مجلة اللغة الوظيفية Issn:2437-0967

المجلد11،العدد1
2024

تمثيلات الصّورة السّينمائية في شعر محمد البريكي

Representations of the cinematic image in the poetry of Muhammad Al-Bariki

أ . م . د. محمود خليف خضير الحياني[1] (1)
الجامعة التقنية الشمالية / العراق
البريد الإلكتروني: mahmood_khleef@ntu.edu.iq

تاريخ الإرسال:2024/05/22	تاريخ القبول:2024/06/28	تاريخ النشر:2024/06/30

الملخص :

ترتبط فاعلية الصّورة في كونها ذات امتدادات واشتقاقات متنوعة منها الذّهنية والمتخيلة والحسية والمرئيات والتي اضفت عليها المرونة في أن تكون مصطلحا يستعمل في حقول علمية متنوعة وكثيرة ، ولكن الاشكالية الرئيسية التي رافقت ظهور مصطلح الصّورة هو الصراع الثنائي ما بين الحركة والزمان، أو الواقع والخيال ، والتي يقابلها الصورة الذهنية أو الجمالية والتي تتصف بالثبات والديمومة، فالصّورة كان مدار للاختلاف ما بين مفهوم الحركة والسّكون أو الثبات و الديمومة ، والذي ادى إلى أن يتم تهميشها في الحقل العلامات أو العلامة اللغوية التي كانت من نصيب الصّورة الشّعرية التي تم تقسيمها في النّقد الحديث إلى صورة قديمة جزئية تتكون من فنون البلاغة المجاز والاستعارة والتّشبيه ، والصّورة الحديثة الكلية التي تمثلت في الصّورة العضوية ، ولكن هذا الجمود في الصّورة التّشكيلي وعدم قابليتها في أن تكون من ضمن حقل العلامات اللغوية ودلالاتها ، ولقد حاول علم السّيمائي أن يضعها في حقل العلامات البصرية ، والذي

[1] د. محمود خليف خضير الحياني / الجامعة التقنية الشمالية / العراق

اخرجها من الصّورة الشّعرية والسّردية لتكون صورة اعلامية وغيرها ، وأن الدور الحقيقي للصورة ، والذي يعدّ تطورا كبيرا يمكن أن نتلمسه في الصّورة السّينمائية التي جمعت ما بين الزمان والحركة واعطتها بعدا مرئيا ذات تجليات جمالية وتعبيرية وفلسفية وثقافية وهو ما يمكن أن نجده في لحظة التّناص والحوار مع تقنيات السّينما ومن ضمنها الصّورة السّينمائية بكل اطرها ، وما تمثله في المجموعة الشّعرية (الليل سترك باب المقهى) للشاعر محمد البريكي الذي عمل على توظيفي هذه التّقنية في تدعيم الجانب الحركي في قصائده التي ارتبطت بسياقات ثقافية متنوعة .

مفاتيح الكلمات : الصّورة ، السّينمائية ، الثّقافة ، الايقونة ، العلامة .

Summary

The effectiveness of the image is linked to the fact that it has various extensions and derivations, including mental, imaginative, sensory, and visual, which gave it the flexibility to be a term used in many diverse scientific fields. However, the main problem that accompanied the emergence of the term image is the dual conflict between movement and time, or reality and imagination, which Its counterpart is the mental or aesthetic image, which is characterized by stability and permanence. The image was the source of the difference between the concept of movement and stillness or stability and permanence, which led to it being marginalized in the field of linguistic signs or signs that were the share of the poetic image, which was divided in modern criticism into an image. An ancient, partial form consisting of the rhetorical arts of metaphor, metaphor, and simile, and the modern, comprehensive image represented by the organic image, but this stagnation in the plastic image and its inability to be within the field of linguistic signs and their connotations, and the science of semiotics has tried to place it in the field of visual signs, which brought it out. From the poetic and narrative image to be a

media image and others, and the true role of the image, which is a major development that we can sense in the cinematic image that combined time and movement and gave it a visual dimension with aesthetic, expressive, philosophical and cultural manifestations, which we can find in the moment of intertextuality and dialogue with techniques. Cinema, including the cinematic image with all its frames, and what it represents in the poetry collection (The Night Has Left the Door of the Café) by the poet Muhammad Al-Breiki, who worked to employ this technique to strengthen the kinetic aspect in his poems that were linked to various cultural contexts.

.Keywords: image, cinema, culture, icon, sign

مقدمة:

تعدّ من متطلبات الشّعر العربي الحديث انفتاحه على الاجناس والفنوان الأخرى كالسرد والفنوان التّشكيلية والموسيقى والسّينما وكل الفنون التي يمكن أن تخدم اهدافه من حيث الموضوعية والدرامية والديناميكية التي تشكل ايقاعا متدفقا من العواطف والاحاسيس التي يمكن أن تؤثر على المتلقي التي استجاب وانجذب لها لكونها تحمل مدلولات وعلامات ذات انساق ثقافية وجمالية وفلسفية تتماهى مع الواقع ، ولذلك فإن الصّورة السّينمائية صورة مرئية بصرية تتمتع بالمرونة والاقتراب من مكنونات وهواجس المتلقي المعاصر الذي يتفاعل مع المرئي على حساب الخيالي .

