

تمثيلات الصورة السينمائية في شعر محمد البريكي

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

أ. م. د. محمود خليف خضير الحياني

البريد الإلكتروني: mahmood_khleef@ntu.edu.iq

الجامعة التقنية الشمالية / العراق

ملخص:

ترتبط فاعلية الصورة في كونها ذات امتدادات واشتقاقات متنوعة منها الذهنية والمنتخيلة والحسية والمرئيات والتي اضفت عليها المرونة في أن تكون مصطلحا يستعمل في حقول علمية متنوعة وكثيرة ، ولكن الاشكالية الرئيسية التي رافقت ظهور مصطلح الصورة هو الصراع الثنائي ما بين الحركة والزمان، أو الواقع والخيال ، والتي يقابلها الصورة الذهنية أو الجمالية والتي تتصف بالثبات والديمومة، فالصورة كان مدار للاختلاف ما بين مفهوم الحركة والسكون أو الثبات و الديمومة ، والذي ادى إلى أن يتم تهميشها في الحقل العلامات أو العلامات اللغوية التي كانت من نصيب الصورة الشعرية التي تم تقسيمها في النقد الحديث إلى صورة قديمة جزئية تتكون من فنون البلاغة المجاز والاستعارة والتشبيه ، والصورة الحديثة الكلية التي تمثلت في الصورة العضوية ، ولكن هذا الجمود في الصورة التشكيلي وعدم قابليتها في أن تكون من ضمن حقل العلامات اللغوية ودلالاتها ، ولقد حاول علم السيميائي أن يضعها في حقل العلامات البصرية ، والذي اخرجها من الصورة الشعرية والسردية لتكون صورة اعلامية وغيرها ، وأن الدور الحقيقي للصورة ، والذي يعدّ تطورا كبيرا يمكن أن نتلمسه في الصورة السينمائية التي جمعت ما بين الزمان والحركة واعطتها بعدا مرينا ذات تجليات جمالية وتعبيرية وفلسفية وثقافية وهو ما يمكن أن نجده في لحظة التناص والحوار مع تقنيات السينما ومن ضمنها الصورة السينمائية بكل اطرها ، وما تمثله في المجموعة الشعرية (الليل سترك باب المقهى) للشاعر محمد البريكي الذي عمل على توظيفي هذه التقنية في تدعيم الجانب الحركي في قصائده التي ارتبطت بسياقات ثقافية متنوعة .

مفاتيح الكلمات : الصورة ، السينمائية ، الثقافة ، الايقونة ، العلامات .

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 والفنون الأخرى كالسرد والفنون التشكيلية 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 تنماهى مع الواقع ، ولذلك فإن الصّورة السّينمائية صورة مرئية بصرية تتمتع بالمرونة والاقتراب من مكونات 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 التطور اللغوي الذي احدثته الكتابة عندما اتخذت الصّورة اللفظية أو التصوير الحكائي وجها آخر من انواع الصّور التي تطورت عبر التاريخ"⁽¹⁾ ، 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 التّماذج التي تبدأ بالحسية والخرائط والتصميمات والخيال والاحلام والصّورة الذّهنية واللفظية و الاستعارية"⁽²⁾، فمنذ القدم عرف الفلاسفة هذا التقسيم الثنائية للصورة الذّهنية والصّورة الحسية أو البصرية ، فقد " اعلن افلاطون أن هناك نوعين من الصّور صورة مزيفة للحقائق الموجودة في عالم المثل والتي تبعد 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"⁽³⁾، ولم تكن مشكلة الصّورة عند هذا الحد الذي يجمع ما بين الصّورة الذّهنية والصّورة الحسية أو المرئية وإنما نتلمس أن مشكلة الصّورة كانت في الاساس ترتبط بمشكلة الفلسفة الواقعية والمثالية أو الافلاطونية والأرسطية"⁽⁴⁾، فقد انحاز

1. العبيدي ، جبار محمود ، القيمة والمعيار الجمالي في التشكيل المعاصر ، : 75 .

