المونتاج في ديوان محمود درويش(*)
(مديح الظل العالي)

د. عبد الستار عبد الله صالح السيد حمد محمود الدوخي
كلية التربية / جامعة الموصل

تاريخ تسليم البحث : 2010/1/3 ؛ تاريخ قبول النشر : 2010/2/17

ملخص البحث :

يسعى هذا المشروع الى الكشف عن مدى إمكانية أن تكون القصيدة العربية المعاصرة قد أفادت من هذا الأسلوب(المونتاج) وتقاناته التي تعد بؤرة العمل السينمائي، متخذة من ديوان (مديح الظل العالي) للشاعر محمود درويش نموذجاً لها.فضلا عن ذلك فان المشروع يسهم في إيضاح حساسية القصيدة لمثل هذه التقانة سواء اكانت الحساسية فطرية ام قائمة على القصد.

Edition in Mahamoud Darwish Collection
(High praise of Shadow)

Dr. AbdullSatar Abdullh Saleh Hamed Mahmood Aldokhy
College of Education / University of Mosul

Abstract:

This project works in artistic field, which is the effect of cinema on poetry. This means lighting the way that the contemporary poet in showing his poetric images in benefiting from the ways that cinema shows it's images, depending the style of montage, the contemporary poet follows this modern point of view which is considered the main director of organizing. The elements of cinema work.

The preface gives a brief idea about the relation cinema and literature like ability of transferring novels in to films. Scenario is also

(*) البحث مستل من رسالة الماجستير الموسومة (المونتاج في شعر محمود درويش) . أنجزت الرسالة تحت إشرافي ، ونوقشت سنة 2004 .

considered an independent literary from an the changes that took place on montage style are also shown in this project. In addition the observations mentioned in critical studies about the legation between montage and poetry are discussed. Finally, it depends on documentary. to look at the montage style and the contemporary Arabic poem .

The most important result is that the project assists that montage is based on the poem structure spontaneous because it means arranging one it's forms intentionally and this is come from its high sensitivity.

مدخل الى تحديد المصطلح والاختيار:

إن القصيدة العربية المعاصرة أخذت تستعير من الفنون الأخرى بعض الأساليب الفنية التي تساند عملية البناء الشعري وتدفع بها إلى حالات تشكل شعري جديد تضمن لها حضورها وديمومتها، مثل استعارة أسلوب الحوار من المسرحية، وتوظيف المعطيات السردية، وتيار الوعي من الرواية الحديثة، كذلك استعارة الأنماط الفنية في فن الحكاية وتوظيفها، واخيراً تعاملت القصيدة العربية مع الفن السابع (السينما). واستعارت منه أسلوب المونتاج ، وهذا الأسلوب هو الذي نتناوله بالبحث، وهنا لا بد من تحديد أولي لـ(المونتاج):

إن كلمة (مونتاج montage) الفرنسية الأصل تعني قطع اللقطات السينمائية ولصقها، أما في اللغة الإنجليزية فتسمى مرحلة قطع اللقطات السينمائية بـ(cutting) ولكن عملية وصل اللقطات بطريقة خلاقة أو للحصول على تأثير خاص – وهو ما توصل إليه السينمائيون الروس الأوائل – فتسمى(مونتاج Montage) أيضا، وقد ترجمت في بعض الكتب العربية إلى (التوليف والتقطيع) وأبقيت على تسميتها(مونتاج) في اكثر هذه الكتب، حيث أن هذه التسمية تلم بكل مراحل تقنية المونتاج ؛ لأنها الأصل في التسمية ، وتذهب أبعد من الإشارة إلى آلية القطع واللصق.

يعمل المشروع على كشف مدى إمكانية أن تكون القصيدة العربية المعاصرة قد أفادت من هذا الأسلوب الأخير (المونتاج) وتقنياته التي تعد بؤرة العمل السينمائي، متخذا من ديوان (مديح الظل العالي) للشاعر محمود درويش نموذجاً له. وعلى أساس هذا النموذج سيكون هنالك سؤالان هما: لماذا محمود درويش؟ لماذا مديح الظل العالي؟

أولاً: لقد أكتسب الشاعر محمود درويش أهمية في مشهد القصيدة العربية المعاصرة وذلك لنشاطه الشعري المتصاعد، كما أنه قد وظف أسلوب المونتاج السينمائي في قصائده بشكل متطور

في وقت مبكر وذلك منذ قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) عام 1972 ، وهذا ما يشير إلى أن درويش لديه تجربة شعرية مبكرة مع أسلوب المونتاج.

ثانيا: إن ديوان (مديح الظل العالي)الذي هو عبارة عن قصيدة مطولة كتبت عام1982، أي بعد عشر سنوات من قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) ، إذ إن هذه الفترة الزمنية الطويلة من شانها أن تعطي لشاعر مثل محمود درويش قوة ممارسة وصنعة في توظيف مثل هذا الأسلوب في شعره، لذلك جاء ديوان(مديح الظل العالي) وكأنه فلم شعري أو قصيدة سينمائية، ان صح التعبير، حيث ان الديوان قائم على مشاهد منفصلة تكون بمجموعها الشريط الشعري لهذا الديوان الذي هو قصيدة مطولة كما أوضحنا ، إذ يتضح الفضاء السينمائي في تصوير مشاهدها من حيث الكاميرا وطبيعة الصورة، كذلك السيناريو الذي يعد المادة الخام لأسلوب المونتاج،فضلا عن إفادة هذه المشاهد من فنون أخرى قد وظفت أسلوب المونتاج وجعلت منه منهجا في عملها مثل الرسم والمسرح.؟! وعلى هذا النحو تبدو الأهمية التي يحظى بها أسلوب المونتاج واضحة من خلال نقله إلى الفن الشعري، بوصفه ظاهرة فنية تتعلق بشكل آخر من الفن.

توزع المشروع إلى خمسة محاور:

1- سينمائية الصورة الشعرية.

2- شعرية اللغة / كاميرا.

3- الصورة-سيناريو.

4- حركة الصورة بين الفوتوغراف والرسم.

5- عرض المشهد الشعري بين خشبة المسرح وشاشة العرض.

المحور الأول (سينمائية الصورة الشعرية) ويتناول إفادة الفضاء الشعري من الفضاء السينمائي، في رسم الصورة – بينما تناول المحور الثاني(شعرية الكاميرا/لغة) الكشف عن طريقة جديدة من طرائق القول الشعري. في حين بين المحور الثالث(الصورة / سيناريو) كيف تنهض الصورة الشعرية عندما تتبناها هذه التقنية (السيناريو). أما المحور الرابع (حركة الصورة بين الفوتوغراف والرسم) فهو المحور الذي نتتبع فيه أسلوب المونتاج بوصفه منهجاً في فنون أخرى، وقد تناولنا هنا كيف يمكن الإفادة شعرياً من طريقة توظيف أسلوب المونتاج في الصورة الفوتوغرافية بوصفها وثيقة، وكيف يمكن، كذلك، الإفادة منه في الرسم بوصفه تصرفاً قابلاً لإنتاج الدلالة على الدوام. وعلى هذا المنهج جاء المحور الخامس (عرض المشهد الشعري بين: خشبة المسرح وشاشة العرض) أي أنه المحور الذي نتتبع فيه أسلوب المونتاج بوصفه منهجاً في فنون أخرى.وقد كشفنا هنا كيف أفادت الصورة الشعرية من عمل (المونتاج المسرحي) بشكل

ثابت أي التأكيد على وحدة المكان في بناء المشهد الشعري، كذلك كيف أفادت من (المونتاج الداخلي) أي الحركة داخل المشهد وإمكانية عرضه على الشاشة.

1- سينمائية الصورة الشعرية :

نقصد بها ذلك البناء الشعري– ألمشهدي الذي يعمل على الارتفاع بالمتلقّي من نظام القراءة –سامع إلى نظام القراءة– مشاهد . وذلك من خلال استنفاد اكبر ما يمكن من الثروة الدلالية الهائلة التي تحملها الصورة السينمائية نتيجة اختزالها المعقد لنظام علاماتي يكاد يكون لا منتهيا ورصد مكونات هذه الثروة داخل الصورة السينمائية من ديكورات وكادرات وإضاءة وظل وغير ذلك من لوازم البنية البصرية وشد جميع عناصر التكوين هذه بمونتاج واع يتعهد بنتيجة المشهد وهي الوصول بالمتلقي إلى نظام القراءة – مشاهد. ويحدث ذلك عن طريق صدم صور المشهد فيما بينها لأحداث حركة داخل إطار المشهد لتكوين حركة المشهد العام وهنا لا بد من تعيين البؤرة التي تتفق فيها كل من بنية الصورة الشعرية وبنية الصورة السينمائية بعدّهما تشكيلين غنوصيين لا يمكن تحديدهما تحديدا فيزيائيا ، ولكن يتم التعامل معهم على أساس الإحساس بهما أي بآنيتها أي بما يكتنزه كل منهما من نظام وينشط دورة التوليد الدلالي ويعمل على ديمومتها. هذه البؤرة (وهمية الفضاء)الذي تقدمه كل منها، والصورة السينمائية لا يمكن أن تحتوي في كل مرة إلا جزءا محددا من المكان، فهي جزء منتقى ومكثف من الواقع وأهميتها تبرز من قدرتها على الإيحاء بالوضع المكاني[1] هذا من حيث الوهم المكاني، أما من حيث الوهم الزماني فإن السينما بعدّها فناً بصرياً يرتبط بالعلامات الأيقونة لا يوجد فيها سوى زمن واحد ممكن: الحاضر .. إنه حاضر العرض الجاري للمشهد.. إنه خلق وهم حقيقي بالحاضر [2] وقد (حاول الباحثون النظريون في مجال السينما تفسير ظاهر الزمن الحاضر السينمائي بأنه نتيجة لالتقاء ثلاثة حركات هي حركة الممثلين والأشياء داخل اللقطة ثم حركة الكاميرا والإضاءة وأخيراً الحركة التي يخلقها المونتاج) [3]، والمقصود بهذا الحاضر هو حاضر إنتاج المعنى الذي هو نتيجة للمعادلة: المشاهد + المشاهد = دلالة الحاضر للمعنى أي المعنى الآني ؛ أي إلغاء ما هو ماض آو مستقبل، وفي هذه الحالة هنالك توسع في زمن (حاضر) الصورة الشعرية إذ (إن الخطاب الأدبي يمنح المتلقي حركة كبيرة في إطلاق نشاط المخيلة، لتصور أبعاده ومقترباته في حين ينطوي الخطاب السيمي على اقتصاد في تخيل الحيز يفرض فيه المخرج حدود النشاط التخيلي) [4] وكذلك فان المتلقي (لا يستطيع أن يعيد قراءة بعض الفقرات التي قد يتعسر عليه فهمها، كما قد يستطيع لو كان يقرأ قصة طويلة)[5]. وباختصار فإن انتقاء أي مكان ما وتكثيفه يفترض–بالضرورة– انتقاء زمان ما وتكثيفه لكي تكون حركة، فبدون الزمان لا توجد الحركة.وهكذا يتكون الفضاء الذي هو(أداء يشتمل على المكان والزمان لا كما هما في الواقع،

ولكن كما يتحققان داخل النص مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب، ومسهمين في تخصيص واقع النص وفي نسج نكهته المميزة) [6].

