًا– القالب المتعارف عليه[5] يقول الشاعر أمل دنقل:[6]

الشوارع في آخر الليل . . آه

خيوطٌ من العنكبوتْ .

والمصابيحُ – تلك الفراشاتُ – عالقةٌ في مخالبها

تتلوَّى . . فتعصرها، ثم تَنْحلُّ شيئًا. فشيئًا.

... ...

ثانيًا: الاعتماد على اللّقطات الداخليّة: وتتم في الأماكن المغلقة، ويمكن أن يعتمد الشاعر على الوصف البصري مضمنًا الأصوات والحركات والجمل التي تصف تفاصيل وقوع الحدث بعناية، يقول محمود درويش:[7]

ويا مَوْتُ انتظرْ، واجلس على

الكرسيّ. خُذْ كأسَ النبيذ، ولا

تفاوِضْني، فمثلُكَ لا يُفاوِضُ أيَّ

إنسانٍ، ومثلي لا يُعارضُ خادمَ

الغيبِ. استرح...؟

نجد في هذه الأبيات حوار مشهدي في كلام يثير الدهشة ومفارقة عجيبة وشجاعة تبرز مدى دقة الاستعارات الصوريّة واللقطات التخيليّة، التي كللتها وسائط مرئية بأصوات لغوية أحيانًا متعالية وأحيانًا منخفضة، فالتعبير السينمائي يؤطر المسار والكلمات في لقطات داخلية ومكان مغلق يصف تفاصيل مهمة، تُعْقَدُ فيها اتفاقية تتضمن مفاوضة على شيء قد يتم تأجيله في نظر الشاعر، وعليه تحول المشهد إلى لقطات مصورة ذهنيًا، وكأننا أمام ذاكرة مرئية بمخيلة حسيّة ترسم لنا حدود المكان المغلق والأشياء بدقتها وتفاصيلها.

1.2. تقنيّات التصويّر المشهدي في الشعر العربي المعاصر

جاء في الفصل الرابع المعنون بـــ : الشاعر مصورًا تحت عنصر الشاعر وتقنيات التصوير من كتاب تقنيات الدرامية السينمائية على توظيف الشعراء لأهم التقنيات السينمائيّة التي ذكرها المؤلف، نجمعها باختصار كالآتي:[8]

أ. **اللّقطة البعيدة جدًا** Exterme long Shot وتُصور من مسافة بعيدة، وتُظهر مساحة كبيرة من الموقع المصور، وتعتمد على طرائق توظيف اللّقطة البعيدة جدًا في البناء الشعري وقد وظف الشعراء هذه اللّقطة بعدة طرائق وذلك لأغراض دراميّة او فنيّة تفيد الهيكل العام للقصيدة وذلك كما يلي:

أولاً. صناعة إطار مرئي للتجربة

ثانيًا. اللّقطة البعيدة جدًا والتصوير المجازي

ثالثًا. اللّقطة البعيدة جدًا والقالب الغنائي

ب. **اللّقطة الكبيرة Close Up** ويتم التركيز فيها على شيء معين كالوجه فحسب، أو الوجه والكتفين، أو جزء من الأثاث أو المكملات كالسكين او فنجان قهوة مثلاً، وهي تُضخم هذه الأشياء عشرات المرات، والمراد بها الإشعار بأهمية هذا الشيء المُصوَّر، ويمكن توظيف اللّقطة الكبيرة في:

أولاً. التركيز على موضوع معين وهي اللّقطة التقريريّة

ثانيًا. الامتزاج باللّقطة المعترضة وهي الصورة الثّابتة لجسم ما مثل: عمود نور، أو صفحة من خطاب...

ثالثًا: اللّقطة الكبيرة والمفاجأة البصرية وهي تقوم بصدم وعي المتلقي فجأة دون مقدمات

رابعًا. اللّقطة الكبيرة والبناء المونتاجي وهي اللّقطة الأشد عمقًا.

إنَّ ما نشاهده وما نعبر عنه من خلال **اللقطات الكبيرة** في الشعر ليس وجهًا ولا يدًا ولا وضعة، ولكننا نستحضر من خلالها الصور الذهنية والسياقات التي يستعمل فيها اللقطة أو هذه المشهدة، وبعبارة أخرى، فإن الثقافة العربية هي التي تحدد كل لقطة في سلسلة من السياقات الدلالية المختلفة؛ حيث إن الثقافة البصرية كتابة مشهدية تتولد عنها شكل القصيدة وكتابتها هندسيًا، على أنها أحيانًا تكون مكتملة بمدٍّ من النقط، حينها تترك وقعًا دلاليًا نفسيًا على المشاهد أو المتلقي.