2. و.ج.ت ، ميتشل ، الايقونولوجيا ، الصّورة والنص والايديولوجيا ، : 13 .

3. محمود خليف خضير الحياني ، سيميائية الصّورة البصرية في قصص الاطفال ، : 57 .

4. و.ج.ت ، ميتشل ، الايقونولوجيا ، الصّورة والنص والايديولوجيا : 29 .

معظم الفلاسفة إلى الصّورة الذهنية على حسب الصّورة المرئية التي كانت ترتبط بحقل الفنون الجميلة ، والتي لها وظيفة عملية ونفعية ، وهو ما يرفضه الفلاسفة في كون أن الصّورة الذهنية هي في الحقيقية تمثل المفاهيم و المصطلحات التي تحتوي الواقع على شكل تصورات ذهنية ، وهو مطلب المفاهيم الثابتة أو الساكنة التي يمكن أن يحتوي ويتصف بالديمومة والخلود ، وهو ما يخالف الواقع المتحركة ، فقد كانت مشكلة الزمان والحركة أو الفعل من الاشكاليات التي حاول الفلاسفة أن يضعوا لها تفسيراً فلسفياً فإرسطو " حدها عن طريق الزمان الموضوعي وإشارته الكونية والزمانية من الليل والنهار أو عقارب الساعة وتوقيتاتها" (5) والتي رفضها أوغسطين عندما أضاف إليها في اعترافاته الزمن النفسي (6) فكانت مشكلة الحركة والزمان هي مشكلة فلسفية دائمة الحضور عند الفلاسفة إلى أن حاول ريكور أن يجمع ما بين الزمان الموضوعي والزمان النفسي في مفهوم الهوية السردية القائم على أساس أن التجربة الزمانية والفعل الانساني يمكن احتوائه واختزاله في التصوير السردية (7) ، وهو بذلك أيضاً لم يضع حداً لهذا التصور العميق لمشكلة الزمان والحركة التي ما حاولت فيما بعد الصّورة السينمائية أن تتجاوزه عن طريق انعكاس وإعادة وتكرار الحركة والزمان عن طريق الصّورة السينمائية وهو ما طرحه جيل دولوز في كون الحركة والزمان تم اعادةهم وتكرارهم في الصّورة السينمائية وهو بذلك وضع حد للجدال الكبير الذي كان يدور حول الثابت والمتغير في فلسفة الصّورة (8) ، وأن هذا التجاوز للصورة السينمائية سبقته محاولات أطلق عليه أحد الباحثين الصدمة التدميرية التي أدت إلى تفكيك قداصة الصّورة الثابتة، ومن ضمن هذه الفلسفات هي الفلسفة النسبية والتداخل ما بين الزمان والمكان أو الزمكانية كما وصفها أينشتاين والتي بدورها أدت إلى ظهور تجارب الدادائية والسريالية والتي أعطت مشروعية للتقطيع الصّور ، ومعية الاختراعات التكنولوجية، ولاسيما اختراع الكاميرا التي عملت على تحويل الصّورة الثابتة إلى الصورة المتحركة والانتقال من اللغة الأدبية إلى اللغة السينمائية التي تتصف بالمحسوسة أو المادية حتى إن هناك من عرف السينما أو الصّورة السينمائية بأنها عبارة عن رموز بصرية للألوان والاشكال والحركات (9) .

5. بول ريكور ، ترجمة سعيد الغانمي ، وفلاح رحيم الزمان والسرد ، التصوير في السرد القصصي ، : 22 - 25 .

6. بول ريكور ، ترجمة سعيد الغانمي ، وفلاح رحيم ، الزمان والسرد ، التصوير في السرد القصصي ، : 22 - 25 .

7. بول ريكور ، ترجمة سعيد الغانمي ، وفلاح رحيم ، الزمان والسرد ، التصوير في السرد القصصي ، : 22 - 25 .

8. دولوز ، جيل ، سينما الصّورة - الحركة ، : 145 . 165 .

9. فوغل ، ترجمة امين صالح ، السينما التدميرية ، دار الكنوز الاردنية ، : 15 - 17 .