من هنا يمكن لنا الدخول إلى ما يجعل الصورة الشعرية تتقرب من بنية الصورة السينمائية من حيث حساسية التكوين وحدود الإطار للصورة في الحقل الشعري أي ما يجعل الصورة الشعرية تنتج دلالة (فلملوجبة) حيث يقول:

لو أستطيع أعدت ترتيب الطبيعة:

ههنا صفصافة.. وهناك قلبي

ههنا قمر التردد

ههنا عصفورة للانتباه

هناك نافذة تعلمك الهديلا

شارع يرجوك أن تبقى قتيلا

نامي قليلاً [7]

في هذا المشهد الشعري الذي هو تخيل داخل تخيل والمتكون من تهيئة وست لقطات وخاتمة هي(نامي قليلاً)،حيث وضوح الترسيم الفضائي وطغيان البنية البصرية إذ إن(البنية البصرية تشمل تشكيل الصورة وتوزيع الإضاءة وتوجيه الكاميرا وإدارتها وبناء الديكور وتحديد هيئته وطراز محتواه)[8]. وعلى هذا التوجيه في تأسيس البنية البصرية نخطط للكشف عن حساسية التكوين وحدود الإطار ففي اللقطة الأولى:

ههنا صفصافة.

حساسية التكوين تفيض من التحديد للمحتوى(صفصافة) بما لها من دلالة في طبيعة المقطع الشعري بعدها مفردة ديكورية، وحدود الإطار تقف عند ما ينتج عن هذا التحدي، ثم تأتي النقطتان (..) لفتح المسافة أكثر ولإعطاء الإطار عمقاً في الاحتواء،ثم تأتي اللقطة الثانية وهي:

وهناك قلبي

وهذه اللقطة هي اللقطة الوحيدة في المشهد تحمل التصريح بالعطف ، وهو(حرف الواو) وهذه اللقطة تمثل موقع الشاعر، ولكن ليس من القصيدة وانما من هذا الطبيعة المنتخبة أو المتخيلة والتي هي صورة موجزة للوطن الذي ينشده الشاعر من خلال هذه العادة لترتيب الطبيعة، أما اللقطة الثالثة:

ههنا قمر التردد

فقد تبنت هذه اللقطة إضاءة فضاء المشهد وهذه الإضاءة غير ثابتة بدلالة(التردد) الذي قام مقام الحامل للضوء ويؤمن له الحركة على طول المشهد.

أما بالنسبة للكاميرا وتوجيهها وإدارة حركتها فذلك متوزع بين دعامتين أساسيتين تقاسمتها مسار حركة الكاميرا هما (ههنا و هناك) مما يكشف أن حركة الكاميرا هي حركة منتبهة جداً حيث أن الـ(هاء) في(ههنا) المتكررة تفيد الانتباه كذلك هي حركة أفقية بمستوى النظر إذ إن مثل هذا المشهد الخارجي العريض يسمى بلغة السينما (بان PAN) وهو مشهد أفقي تتطابق فيه وجهة نظر الراوي، والكاميرا والمشاهد [9] كما في اللقطات الثلاث :-

ههنا عصفورة للانتباه

هناك نافذة تعلمك الهديلا

شارع يرجوك أن تبقي قليلا

حيث إن من الملاحظ أن حركة الكاميرا أفقية في كل تحركاتها بتوجيه واحد غير أنها تتوجه إلى الأعلى ولكن تبقى أرضية كما في اللقطة الثالثة (ههنا قمر التردد) وهي تحديد لموقع إضاءة المشهد الشعري.

أما بالنسبة للديكور وهيئته وطراز محتواه، فبعدّه المؤسس الأول لحساسية التكوين وكذلك لحدود الإطار فانه متأت هنا من هذه القصدية في توزيع أجزائه على مساحة المشهد كذلك القصدية في الاختيار لهذه الأجزاء آو الوحدات الديكورية (صفصافة، قمر، عصفورة، نافذة ، شارع) إذ يلاحظ على هذه الألفاظ انها مفردات بصرية يومية صورت، بنسقية تجاورها مثل (عصفورة الانتباه، قمر التردد، نافذة الهديل)، حركة المشهد وهي حركة متوافقة فيما بين أجزائها مثل التوافق بين (الانتباه والتردد او بين العصفورة والهديل، والنافذة والشارع) ، وعن طريق هذا الشد الدقيق لعناصر الديكور يصبح كل جزء من هذه الأجزاء في حركة المشهد ، حركة أساسية في المشهد كما يحدث ذلك في الصور السينمائية. فعندما تنظر إلى الممثل على الشاشة نجد أن الممثل والفضاء الذي قبله والفضاء الذي بعده وكل ما تحتويه الصورة السينمائية يؤدي الحدث مع الممثل أي يتحرك في الاتجاه الذي يتجهه الممثل. هكذا تتم عملية صدم الصور لتكوين مشهد القراءة – مشاهد ، أي صدم هذه اللقطات الست فيما بينها، إذ أن كل لقطة منها هي لقطة مستقلة من حيث التصوير، فلقطة (ههنا صفصافة) هي لقطة مستقلة وقائمة بذاتها، إطارها وتكوينها ، ولكنها تمثل حرف من حروف المشهد عند صدمها باللقطة الأخرى التي هي أيضا حرف آخر من حروف المشهد، أي أن اللقطة هنا تستقل بذاتها ولكنها تتواصل مع اللقطة الأخرى ويكون المشهد عندما تشدّ هذه الصور بمونتاج واع.

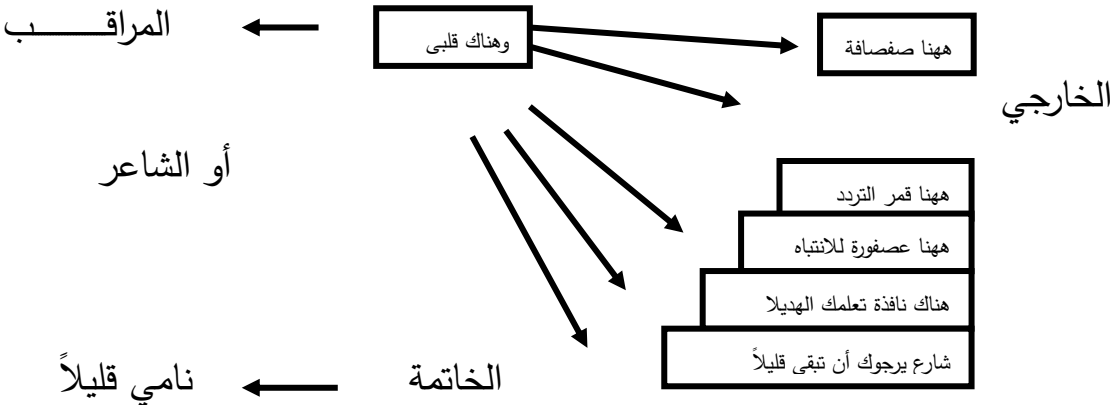
أما عن التعبير البصري للكتابة أي اعتماد الكتابة بحد ذاتها تشكيلا بصريا يعطي دلالة أخرى قائمة على مجرد المشاهدة، فان هذا المشهد هو عبارة عن سلم حجري إذا ما سلّمنا أن اللقطة الثانية (وهناك قلبي) هي مراقب خارجي للمشهد –وواضحة دلالة السلم الحجري وهي محاولة الارتقاء إلى شيء عال ولكن هنا ينتهي العمل بالأخير إلى لا شيئية المشهد الذي هو

أمنية ليس أكثر وعدم تحققه يتضح من مجرد النظر إلى المشهد حيث ينتهي بالأخير إلى خاتمته التي تنزع إلى السكون:

نامي قليلا

ونوضح ذلك أكثر في الشكل المبسط الآتي حيث تتراكب اللقطات:-

المشهد



ومثل هذا المحور (التعبير البصري للكتابة بعدها تشكيلاً بصرياً سنأتي عليه بشكل مفصل وقد ذكرنا هنا شيئاً منه بعدّه ركنا أساسيّا في البنية البصرية للقصيدة، أي محاولة إكمال مشروع سينمائية الصور الشعرية إذ إن المشهد هنا اخذ- بواسطة المفردة-جانبا هيروغليفيا) حيث إن المشهد رسم بالكلمات .

كما تحرك الشاعر المعاصر إلى محاولة إنتاج دلالات (فلملوجية) في النص متكئا بذلك على إحداث ملفوظات فلمية داخل القصيدة عن طريق بناء تشبيهات مرئية وإجراء مقابلة فيما بين هذه التشبيهات.

وهنا لابد من ذكر أمثلة سينمائية على ذلك لتسهيل مهمة فهم ما نرمي إليه، فمثلاً في فلم (المدرعة بوتمكين: للمخرج سرجيه ايزنشتاين) تماثيل الأسود الثلاثة.. حيث تصور وكأنها نسق، في حين هي منعزلة إنما الذي أظهرها بهذا الشكل هو القصد من التصوير الذي (لعل معناه يقوم في التعرف على قوة الأسد في الثورة البلشفية)[10] كذلك في فلم (الأزمة الحديثة) تظهر صورة قطيع من الأغنام تقابلها صورة لمجموعة من الناس تخرج من المترو الأرضي، ومثل هذا التقابل الصوري واضح النتيجة وهي إقامة حدود بين البداية (قطيع الأغنام) والتطور (مجموعة من الناس تخرج من مترو ارضي):

بمثل هذا البناء المتماسك دعم الشاعر المعاصر قصيدته، لان مثل هذه الحبكة في البناء قد أمنت للقصيدة لغة أخرى بمفردات جديدة وهذا ما يظهر من خلال قول الشاعر:

بيروت / فجراً

بيروت / ظهراً

بيروت / ليلاً

يخرج الفاشي من جسد الضحية.

يرتدي فصلاً من التلمود: اقتل–كي تكون [11]

فبعد أن يرسم الشاعر المكان الذي يجري عليه التصوير، وهو من حيث المكان(بيروت) والزمان،اليوم على أوقاته (فجراً،ظهراً،ليلاً). يبدأ برسم تشبيهه المرئي الأول وهو (الوحش الفاشي، اليهودي) بصورة بشعة، في خروجه من جسد ضحية.ثم يجيء التعليق الذي يحاول أن يكشف عن تعطش هذا (الوحش الفاشي) للقتل الذي هو فصل من تلموده (اقتل–كي تكون):–

عشرين قرناً كان ينتظر الجنون

عشرين قرناً كان سفاحاً معمم

عشرين قرناً كان يبكي ..كان يبكي

كان يخفي سيفه في دمعته

أو كان يحشو بالدموع البندقية

عشرين قرناً كان ينتظر الفلسطيني في طرف المخيم

عشرين قرناً كان يعلم

إن البكاء سلاحه [12].