المبحث الاول

الصّورة الايقونة والعلامة

لا جدال بأن موضوع الصّورة من المواضيع المهمة جدا في العصر الحالي ، والذي اطلق عليه بأنه عصر الصّورة ، "فالصّورة منذ القدم كان لها اهمية كبيرة اتخذ اشكالا متنوعة منها الجانب التقديسي والجمالي والتعليمي حتى أنها رافقت التّطور اللغوي الذي احدثته الكتابة عندما اتخذت الصّورة اللفظية أو التّصوير الحكائي وجها آخر من انواع الصّور التي تطورت عبر التّاريخ"[2] ، فقد كانت "الصّورة لها وجهان أو نهضت على وفق ثنائية الصّورة الحسية المرئية والصّورة المثالية أو الذّهنية ، وهناك من الباحثين من يضع لها عائلة كاملة من النّماذج التي تبدأ بالحسية والخرائط والتصميمات والخيال والاحلام والصّورة الذهنية واللفظية و الاستعارية" [3]، فمنذ القدم عرف الفلاسفة هذا التقسيم الثّنائية للصورة الذهنية والصّورة الحسية أو البصرية ، فقد " اعلن افلاطون أن هناك نوعين من الصّور صورة مزيفة للحقائق الموجودة في عالم المثل والتي تبتعد عن الحقيقية بحيث يوهم صاحبها الناس بأنه يصور لهم الحقيقية وهو في الواقع مزيف ، والأخرى صورة حقيقية تصدر عن فنان جيد يلم بجميع الحقائق الموجودة ويعبر عنها في صورة جمالية" [4]، ولم تكن مشكلة الصّورة عند هذا الحد الذي يجمع ما بين الصّورة الذهنية والصّورة الحسية أو المرئية" وإنما نتلمس أن مشكلة الصّورة كانت في الاساس ترتبط بمشكلة الفلسفة الواقعية والمثالية أو الافلاطونية والأرسطية" [5]، فقد انحاز معظم الفلاسفة إلى الصّورة الذهنية على حسب الصّورة المرئية التي كانت ترتبط بحقل الفنون الجميلة ، والتي لها وظيفية عملية ونفعية ، وهو ما يرفضه الفلاسفة في كون أن الصّورة الذهنية هي في

---

[2] . ينظر جبار محمود العبيدي ، القيمة والمعيار الجمالي في التشكيل المعاصر ،: 75 .

[3] . ينظر و.ج.ت ، ميتشل ، الايقونولوجيا ، الصّورة والنّص والايديولوجيا ،: 13 .

[4] . محمود خليف خضير الحياني ، سيميائية الصّورة البصرية في قصص الاطفال ،: 57 .

[5] . ينظر و.ج.ت ، ميتشل ،الايقونولوجيا ، الصورة والنص والايديولوجيا :29 .

الحقيقية تمثل المفاهيم و المصطلحات التي تحتوي الواقع على شكل تصورات ذهنية ، وهو مطلب المفاهيم الثابتة أو الساكنة التي يمكن أن يحتوى ويتصف بالدّيمومة والخلود ، وهو ما يخالف الواقع المتحركة ، فقد كانت مشكلة الزمان والحركة أو الفعل من الاشكاليات التي حاول الفلاسفة أن يضعوا لها تفسيرا فلسفيا فارسطو " حددها عن طريق الزمان الموضوعي واشاراته الكونية والزمانية من الليل والنهار أو عقارب السّاعة وتوقيتاتها" [6]والتي رفضها اوغسطين عندما اضاف اليها في اعترافاته الزمن النّفسي[7] فكانت مشكلة الحركة والزمان هي مشكلة فلسفية دائمة الحضور عند الفلاسفة إلى أن حاول ريكور أن يجمع ما بين الزمان الموضوعي والزمان النّفسي في مفهوم الهوية السّردية القائم على اساس أن التّجربة الزمانية والفعل الانساني يمكن احتوائه واختزاله في التّصوير السّردي[8] ، وهو بذلك ايضا لم يضع حدا لهذا التّصور العميق لمشكلة الزمان والحركة التي ما حاولت فيما بعد الصّورة السّينمائية أن تتجاوزه عن طريق انعكاس واعادة وتكرار الحركة والزمان عن طريق الصّورة السّينمائية وهو ما طرحه جيل دولوز في كون الحركة والزمان تم اعادتهم وتكرارهم في الصّورة السّينمائية وهو بذلك وضع حد للجدال الكبير الذي كان يدور حول الثابت والمتغير في فلسفة الصّورة [9]، وأن هذا التجاوز للصورة السّينمائية سبقته محاولات اطلق عليه احد الباحثين الصّدمة التّدميرية التي أدت إلى تفكيك قداسة الصّورة الثابتة، ومن ضمن هذه الفلسفات هي الفلسفة النّسبية والتّداخل ما بين الزّمان والمكان أو الزمكانية كما وصفها أينشتاين والتي بدورها ادت إلى ظهور تجارب الدادائية والسّريالية والتي اعطت مشروعية للتقطيع الصّور ، وبمعية الاختراعات التكنلوجية، ولاسيما اختراع الكاميرا التي عملت على تحويل الصّورة الثابتة إلى الصورة المتحركة والانتقال من اللغة الادبية إلى اللغة السّينمائية التي تتصف بالمحسوسة أو المادية حتى إن هناك من عرف السّينما أو الصّورة السّينمائية بأنها عبارة عن رموز بصرية للألوان والاشكال والحركات[10] .