من هنا تقبع الحقيقة المشهدية بين ذاتية المبدع وتفاعل المتلقي وروح الخطاب الشعري، ولكي يتم القبض عليه يستوجب فهم قصدية المبدع في حقيقة هادفة خالية من الشوائب مشبعة بأفكار ثقافية غايتها المتعة الجماليّة، من هنا تصبح اللقطة الكبيرة في المشهد الشعري وجودًا وشعارًا جديدًا يُضاف إلى العمل الأدبي الجمالي، بعواطفه وهواجسه وانفعالاته وأصواته وخيالاته، هذا الأخير ينظم عالم المبدع في نظام علاماتي له سيرورة خاصة به، لأن "التصوير ليس تجسيدًا لمشاهد متخيلة وليس إسقاطًا لأحلام في الخارج وإنما هو دراسة دقيقة للمظاهر"[9] والأحداث والوقائع.

صياغة لهذا التصور يعتقد **مرلو بونتي Merleau Ponty** أن تنظيم الإدراك للقطات المشهدية يأتي حسب درجة الحسّ والتفاعل لأن "الإدراك الحسي هو فعل الإدراك يطال الشيء ذاته فعلينا القول دون تناقض إنّه صنيعتنا بكاملة وإنّه عائد إلينا بتمامه شأنه شأن كل أفكارنا، وإن كان الإدراك مفتوحًا على الشيء ذاته، فإنّه يظل مع ذلك إدراكنا لأنّ الشيء من الآن فصاعدًا هو ذلك ذاته الذي نفكر أننا نراه.. ولا يخرج الإدراك الحسي عن دائرة أفكارنا أكثر مما تفعل المخيلة التي هي كذلك فكر ورؤية"[10].

نستخلص من هذا أن **اللقطة الكبيرة** يجب أن تسير وفق نظام معين، ضمن وحدات مرئية دالة بحروف تتآلف في ما بينها ضمن جمل تركيبيّة تُعد نظامًا علاماتيًا، وذلك بدعم الوضوح مفاده التفسيرات المبسَّطة والأكثر ثباتًا في نظر السينمائيين؛ لإننا حين نُقوِّمُ أو نوجّهُ اللقطات في مقاربة مشهدية، ندرك التصورات السابقة الراسخة في الذهن، مما يدعونا إلى إعادة برمجة بعض التحويلات الرمزية في هذا العمل الأدبي لتغير الوُجهات حتى تُصبح في صورة أخرى مع الحفاظ على الأقنعة والمعاني التي اختارها الشاعر المعاصر.

ج. **لقطة الانقضاض In Zoom** وهي لقطة تتحرك فيها الكاميرا، بسرعة خاطفة نحو الجسم المصور فيشعر المشاهد بأن الجسم يدنو منه شيئًا فشيئًا، وتظهر تفاصيله أكثر فأكثر؛ ولذلك يسمونها لقطة "عمق

المجال" وقد حاول الشعراء الإفادة من هذه اللّقطة في بعض التجارب، وتشمل على لّقطة الانقضاض والمفارقة البصريّة، يقول محمد عبد الباري:[11]

ولنا الأهلّةُ والأدلّةُ

والتنسّكُ والتصعّلكُ

والشّظِيّةُ والقضيّةُ

والمحبةُ والمخافةُ

ولنا قصائدُنا التي

منها تكحلت الخُرافة

قدم الشاعر مشهديّة سينمائيّة بحركة دراميّة مستعينًا بكاميرا تصويريّة بأبعادها المختلفة، فالمشهد كشف عدة لقطات بتشكيّلات لغويّة مركبة وصفيّة، وأحيانًا متوترة! حيث بدأ الانتقال الدّلالي من حدث جزئي إلى حدث كلي، في صيغة تملكيّة" الأنا" وتراتبيّة هدفها في الأخير خرق أفق الانتظار بما يسمى لقطة الانقضاض، فبدأ بمحسوس مع غير المحسوس" **ولنا الأهلّةُ والأدلّةُ**" و "**والتنسّكُ والتصعّلكُ**".. في ثنائية "الحياة والبقاء" إلى أن وصل بمفارقة نحسبها شجاعة الشعراء، ولكن هي خرافة يتنادى بها جلّ الشعراء في مؤانسة هزائمهم؛ وهاته السرعة أتت خاطفة وقويّة مما تركت شرخًا قويًا في أعماق المتلقي.