هنا ينتهي التعليق الذي وفّى في وصف هذا (الوحش الفاشي) (سفاحاً معمما مجنونا ينتظر متعطشاً للقتل وقد حشا بندقيته بدموع حائط المبكى) ، حتى أن الخلل في الوزن (دمعته) ربما كان لدعم صورة التعطش لفردية الدمعة مقابل مفردة (دمعه) التي لو قالها لكان تلافى الخلل. مقابل ذلك يبدأ الشاعر بنسج التشبيه المرئي الثاني(الفتاة النائمة ،صبراً) بصورة وادعة:

صبرا فتاة نائمة [13]

بكل ما ينطوي عليه مثل هذا التصوير من إيحاء إيجابي،إذ نستطيع أن نتصور أعلى حالات الوداعة في (الفتاة) بعدّها كينونة منفصلة،ويزيد على ذلك أنها(نائمة) أي مستسلمة،على النقيض من صورة الفاشي اليقظة والمنتبهة، كذلك بعد رسم التشبيه المرئي الثاني(صبرا فتاة نائمة) يبدأ التعليق على هذا التشبيه وعلى نحو استغراقي في محاولة الكشف عن مدى وداعة هذا التشبيه ووحدته:–

رحل الرجال إلى الرحيل

والحرب نامت ليلتين صغيرتين

وقدمت بيروت طاعتها وصارت عاصمة

ليل طويل

يرصد الأحلام في صبرا

وصبرا نائمة

صبرا–بقايا في جسد قتيل

ودعت فرسانها وزمانها

استسلمت للنوم من تعب ومن عرب رموها خلفهم [14]

هكذا النص يضع المتلقي أمام تأثير تشبيهين مرئيين (الفاشي،صبرا) ليرتفع به إلى نظام القراءة، مشاهد، ومما يزيد من تأثيرهما أنهما جزءا القصة وهي(مجزرة صبرا وشاتيلا) إذ أن (تأثير التشبيه المرئي يزداد إذ كان جزءا طبيعياً في تكوين القصة)[15] ، وبعد أن يكون هذان التشبيهان بؤرة لغة مرئية مضغوطة بألفاظها وتصويرها داخل المشهد،نشرف على الوصول بهما إلى ذروة العمل الشعري من خلال مقابلة صريحة يجريها الشاعر بينهما:

صبرا–تنام.وخنجر الفاشي يصحو [16]

من خلال هذا التضاد في التكوين الشعري (صبرا/الفاشي.تنام/يصحو)تخرج الصورة الثلاثية، كما يسميها (بيرس عالم الإشارات الأمريكي) أي الصورة/ الإضافة (وهي عبارة عن شي ما، لا يحيل إلى ذاته إلا من خلال ربطه لشيء بشيء آخر)[17] بمعنى أن هذه الصورة هي المتحقق من إضافة صورة(الفتاة صبرا النائمة) إلى صورة (الفاشي الذي يصحو حاملاً خنجره) ، وهذه الصورة الثلاثية أو الصورة / الإضافة ما هي إلا محاولة لإعلان المسكوت عنه في هذه الحادثة المرعبة من تاريخ الأمة العربية ، أي المجزرة حيث أن هذا الإعلان فاعل في النص بسبب هذا الصدم الصوري بهذا التضاد أولاً كذلك أن المشهد مظلم ولا يوجد فيه أي مصدر من مصادر الإضاءة ثانياً،كما يقول الشاعر:

صبرا تنادي .. من تنادى

كل هذا الليل لي، والليل ملح

يقطع الفاشي ثدييها – يقل الليل [18].

وهنا نحن أمام تضاد ضمني فالليل يكون جسدا لصبرا بدلالة (يقطع الفاشي ثدييها – يقل الليل) وصبرا هنا هي المدينة المظلمة ، وليست الفتاة، ويزداد توهّج هذا التضاد الضمني حيث أن المشهد مصور بكاميرا شعرية تصور في الظلام مما يزيد في شبحية المشهد لا سيما عندما يسند ذلك تعليق صبرا على مشهد الليل هذا:

صبرا تخاف الليل، تسنده لركبتها

تغطيه بكحل عيونها . تبكي لتلهيه: (وهذا التعليق صبرا)

رحلوا وما قالوا

شيئا عن العودة
ذبلوا وما مالوا
عن جمرة الوردة
عادوا وما عادوا
لبداية الرحلة
والعمر أولاد
هربوا من القبلة (19)

هكذا بعد أن اصبح سيناريو المشهد جاهزا لعمل الفاشي من حيث (صبرا نائمة، وهو صاح يحمل خنجره). يبدأ عمله أمام كاميرا ثابتة وهو يقوم بالحركة متخذا من نفسه محورا لحركة المشهد:

يرقص حول خنجره . يغني لانتصار الأرز موالا ويمحو
في هدوء .. في هدوء لحمها عن عظمها
ويمدد الأعضاء فوق الطاولة
ويواصل الفاشي رقصته ويضحك للعيون المائلة
ويجن من فرح ، وصبرا لم تعد جسدا:
يركبها كما شاءت غرائزه ، وتصنعها مشيئته
ويسرق خاتما من لحمها ، ويعود من دمها إلى تلموده (20)

ومحور الحركة هنا مسنود بأفعال شعرية تعمل بقصدية عالية وتتمتع بحرية في الحركة وفرتها لها الكاميرا الثابتة ، وحركة الأفعال هذه في تقدم شعري مستمر حيث لا يوجد استئناف او أي قطع من شانه أن يؤثر على مجرى سير الأفعال وهذه الأفعال هي: (يرقص، يغني ، يمحو، يمدد، يواصل، يضحك، يجن، يركبها، تصنعها).

بهذه الحبكية ينتهي هذا المشهد الشعري بعد أن استكمل مراحله الأساسية:-

1-البداية: (يخرج الفاشي من جسد الضحية).

2-العقدة: (يرتدي فصلا من التلمود: اقتل كي تكون).

3-الذروة: وهي عملية تنفيذ وصية القتل بهذه الضدية الواضحة من خلال نسيج التوازي الدقيق الذي وجه المسار الشعري بين (صبرا – الفاشي) بوصفهما بؤرتين ضديتين تقاسمتا المشهد.

4-النهاية: عودة الفاشي إلى التلمود (ويعود من دمها إلى تلموده).

2- شعرية اللغة / كاميرا:

ليس مصطلحا بقدر ما هو تركيب إجرائي يحضر لدعم النص بجهاز واصف يتكفل إضاءة زاوية من زوايا القول الشعري . وقد شاكلنا، شيئا ما، مصطلح الناقد (الكسندر استروك) الكاميرا – قلم، وسيتوضح ذلك قريبا إذ لا بد، وقبل أي شيء، من تحديد العلاقة –فيزيائيا – بين القلم والكاميرا بوصف الكاميرا هي أول قناة من قنوات التوصيل في منظومة التعبير السينمائي ومفردة ضرورية وأساسية في (اللغة) السينمائية فهي تمثل (الشعور السينمائي) [21]. كذلك فالعين هي المسؤولة الأولى عن ما يتحقق من عمق في البنية البصرية داخل النص المكتوب وفي الإحالة منه ، أي من النص إلى الخارج بصريا.

لقد اثبت علماء الفيزياء ، مؤخرا، أن آلة التصوير (تعمل إلى حد كبير كالعين البشرية فهي تستخدم عدسة تكوّن صورة لجسم ما على فيلم فوتوغرافي يقوم مقام الشبكية في العين – بمعنى أن عدسة آلة التصوير تكوّن صورة حقيقية على الفلم بنفس الطريقة التي تكوّن بها العين صورة حقيقية على الشبكية) [22] وهذا يوضح مدى تماهي الكاميرا بالعين مما يدعم ويعين تبنيها مهمة السرد او القص الشعري ، بما في هذا (التبني) من إثارة دائمة لإشكالية معقدة وذلك ناجم من طبيعة السرد او القص، اذ أن هذا المسرود او المقصوص هو شعر وليس رواية او قصة أي أن المسافة–في الشعر– بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي ليست قائمة على أساس وحدات يمكن رصدها بالطريقة التي يمكن بها ذلك في القصة والرواية.

من عمق هذه المسافة تخرج جدلية العلاقة بين العين والكاميرا. فكما أن الكاميرا تستطيع أن تصور لقطة لجبل، مثلا ولقطة لامرأة في مطبخ وتستطيع أن تنتج معنى من ذلك. فان لغة الشعر تستطيع الشيء نفسه . فكما أن هناك صورا شعرية لا يمكن أن تحتوى إلا سينمائيا ، فان هناك صورا سينمائية لا يمكن أن تفهم ألا شعريا ، كما يقول بازوليني المخرج الإيطالي صاحب مبدا السينما الشعرية –(الشعر في السينما شعر يصعب إدراكه إلى درجة لا يمكن تصورها لا سيما إذا كان نظمه عن وعي) [23] والمقصود بالنظم الواعي هنا هو عمليات المونتاج فهو الذي تسند إليه مهمة تنظيم سير التجاور بين اللقطات لإنتاج أي انزياح صوري بين هذه اللقطات.

من خلال ذلك يمكن فهم مصطلح (الكاميرا–قلم) لـ(الكسندر استروك) فهو يرى أن السينما بهذا الشكل (تصبح وسيلة للكتابة تكون على مرونة ومهارة اللغة المكتوبة)[24]. هكذا تتأسس لغة شعرية متعاقدة مع نظام بصري(الكاميرا) له خصائصه في بناء مفرداته الصورية وإنتاج دلالاته لتتجاوز هذه الـ(لغة–كاميرا).باحتكامها إلى قانون شعري في تقنيات تعبيرها– الكاميرا لوحدها ،لان الكاميرا لا تستطيع–مطلقاً–تصوير شيء غير موجود في الواقع ، ولتتجاوز اللغة في حدود معجميتها التي لا يمكن أن تنتج تجاوراً يخل بالسياق،محققة بتجاوزها هذا مزاوجة تمنح ألفاظها هيئات تجعل من (الكلمة الشعرية عالما صغيرا)[25] يتهادن مع مماثليه من العوالم

الأخرى داخل النص لخلق كون شعري يتعالى على ما يمكن أن تقوم به معجمية اللغة ضمن دائرتها الافهامية وعلى حركة الكاميرا،أي حركتها داخل المشهد الواقعي(داخل –خارج) لإنتاج مشهد يميز هذه (اللغة–كاميرا) ونستطيع أن نسمي هذا المشهد (ما فوق الواقعي) ، وربما أن الشعر عموماً هو(ما فوق واقعي) للمنقول عنه،ولكن هنا نقصد في هذا المشهد الشعري الذي يستند إلى كاميرا للخروج من واقعيته.. إذن نحن الآن أمام كاميرا موزعة على مشهدين:

1. مشهد واقعي: تصوير داخلي – خارجي.
2. مشهد ما فوق الواقعي: تصوير سحري.

ففي المشهد الأول (الواقعي: الداخلي ، الخارجي) يتبنّى الشاعر ذلك في المقطع الحادي والعشرين:

مساء /فوق بيروت:

الرخام
ينز دما ويذبحني الحمام
إلى من ارفع الكلمات سقفا
وهذي الأرض يحملها الغمام
ويرحل، حين يرحل نحو تيهي
أحدق في المسدس، وهو ملقى
على طرف السرير، واشتهيه
وينقذني، وينقذني الكلام
ظلام كل ما حولي .. ظلام [26]

يبدأ المشهد بلقطة عامة بعيدة بحيث تحتوي زاوية الكاميرا ، وهي في هذه اللقطة زاوية نظرة الطائر الى هذا الفضاء المفتوح (مساء فوق بيروت) وهذه اللقطة مشوشة، أي لا يوجد فيها شيء محدد وهذا شيء عادي في لقطات زاوية نظرة الطائر إذ (إن نظرة الطائر هي الزاوية الأكثر تشويشاً بالنسبة لكافة الزوايا إذ إنها تشمل على المشهد مصوراً من فوق الرأس)[27] وفي هذا النوع من اللقطات تضيع حدود الصورة بعدها؛أي هذه الحدود(عبارة عن مساحة المنظر)[28] فالمساحة المصورة هنا واسعة جداً تشتمل على ليل فوق مدينة.بعد هذه اللقطة يثبت الشاعر كاميرته يبدأ تعليقه على اللقطة:

الرخام
ينز دماً،ويذبحني الحمام
إلى من ارفع الكلمات سقفاً
وهذي الأرض يحملها الغمام؟

ومن الملاحظ على هذا التعليق انه يستمد جوّه النفسي من جو اللقطة نفسها، فالمساء الذي يجثو فوق مدينة، بكل ما يحمله المساء من دلالة للمجهول أو قلق أو خوف، يدعم المشهد بإحساس يتوزع على (الرخام الذي ينز دما ويذبحني الحمام). هنا نستطيع أن نتخيل الشاعر قد ثبت كاميرته في نافذة غرفة في عمارة عالية بحيث تمكنه من الإشراف بكاميرته على المدينة في مثل هذا التصوير الخارجي. بعد ذلك ينتقل بكاميرته ليبدأ التصوير الداخلي وذلك بأحداث مفاجئة في انتقال الكاميرا على طريقة تشابه طرائق استخدام العدسة المتغيرة الزوم **(ZOOM)** في السينما وهي(عبارة عن عدسة ذات بعد بؤري متغيرة، وكأننا في آن واحد أمام مجموعة عدسات تتراوح من القصيرة إلى المتوسطة فالطويلة، وتجمع عدسة الزوم**(ZOOM)** كل هذه العدسات مرة واحدة في داخلها. وهذا الجمع ليس مجرد تجميع كمي لعدد من الأبعاد البؤرية، لكنه نوعية جديدة لعدسة تفتح أمامنا سبلاً جديدة لإمكانيات تعبيرية لم يكن تحققها ممكنا في العدسات المألوفة)[29] ومن هذه الإمكانات التعبيرية التي يوفرها مثل هذا النوع، ما نلاحظه بانتقالة عدسة الكاميرا من تصوير ليل فوق مدينة إلى تصوير مسدس فوق السرير:

ويرحل حين يرحل، نحو تيهي

أحدق في المسدس، وهو ملقى

على طرف السرير، واشتهيه

وفي مشهد العودة إلى الداخل هذا، تمت انتقالة الكاميرا عن طريق تهيئة الشاعر لذلك بقوله:

ويرحل ، حين يرحل، نحو تيهي

حيث كانت الانتقال المفاجئ من فضاء مفتوح (مساء / فوق بيروت) إلى تصوير فضاء مغلق (أحدق في المسدس) ثم تذهب عدسة كاميرا الشاعر إلى تحديد المكان اكثر حيث تقترب الكاميرا في التصوير(أحدق في المسدس وهو ملقى على طرف السرير..)