وليس ببعيد عن ذلك " فإن الصّورة عانت من سمات السّهولة والوضوح أو من الخلو الدلالي أو العلاماتي "[11] كما في الوصف السوسيري ، فقد كان علماء اللغة يتصورن أن الصّورة الشّعرية أو الادبية لها ميزة كبيرة عن الصّورة المرسومة أو الصّورة الأيقونية في كونها تتمتع بانها لها علامات

---

[6] . ينظر بول ريكور ، ترجمة سعيد الغانمي ، وفلاح رحيم ، الزمان والسّرد ، التصوير في السرد القصصي: 22 ـ 25 .

[7] . ينظر بول ريكور ، ترجمة سعيد الغانمي ، وفلاح رحيم الزمان والسّرد ، التصوير في السرد القصصي: 22 ـ 25 .

[8] . ينظر بول ريكور ، ترجمة سعيد الغانمي ، وفلاح رحيم، الزمان والسّرد ، التصوير في السرد القصصي ،: 22 ـ 25 .

[9] .. جيل دولوز ، سينما الصّورة ـ الحركة ، : 145. 165 .

[10] . فوغل ، ترجمة امين صالح ، السينما التدميرية ، ، دار الكنوز الاردنية ، : 15 ـ 17

[11] .. جيل دلوز ، سينما الصّورة ـ الزمان: 57 .

ودلالات متنوعة خيالية، وهو ما تفتقد اليها الصّورة السّينمائية أو التّشكيلية أو الرسم [12]، فهذا الاختلاف حول احقية الدّخول إلى إمبراطورية العلامات التي كانت حكرا على اصحاب التوجه اللغوي، فقد بدأ تدميره وتفكيكه في علم السيميائيات أو السيميولوجيا التي بشرت بأن الايقونة هي احدى العلامات الدلالية التي تم ادخالها في علم العلامة والدلالة والتي تطورت بعد ذلك لتتحول الى التأويلية التي ترتبط بالانساق الثّقافية والايديولوجية والسّياسية وغيرها [13]، وأن هذا التّداخل العلاماتي ما بين الصورة المرئية أو الأيقونية في السّينما والصّورة الادبية حفزت الشّعراء في أن يتجه إلى الاقتراض والاستعارة من تقنيات الصّورة السّينمائية وتوظيفها في الشّعر الحديث الذي يحتاج إلى الموضوعية والسّردية والاستجابة البصرية التي يتفاعل معها المتلقي ، فتحفيز الفعل والحركة والزمان في الشّعر عن طريق التّقنيات السّينمائية اضف نوعا من الايقاع وحالة من التّدفق المستمرة التي قربته إلى الواقع وسياقاته الثقافية والاجتماعية والفلسفية ، فعلاقة الصّورة السّينمائية بالسياقات الثّقافية أو الدّراسات الثّقافية والنّقد الثقافي التي كانت بمثابة معطيات افاد منها الشّاعر في تعميق التأويل الثّقافي في نصوصه الشّعري فمظم الصّور السّينمائية تم نقدها ثقافيا لكونها تعكس الواقع والسّياقات الاجتماعية ،وهو ما يمكن أن نتلمسه في شعر محمّد البريكي .

المبحث الثّاني

التّصوير السّينمائي في المتن الشّعري

يتشكل المتن الشّعري الحديث من عناصر اساسية واساليب ساعدت في الافادة من التشكيل السينمائي الذي اضفى عليه مميزات وخصائص عملت من الامتزاج ما بين الكلام والعرض السّينمائي ، والذي يشمل الكلمة والحركة والاشارة ، والاطار التمثيلي أو التّشخيصي ، فالمتن الشّعري للشاعر محمّد البريكي ركز على الجانب الحركي والفعل الديناميك الذي يبحث عن كل تفاصيل الطّبيعية أو الحياة الجامدة، والتي يمكن أن تتمثل في التّقطيع الفني ، هو ما يطلق عليه التحديد الصّورة ، والصّورة في الاصل هي تحديد الحركة التي تجري داخل المنظومة المغلقة بين عناصر المجموعة أو اجزائه"[14]، والتي تجلت في قوله :

"لا سماء فوق هذا الرأس

---

[12] . ينظر و.ج.ت ، ميتشل ، الايقونولوجيا ، الصورة والنص والايديولوجيا :29 .

[13] . ينظر و.ج.ت ، ميتشل ،الايقونولوجيا ، الصورة والنص والايديولوجيا :29 .