وليس بعيد عن ذلك " فإن الصّورة عانت من سمات السّهولة والوضوح أو من الخلو الدلالي أو العلاماتي"⁽¹⁰⁾ كما في الوصف السوسيري ، فقد كان علماء اللغة يتصورون أن الصّورة الشّعريّة أو الادبيّة لها ميزة كبيرة عن الصّورة المرسومة أو الصّورة الأيقونيّة في كونها تتمتع بأنّها لها علامات ودلالات متنوّعة خياليّة، وهو ما تفتقد إليها الصّورة السّينمائيّة أو التّشكيلية أو الرسم⁽¹¹⁾، فهذا الاختلاف حول احقية الدّخول إلى إمبراطورية العلامات التي كانت حكرًا على اصحاب التوجه اللغوي، فقد بدأ تدميره وتفكيكه في علم السيميائيات أو السيميولوجيا التي بشرت بأن الأيقونة هي احدى العلامات الدلالية التي تم ادخالها في علم العلامة والدلالة والتي تطورت بعد ذلك لتتحول الى التأويلية التي ترتبط بالانساق الثقافيّة والايديولوجية والسياسية وغيرها⁽¹²⁾، وأن هذا التداخل العلاماتي ما بين الصورة المرئية أو الأيقونية في السّينما والصّورة الادبيّة حفزت الشعراء في أن يتجه إلى الاقتراض والاستعارة من تقنيات الصّورة السّينمائيّة وتوظيفها في الشّعري الحديث الذي يحتاج إلى الموضوعية والسردية والاستجابة البصرية التي يتفاعل معها المتلقي ، فتحفيز الفعل والحركة والزمان في الشّعري عن طريق التقنيات السّينمائيّة اضعف نوعًا من الايقاع وحالة من التدفق المستمرة التي قربته إلى الواقع وسياقاته الثقافيّة والاجتماعية والفلسفية ، فعلاقة الصّورة السّينمائيّة بالسياقات الثقافيّة أو الدّراسات الثقافيّة والتقد الثقافي التي كانت بمثابة معطيات افاد منها الشّاعر في تعميق التأويل الثقافي في نصوصه الشّعري فمظم الصّور السّينمائيّة تم نقدها ثقافيا لكونها تعكس الواقع والسيّاقات الاجتماعيّة، وهو ما يمكن أن نتلمسه في شعر محمّد البريكي .

المبحث الثاني

التصوير السّينمائي في المتن الشّعري

¹⁰ .. دلوز ، جيل ، سينما الصّورة - الزمان: 57 .

¹¹ . و.ج.ت ، ميتشل ، الايقونولوجيا ، الصورة والنص والايديولوجيا :29 .

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

يتشكل المتن الشعري الحديث من عناصر أساسية واساليب ساعدت في الافادة من التشكيل السينمائي الذي اضفى عليه مميزات وخصائص عملت من الامتزاج ما بين الكلام والعرض السينمائي ، والذي يشمل الكلمة والحركة والاشارة ، والاطار التمثيلي أو التشخيصي ، فالمتن الشعري للشاعر محمد البريكي ركز على الجانب الحركي والفعل الديناميك الذي يبحث عن كل تفاصيل الطبيعية أو الحياة الجامدة، والتي يمكن أن تتمثل في التقطيع الفني ، هو ما يطلق عليه التحديد الصورة ، والصورة في الاصل هي تحديد الحركة التي تجري داخل المنظومة المغلقة بين عناصر المجموعة أو اجزائه⁽¹³⁾، والتي تجلت في قوله :

"لا سماء فوق هذا الرأس

ما الذي يبدو على باب الأسامي؟

صرخة تدوي

ارتطام خارج من قفص الحلم

وأحلامي إمامي ؟

ضع هذا المسرح المكتظ بالمعنى

وصارت أغنياقي المسرحية

ومشى الجمهور فوق الأسطر البيضاء بحثاً عن ضحية

فابدأ العرض بورد من أحاسيسي

وأطلقني مجازاً بندقية"⁽¹⁴⁾

تتحرك التّموجات التّفيسية في هذا القصيدة بوصفها تدفقات تثير نوعاً 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 بما إلى ابعاد زمانية ، فالسماء ليس لها سقوف ، والباب يصرخ ، وهناك ارتطام للحلم ، وحضور الجمهور فوق المساحة البيضاء ، وكلها

¹³ . جيل دولوز ،سينما الصّورة - الحركة،: 145. 165 .