بعد ذلك يبدأ تعليق الشاعر على مشهد محاولة الانتحار هذا عندما يلجا إلى القصيدة:

وينقذني ، وينقذني الكلام

بعدها يعود الشاعر إلى اللقطة الأولى (مساء فوق بيروت) بلقطة عامة أيضا:

ظلام كل ما حولي..ظلام

هنا ينتهي تصوير المشهد ، والآن لنا أن نلاحظ أن المشهد العام اشتمل على فضاءين (فضاء خارجي وفضاء داخلي) . كذلك ملاحظة المدة الزمنية التي استغرقت في تكوين كل منهما والتي نستطيع الإحساس بها من خلال زمن التعليق اذ ان المكان المفتوح (مساء فوق بيروت)، بالضرورة، يستغرق زمنا أطول في التعليق من المكان المغلق (مسدس فوق السرير). وأيضا ملاحظة المسافة التي شغلت في فضاءي المشهد من خلال الوحدات الديكورية . وهذه

الملاحظات تمثل عمليات المونتاج التي خضعت لها عناصر المشهد العام باعتبار المونتاج (هو المعالقة العامة بين كل اللقطات، أي انه التدرج الزمني العام للعلاقات القائمة بين الحركات الفضائية والحركات الزمانية، وهو في آخر المطاف، إيقاع العمل ومعناه) [30] وسنوضح ذلك من خلال جدول لكل فضاء في المشهد:

المشهد	المسافة	المدة	المكونات العامة او الوحدات الديكورية
الفضاء الخارجي	فضاء مفتوح: مساء/فوق بيروت	الرخام ينز دما ويذبحني الحمام إلى من ارفع الرايات سقفا وهذي الأرض يحملها الغمام	(مساء، بيروت، رخام، دم، حمام، سقف..)

المشهد	المسافة	المدة	المكونات العامة او الوحدات الديكورية
الفضـــاء الداخلي	فضاء مغلق على حدث في غرفة: أحدق في المسدس، وهــو ملقــى علــى طريــق السرير	لا توجد مدة قياسا لمدة المشهد الخارجي، فهي مجرد قوله : وينقذني ، وينقذني الكلام	مسدس، سرير

مع ملاحظة أن ذكر المكونات العامة للمشهد هنا كان بمعزل عن عملية ربطها وتركيبها إذ لا يمكن ذكرها إلا بتفكيكها ، مثلما لا يمكن تحليل الصورة السينمائية إلا بإيقافها. هكذا رأينا كيف كانت عملية التشكيل في بناء المشهد سواء في الانتقال من الخارج إلى الداخل أو من لقطة بعيدة جدا إلى لقطة قريبة جدا وعلى نحو مباشر. وكذلك التشكيل في المكونات العامة للمشهد، والحركة داخل الصورة وغير ذلك . كل ذلك يؤكد (أن تجزئة المشهد الواحد إلى لقطات منفصلة ومن ثم ربطها خلال عملية المونتاج، هي عملية تركيبية توليفية، مغايرة لما هو مألوف، آلا وهو استمرار الحركة دون قطع)[31].

يتواصل الشاعر مع المشهد اللاحق لمشهده هذا حيث ينهي هذا المشهد بقوله:

ظلام كل ما حولي..ظلام

في حين يفتتح المشهد الذي يلي بقوله:

بيروت ليلا:

لا ظلام اشد من هذا الظلام [32]

والتواصل هنا ينبع من التعالق الدلالي بين المكان والزمان في المشهدين.

هذا ما كان في التصوير الشعري للمشهد الواقعي بفضائيه (الخارجي والداخلي)، أما في التصوير الشعري للمشهد (ما فوق الواقعي) أي تصوير ما هو غير ممكن أن يكون أو تصوير ما هو ليس أمام الكاميرا، إذ يتقاسم الحدث كل من اللغة والكاميرا في محاولة التأسيس لعالم شعري من خلال (اللغة–كاميرا) حيث (أن العالم الشعري لا وجود له . ما هو موجود هو الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم . الشعر لا يتحدث بلغة وضعية الدلالة. القمر ليس ورديا) [33] وهذا ما يتصل مباشرة بالمشهد الآتي، حيث نريد أن نكشف كيف أن (اللغة–كاميرا) تستطيع أن تؤسس لهذا العالم الشعري من خلال خلق تجاوراتها الخاصة بها والتي تعمل على دفع المشهد الشعري من الواقعي–وبنفس أدواته–إلى المشهد (فوق الواقعي) كما في المشهد الرابع والعشرين:

بيروت / ليلا:

مثل باذنجانة..

قمر غبي مر فوق الحرب

لم يركب له الأطفال خيلا [34]

ونقصد بنفس أدواته أي إن فضاء المشهد واقعي (في ليل مدينة قمر يمر فوق حرب) والذي يجعل من المشهد مشهدا (فوق الواقعي) هو هذا التلاعب السحري الدقيق والواعي بخلق متجاورات تدفع المعنى إلى خارج دائرة الواقع.

إن شعرية اللغة – كاميرا، قد خلقت لغة ثالثة خاصة بها هي غير لغة المعجم وغير لغة الكاميرا التي لا تتلو إلا ما تراه ، وهذا ملحوظ من خلال عمل الكاميرا الشعرية على إيجاد انزياحات تصويرية، فهي مثبتة في مكان مشرف على المدينة لكي تصور لقطتي المشهد، حيث إن المشهد مكون من لقطتين يساند كلَّ لقطة تعريفٌ بها – اللقطة الأولى:

بيروت / ليلا:

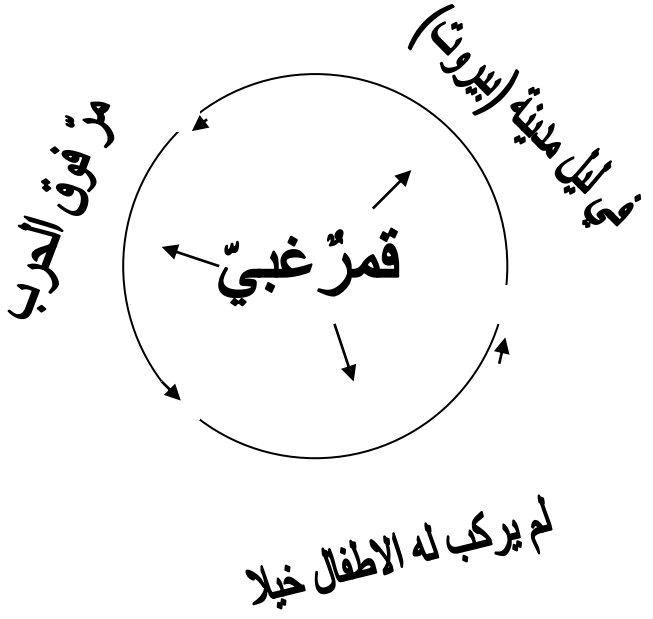
يساندها التعريف بها:

مثل باذنجانة..

هنا عمل الكاميرا الشعرية في هذه اللقطة (بيروت ليلا) لم يخرج بأية قيمة شعرية إذ بقي التصوير في حدود التصوير ، أي نقل **المصور** فقط . كذلك اللغة لم تخرج عن المعجم حيث أن اللقطة لا تستدعي أية قوة خارجية لتحليلها، ولكن عندما جاء التعريف بهذه اللقطة (مثل باذنجانة) أصبحت اللقطة تحمل هوية أخرى تتنازع المعنى فيها أنشطة رمزية تتطلب قوى خارجية لفك شبكة هذه الأنشطة. فعندما يكون الليل المقيم فوق مدينة، مثل باذنجانة، فان هذا التصوير يضع المتلقي أمام نظام تخيلي ناتج عن التصوير الاستبطاني للمشهد. وهو أن هذا الليل – وهو ليل حرب – يجثو على مدينة بيضاء، كما هي الباذنجانة.. أما في اللقطة الثانية حيث يقول:

قمر غبي مر فوق الحرب
لم يركب له الأطفال خيلا.

فان الكاميرا الشعرية ، من البداية ، تمارس خرقها لقوانين ومعايير اللغة، والكاميرا. فكما هو غير موجود قمر وردي لا يوجد قمر غبي، بهذا الانزياح التصويري الذي أنتجته كاميرا (قمر) ولغة (غبي) ، إذ لا بد هنا من مدّ خط ستراتيجي للتأويل بين الهيئة المصوّرة (قمر) وبين نعتها (غبي) ، فالمعنى الانزياحي متحقق من هذا المابين أي الفجوة أو مسافة التوتر ولن يتم الوصول إلى مسوغ لهذا التجاور إذا لم تردم هذه المسافة بتأويل منتبه لما يؤسس له هذا التجاور، واعني أن التقاطه (قمر غبي) تكون ظهيرا بانوراميا للمشهد، على إيجاز هذا الظهير ، ويؤمن تغذية استرجاعية للمشهد حيث إن (قمر غبي) تمثل العمق التبئيري للمشهد ، إذ يتوزع – بالفاعلية نفسها– على مراحل المشهد:



كذلك هذه البنية التناصية مع الصورة السينمائية التي تكشف عنها لقطة التعريف:

لم يركب له الأطفال خيلا

إن هذا التناص شديد الوضوح حيث ان الشاعر اتكأ مباشرة على بنية الصورة السينمائية ووظفها في قصيدته، وهذا ما يسمى – في آليات المونتاج – بـ(التطعيم). فمجرد قراءة مقطع (لم يركب له الأطفال خيلا) تظهر وبصورة جلية، في المخيلة الصورة السينمائية الشهيرة والموحدة التصوير دائما للشخصية الحلمية (بابانوئيل) عندما يهبط من القمر ليوزع الهدايا على الأطفال ويعود إليه بعربات تجرها الخيول أو الغزلان.

وفي مثل هذا الإنتاج الشعري الجديد الذي يضع المتلقي أمام بناء جديد متماسك عن طريق تصوير المعنى من زوايا جديدة، يتم فتح المجال أمام الملفوظ على مناطق تلفّظ جديدة تتشكل بالانزياح المستمر عن اللغة الشائعة وهذه صفة تميز الشعر سواء في المستوى النحوي أو في المستويات الأخرى [35].