[14] . جيل دولوز ، سينما الصّورة ـ الحركة،: 145. 165 .

ما الذي يبدو على باب الأسامي؟
صرخة تدوي
ارتطام خارج من قفص الحلم
وأحلامي إمامي ؟
ضع هذا المسرح المكتظ بالمعنى
وصارت أغنياتي المسرحية
ومشى الجمهور فوق الأسطر البيضاء بحثاً عن ضحية
فابدأ العرض بورد من أحاسيسي
وأطلقني مجازاً بندقية"[15]

تتحرك التّموجات النّفسية في هذا القصيدة بوصفها تدفقات تثير نوعا من الدّلالات الحركية والصّوتية التي تنتزع كل محددات الجهات ،والتخوم التي توقف كل ما يمكن أن يجسد حالة من التأطير للصّورة التي يمكن أن تصف الشّعور المتناقض وحالة العبثية ، فوصف الصّورة العام حاول أن ينطلق بها إلى ابعاد زمانية ، فالسّماء ليس لها سقوف ، والباب يصرخ ، وهناك ارتطام للحلم ، وحضور الجمهور فوق المساحة البيضاء ، وكلها افعال وامتدادات للحركة التي تعبر عن مجريات العرض الصّوري المتقطع وغير المتجانس، ولكن هذا المشهد العام لفوضى الحركة ينطوي على صورة عامة تدل على العبثة أو المخاض الذي يعمل على تفجير الطّاقات الوجدانية والشّعورية التي تبحث عن التّغيير في كل شيء ، والحفاظ على عدم الثّبات ، فالصّورة المتحركة " تحرك المشاعر ، وأن أعظم مصدرة قوة للفيلم هو كونه يتحرك ..وأنه يقدم مناظرا بواقعية تعبث على الشّعور بالآنية"[16] أو الآن ، فتحريك كل هذه الاجزاء عن طريق تقطيعها اختزل إلى صور استعارية أو مجازية تحاكي نمطا أو سياقا وخطابا ثقافيا ينعكس في هذه الفجوات غير المتجانس، فتقطيع الشّيء هو تفكيكه واعادة تعريفه ؛لأن هاجس الشّك والريبة بدأ يتناغم مع رفضه لكل المسلمات ، فالألم النّفسي أو الجرح وهو المحرك لهذا الانفجار في قوله :

" اتراني قادماً من كوكب الجرح
وشوك الغربة النابت في دربي غرامي؟

---

[15] . محمد البريكي، الليل سيترك باب المقهى ،: 19 .

[16] . كين دالي ، ترجمة عصام الدين المصري ، جعفر علي، الاساليب الفنية في الانتاج السينمائي ، ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، ط1 ، 1987 : 9 .

الخطا مثل المسامير
وأشجار الغضا في رملة الذكرى سريري
لا سماء فوق هذا الرأس إلا فكرتي
والخوف بيتي
والوصيفات اللواتي
يفترشن الضوء
صوتي"[17]

فالانتزاع عن الذّات والشّعور بالغربة هي صور ومقاطع تمهيدي لتفعيل سمات اللامعقولية في المنجز التّصويري السّينمائي ، فصدمة الذّات وحيرتها اعطى انطباعا بنوع من التّردد والحيرة وكسر رتابة المتلقي واثارة الدّهشة وتشويش الافكار واستنطاق سبر اغوار الذّاكرة والمشاهدات المخيفة التي تشل كل حركته لتكون الوصيفة و هي المعين في احداث التّغيير ، فكل مقطع من هذه القصيدة يكون مشهدا وصورة سينمائية متكاملة عن الافكار المخيفة التي عملت على شلل واضطراب حركته ، فالجانب الثّقافي وتجلياته لها حضور في هذا المشهد المتقطع الذي وصف لحالات مختلفة من الشّعور بالخوف من المجهول وعدم اليقين من المسلمات الموجودة في الواقع .

وتشتغل قصيدة (قروي يربّي الحَجَلْ) على تقنية الاطار ،والتي تمثل وسيلة تعبيرية تعمل على عزل الاشياء والموضوعات المكانية وانتقاء جزء منها لاستخراج ما هو جزئي مما هو كلي وشامل ، وأن هذا التّوظيف يحدد الاشكال أو المهيمنة الموضوعية ويحقق طابعها المرئي ، فالاطار العام لهذه القصيدة هي جزئية العلاقة بين القروي وطائر الحجل في قوله :

"تتبرأ هذي الضفاف من القروي
الذي جاءها حاملاً كيس أحلامه فوق ظهر الأمل
وقف الماء مندهشاً من أغانيه
والطير أنصت حين تغنى
ومال على نايه ضلع صفصافة تحرس الرمل
والعشب حول الحصى طرباً فتح الباب للشمس
كي تتمشى كفاتنة سرحت شعرها
تحت ظل الخجل

---

[17] . محمد البريكي، الليل سيترك باب المقهى ،: 20 .