¹⁴ . البريكي ، محمد ، الليل سيترك باب المقهى: 19 .

أفعال وامتدادات للحركة التي تعبر عن مجريات العرض الصوري المتقطع وغير المتجانس، ولكن هذا المشهد العام لفوضى الحركة ينطوي على صورة عامة تدل على العبث أو المخاض الذي يعمل على تفجير الطاقات الوجدانية والشعورية التي تبحث عن التغيير في كل شيء، والحفاظ على عدم الثبات، فالصورة المتحركة "تحرك المشاعر"، وأن أعظم مصدر قوة للفيلم هو كونه يتحرك.. وأنه يقدم مناظرا بواقعية تعبت على الشعور بالآنية" (15) أو الآن، فتحريك كل هذه الأجزاء عن طريق تقطيعها اختزل إلى صور استعارية أو مجازية تحاكي نمطا أو سياقاً وخطاباً ثقافياً ينعكس في هذه الفجوات غير المتجانس، فتقطيع الشيء هو تفكيكه وإعادة تعريفه؛ لأن هاجس الشك والريبة بدأ يتناغم مع رفضه لكل المسلمات، فالألم التقيسي أو الجرح وهو المحرك لهذا الانفجار في قوله:

" اتراني قادماً من كوكب الجرح

وشوك الغربة النائب في دربي غرامي؟

الخطا مثل المسامير

وأشجار الغضا في رملة الذكرى سريري

لا سماء فوق هذا الرأس إلا فكري

والخوف بيتي

والوصيفات اللواتي

يفترشن الضوء

صوتي" (16)

فالانتزاع عن الذات والشعور بالغرابة هي صور ومقاطع تمهيدي لتفعيل سمات اللامعقولية في المنجز التصويري السينمائي، فصدمة الذات وحيرتها أعطى انطبعا بنوع من التردد والحيرة وكسر رتابة المتلقي واثارة الدهشة وتشويش الأفكار واستنطاق سبر اغوار الذاكرة والمشاهدات المخيفة التي تشمل كل حركته لتكون الوصيفة و

¹⁵. كين دالي، ترجمة عصام الدين المصري، جعفر علي، الاساليب الفنية في الانتاج السينمائي،، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1، 1987، : 9 .

¹⁶. البريكي، محمد، الليل سيترك باب المقهى: 20 .

هي المعين في احداث التغيير ، فكل مقطع من هذه القصيدة يكون مشهدا وصورة سينمائية متكاملة عن الافكار المخيفة التي عملت على شلل واضطراب حركته ، فالجانب الثقافي وتجلياته لها حضور في هذا المشهد المتقطع الذي وصف لحالات مختلفة من الشعور بالخوف من المجهول وعدم اليقين من المسلمات الموجودة في الواقع .

وتشتغل قصيدة (قروي يري الحجل) 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 التوظيف يحدد الاشكال أو المهيمنة الموضوعية ويحقق طابعها المرئي ، فالاطار العام لهذه القصيدة هي جزئية العلاقة بين القروي وطائر الحجل في قوله :

"تبرأ هذي الضفاف من القروي

الذي جاءها حاملاً كيس أحلامه فوق ظهر الأمل

وقف الماء مندهشاً من أغانيه

والطير أنصت حين تغني

ومال على نايه ضلع صفصافة تحرس الرمل

والعشب حول الحصى طرباً فتح الباب للشمس

كي تتمشى كفاتنة سرحت شعرها

تحت ظل الحجل

حجل قادم من أقاصي البلاد

تراوغه الريح وهو يقول لها:

للضفاف تعالي

لعلك حين تلاعب ماء الجداول

رجلي التي علقت بالغبار

تقولين للماء : سلم عليها

فإن الحياة بقربك سوف تقيم احتفالاً

إذا ما تغنى على ضفتيك

حجل

أيها القروي الذي عرشت سدره في شرايينه

هل سيشرب نحل السكوت من الماء

إن حولت ريح هذي المدينة مجراه عنك بعيداً

وسار إلى جهة لا ترى سحنة القروي" (17)

إن الاطار على وفق هذه الصورة ساهم في خلق الاحساس بقيمة الاشياء الجميلة ، فترتيب الاشياء على أساس قدرتها في تغيير وتحويل حالة السكون الى مشهد الحركة ، فالحجل وهو تجسيد لفعل التغيير الذي يمثل مرحلة انتقال جديدة لحياة القروي ، فالانسجام الذي عمل لحجل على احداثه في الطبيعية التي لم تكن طبيعية جامدة ، إنما حاول بهذا التصوير السينمائي أن يشعر المتلقي بأن لهذه الصورة " قوة دلالية عظيمة ، لكونها تبدو كأنها تؤكد انطولوجية الموضوعات التي تصورها .. فهي عن طريق قوتها الحسية تبعث نوعاً من الكمال الانطولوجي الذي يربطها بما تشير اليه " (18) فطبيعة تفاعلها مع هذا الطائر اكسبها حالة من الفرح ومكونة شبكة من مستويات الرؤية للمسافات والفراغات العاطفية التي لم يكن القروي يشعر بها ، فالتحرك للكشف عن مكونات النفس الانسانية يقود إلى الدخول في العتمة أو تفاصيل كانت غائبة في طبيعة الحياة ، فالقروي على وفق هذا السياق الاجتماعي والثقافي يمتلك حياة بسيطة متناغمة مع الطبيعة ، ولكن التغيير والانزياح عن هذا الطبيعية بعث بها نوعاً من الرفض والتمرد فالطير أو الحجل كائن جديد دخل بوصفه متغيراً انتهك رتبة الحياة القروية مكوناً رؤية ومجال جديد لكي تكون الصورة 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 .

¹⁷. البريكي ، محمد ، الليل سياتر باب المقهى: 20 .

¹⁸. تريفور وايتوك ، ترجمة ايمان عبد العزيز ، مراجعة سمير فريد ، الاستعارة في لغة السينما ، المجلس الاعلى للثقافة ، مصر

ولقد استعان الشاعر بتقنية التوليف الصوري وهي تقنية تتمتع بالمرونة العالية ، فضلا عن أنها تتيح التنقل 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 التفكك الصوري مما تساعد على اضافة معلومات جديدة في الصورة السينمائية" (19) ، فضلا عن أن " التوليف قادر بحرية على اعادة تمثيل التدايعات الخيالية فيما يشبه الحلم" (20) ففي قصيدة (غيمة الأنفاس) يقول الشاعر :

" 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 حزني ظل "غاف" يحجب الدمع المسجى فوق جرحي

لا أرى للبحر إلا فضة المعنى الذي يمشي ورائي

ربما يحتاجه البحر ليخفي سواة الموج الذي ينهار عند الشاطئ المجنون

لا..

لن آخذ الأشواك في معراج حربي

فانزلي يا غيمة الأنفاس كي أسمو

وغبني في سؤالي

كلما قالت فتاة الوجد: خذني

¹⁹ دلوز ، جيل ، سينما الصورة - الحركة : 145. 165 .

²⁰ . دانيل فرامبتون ، ترجمة اجمد يوسف ، الفيلم سو في نحو فلسفة للسينما ، ط1 ، 2009 ، المركز القومي للترجمة ،

قلت: يا شمسي تعالي

ربما غيري يرى غيري بنظرات التعالي

إنما غيمي همى بالحب للأحباب

ماء من جبالي" (21)