كذلك لكي نوضح مدى اثر الكاميرا في تنشيط الفعل الشعري نجتزئ بعض اللقطات الشعرية من سياقها في المشهد الذي صورت فيه، ونحن عندما نجتزؤها إنما نجتزؤها لكي نؤكد اثر الكاميرا ، كما في قول الشاعر:-

الطائرات تطير من غرف مجاورة إلى الحمام [36]

كذلك قوله:

الطائرات تطير، والأشجار تهوي،

والمباني تخبز السكان [37]

إن هذا التصوير الشعري العجائبي الذي يجعلنا نرى عالم اللقطة بصورة لا تتيحها إلا قوة الحلم والوهم ، وهذا العالم هو عالم شعري سينمائي. إذ لا يوجد في الواقع مثل هذا التصوير ، فالسينما تستطيع أن تنتج مثل ذلك شعريا ؛ لان الكاميرا في حركاتها وزواياها قد جعلت للسينما هذه القدرة الحلمية العجيبة، وجعلتها تمارس هذا الإبهار الخرافي على خيالنا أي في تصوير مثل هذه اللقطات. [38]

هكذا تهادنت اللغة مع الكاميرا لبسط مديات شعرية تتيح للمعنى الارتفاع أعلى عن مستوى سطح التداول، وهذا بدوره أيضا يمهد الطريق أمام أنظمة التأويل لإيجاد أسس أدبية من شانها أن تعمل على تقنين المسافة بين هذا المعنى (اللغة) وبين القدرة الحلمية (الكاميرا).

3- الصورة / سيناريو :

تعد الصورة مخ العمل الشعري، وقد تكثف الجهد على تطويرها وتنويع مصادرها في القصيدة المعاصرة وهذا التكثيف في شكل مهم من أشكاله هو نتيجة ضرورة تنبع من مرحلة

القصيدة ، وهي معاصرتها لفنون كبرى في مقدمتها فن السينما، أي الصورة السينمائية (الصورة المتحركة) حيث أحدثت هذه الصورة قطيعة مع كثير من مراحل الصورة الشعرية اذ نقلتها إلى مراحل كانت بالنسبة لها، أي للصورة الشعرية ، مجرد تأملات خيالية في الوقت الذي أصبحت فيه هذه التأملات تمثل وجودا داخل الحقل السينمائي، وان يحتفظ هذا الوجود بوهميته وحلميته إذ لا وجود حقيقي له في الواقع. ولكن الصورة السينمائية خلقت منه واقعا آخر داخل الواقع. واقعا مختزلا للواقع، أي نموذجا له باعتبار أن السينما، من خلال اختزالها لعلاقات المكان والزمان، تقدم نموذجا (موديلا) للعالم الواقعي[39] أي اختصاراً للمسافات الزمانية والمكانية للموضوع أو العالم الواقعي. وذلك يحدث بضغط الموضوع (الواقع) بقصة يتعهد السيناريو بتهيئة أدواته السردية (فبوسع السيناريو أن يجلى الواقع ،ويقدم له صورا ذكية مستقلة كأي شكل آخر)[40] بوصف السيناريو إعدادا للقصة لكي تصبح فيلما ، وهذا ما يضطلع به المونتاج [41] لأن السيناريو يحضر للتوليف ويستهدفه ، يعني أن السيناريو يستهدف الشكل النهائي [42].

ونقصد هنا (بالصورة–سيناريو) الصورة الشعرية التي تتكئ على قصة في بنائها ولا يكتمل هذا البناء إلا عندما تنتهي هذه القصة، مع مراعاة أن تناول هذه القصة هو تناول شعري أي إن حركة الدوال السردية أسرع بكثير من حركتها في القصة بعدها جنسا أدبيا مستقلا والركيزة الأساسية في السرد هي أن هناك قصة تروى وطريقة رواية هذه القصة. وأي سيناريو لا بد من أن يضم قصة تحكى ، وله وسائله التقنية في إيصال هذه القصة [43] ، إذ يقوم السيناريو بوصف المشهد من خلال توزيعه لهذا المشهد على شكل مناظر والمنظر هو (أي شيء يحيط بالحدث أو يظهر خلفه)[44] كذلك من خلال تنظيم الكادر على مساحة المشهد لبناء التكوين العام ، وقد اشتغلت القصيدة العربية المعاصرة تقنية السيناريو في مظهرين أساسيين هما:

الأول:وفيه تقسم القصيدة إلى مشاهد أو لوحات كما يتم ذلك في السيناريو السينمائي.

المظهر الثاني:وفيه تضطلع القصيدة بوصف المكان والزمان،وهيئة الممثلين، وحالاتهم النفسية، وهو ما يعرف بتخطيط المناظر [45] ، فمن شواهد المظهر الأول مجمل النموذج الذي نحن بصدده أي ديوان(مديح الظل العالي)فهو نموذج تقسم فيه القصيدة إلى مشاهد حيث تفصل بين كل مشهد علامة صريحة وهي علامة المربع( ) و□ ما يقابل ترقيم المشاهد في السيناريو السينمائي إذ (يجري التوليف عملياً بفضل أرقام تقطيع وقائع الشريط السيناريو)[46].

وان ما يثبت أن عملية الفصل بهذه العلامة المربع( )□ عملية قصدية هو أن هذه العلامة هي نفسها التي تفصل بين المشهد السابع عشر الذي يستغرق أربعة عشر صفحة من صفحات الديوان وتفصل أيضا المشهد الرابع والثلاثين الذي ينتهي بست كلمات. فضلاً عن أنها تستمر في تحديد مشاهد الديوان التي تبلغ اثنين وأربعين مشهداً حتى النهاية هذا من الناحية الشكلية، أما من الناحية النصية فلابد من اخذ مشهد من مشاهد الديوان قائما بذاته ويحتوي على هذا

المظهر، وخير ما يمثله هو المشهد الثامن والعشرون حيث انه موزع على شكل من مشاهد موجزة:

بيروت/ليلاً،

يقصفون مقابر الشهداء، يدثرون بالفولاذ، يضطجعون مع

فتياتهم، يتزوجون، يطلقون، يسافرون، ويولدون

ويعملون، ويقطعون العمر في دبابة..

أهلاً وسهلاً (47).

يبدأ هذا المشهد الخارجي(Pan) منفتحاً على فضاء بيروت ومقسماً إلى لقطات، فكما أن(الأرقام الموجودة في أي سيناريو تدل على عدد اللقطات) (48) فقد قامت علامة الترقيم الفارزة(،) بتقطيع لقطات المشهد التسع والتي كان الشاعر لها راوياً يرصد المشهد من الخلف، ويسرده فقد سخر تقنية الروي لصالح المنجز الشعري.

المشهد يمر بتسع لقطات لكي يكتمل والشخوص الذين يتحركون في هذا المشهد مجهولون (هم) مما يعطي دلالة رمزية لهذا المشهد مثل القلق العام المتأتي من المجهول (هم) الذي يسيطر على المشهد فهو، أي المشهد، يتحرك بحركتهم ومن خلال معاينة اللقطات نلاحظ تصاعد أنفاس الراوي / الشاعر الذي ظل الباث الوحيد لمسار الحركة في المشهد، حيث بدأ يلخص اللقطة بكلمة واحدة توجز حدث اللقطة (يتزوجون،يطلقون،يسافرون...).

إن مثل هذه اللقطات هي عبارة عن جمل فعلية عندما تذكر هكذا في الواقع الشعري أي القصيدة ، فقد أوجزت واقعها الحياتي، فهي هنا تمثل مراحل المشهد أي جمله السيناريوية لان(كاتب السيناريو ينطلق من موجز القصة) (49) فكما أن كاتب السيناريو يضع الملفوظ الفلمي بتوزيع الديكور فمثلاً.كاتب السيناريو لا يقول(غرفة فيها جريمة قتل) بل يظهر جثة على أرض الغرفة بلقطة، وبلقطة أخرى رجل يحمل سكيناً ملطخة بالدماء..الخ.

إن الشاعر يستطيع أن يوجز ذلك،كما في مثل هذه اللقطات،على أن يوجد بؤرة تتوزع على أجزاء مثل هذا الإيجاز، أي تستدعي التفكير والتخيل للجزيئات الداخلة في تكوينه، فهذا الإيجاز في اللقطات (يطلقون، يعملون، يتزوجون) إذا أوجد الشاعر بؤرة له فإن ذلك يستدعي فرش مثل هذه اللقطات وكتابة سيناريو لها في المخيلة أي ضمنيا حيث (إن معرفة السيناريو الضمنية تحثّ على نمط نوعي من القراءة، شرط أن يستجيب النص لانتظار المتلقي) (50) والنص الأدبي عموما مفتوح لزمن التلقي.

أما البؤرة فقد تموضعت في نهاية المشهد وهي اللقطة الصوتية الساخرة (أهلا وسهلا !) بعلامة تعجبها التي جاءت في النهاية والتي تفتح السخرية على سيناريو الحياة (زواج،

طلاق، سفر، عمل ...) وهذه اللقطة آتية من خارج المشهد، وكأنها رقيب خارجي أعطى تعليقه للراوي / الشاعر، على المروي (المشهد). كذلك الحال نفسها للمشهد التاسع والعشرين:

بيروت / ليلا:

يخرج الشهداء من أشجارهم، يتفقدون صغارهم، يتجوّلون

على السواحل،

يرصدون الحلم والرؤيا، يغطون السماء بفائض الألوان،

يفترشون موقعهم،

يسمون الجزيرة، يغسلون الماء، ثم يطرزون حصارنا

قططا... ونخلا (51) .

وهنا نرى كيف أن السيناريو يستهدف التقطيع المونتاج كما أسلفنا، وذلك من خلال ملاحظة الاستمرارية بين المشهدين، من حيث البداية والوسط والنهاية. إذ يحافظ المشهدان على البنية الفضائية (بيروت / ليلا) كذلك نفس علامات الترقيم، ثم تستمر اللقطة الأولى من المشهد الثاني مع اللقطة الأولى من المشهد الأول بعدها يأخذ المشهد التفاصيل نفسها وينتهي النهاية الساخرة نفسها، لكن بغرض آخر للمشهد يعطي للاستمرارية هذه نكهة دلالية ونستطيع أن نلاحظ ذلك من خلال العرض التالي:

المشهد الأول	المشهد الثاني
1- البداية:يقصفون مقابر الشهداء	يخرج الشهداء من أشجارهم
2- الوسط:يدثرون بالفولاذ، يضطجعون مع فتياتهم، يتزوجون، يطلقون يسافرون ويولدون، ويعملون.	يتفقدون صغارهم، يتجولون على السواحل، يرصدون الحلم والرؤيا يغطون السماء بفائض الألوان، يفترشون موقعهم، يسمون الجزيرة، يغسلون الماء،
3-النهاية: ويقطعون العمر في دبابة. أهلاً وسهلاً!	ثم يطرزون حصارنا قططاً..ونحلاً

والذي يكسب هذه الاستمرارية قيمتها الشعرية هو أن مرحلتي المشهد العام هذا – أي المشهدين – قد تواصلتا في تصعيد الفعل الشعري للمشهد فالمرحلة التي مر بها المشهد الأول قد استمر واعتنى بها المشهد الثاني وذلك بلغة مفصّلة قياسا بلغة المشهد الأول الموجزة جدا. وعلى ذلك تكون هذه الاستمرارية هي المرحلة الثالثة للمشهد أي أنها المتحقق من المشهدين.