حَجَلٌ قادم من أقاصي البلاد
تراوغه الريح وهو يقول لها:
للضفاف تعالي
لعلك حين تلاعب ماء الجداول
رجلي التي علقت بالغبار
تقولين للماء : سلم عليها
فإنَّ الحياة بقربك سوف تقيم احتفالاً
إذا ما تغنى على ضفتيك
حجل
أيها القروي الذي عرشت سدرة في شراييـنه
هل سيشرب نحل السكوت من الماء
إن حولت ريح هذي المدينة مجراه عنك بعيداً
وسار إلى جهة لا ترى سحنة القروي"[18]

إن الاطار على وفق هذه الصّورة ساهم في خلق الاحساس بقيمة الاشياء الجميلة ،فترتيب الاشياء على أساس قدرتها في تغيير وتحويل حالة السّكون الى مشهد الحركة ، فالحَجَلْ وهو تجسيد لفعل التّغيير الذي يمثل مرحلة انتقال جديدة لحياة القروي ، فالانسجام الذي عمل لحجل على احداثه في الطّبيعية التي لم تكن طبيعية جامدة ، إنما حاول بهذا التّصوير السّينمائي أن يُشعر المتلقي بأن لهذه الصّورة " قوة دلالية عظيمة ، لكونها تبدو كأنها تؤكد انطولوجية الموضوعات التي تصورها .. فهي عن طريق قوتها الحسية تبعث نوعا من الكمال الانطولوجي الذي يربطها بما تشير اليه "[19] فطبيعة تفاعلها مع هذا الطّائر اكسبها حالة من الفرح ومكونة شبكة من مستويات الرؤية للمسافات والفراغات العاطفية التي لم يكن القروي يشعر بها ، فالتحرك للكشف عن مكونات النّفسي الانسانية يقود إلى الدّخول في العتمة أو تفاصيل كانت غائبة في طبيعة الحياة، فالقروي على وفق هذا السّياق الاجتماعي والثّقافي يمتلك حياة بسيطة متناغمة مع الطّبيعة ، ولكن التغير والانزياح عن هذا الطبيعية بعث بها نوعا من الرفض والتّمرد فالطير أو الحجل كائن جديد دخل بوصفه متغيرا انتهك رتابة الحياة

---

[18] . محمد البريكي ، الليل سيترك باب المقهى ،: 20 .

[19] . تريفور وايتوك ، ترجمة ايمان عبد العزيز ، مراجعة سمير فريد ، الاستعارة في لغة السينما ، المجلس الاعلى للثقافة ، مصر ، ط1 ، 2005 : 44

القروية مكونا رؤية ومجال جديد لكي تكون الصّورة الجديدة أو ساعد في تطور الحدث الذي ابتعد عن القروي أو عملية كشف عن مغادرة الفرح لحياة القروي واتجاها إلى مسار آخر بفعل قوة واردة اقوى منه تمثل في الريح وكل ما تحمله من معانٍ ورموز .

ولقد استعان الشّاعر بتقنية التّوليف الصّوري وهي تقنية تتمتع بالمرونة العالية ، فضلا عن أنها تتيح التّنقل بين اجزاء الفضاء العام للصورة ، " فهي قادرة على فصل الاشياء التي تكون متصلة مكانيا وتربط اشياء ليس بينها استمرارية مكانية أو هي وسيلة تعبيرية في عملية الانتقاء التي يستند اليها في تدعيم التّفكك الصّوري مما تساعد على اضافة معلومات جديدة في الصّورة السّينمائية" [20] ، فضلا عن أن " التّوليف قادر بحرية على اعادة تمثيل التّداعيات الخيالية فيما يشبه الحلم "[21]ففي قصيدة (غيمة الأنفاس) يقول الشّاعر :

" حدقي يا شمس
في هذا الفتى المسجون دوماً في الأعالي
من يعني فوق ظهر الغيمة الحبلى بحب:
يا خيالي
هذه الأرض التي تمشي إلى غيري بخيري
لا أرى فيها لحزني ظل "غاف" يحجب الدّمع المسجى فوق جرحي
لا أرى للبحر إلا فضة المعنى الذي يمشي ورائي
ربما يحتاجه البحر ليخفي سوأة الموج الذي ينهار عند الشاطئ المجنون
لا..
لن آخذ الأشواك في معراج حرفي
فانزلي يا غيمة الأنفاس كي أسمو
وغيبي في سؤالي
كلما قالت فتاة الوجد: خذني
قلت: يا شمسي تعالي
ربما غيري يرى غيري بنظرات التعالي

---

[20] ـ جيل دلوز ، سينما الصّورة ـ الحركة : 145. 165 .