إن معطيات الصورة تخضع لتنظيم بصري يندمج به الاتجاه المكاني أو الزماني ومعنى آخر أن هذه القصيدة لا تنهض على مرتكزات دلالية واضحة إنما تتعمق في الذات الانسانية ومحاولات اكتشاف الاحاسيس والعواطف ، فالمتلقي " يصبح شاهدا وحتى مشاركا في الحدث المعروض على الشاشة - المتن الشعري - 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 " (22) التي تحاول الأنا البوح به عن طريق الخصائص المرئية التي تحاول أن تجد مناسبة مطرد ما بين التناسب الحركي والاشياء الساكنة ، وأن المعالج السينمائية للصورة التي تستخرج منها الدلالات عن طريق المتضادات المرئية كالمضادات ما بين الاعلى والاسفل أو بين الساكن والمتحركة ، فالصورة المتحركة التي تندفق على وفق تشكيل يتم به فرز الجانب الاستعاري الذي يغذي الخيال في كون التحديق الذي تمارسه الشمس 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 السمات الجامدة والتي انتقدت أنا الشاعرة دورها السلبي ، 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 - الأنا - نوعا من التّغيب والاقصاء والعزلة ، فكل هذه المقاطع أو التوليفات المكانية من البحر والارض والشمس هي رموز توحى بالتعبير عن الفكرة أو العاطفة التي تعمل في الحفاظ على صدق التجربة والايهام بالواقع فكل ما يجري في هذه الصورة المفككة والمبعثرة هو سياق تناوبي يناسب الحكاية غير المكتملة لمأساة الأنا التي تخضع لجبروت وسلطة المجهول أو القدر ، فالأنا لم تستسلم إنما عن طريق هذه التوليفة عمدت إلى تفجير العلاقات المكانية المتجاورة بالاستعانة بالدلالات التعبيرية التي تعبر عن التصالح والانسجام الذي تعمل من اجله الأنا عن طريق الحب والعشق العذري ، فالوظيفة الأساسية

²¹. البريكي ، محمد ، الليل سيترك باب المقهى ، محمد البريكي : 53 - 54

²². يوري لوتمان ، ترجمة نبيل الدبس، مدخل الى سيميائية الفيلم ، ط1 ، 1989 ، النادي السينمائي ، دمشق ، ط1 ،

للاستعانة بالتوليف الصوري فـ" هي صناعة سينمائية في التهرب من الواقع بالاستغراق" (23) في وصف الذات ، فالتمثيلات الثقافية في هذه الصورة السينمائية تشير إلى دور الموجعات الاجتماعية والثقافية التي عملت على تضخيم الجانب الاستهلاكي والتمسك بالمظاهر الخارجية وتهميشها للجوانب الروحية .

وينهض البعد الصوري السينمائي على تقنية اللقطة ، " والتي هي الصورة - الحركة ، ولأنها ترد الحركة إلى كل متغير فإنها تمثل المقطع المتحرك لديمومة معينة (24) ، ففي قصيدة (واقف في السماء) يقول الشاعر :

" واقف في السماء

وقف الحاسدون

على كتفي

لتبلغ أحلامهم

كأس ما شاء

ووقفت أنا

بعد أن سقطوا

في السماء

١٩ أكتوبر ٢٠٢٠" (25)

يخضع هذا المقطع الشعري إلى مقاييس اللقطة التي تُظهر مناظرا ولقطات كثيرة في نص واحد فمن جهة لقطة (واقف في السماء) تقابلها لقطة (وقف الحاسدون على كتفي) فمجال الرؤية يسجل لنا موقفين متناقضين موقف أنا الشاعر التي تحاول أن تركز على ترتيبها بوصفها القمة والحاسدين الذي يشكلون لحظة انكار أو نفي من قبل الأنا ، وأن هذا الصراع بين الأنا والنحن والآخرين الحاسدين انتهى في المشهد ذات حركة واحدة مفاجئة ادت إلى سقوطهم وبقاء الأنا في القمة منتصرة ولم تتأثر بمكائدهم ، فإن التنازع الثقافي