أما المظهر الثاني من مظاهر السيناريو وهو ما يتعلق بتخطيط المنظر من مكان وزمان والحالة النفسية لأشخاص المشهد وهيئاتهم ، فان المشهد السادس والعشرين يضطلع بمثل هذا البناء الذي يعتمد بالدرجة على استنطاق المشهد بوحدات الديكور بيروت / ليلاً:

قالت امرأة لجندي قبيح الوجه:

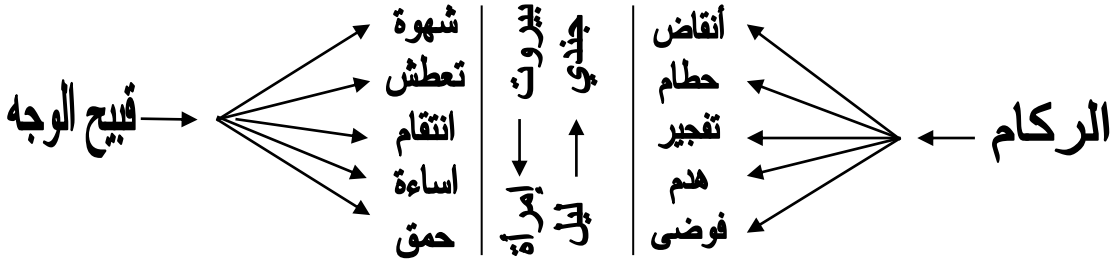
خذني للركام وفضني

لأصير..أحلى [52]

وهنا نلاحظ أن المشهد العام بمنظره وديكوره مؤثث و(ممنتج) لاستقبال مثل هذا الحدث. فالمكان(بيروت) في فترة الحرب الأهلية ، أي عدم وجود رادع مركّز يمنع ذلك، بل على العكس من ذلك فالمكان، وقتئذ، يهيئ دافعاً لمثل هذا الحدث. كذلك الزمان(ليلاً) بكل ما يحمل من علامات الغموض والخفاء. أما الحالة النفسية للشخصية فإنها تكمن في الحالة التي تمر بها امرأة في ليل مدينة تخوض حربا أهلية. فضلاً عن هيئة شخصية المشهد والتي هي (جندي قبيح الوجه) فمثل هذا التحديد للهيئة يجعل منها إكسسوارا متحركاً ومعبراً (فالتعبير بالإكسسوار يمتد إلى إبراز طابع الشخصية مثل القسوة والرقة) [53] يضاف للوجه وجود (الركام) الذي يؤدي دور المفردة الديكورية الأصيلة في المنظر، حيث تتوزع دلالته على مجمل العمل الشعري للأجزاء الرئيسية في المشهد(بيروت، الليل، امرأة، جندي، فضّني،..) ليربط هذا الفضاء بقصة يسيّرها نظام دلالي يكون محور التواصل بين (الركام/قبيح الوجه) بعدّهما بؤرة الحدث فهما اللذان يحركان المعنى هنا، ووجودهما في المشهد هو الذي يعطي معنى وجود خلل في ليل بيروت، فلو حذفا لأصبح المشهد عاديا وممكنا في أي زمان ومكان ولكن وجودهما هو الذي يجعل القارئ يستدعي لغة أخرى لحل شفرة المشهد.

إن هذا التواصل بين (الركام – قبيح الوجه) يمثل علامة سيميائية حاكمة تتصل بالكل الدال للمشهد فتحليلهما – منفردين– يستدعي مقابلة لكثير من المفردات التي توحيان بها.

وسنمثل لهما بهذا الرسم المبسط:–



هذا هو الوضع الذي أراد المشهد أن يوحي به، وإن استقراءنا المسهب لوحدات المنظر من ديكور وشخصيات وغيرها، إنما لكي نوضح هذا الوضع أكثر ونكشف عن ما وراء لغة المشهد إذ لا يتم مثل هذا الكشف إلا بالغوص العميق داخل المفردة وما يمكن أن تتصل به من مفردات أخرى بمثل هذا الاشتغال الشعري، اقصد(الصورة–سيناريو)، فكما هو ملوحظ على

المشهد أن المعنى العام لا يحتمل معاني جزئية تكتفي بذاتها، أي إن المعنى لا يكتمل إلا باكتمال المشهد كله.

ومثل هذا المشهد يمكن أن نعدّه قصيدة قصيرة تكتفي بذاتها داخل القصيدة ألام ولكنها، أي هذه القصيدة القصيرة أو"التوقيعة" لا تنقطع عن القصيدة ألام بل تتواصل معها بوصفها صورة شعرية–مختزلة بسيناريو–من صور القصيدة. وفي مثل هذه القصائد القصيرة أو التوقيعة (نجد خيوطاً رفيعةً تربط بينها وبين فن السينما، والمونتاج بوجه خاص)[54].

أما ما قصدنا به أن السيناريو يقدم وصفاً للحدث من خلال بناء المناظر وتوزيع وحدات الديكور على مساحة المناظر باعتبار أن أي وحدة من هذه الوحدات لها دور، فمثلاً إن ألإكسسوار، وهو أهم وحدة ديكورية يلعب نفس الدور الذي تلعبه الصفة ويساعد على توضيح وتمويه الشخصية في نفس الوقت [55].

فمثلاً النظارات بعدّها إكسسواراً، يستطيع أن يلبسها رجل يحتاج إليها لكي يرى، ويستخدمها آخر لكي يخفي شخصيته، فهي في الحالتين تلعب دوراً خاصاً بها. وفي المشهد الخامس والثلاثين نجد توزيعا منظماً لعناصر المشهد، كذلك يكشف عن حقائق هي نتيجة لوجود وحدة ديكورية مهمة تؤدي الدور نفسه الذي يؤديه الإكسسوار أعلاه،وهي اللازمة الشعرية :

الشاعر افتضحت قصيدته تماماً

وهذه اللازمة تعين كل مرحلة من مراحل المشهد الثلاث على استعادة قواها ،بعدّها بداية جديدة للمرحلة، وتنشّطها في محاولة إعادة تخطيط المنظر في المشهد العام الذي هو(رثاء للشاعر اللبناني خليل حاوي الذي انتحر عندما دخل الجيش الإسرائيلي إلى بيروت).

تبدأ المرحلة الأولى من المشهد بقوله:

بيروت/ فجرا:

الشاعر افتضحت قصيدته تماماً

وثلاثة خانوه:

تموز

وامرأة

وإيقاع

فناما..

لا يستطيع الصوت أن يعلو على الغارات في هذا المدى

لكنه يصغي لموجته الخصوصية

من حقه أن يجلس السأم الملازم فوق مائدة

ويشرب قهوة معه

إذا ابتعد الندامى [56]

في هذه الحالة التي تحمل فضاء المشهد(بيروت/فجراً) والذي يتوزع على الحالتين الأخريين حيث أن هذا الفضاء واضح بدلالة (فجراً) أي أن ساحة الحدث مضاءة وهذا ما يتلاءم مع لازمة المشهد المتكررة في حالاته الثلاث، فهذه اللازمة تفضح، أي تحتاج إلى إضاءة وكشف إذ هي إعلان لحالة المشهد ، إعلان ينتظر وحدة ديكورية دالة تسوغه وتسوغ خيانة المثلث الضروري وهو (الخصب، الأنوثة، الحياة) = (تموّز، إمراة، إيقاع). بعدها يشعرنا السيناريو بصورة سمعية تحتفل بشيء من التفصيل والإضاءة من الخلف عن وضع المشهد، وهذه سمة من سمات السيناريو:

لا يستطيع الصوت أن يعلو على الغارات في هذا المدى

والتفصيل في هذه اللقطة هو في الكشف عن أصوات الحرب، بعدها يخبرنا الشاعر/الراوي بأن شاعر المشهد ما يزال يصغي لداخله(يصغي لموجته الخصوصية موت وحرية) ثم تفتتح اللازمة نفسها المرحلة الثانية من المشهد:

الشاعر افتضحت قصيدته تماماً

بيروت تخرج من قصيدته

وتدخل خوذة المحتل،

من يعطيه دهشته

ومن يرمي على يده.

أرزّاً أو..سلاماً [57]

لازال الإعلان (الشاعر افتضحت قصيدته تماماً) يلح ويتصاعد مع مراحل المشهد لاسيما بعد أن انفعل المشهد أكثر بعد أن شحن السرد بإعلانات ثانوية أخرى تساعد الإعلان مثل(بيروت تخرج من قصيدته وتدخل خوذة المحتل). بعدها تفتتح اللازمة نفسها المرحلة الثالثة الأخيرة من المشهد.

الشاعر افتضحت قصيدتُهُ تماما

في بيته بارودة للصيد

في أضلاعه طير

وفي الأشجار عقم مالح

لم يشهد الفصل الأخير من المدينة

كل شيء واضح منذ البداية،

واضح

أو واضحٌ

أو واضحُ [58]

بهذا الديكور الثلاثي(في بيت شاعر بندقية صيد، في أضلاعه طير، في الأشجار عقم) بهذا الديكور الذي يؤكد على التوقف عن النمو والذي تتوزع دلالته على لوازم ومراحل المشهد الثلاث تنفضح قصيدة الشاعر وهذا يعني(فضيحة الأمة العربية التي لا تعي المرحلة التي تقتل طيور أضلاعها، وتبقي عليها دون أي موقف لها). وقد تبنى هذا الموقف الشاعر (خليل حاوي) حيث يعلن عنه. صراحة الشاعر الراوي:

وخليل حاوي لا يريد الموت، رغماً عنه
يصغي لموجته الخصوصية
موت وحرية
هو لا يريد الموت رغماً عنه
فليفتح قصيدته
ويذهب..
قبل أن يغريه تموز، وامرأة، وإيقاع
..وناما
الشاعر افتضحت قصيدته تماماً [59] .

هكذا ينتهي سيناريو تناول مسألة انتحار خليل حاوي، الذي مثل موقفاً لابد منه من شاعر يرى مدينته تحاصر، وقيمة هذا الموت أنه لا يراد ولكن(خليل حاوي)أختاره بوصفه شاعراً بكل المعنى وينتظر منه مثل هذا الموقف فهو بموقفه هذا أسس لرمز ثوري شعري مستمر.

4- حركة الصورة بين الفوتغراف والرسم:

إن الصورة الفوتوغرافية تعدّ الأساس في العملية المونتاجية ؛ لأن الصورة السينمائية هي في الأصل صورة فوتوغرافية تتحرك بسرعة 28 صورة في الثانية الواحدة[60] هي نظام شعري أليف لأنها تعكس الأشياء المصّورة دون أن تستفسر عنها من جهة، ولا تستطيع أن تعترض على نظامها الداخلي من جهة أخرى.

إن الصورة الفوتوغرافية (قالب) فهي (لا تولّد شعوراً على أنها وهمية بنحو محض إنها (وثيقة) عن حقيقة نحن في منأى عنها)[61] والصورة الشعرية إذا أفادت منها على هذا النحو فلن تحقق مردودا شعريا للنص حيث إن القيمة الشعرية تتأتى من المعارضة المستمرة للأنظمة الثابتة لهذه الصورة. وذلك يتم وفق قدرة المصور على جعل الصورة تصل إلى مرحلة الاستفسار عن الأشياء التي تعكسها،أي في تشكيل الصورة بالاعتماد على تقنية فن المونتاج السينمائي.

لقد أشرنا في التمهيد إلى أن الفوتوغرافيين والرسامين قد أفادوا من هذه التقنية ووظّفوها في صورهم ولوحاتهم على أساس أن المونتاج هو منهج متطور في بناء الصورة، مسلّمين بان الشعرية تقترب من الرسم كتشكيل فني [62].