تُلحظ في الأبيات خمس لقطات كانت كافيّة لتُحَدِّدَ الهويّة والفكرة، والتي أثارت دهشة المتلقي:

اللّقطة الأولى: بدأت بالوصف والتصوير، وانتهت بالحجج والبراهين.

اللّقطة الثانية: وهي المفارقة الضديّة "بؤرة القصيدة"، أي الصراع الأبدي – الوجود – المتناقض – الخير والشر – الذي له سيرورة مفتوحة على الدلالات.

اللّقطة الثالثة: لحن الموسيقى، الذي استدعى جمع الشظايا المبعثرة على ضفاف القصيدة.

اللّقطة الرابعة: صوت الصورة الشعريّة التي عبرت عن الإحساس الكوني في ثنائيّة "المحبة والخوف".

اللّقطة الخامسة: وهي محور القصيدة "لحظة الكشف" التي تُبيح أسرار الشعراء في لقطة كبيرة والأشد عمقًا، تثبتُ أن الشعراء "صعاليك" تصلنا منهم سوى المثاليّة، بتصوير ظاهر وباطن الشعور وخفاياه، ولهذا استطاع محمد عبد الباري إعداد مشهدًا سينمائيًا تتتابع فيه الأحداث في حركيّة متناميّة تصلحُ لأن تكون فيلمًا سينمائيًا.

د. **اللّقطة المنخفضة Shot Low** يتم فيها تصوير الجسم من أسفل وتسمى "الزاوية المنخفضة جدًا" وهي تساعد عمومًا على التعبير على المبالغة، وذلك كما في تصوير المباني الشاهقة ذات القيمة الخاصة مثل "المعابد"

هـ. لّقطة القناع أو عين الثقب The mask Shot وهي لقطة من داخل إطار قد يكون على شكل ثقب مفتاح أو كوةٍ في جدار أو عدستي نظارة مراقبة أو عدسة بندقية.. وقد استعان بعض الشعراء بهذه اللقطة، في بعض التجارب الشعرية بغرض إشراك المتلقي معه في ما يحسه[12] .

إذن فالشعر عبارة عن تشكيلات لغوية – اللقطة – تتحكم فيه الصور حركيًا عبر سيرورة من الأفعال والأنساق المتتالية، فكل لقطة تعبر عن صورة، وكل صورة جزء من المشهد الذي يعطي الفرجة والراحة والمتعة. فالمشهديّة هي "**فكرة تتمثل بشكل مرئي ودرامي في آن واحد**"[13].

3. السرد السينمائي ومكوناته المشهدية

ننطلق من حيث انتهى محمد عليم، حيث يرى أن المشهدية الشعرية تتحقق على مستويين أحدهما داخلي والآخر خارجي على النحو الآتي:[14]

– مستوى الأثر الناتج عن فعل "الفاعل" على "القابل" داخل الحدث في سياق نص المشهد.

– المستوى الثاني للأثر يتحقق من جملة الآثار المركبة على المتلقي في أثناء عملية التلقي التخييل وبعدها، ولأنه يصعب قياس عملية التلقي على نحو موضوعي؛ فسيظل بحث الأثر علينا، نحن المتلقين مرهونًا بنسبية الوعي لدى كلٍ منا في عموم عمليَة التلقي لنص المشهد المتخيل.

من خلالهما –المستويان– "يأتي المشهد مسرودًا بشكل تقليدي مباشر، أو بشكل (مونولوجي) بالتداعي النفسي وبتيار الوعي، وبالاندفاق اللّغوي التراكمي أو التصاعدي وفق طبقات تصويريّة منظمة بنظام خاص وفي ما يتعلق بحدة الارتقاء الوصفي في الامتداد أو العمق أو الإيحاء نجد أن السارد ذو أثر كبير، فالشخصية تحدد امتداد المشهد التصويري بحسب أهميتها وتأتي أهمية المشهد من أهمية الشخصية"[15]، لتفرض على المتلقي الأثر الذي ينتج عن عمليّة السرد المتخيلة.