[21] . دانييل فرامبتون ، ترجمة احمد يوسف ، الفيلمو سوفي نحو فلسفة للسينما ، ، ط1 ، 2009 ، المركز القومي للترجمة ، 2009 ، القاهرة : 37

إنما غيمي همى بالحب للأحباب

ماء من جبالي" [22]

إن معطيات الصّورة تخضع لتنظيم بصري ينعدم به الاتجاه المكاني أو الزماني وبمعنى آخر أن هذه القصيدة لا تنهض على مرتكزات دلالية واضحة إنما تتعمق في الذّات الانسانية محاولات اكتشاف الاحاسيس والعواطف ، فالمتلقي " يصبح شاهدا وحتى مشاركا في الحدث المعروض على الشّاشة ـ المتن الشّعري ـ مباشرة ، مهما كان الحدث خاليا ، وهكذا فهو ينظر إلى ما يراه بشكل انفعالي ، وكأنه حدث واقعي بالرغم من أنه يدرك في قرارة نفسه لا واقعية هذا الحدث "[23] التي تحاول الأنا البوح به عن طريق الخصائص المرئية التي تحاول أن تجد مناسبة مطرد ما بين التّناسب الحركي والاشياء السّاكنة ، وأن المعالج السّينمائية للصورة التي تستخرج منها الدّلالات عن طريق المتضادات المرئية كالمتضادات ما بين الاعلى والاسفل أو بين السّاكن والمتحركة ، فالصورة المتموجة التي تتدفق على وفق تشكيل يتم به فرز الجانب الاستعاري الذي يغذي الخيال في كون التّحديق الذي تمارسه الشّمس وهي رمز لكل سلطة عليه عملت على عزل هذا الفتى في سحابة أو غيمة ، فمكانية الغيمة هي صورة للمكان العالي الذي يحقق السمو والارتقاء عندما تم تخطي كل المعوقات المادية أو السّمات الجامدة والتي انتقدت أنا الشّاعرة دورها السّلبي ، فهذه الارض والتي تمثل فضاء يحتوي كل ما يمكن أن يكون لها تأثيرا على الأنا من حيث الاعتبارات المادية أو المعنوية ، فخيرات الارض تذهب إلى غير الأنا وتعطي للآخر وتمارس عليها ـ الأنا ـ نوعا من التّغيب والاقصاء والعزلة ، فكل هذه المقاطع أو التوليفات المكانية من البحر والارض والشّمس هي رموز توحي بالتعبير عن الفكرة أو العاطفة التي تعمل في الحفاظ على صدق التّجربة والايهام بالواقع فكل ما يجري في هذه الصّورة المفككة والمبعثرة هو سياق تتابعي يناسب الحكاية غير المكتملة لمأساة الأنا التي تخضع لجبروت وسلطة المجهول أو القدر ، فالانا لم تستسلم إنما عن طريق هذه التّوليفة عمدت إلى تفجير العلاقات المكانية المتجاورة بالاستعانة بالدلالات التّعبيرية التي تعبر عن التّصالح والانسجام الذي تعمل من اجله الأنا عن طريق الحب والعشق العذري ، فالوظيفة الأساسية للاستعانة بالتّوليف الصّوري فـ" هي صناعة سينمائية في التّهرب من الواقع بالاستغراق "[24] في وصف الذّات ، فالتمثيلات الثقافية في هذه الصّورة السّينمائية

---

[22] . محمد البريكي ، الليل سيترك باب المقهى ،: 53 ـ 54

[23] يوري لوتمان ، ترجمة نبيل الدبس ،. مدخل الى سيميائية الفيلم ، ، ط1 ، 1989 ، النادي السينمائي ، دمشق ، ط1 ، 1989 : 19

[24] . جان كوكتو ، ترجمة تماضر فاتح ،فن السينما ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 2012 : 38

تشير إلى دور الموجهات الاجتماعية والثّقافية التي عملت على تضخيم الجانب الاستهلاكي والتمسك بالمظاهر الخارجية وتهميشها للجوانب الروحية .

وينهض البعد الصّوري السّينمائي على تقنية اللقطة ، " والتي هي الصّورة ـ الحركة ، ولأنها ترد الحركة إلى كل متغير فإنها تمثل المقطع المتحرك لديمومة معينة[25] ، ففي قصيدة (واقف في السماء) يقول الشّاعر :

" واقف في السّماء
وقف الحاسدون
على كتفي
لتبلغ أحلامهم
كأس مااااء
ووقفت أنا
بعد أن سقطوا
في السّماء
١٩ أكتوبر ٢٠٢٠"[26]

يخضع هذا المقطع الشّعري إلى مقاييس اللقطة التي تُظهر مناظرا ولقطات كثيرة في نص واحد فمن جهة لقطة (واقف في السّماء) تقابلها لقطة (وقف الحاسدون على كتفي) فمجال الرؤية يسجل لنا موقفين متناقضين موقف أنا الشّاعر التي تحاول أن تركز على ترتيبها بوصفها القمة والحاسدين الذي يشكلون لحظة انكار أو نفي من قبل الأنا ، وأن هذا الصّراع بين الأنا والنحن والآخرين الحاسدين انتهى في المشهد ذات حركة واحدة مفاجئة ادت إلى سقوطهم وبقاء الأنا في القمة منتصرة ولم تتأثر بمكائدهم ، فإن التّنازع الثقافي والاجتماعي الذي جسده الصّراع الانساني في كون كل انسان ناجح هناك مجموعة من الحاسدين الذي يمارسون دورا سلبيا في محاربة كل انسان ناجح ، وفي قصيدة أخرى نتلمس بأن الشّاعر طور منظوره للقطة والتي اتخذت اشكالا للقطات مختلفة ومتنوعة متكتلة ومكتملة في شكل مستوى واحد في اطار عامة ، ففي قوله (جناح مثقل بالغيم) :