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

24. جيل دولوز ، سينما الصورة - الحركة ، : 153

25. البريكي ، محمد الليل سيترك باب المقهى: 71

والاجتماعي الذي جسده الصّراع الانساني في كون كل انسان ناجح هناك مجموعة من الحاسدين الذي يمارسون دورا سلبيًا في محاربة كل انسان ناجح ، وفي قصيدة أخرى نتلمس بأن الشّاعر طور منظوره للقطعة والتي اتخذت اشكالا للقطات مختلفة ومتنوعة متكاملة ومكتملة في شكل مستوى واحد في اطار عامة ، ففي قوله (جناح مثقل بالغييم) :

" جناح مثقل بالغييم

على قلق الوجود فما أسيرا

يقلب في الحوادث كي يطيرا

جناح مثقل بالغييم يهوي

ويُطلق ما يؤمله سفيرا

ويخفق في الفراغ جناح سهو

يراوغ نجمة نشرت عبيرا

أنا يا آدمي استأجرت وقتاً

أويت في منازل صفيرا " (26)

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 منشدا الحرية ، ولكن هذه المحاولة للانفداع وكسر القيد المادي والتّفسي يقابل لقطة تفرز لها صورة للفراغ أو المجال غير المرئي الذي يخفق الجناح في أن يتجاوز هذه المسافة من الفراغة لكي تتجاوز حالة الضياع والبحث عن خلاص ، متحولة المشكلة في اللقطة الأخيرة في هذا المقطع إلى مشكلة الزمان ، فاستأجر الوقت محاولا في السيطرة عليه وفرض نوع من السّلام

²⁶. البريكي ، محمد ، الليل سيترك باب المقهى: 80

أو البحث عن السلام النفسي أو الذاتي، فهذه اللقطات تكون لنا صورة سينمائية تنطلق من سياق ثقافي يخاطب الجوانب الاجتماعية و الذات الانسانية وينتقد حالة الركود والسكون التي تحاول الذات الركون اليها ، فضلا عن انتقادها حالة الهدر للوقت وعبثية الحياة ، فهي تنتقد كل سلطة في المجتمع .

فقد اشار جيل دولوز إلى أن الاندماج" ما بين الإدراك والموضوع في الصورة السينمائية يقدم لنا سينما الشعر"⁽²⁷⁾ مقدما قطبا للصورة الانفعالية العاطفي فهي الصورة المضخمة "فالصورة المضخمة لكل المشاعر الانسانية " ⁽²⁸⁾، ففي قصيدة (استعدوا للقيامة) يقول الشاعر :

"استعدوا للقيامة

أنزل الناس برفق

نعش هذا القادم

ثم بالرفق تهادى

في يديهم

وإلى الأرض برفق

أنزلوه

ثم نادى هذه الأرض عليهم:

"لا تخافوا،

أنزلوا ابني

لحم رهام الله الانفعالية

مندرة اسبانية

فهو في هذا المكان الضيق الموحش في أعينكم

²⁷ . دلوز ، جيل ، سينما الصورة - الحركة جيل دولوز: 153

²⁸ . دلوز ، جيل ، سينما الصورة - الحركة: 173

نور من المولى يغطي العالم" (29)

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 الشعور والعاطفة الانسانية التي عكست الصدمة الانسانية وفضاء البرزخ فهذه الصورة السينمائية مارست دورها في أن " لها دور في أن نشعر بالحركة على الشاشة - أو المتن الشعري - وبعمق الصورة" (30) ، فالرسالة تشكلت من لحظة انزال الميت إلى ما يمكن أن يجده في حالة البرزخ فتكأ الشاعر على وصف الحالة أو تضخيمها جس 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 الصورة أو المشهد هو اقتراح للصورة السينمائية 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 الشعورية المنصهرة في الصورة التي تجاوزت الفراغات أو الفجوات أو الفواصل ما بين سيرورة الزمان التي تتبلور حول البداية والنهاية والتي عملت تضخيم المشاعر على ملاتها .