لذا تنتقل صورة المشهد من "المدى الأقصى الذي يمتدُّ إليه التصوير في النص ينقطع عنده ليعود إلى ابتداءٍ تصويريّ جديدٍ ندعوه الصورة المشهد، وقد يأتي المشهد تجميعياً صوريّاً لمجموعةٍ من المشاهد القصيرة نسبيًا أو يأتي مشهداً مستقلاً مقصودًا إليه بذاته ويرتبط المشهد التصويري حتماً بالمشهد الزمنيّ والمشهد الحدثي، ولا ينفصل عنهما أبداً إلا في المشاهد التصويرية النفسية يكون منفصلاً عن الزمن الخطيّ الواقعي وعن الحدث الإجرائي المباشر، ولكنه مرتبط بالزمن النفسي والحدث المتعلق به"[16].

وقد اقترح حبيب مونسي **عناصر مشهدية** في إطار بناء المشهد السردي متمثلةً في:[17]

1.**الإطار**: الزمن والمكان.

2.**الشخصيات**: حسب الظهور والهيمنة والفعل.

3.**الأفعال**: حسب طاقتها وقدرتها على تغيير الأحداث والأفعال.

4.**الأشياء**: حسب أثرها وتأثرها بالأفعال وعواطف الشخصيات، "وهي العناصر الثانوية التي تمنح الحدث حبكته ودراميته"[18].

5.**العوطف**: حسب تقاطعها مع الأفعال والأشياء.

6.**اللغة**: حسب استجابتها لطبيعة المشهد ودلالاته وخطابه الخاص.

7.**الخطاب**: حسب الدلالة المباشرة لما يشيعه المشهد في البناء السردي العام للقصة وحسب المعاني المؤولة لما يستشف من المشهد في تفرده الخاص، وفي اندراجه في حركة المشاهد الأخرى.

1.3. المكونات السرديّة:

ويشترط تحقيق مشهد يتضمن التصوير المشهدي السرديّ وذلك بتحقق البرنامج السردي الذي حدده **جوليان غريماس Julien Greimas** والخطاطة السرديّة التي اقترحها سعيد بنكراد.

1.1.3. الخطاطة السرديّة: وتضم أربع عناصر هي:

1. التحريك: فهو "يتحدد كنوع من التعاقد بين المرسل والذات، وبين التعاقد مرحلة التحريك والحكم على مدى مطابقة الفعل المنجز لهذا التعاقد الجزاء، تنشر الحركة السردية خيوطها من خلال أحداث متنوعة، فاصلة بذلك بين بعدين أساسيين للكون السردي: البعد الذهني والبعد التداولي"[19] الذي لا ينفصلان عن بعضهما في ظل الإمكانات السردية والذي يكون الفعل محتواها في شقه الأيديولوجي والثقافي، لأن كل فعل مرتبط بذهنية ثقافية واجتماعية خاضعة لفعل إقناعي "المرسل"، وفعل تأويلي "الذات"، فعملية التحريك فعل مرجعي يُحدَدُ ضمن إطاره الأيديولوجي بصيغة تأويلية لكل الأفعال.

2. الأهليّة: "لا يمكن الحديث عن الأهلية إلا من خلال ربطها بالإنجاز. فالأهلية والإنجاز كلاهما مرتبطان بدائرة فعل يحكمها بعد تداولي. فالأهلية تشكل في علاقتها بالإنجاز الذي يعد فعلاً منتجًا لملفوظات، معرفة للفعل، إنها ذلك الشيء الذي يدفع للفعل ذلك الشيء الذي يجعل الفعل ممكنًا"[20] فموضوع الأهلية متكون من مجموعة من الصيغ حددها غريماس هي:[21] وجود الفعل، معرفة الفعل قدرة الفعل، إرادة الفعل. وليس شرطًا أن تتحقق تلك الصيغ وإنما الشرط الحقيقي هو تحقق الفعل الإنجازي.

3. الإنجاز: يُعتبرُ "وحدة سردية تتكون من سلسلة من الملفوظات السردية المترابطة فيما بينها وفق منطق خاص"[22]، بمعنى أن تتكاثف الألفاظ في نسق دلالي.

4. الجزاء: هو الصورة النهائيّة التي سيستقر عليها الفعل السردي والكون القيمي أي مطابقة الأفعال المنجزة للكون القيمي المثمن سرديًا وحديثًا[23].

وعليه يحيل التحريك "على مقولة "فعل الفعل"، والأهلية تحيل على "كينونة الفعل" فإن الإنجاز يحدد "فعل الكينونة"، وهي حالات تخص البطل في مساره السردي خضوعه لمجموعة من التحولات تمس فعله وكينونته. وطبيعته هاته هي التي تجعل منه ملفوظ فعل يحكم ويحدد ملفوظ حالة"[24]، ليأتي الجزاء فيحدد المسار الأيديولوجي من خلال الأحداث السرديّة والسلوك الخارجة عن نطاق الخطاب.