" جناح مثقل بالغيم
على قلق الوجود نما أسيرا

[25] . جيل دولوز، سينما الصّورة ـ الحركة ،: 53 1 .
[26] . محمد البريكي، الليل سيترك باب المقهى ،: 71

يقلب في الحوادث كي يطيرا
جناح مثقل بالغيم يهوي
ويُطلق ما يؤمله سفيرا
ويخفق في الفراغ جناح سهو
يراوغ نجمة نشرت عبيرا
أنا يا آدمي استأجرت وقتاً
أويت في منازله صفيرا " [27]

يشكل هذا الانصهار للقطات المتنوعة يفرز درجات ومقاييس متنوعة للمزيج تتمايز الاجزاء به وتختلط مع بعضها ، فلا يمكن أن ننتقل من مقطع أو لقطة الا وأن يحدث نوعا من الحركة التي تغيير من طبيعتها التي تمارس دورها في تضعيف المعنى، وأن كل لقطة مغلقة المعنى والدلالة هي منظومة أو مصفوفة تواصلية ثمة لها دائما خيط دلالي يربطها فيما بينها ، ففي اللقطة الاولى هناك شعور بالعبثية والشّعور بالضيق والعدمية ، فالوجود اسيرا أو مقيدا يحاول أن يتغلب على الحوادث لكي يشعر بالحرية ، فضلا عن الجناح أو الهم أو الحزن المثقل الذي يحاول أن يجد طريق لكي يرحل أو يسافر منشد الحرية ، ولكن هذه المحاولة للاندفاع وكسر القيد المادي والنّفسي يقابل لقطة تفرز لها صورة للفراغ أو المجال غير المرئي الذي يخفق الجناح في أن يتجاوز هذه المسافة من الفراغة لكي تتجاوز حالة الضّياع والبحث عن خلاص ، متحولة المشكلة في اللقطة الأخيرة في هذا المقطع إلى مشكلة الزمان ، فاستأجر الوقت محاولا في السيطرة عليه وفرض نوع من السّلام أو البحث عن السّلام النّفسي أو الذّاتي، فهذه اللقطات تكون لنا صورة سينمائية تنطلق من سياق ثقافي يخاطب الجوانب الاجتماعية و الذّات الانسانية وينتقد حالة الركود والسّكون التي تحاول الذّات الركون اليها ، فضلا عن انتقادها حالة الهدر للوقت وعبثية الحياة ، فهي تنتفد كل سلطة في المجتمع .

فقد اشار جيل دولوز إلى أن الاندماج" ما بين الأدراك والموضوع في الصّورة السّينمائية يقدم لنا سينما الشّعر"[28] مقدما قطبا للصورة الانفعالية العاطفي فهي الصورة المضخمة "فالصورة المضخمة لكل المشاعر الانسانية " [29]، ففي قصيدة (استعدوا للقيامة) يقول الشّاعر :

"استعدوا للقيامة

---

[27] . محمد البريكي، الليل سيترك باب المقهى ،: 80
[28] . جيل دولوز ، سينما الصّورة ـ الحركة: 153
[29] . جيل دولوز، سينما الصّورة ـ الحركة: 173

أنزل النّاس برفق
نعش هذا القادم
ثم بالرفق تهادى
في يديهم
وإلى الأرض برفق
أنزلوه
ثم نادت هذه الأرض عليهم:
"لا تخافوا،
أنزلوا ابني
لحم رهام الله الانفعالية
مندرة اسبانية
فهو في هذا المكان الضيق الموحش في أعيُنِكُمْ
نور من المولى يغطي العالم"[30]

يعكس هذا المشهد علامة انسانية كبيرة تتجسد في تخييل ما يحدث في يوم القيام ، فطقوس ومراسيم التي عملت على الاحاطة بالمشهد مارست دورها في تضخيم الشّعور والعاطفة الانسانية التي عكست الصدمة الانسانية وفضاء البرزخ فهذه الصّورة السّينمائية مارست دورها في أن" لها دور في أن نشعر بالحركة على الشّاشة ـ أو المتن الشّعري ـ وبعمق الصّورة "[31] ،فالرسالة تشكلت من لحظة انزال الميت إلى ما يمكن أن يجده في حالة البرزخ فتكأ الشّاعر على وصف الحالة أو تضخيم هاجس الخوف والرعب الذي شعر به الميت ، وأن ما يمكن أن يجده في يوم القيامة يتجاوز فكرة الفناء أو العدمية أو الزوال ، فالأثر أو الاطار الذي تم تضخيمه في هذا المشهد ، فنظام الصّورة أو المشهد هو اقتراح للصورة السّينمائية التي عملت على تجميع الاحاسيس والمشاعر لصالح صورة واحدة التي عملت على نقل الادراك إلى الاشياء مما ساعد على رؤية الموقف من دون حدود ومن دون مسافات ، فهي الحالة الشّعورية المنصهرة في الصّورة التي تجاوزت الفراغات أو الفجوات أو الفواصل ما بين سيرورة الزّمان التي تتبلور حول البداية والنّهاية والتي عملت تضخيم المشاعر على ملائها .