الخاتمة

خلاصة مما تقدم في هذا البحث فإن الصورة الشعورية في شعر محمد البريكي اشتغل على وفق الابعاد المكانية والزمانية ، والارتباطات السينمائية ما بين الصورة والزمان والصورة والحركة علمت على فرز صورة سينمائية متحركة ، فكل تمثيلات الطبيعية الجامدة خضعت لديناميكية البعد الحركي ممثلة لقطعة أو مشهد بصري يثير في المتلقي نوع من الاستجابة والانجذاب البصري على كل ما يمكن أن نجده في الصورة الشعورية ، فتجربة الشاعر وتمسكه بكل ما يشير إلى الحركة تفسر لنا محاولة الشاعر إلى اضافة نوعا من الحياة على الاشياء أو الطبيعية ، وأن هذه الحياة تجسد اشكال الوجود التي يطلبها الشاعر ويتمناها والتي ترفض السكون أو الموت ، متخذة من التفاصيل الصغيرة أو غير المرئي ابعادا للصورة السينمائي حتى أن المتن الشعري يكشف لنا عن المشاعر والعواطف المكنونة في داخل النفس الانساني التي تتناغم مع الارتباط

²⁹. البريكي ، محمد ، الليل سيرتك باب المقهى: 84

³⁰. روبرت سينبريك ، ترجمة نيفين حلمي عبد الرؤوف ، فلسفات السينما الجديدة صور تفكر ، ، ط1 ، 2021 ، دار معنى

بالطبيعية ، وهو ما يشكل مشهدا ومناظر طبيعية بكل تفاصيلها تميل إلى كل ما يمثل الابعاد المرئية أو البصرية وغير المرئية .

المصادر والمراجع :

- 1 - بول ريكور ، ترجمة سعيد الغانمي ، وفلاح رحيم ، الزمان والسرد ، التصوير في السرد القصصي ، ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1 ، 2006 ، بيروت.
- 2 - تريفور وايتوك ، ترجمة ايمان عبد العزيز ، مراجعة سمير فريد ، الاستعارة في لغة السينما ، ، المجلس الاعلى للثقافة ، مصر ، ط1 ، 2005 .
- 3 - جان كوكوتو ، ترجمة تماضر فاتح ، فن السينما ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 2012 .
- 4 - جبار محمود العبيدي ، القيمة والمعيار الجمالي في التشكيل المعاصر ، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع ، 2013 ، العراق .
- 5 - جيل دولوز ، ترجمة جمال شحيد ، مراجعة سميرة الجراح ، سينما الصورة - الزمان ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1 ، 2015 .
- 6 - جيل دولوز ، ترجمة جمال شحيد ، مراجعة نبيل ابة مراد ، سينما الصورة - الحركة ، ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1 ، 2014 .
- 7 - دانييل فرامبتون ، ترجمة احمد يوسف ، الفيلم سو في نحو فلسفة للسينما ، ، ط1 ، 2009 ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة .
- 8 - روبرت سينيرريك ، ترجمة نيفين حلمي عبد الرؤوف ، فلسفات السينما الجديدة صور تفكر ، ، ط1 ، 2021 ، دار معنى للنشر والتوزيع ، مصر .
- 9 - فوغل ، ترجمة امين صالح ، السينما التدميرية ، ، دار الكنوز الاردنية ، الاردن .
- 10 - كين دالي ، ترجمة عصام الدين المصري ، الاساليب الفنية في الانتاج السينمائي ، جعفر علي ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، ط1 ، 1987 .

- 11 - محمد عبدالله البريكي، الليل سبتك باب المقهى ، ، دار موزايك للدراسات والنشر ، ط2 ، اسطنبول
- تركيا ، 2022 .
- 12 - محمود خليف خضير الحياني ، سيميائية الصورة البصرية في قصص الاطفال ، ، دار غيداء ، الاردن ،
2016 .
- 13 - و.ج.ت ، ميتشل ، ترجمة عارف حديفة، الايقونولوجيا ، الصورة والنص والايديولوجيا ، ، هيئة
البحرين للثقافة والاثار ، ط1 ، المنامة ، 2020 .
- 14 - يوري لوتمان ، ترجمة نبيل الدبس، مدخل الى سيميائية الفيلم ، ، ط1 ، 1989 ، النادي السينمائي ،
دمشق ، ط1 ، 1989 .