2.1.3. البرنامج السردي:

هو نظام يحدد الفعل في صيغة تركيبية منظمة بشكل مباشر وغير مباشر فالخطاطة السرديّة –التحريك والأهلية والإنجاز والجزاء– هي عناصر لا تتحدد إلاَّ من خلال وجود الفعل المباشر وغير المباشر داخل البرنامج السردي الذي يجدد ذلك الفعل في سيرورة لا متناهية، ومن هذا المنطلق يقول سعيد بنكراد: "لا بد من وجود إطار يحدد للفعل منطقا وغاية، إن هذا الإطار يطلق عليه غريماس البرنامج السردي، ويعتبر البرنامج السردي صيغة تركيبية منظمة للفعل الإنساني بشكل صريح أو ضمني"[25].

ويتحدد البرنامج السردي "إما من خلال تعاقد بدئي يحدد نمط تداول الموضوعات داخل المساحة النصية الفاصلة بين لحظتي البدء والنهاية"[26].

وفي ختام هذين العنصرين يمكن تقديم ترسيّمه اختصر فيها سعيد بنكراد مع بعض الإضافات التي ارتأينا أنها تخدم البحث وتختصر فيها ما سبق ذكره في الشكل 1:

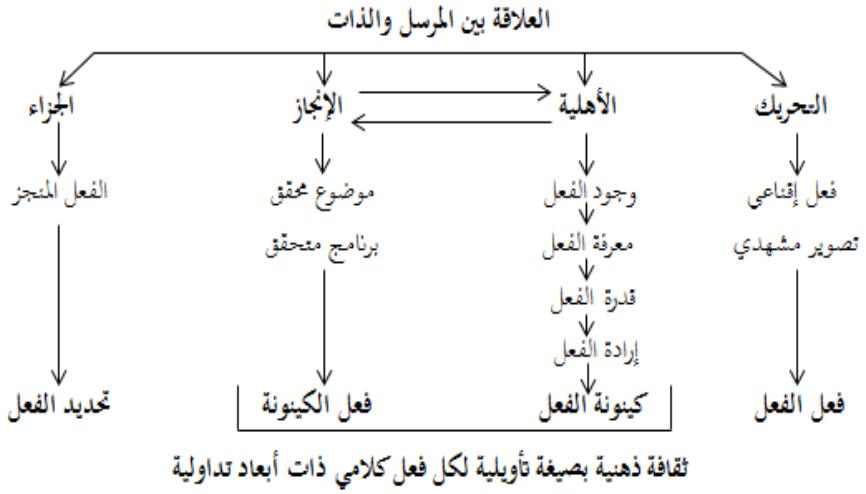
لقد ميّز كريماص بين المصطلح على تسميته بالفواعل أو العوامل فهو يرى أن الفعل ثابت والشخصية متغيرة، فرأى أنه يمكن تجلي عامل واحد عن طريق عدة ممثلين وأن يتجلى ممثل واحد عن طريق عدة عوامل[27]، وتقوم على ستة: "المرسل والموضوع والمرسل إليه والمساعد والذات والمعارف"

أما المكونات السردية والتمظهرات النصيّة لجوزيف كورتيس: فقد حددها إلى أربع مكونات هي[28]: المكون الصرفي، والمكون التركيبي، والمكون الخطابي، والمكون السردي وهذا انطلاقًا من المخطط التالي الشكل 2:

إن هذا المخطط تَعلَّق بالمقابلة بين التعبير والمحتوى وذلك انطلاقًا من المقابلة بين الشكل والجوهر؛ ولذلك لخَّص كورتيس السيميائيّة السرديّة والخطابيّة في مستواها النصي بين التعبير والمحتوى ليتشكل بين

مستوى سطحي ومستوى عميق، وقد جمع بين المكونين الصرفي والتركيبي في بنيّة سطحيّة والمكونين الّسردي والخطابي في بنية عميقة وأعطى أهميّة للمكونين السردي والخطابي.

الشكل 1: العلاقة بين المرسل والذات



الشكل 2: المقابلة بين التعبير والمحتوى

4. خاتمة:

لقد أعطى الشعر العربي المعاصر بتقنيّة السينما والسّرد تمثيلاً حسيًا للمعنى وانعكاسًا ذهنيًا لما سبق إدراكه، مع إيقاظ الأحاسيس الوجوديّة القديمة في كينونة المتلقي؛ حيث إنه ارتقى من الكتابة المشهدية إلى الانتقال عبر اللقطات في عالم حافل بالعواطف والأحاسيس.