---

[30] . محمد البريكي ،الليل سيترك باب المقهى ،: 84

[31] . روبرت سينربريك ، ترجمة نيفين حلمي عبد الرؤوف فلسفات السينما الجديدة صور تفكر ، ط1 ، 2021، دار معنى للنشر والتوزيع 56

الخاتمة

خلاصة مما تقدم في هذا البحث فإن الصّورة الشّعرية في شعر محمد البريكي اشتغل على وفق الابعاد المكانية والزّمانية ، والارتباطات السّينمائية ما بين الصّورة والزّمان والصّورة والحركة علمت على فرز صورة سينمائية متحركة ، فكل تمثيلات الطّبيعية الجامدة خضعت لديناميكية البعد الحركي ممثلة لقطة أو مشهد بصري يثير في المتلقي نوع من الاستجابة والانجذاب البصري على كل ما يمكن أن نجده في الصّورة الشّعرية ، فتّجربة الشاعر وتمسكه بكل ما يشير إلى الحركة تفسر لنا محاولة الشّاعر إلى اضفاء نوعا من الحياة على الاشياء أو الطبيعية ، وأن هذه الحياة تجسد اشكال الوجود التي يطلبها الشّاعر ويتمناها والتي ترفض السّكون أو الموت ، متخذا من التّفاصيل الصغيرة أو غير المرئي ابعادا للصورة السّينمائي حتى أن المتن الشّعري يكشف لنا عن المشاعر والعواطف المكنونة في داخل النّفس الانساني التي تتناغم مع الارتباط بالطبيعية ، وهو ما يشكل مشهدا ومناظر طبيعية بكل تفاصيلها تميل إلى كل ما يمثل الابعاد المرئية أو البصرية وغير المرئية .

المصادر والمراجع :

1 ـ كين دالي(1987)الاساليب الفنية في الانتاج السينمائي ، ، ترجمة عصام الدين المصري ، جعفر علي ، ، بيروت ، ط1 ، الدار العربية للموسوعات.

2 ـ تريفور وايتوك ، الاستعارة في لغة السينما ، ، ترجمة ايمان عبد العزيز ، مراجعة سمير فريد ، ، مصر ، ط1 ، 2005 ، المجلس الاعلى للثقافة.

3 ـ و.ج.ت ، ميتشل ، الايقونولوجيا ، الصّورة والنّص والايديولوجيا ، ، ترجمة عارف حديفة ، ، ط1 ، المنامة ، 2020 ، هيئة البحرين للثقافة والاثار.

4 ـ بول ريكور ، ترجمة سعيد الغانمي ، وفلاح رحيم ، الزمان والسرد ، التصوير في السّرد القصصي ، ، ط1 ، 2006 ، بيروت. ، دار الكتاب الجديد المتحدة

5 ـ محمود خليف خضير الحياني ، سيميائية الصورة البصرية في قصص الاطفال ، ، ، الاردن ، 2016 . دار غيداء .

6 ـ فوغل ، ترجمة امين صالح ، السينما التدميرية ، ، ، الاردن ، دار الكنوز الاردنية.

7 ـ جيل دولوز، سينما الصورة ـ الحركة ، ، ترجمة جمال شحيد ، مراجعة نبيل ابة مراد ، ، بيروت ، ط1 ، 2014 ، المنظمة العربية للترجمة

8 ـ جيل دولوز ، ترجمة جمال شحيد ، مراجعة سمية الجراح ، سينما الصورة ـ الزمان، ، بيروت ، ط1 ، 2015. ، المنظمة العربية للترجمة

9 ـ روبرت سينربريك ، ترجمة نيفين حلمي عبد الرؤوف، فلسفات السينما الجديدة صور تفكر ، ، ط1 ، 2021، ، مصر . دار معنى للنشر والتوزيع

10 ـ جان كوكتو ، ترجمة تماضر فاتح ، فن السينما ، ، ، سوريا ، 2012 . منشورات وزارة الثقافة.

11 ـ دانييل فرامبتون ، ترجمة اجمد يوسف ،الفيلمو سوفي نحو فلسفة للسينما ، ، ط1 ، 2009 ، ، 2009 ، القاهرة ،المركز القومي للترجمة.

12 ـ جبار محمود العبيدي ، القيمة والمعيار الجمالي في التشكيل المعاصر ، ، ، 2013 ، العراق . دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع.

13 ـ محمد عبدالله البريكي، الليل سيترك باب المقهى ، ، ، ط2 ، اسطنبول ـ تركيا ، 2022 . دار موزابيك للدراسات والنشر.

14 ـ يوري لوتمان ، ترجمة نبيل الدبس، مدخل الى سيميائية الفيلم ، ، ط1 ، 1989 ، ، دمشق ، ط1 ، 1989 ، النادي السينمائي.