إن العلاقة بين الشعر والرسم علاقة جدلية لا يقف تعيينها عند الفوارق في الأداة والعنصر من قلم–فرشاة، وكلمة–لون. بل تنبع من توحد المرجع الجمالي لكلا الجنسين وهو الطبيعة فالشاعر – حسب تعبير فروست – يحقق من خلال الصور التي تصنعها القصيدة بالضبط مثل ذلك الانطباع المفرد الذي يحققه الرسام وبوسائل وثيقة الصلة بالتي يستخدمها الرسام [63]. وعلى هذا فإذا كان للصور الفوتوغرافية(قالبها) الجاهز في إنتاج دلالتها الثابتة وكذلك للرسم قدرته على توليد طاقاته الدلالية، فان للصور الشعرية القدرة على احتواء مراحل التطور في الجنسين، وهذه القدرة، هي التباين الزمني بين الجنسين فهو في الفوتغراف "منكمش""قالب""مقطع ساكن"وفي الرسم"متمدد"ولكن أجزاء الواقع التي يعرضها الرسام لا يكون لها القاسم المشترك نفسه،في المسافة، ولا في البروز [64].

إن مثل هذه القدرة تكون ممكنة عن طريق المنهج الذي يعتمده بحثنا وهو(المونتاج) فهو عند الرسامين (طريقة ترتيب العناصر الصورية ضمن تركيبة واحدة وإعطاء هذه العناصر المنتقاة التميّز والاندماج لتشكل كلاً واحداً من خلال عدة تقنيات) [65].

إن الصورة الشعرية تستطيع على هذا الأساس الإفادة من مونتاج الفوتغراف ومونتاج الرسم من اجل فتح آفاق تمتد أمام العمل الشعري،لاسيما إذا نجحت في التعويض عن عناصر كل من الفوتغراف والرسم من فضاء ولون وغير ذلك بالإيحاء عن طريق شحن الجمل الشعرية وتنسيق تجاوراتها فيما بينها إلى درجة نحس بها بأن الشاعر ممسك بآلة تصوير فوتوغرافي تلتقط وريشة تتدخل وتحرر الصورة وتعمل إلى جانب قلمه وتساعد على إتمام صورته ولوحته الشعرية.

إن هذه المزاوجة بين الجنسين تتم،على الرغم من الاختلاف الظاهر بينهما من حيث آلية العمل لكل منهما، عندما نضع بنظر الاعتبار – والذي نرمي إلى مراعاته من هذه المزاوجة– أن (قراءة اللوحات وقراءة النصوص تشتملان على عمليات تمييز وإحاطة بصرية)[66].

وهذه العمليات البصرية تساعد في فتح رموز المنجز الشعري –على السواء في الصورة أو في اللوحة– وفي ديوان (مديح الظل العالي) الذي هو قيد التحليل ، نلاحظ أن مشروع القراءة ليس شعريا فحسب وذلك لان الديوان عبارة عن مشاهد شعرية مشفوعة برسومات. الأمر الذي يجعل مشروع القراءة مشروعاً جمالياً مشتركا، إذ أن الدلالة التي ينجزها نص الديوان إنما يتنازع عملية بنائها العمل الشعري والرسومات التي إلى جانبه. ونحن هنا بصدد الكشف عما يتحقق في

العمل الشعري من بنية بصرية تستند إلى ترتيب وتحرير الصورة، وإنما أشرنا إلى ذلك دعما لما ذهبنا إليه في مبحثنا هذا وهو أن النص يكتنف في طياته على بصمات رسم تسهم إسهاما فعالا في تواصل وتنشيط عمل الدورة الشعرية الصغرى ضمن حدود المشهد، والكبرى في عموم المشهد كونه نصا مطولا.

والآن نحن بصدد مواجهة خاصة للنص ترمي إلى تتبع المسار الصوري من أول مراحله والتي نراها تتمثل في الوثائقية التي يقدمها الفوتوغراف ولا يتجاوز ذلك إلا بمونتاج يتدخل في تنظيم الصورة ؛ لأن (الفوتوغراف لا يخلق، مثل الفن، دواما وأبدية، إنما هو يحنط الزمن، وينقذه فقط من الفساد والتلف) [67] ثم المرور بأعلى مراحل التصوير الفني والتي يحتفل بها فن الرسم بعدّه ثورة على الأشكال وعلى أنظمتها الداخلية من عمليات تشكيل أو عمليات تجاور.

لقد أعطى النص (وثائق) تجاورت فيما بينها مشكّلة صورة شعرية جديدة هي نتيجة لقاء (الوثيقة) الفوتوغرافية والرسم أي التصرف في هذه الوثيقة.

إن الكشف عن هذه الصورة الشعرية الجديدة لابد أن يتم في الإشارة إليها في كل جنس من هذين الجنسين أولا. وفي الجنسين سويةً. ففي النقطة الأولى لن تكون الإشارة أكثر من التوجيه إلى ما يمكن أن يكون فوتوغرافياً والى ما يمكن أن يكون رسماً. أما في النقطة الثانية فأننا سوف نكشف عن المزاوجة التي مهدنا لها في هذا المبحث،وما لها من مردود شعري يعمل على دعم دلالة المشهد، والديوان عموماً.فمثلاً نجد في المشهد الثاني والثلاثين:-

بيروت / ليلاً:
آه ، يا أفقا تبدى
من حذاء مقاتل
لا تنغلق
لا تنغلق أبدا
لئلا.. [68]

إن المشهد هذا ينتهي مشحوناً بطاقة تصوير عالية، فهو يحمل في تكوينه التصويري ما هو تصوير فوتوغرافي بحت مثل (بيروت /ليلا:) أو (حذاء مقاتل)هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ما هو تصوير شعري يتصرف في هذه الفوتوغرافية بشكل واضح من خلال دفعها إلى مناطق شعرية تجعل منها ملفوظات قابلة لإنتاج الدلالة مع أي قراءة تواجه النص وبالطريقة نفسها التي تستخدم في الرسم بعده استفساراً عن المصور أو المرسوم أي أن لمتجاوراته علاقات أبعد من علاقته الظاهرة مباشرة، ففي اللوحة من الممكن أن يكون مرور نهر بطريقة ما في مكان ما يعني موتاً وبطريقة أخرى يعني ثورة حياة. أي أن المعنى هنا خاضع لعملية (التعديل) والتصرّف في هذه(الوثائق) (نهر، المكان،..) هكذا يكون التصرّف في الوثائقية فناً وهو ما عبرّ

عنه المشهد الشعري،فقد قرأنا فيه لوحة تعبر عن انتصار المقاومة تعبيراً شعرياً، بطريقة فنية وليست تعبوية وهذه اللوحة هي(أفقاً تبدى من حذاء مقاتل) حيث تم التجاذب بواسطة المونتاج – بين صورتي الأفق الذي يظهر وحذاء المقاتل.والمونتاج في هذه الحالة عند(مسرحيه ايزنشتاين) هو (تقوية معنى صورة عن طريق مقابلتها مع صورة أخرى لا تخص بالضرورة نفس الحادث: الصواريخ، في فلم الخط العام، التي تأتي بعد صورة الثور)[69] إن المشهد هنا هو مشهد مرسوم أكثر ما هو مشهد مكتوب حيث وضوح آثار الريشة على منظر ، ولا يمكن أن يكون إلا تشكيليا، وهو منظر ظهور أفق من حذاء مقاتل. فضلا عن الترسيم الخطي الذي يساند ذلك في المشهد في قوله:

لا تنغلق

لا تنغلق أبدا

لئلا..

فهذا التكرار المجزوم (لا تنغلق، لا تنغلق) والـ(لئلا) التي –بطبيعتها اللغوية– ينتظر ان يجيء بعدها كلام . والنقطتان (..) اللتان وسّعتا أفق ما يُنْتَظرَ بَعدَ (لَئِلاَ) كمدلول ناتج عن هذا البياض. كل ذلك يفتح فضاء لهذه اللوحة يكون بمثابة خلفية لها تساعد في تفعيل عملية التجاذب بين متجاورات اللوحة–كما مرّ–وبين هذه الخلفية أما في المشهد الأربعين، فأن حالة المزاوجة بين الفونوغراف والرسم تصل إلى درجة عالية عندما نرى ان المشهد مكون من صور فوتوغرافية قد اعترض الفعل الشعري على ما تعكسه، أي تدخلت ريشة رسام في المادة صياغتها ثم تجاورت هذه الصور فيما بينهما لكي تشكل اللوحة بهذا الشكل:

البحر أبيض

هذه سفني الأخيرة

ترسو على دمع المدينة، وهي ترفع رايتي،

لا راية بيضاء في بيروت [70]

من البداية تظهر الصورة في المشهد مرسومة بدقة تفاجئ وتطمح إلى اجتياز ما يتهيأ المتلقي داخل النص، لتجعل من عملية الربط بين هذه الصورة عملية لا مرئية أي لا تشعر المتلقي بفواصل الانتقال من صورة إلى صورة أخرى وهذا يتجلى بالصدمة التي تقدمها الصورة الأولى (البحر الأبيض): أولاً من حيث تركيبة هذه الصورة التي ترفع البحر من مجرد ذلك، إلى أن يكون دالاً مفتوحاً،وذلك لاتصاله – في الصورة – بتوصيف لا يتصل به إلا في العمل الشعري(أبيض). ثانياً من حيث علاقة هذه التركيبة،التي تتماهى بتركيبات الصور الأخرى:

هذه سفني الأخيرة

ترسو على دمع المدينة، وهي ترفع رايتي،

لا راية بيضاء في بيروت

إن المشهد الشعري هذا هو عبارة عن لوحات تتحرك في لوحة بحركة تكشف أن العلاقة داخل المشهد أكبر من علاقة لغوية حيث (أن الشعر الحديث، يحطم علائق اللغة....وهذا موقف يستلزم انقلاباً في معرفة الطبيعة)[71] وهذه العلاقة هي القيمة الشعرية المتحققة من هذه الانسجام الدقيق بين اللون والمعنى مولدا تنغيما داخليا بينهما إذ (إن التنغيم الداخلي لا بد أن يسهم في معنى الشعور الداخلي، مهما كان من غموض هذا الشعور، فانه بدوره يوجه في النهاية إلى شيء محدد، الذي يجد له تعبيرا خارجيا في الألوان والخطوط
والأشكال)[72] وقد عبر الخط عن هذا الانسجام حيث إن أطول سطر شعري هو السطر الثالث أي سطر (رسو السفن) وهذه هي محاولة في جعل هذا التنغيم يمتد إلى أن يشمل الخط ، بوصفه معطى بصريا، وهذا يكشف أكثر عن عملية تقاطع مساري البناء الشعري في هذا المشهد وهما، حركة الصورة وصورة الحركة أي حركة اللوحات في هذه اللوحة الأم . وإذا أردنا أن نشير بطريقة إجرائية إلى الصورة بين الفوتوغراف والرسم يمكن تفحص المشهد على هذا النحو:

1-البحر ابيض :

إن البحر مجردا يعني وثيقة تقدم لنا حقيقة ثابتة ، والأبيض بعّده-وصفا للبحر- يعني تدخل في تشكيل هذه الحقيقة كما في الرسم أي حركة، وجملة (البحر ابيض) هي الصورة الشعرية المتحققة من ذلك .

2-هذه سفني الأخيرة

ترسو على دمع المدينة ، وهي ترفع رايتي:

وهنا الجانب الفوتوغرافي أوسع مثل (هذه سفني) (ترفع رايتي) ويقابل هذا التوسع توسع آخر في التشكيل وهو أنسنة أكبر مساحة في اللوحة وهي (المدينة).

وهنا لا بد من إجراء مقابلة بين حركة الفعل الشعري في المشهدين لكي نؤكد ما ذهبنا إليه من أن هذه البصمات التشكيلية تسهم إسهاما فعالا في تنشيط العمل الشعري في المشهد من جهة وفي عموم الديوان، أي المشاهد الأخرى من جهة ثانية ، ففي المشهد الأول كان الفعل الشعري (تبدى) فعل حركة وظهور ونشيطا يدير دفة المشهد بعدّه البؤرة التي يتنازعها عموم المشهد.