كما زودت التقنيات الجديدة الشعر العربي المعاصر بالإخراج التمثيلي الدقيق للأحداث والوقائع والمصداقية، وبحقيقة تسمى "شرط الإشباع" الذي حقق قصدية- الشاعر- خاصة اتجاه المتلقي.

وفتحت المقاربة المشهدية بتقنيّة السينما المجال نحو الاندماج والذوبان في الشيء المماثل القابل للاستنساخ؛ لأن الاستدلال بالمشاهد إنما هو نتيجة محاكاة واستنساخ العالم بمعطياته المرئية.

من خلال هذه النتائج يمكن تقديم اقتراحات على شكل نقاط تمثلت في:

1. تقديم أفكار جديدة تناسب العمل الأدبي والبحث عن حجج وبراهين يتأثر بها المتلقي..

2. تنظيم وترتيب تلك الأفكار في مقام ومقال مناسبين..

3. الاهتمام بتقنية السيناريو والديكور واللقطة كآلية وإجراء مشهدي.

4. لا بد من إيجاد إطار سينمائي يحدد معالم الشعر العربي المعاصر إما:

أ. أن يكون برنامجًا يحدد نمط التواصل.

ب. أو يكون صيغًا تركيبية لغوية تحدد الموضوع.

ج. أو تكون آليات إجرائية تفاعليّة تحدد المسافة الفاصلة بين الشاعر والناقد، وبين الكتابة والإخراج.

5. تجسيد وتشخيّص الشعر العربي المعاصر بحركات وسكون وتمثيل بأدق التفاصيل.. لأنَّ الإحساس الذي يجعلنا نقدِّرُ العمل الإبداعي هو روح المبدع والشعر بتقنياته وتشكيلاته وتراكيبه اللّغوية، وعلى هذا فإننا نُشجعُ على قراءة الشّعر بالبصر والبصيرة فهمًا وإدراكًا، ووعيًا بالموضوع على أنه حقيقة، حتى يحدث التفاعل نحو الميل إليه بعدها تتحقق الاستمراريّة والفائدة.

5. قائمة المراجع:

[1] مارتن مارسيل، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة ط01، 2017، ص182.

[2] أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، الأردن، ط01، 2015، ص36.

[3] ينظر: محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر دراسة نقدية دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات ط01، 2010، ص214-2015.

[4] علي أبو شادي، سحر السينما، مكتبة الأسرة الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 2006 ص32.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص216-220.

[6] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط03، 1987، ص296.

[7] محمود درويش، جدارية، ط02، بيروت، 2008، ص24-25.

[8] ينظر: محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر دراسة نقدية ص340-354.

[9] جواد الزيدي، فينومينولوجيا الخطاب البصري مدخل لظاهرتية الرسم الحديث، دار الينابيع سوريا، ط01، 2010، ص131.

[10] مرلو بونتي، المرئي واللامرئي، تر: عبد العزيز العيادي، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، ط2، 2008، ص87.

[11] محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى، منتدى المعارف، الموسوعة العالمية للأدب العربي دط، بيروت، 2012، ص122.

[12] المرجع نفسه، ص359.

[13] وين ميشيل، حرفيات السينما، تر: حليم طوسان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر مصر، ص255.

[14] محمد عليم، محمد الفايز.. أولية المشهد ودراما النص، مجلة عالم الفكر، الكويت مج43 العدد03، 2015، ص37.

[15] سليمان حسين، مُضمرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص382.

[16] المرجع نفسه، ص382.

[17] ينظر: حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم قراءة في قصة سيدنا يوسف مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر ط01، 2005، ص09.

[18] محمد عليم، محمد الفايز.. أولية المشهد ودراما النص، ص19.

[19] سعيد بنكراد، السيميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، دط، 2001، ص91.

[20] المرجع نفسه، ص95.

[21] ينظر: المرجع نفسه، ص96.

[22] المرجع نفسه، ص100.

[23] ينظر: المرجع نفسه، ص105.

[24] المرجع نفسه، ص102.

[25] المرجع نفسه، ص108.

[26] المرجع نفسه، ص109.

[27] ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط 2000، ص14.

[28] ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال الخضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2007، ص68.