أما في المشهد الثاني فهو (ترسو) فعل ضمور وتراجع ونزوع إلى السكون، واضعين بنظر الاعتبار السياق الذي ولد فيه الفعلان ، فهو الذي يمد الفعل بقيمته الشعرية.

5- المشهد الشعري بين خشبة المسرح وشاشة العرض:

نرمي من وراء هذا المبحث إلى الكشف عن تقنية عرض المشهد الشعري ما بين خشبة المسرح مرة أي (مسرحة المشهد) وبين شاشة العرض مرة أخرى أي (أفلمة المشهد) .وقيمة ذلك تنبع من العلاقة الوثيقة بين المسرح السينما وتشابه آليات عملهما إلى حد بعيد والتأثير المتبادل بينهما إذ(يرجع تأثير المسرح على السينما إلى بدايات السينما العالمية، حيث كان يجري تصوير الفيلم بمشاهد ثابتة تعرف ب(المسارح الفنية) وهي إحدى الأنواع الرئيسية التي خلّفها لوميير ومدرسته)[73].

إن الفرق الجوهري بين المسرح والسينما–والذي تكمن فيه خصوصية كل منهما –هو (أن زاوية التمييز Perception في المسرح تظل هي نفسها طيلة العرض، أما في السينما فيكون الإطار (الصورة) cadre متحركاً، وتكون زاوية التمييز البصري – سمعي متغيرة)[74] وهذه القاعدة هي الظهير النظري الذي يتكئ عليه هذا المبحث.ففي المسرح تكون الكاميرا متفرّجا من ضمن المتفرجين وواجبها هو واجب المتفرج، رصد الحركة في(المجال) المسرح، أما في السينما فهي توتر إبداعي دائم بين الحركة في المجال champ وحركة المجال)[75] ؛لأن المجال هنا متحرك وهو الواقع المعاد إنتاجه عن طريقة الفيلم، بينما تبقى (لمشاهد المسرح زاوية رؤية واحدة هي مكان جلوس في المسرح)[76].

في المشهد الممسرح تكون أدوات العمل الشعري معلومة أو محددة ومتفقاً عليها من حيث المكان والزمان، أي الزمان الذي يتعامل مع المشهد على خشبة المسرح، فضلاً عن أن الحدث هو الذي يقوم بالحركة أمام الكاميرا لأنها ثابتة، باستثناء حركات الزوم(zoom) من ابتعاد واقتراب، ففي الكاميرا الثابتة يكون الكادر محدداً من خلال وجهة نظر الكاميرا وحيدة وجبهية، والتي هي وجهة المشاهد على مجموع غير متبدل [77]. فهي لا تستطيع أن تتحرك من مكان إلى آخر وإنما يتولى مهمة ذلك،بصفة الماضي، الحوار سواء كان خارجياً (ديالوج) أو داخلياً (مونولوج) مثلما هو الحال الذي في المشهد الثاني والعشرين والذي هو عبارة عن لقطة بانورامية(ممسرحة) وذلك لخلوّ هذه اللقطة من أي حدث لا مسرحي، حيث يقول:

بيروت / ليلاً:

لا ظلام اشد من هذا الظلام

يضيئني قتلي [78].

بهذا العرض يمهد الشاعر–عن طريق الحوار الداخلي (المونولوج) – لبداية اشتغال المشهد مسرحيا، إذ لا تسمح إمكانية المكان في المسرح – لأنها مغلقة – بذلك إلا عن طريق الحوار باعتبار (أن جزء كبيرا من بداية الفصل أو المشهد يمكن التعبير عنه من خلال تفصيلات الحوار الصامت)[79] ، ففي اللقطة الأولى حدد المكان (بيروت) وهذه لقطة خارجية تكفل بها الحوار إذ لا يوجد تصوير خارجي في المشهد باستثناء ما ينقله الحوار، كذلك حدد

الزمان (ليلاً) وهذا زمن ستكون له دلالته النشيطة والخارجية في دفع الحدث الشعري عندما نتعرف على أن هذا المشهد هو عبارة عن محاكمة للجرائم التي ارتكبت في(صبرا، شاتيلا، دير ياسين، كفر قاسم) فقيمة زمان اللقطة هذه في الكشف عن كون المحاكمة هي مؤامرة لأنها تمت بليل، وهذا ليس وقت محاكمة:

لا ظلام أشد من هذا الظلام

يضيئني قتلي

بعد ذلك يحدث قطع وتتحول الكاميرا إلى الشاعر لكي يغذّي المشهد بسؤالين يمهّدان للانتقال إلى المسرح لوصف جوّ المحاكمة:

أمن حجر يقدون النعاس؟

أمن مزامير يصكّون السلاح؟ (80)

بعد ذلك يعلن عن الحدث الرئيسي الذي يدور حوله المشهد:

ضحية

قتلت

ضحيتها

وكانت لي هويتها (81)

ثم يكشف عن شخصية من شخصيات المشهد وهي الرمز المسيحي(إشعيا) وهذه الشخصية تبقى تراقب الحدث من بعيد حتى نهاية المشهد، وربما يمثل موقف الكنسية المضمر من المجازر:

أنادى اشعيا:اخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا، أزقة

أورشليم تعلّق اللحم الفلسطيني فوق مطالع العهد القديم، (82)

بعدها يتواصل مع لقطة الضحية التي قبل لحظة اشعيا:

وتدعي أن الضحية لم تغير جلدها

بعدها يعود إلى أشعيا:

يا أشعيا .. لا ترث

بل أهج المدينة كي احبك مرتين

وأعلن التقوى

وأغفر لليهودي الصبي بكاءه .. (83)

هكذا تم التعريف بدور هذه، لا سيما عن طريق الصورة الإشهارية الواضحة (أزقة أورشليم تعلق اللحم .. الخ) وهذه الصورة تعتمد في إنتاج دلالتها على الواقع المعاشي وعن طريق مموّلين في هذا الواقع، الأول من صور الشنق. والثاني من صور لافتات الشهداء والقتلى.

بعد ذلك يتوقف التدفق الشعري بقطع يتمثل في النقطتين (..) في آخر المشهد إذ يمثلان تهيئة لرفع الستار ومتابعة المشهد أمام كاميرا ثابتة .. وهنا يكون الكادر محدّداً:

اختلطت شخوص المسرح الدموي:

لا قاض سوى القتلى

وكف القاتل امتزجت بأقوال الشهود،

وأدخل القتلى إلى ملكوت قاتلهم

وتمت رشوة القاضي فأعطى وجهه للقاتل الباكي على شيء

يحيرنا.. [84]

من الملاحظ أن الكاميرا في هذا المشهد، في مكان ثابت يمكّنها من رصد الحركة على خشبة المسرح إذ تبدأ بلقطة عامة، على مستوى حدود المسرح، وغير واضحة:

اختلطت شخوص المسرح الدموي

ثم تقترب الكاميرا من الخشبة بلقطة أخرى توضّح وتحدّد أكثر عمل الشخصيات على الخشبة:

لا قاض سوى القتلى

وكف القاتل امتزجت بأقوال الشهود،

بعد ذلك تتحرك اللقطة أمام الكاميرا إلى خشبة المسرح حيث تسهم هذه اللقطة في رفع دراما الحدث، فهي هنا حركة مفارقة :

وأدخل القتلى إلى ملكوت قاتلهم

ثم تقترب الكاميرا بحركة زوم (Zoom) من مسرح المشهد – والحركة مستمرة–لتصوّر وجه القاضي.

وتمت رشوة القاضي فأعطى وجهه للقاتل الباكي على شيء

يحيرنا..

إن هذه الحركات تدعم الموقف الدرامي، وقد تمت المفارقة في(فأعطى وجهه للقاتل الباكي) وهذه المفارقة هي نتيجة للحركة المستمرة أعلاه في تحوير الدلالة، ومما يزيد في نغمية دراما المشهد أن الكاميرا تنسحب من المشهد بعد أن صورت (رشوة القاضي) لتترك الدور – مفتوحا – للمتفرج / الشاعر لكي يكمل المشهد بعد أن انسحبت شخصياته باعتبار(أن المتفرج والممثل، على السواء، شريكان فعّالان في تمثيل المسرحية) [85] ويتم هذا الانتقال إلى المتفرج / الشاعر من خلال قطع يؤمن سلامة هذا الانتقال:

سرقت دموعنا يا ذئب

تقتلني وتدخل جثتي وتبيعها! [86]

بعد هذا القطع يصنع الشاعر نوعا ناجحا من الإيهام حين ينهي المشهد بقوله:

اخرج قليلاً من دمي حتى يراك الليل أكثر حلكة!
واخرج لكي نمشي لمائدة التفاوض،واضحين،
كما الحقيقة
قاتل يدلي بسكين.
وقتلى
يدلون بالأسماء:
صبرا،
كفر قاسم،
دير ياسين،
شاتيلا! (87)

وتم هذا الإيهام بواسطة الفعل(اخرج) الذي يتلاءم في سياقه أن يكون تواصلا مع القطع أي خطابا للذئب،كما يتلاءم مع بداية الحوار مع شخصية المشهد الخارجية(اشعيا):

أنادي أشيعا: أخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا،

وبهذا الاسترجاع يتمّ (إحياء المشهد)(88) بتأمين تغذية شعرية صالحة له من خلال هذا الشدّ الواعي لجميع عناصر المشهد عن طريق(مونتاج مسرحي)(89) دقيق في تنظيم المشهد من حيث الكاميرا والحركة والشخصيات إذ أن هذه الأخيرة كانت في بداية المشهد كلها مجهولة والتي هي(قاتل وقتلى) ثم كشف عن أسماء قتلى المشهد(صبرا، كفر قاسم، دير ياسين، شاتيلا) وبقي القاتل مجهولاً وهذا أيضاً فعل قصدي يتلاءم مع الحالة الدرامية في المشهد في أن القتلى معروفون والقاتل مجهول.

هكذا تكشف عملية الإفادة الصحيحة من الفنون لاسيما المسرح الذي نحن بصدد التعامل معه في مبحثنا –عن تزويد المرحلة الشعرية القصيدة المعاصرة بعناصر ديمومة نابعة من هذا التلاقح بين القصيدة والمسرح.

أما في المشهد الخارجي – ونقصد هنا (أفلمة المشهد) لان المسرح لا يوجد فيه مشهد خارجي كما أسلفنا في العلاقة المكانية بين المسرح والشاشة.

إن عملية بناء المشهد السينمائي تختلف اختلافا كبيراً عن عملية بناء المشهد المسرحي وذلك يأتي من القيمة التي يحظى بها عنصر المكان بينهما،فهو في المسرح منغلق ثابت بينما هو متحرك مفتوح على شاشة العرض إذ (يرجع الدور الذي يلعبه في المكان الفلم إلى أن الكاميرا تستطيع أن تذهب إلى أي ناحية في العالم ، ويمكنها أن ترينا مشهدا في أفريقيا ثم تتبعه بمشهد آخر في آسيا. ويمكنها أن تعرض مشهداً في طائرة ، ومشهدا آخر تحت الأرض في

منجم، والمسرح محدد من هذه الناحية فهو لا يمكنه أن ينتقل إلى الأماكن التي تقع فيها الحوادث) [90] ، إن هذا العنصر –المكان– في السينما يخضع لعوامل الانتخاب والتوظيف وهو متحرك أي انه يشاكل ما هو مختلف، وهذا التشاكل بالذات هو الأساس العميق للمكان السينمائي [91] فالسينما كما يقول موريس شيرر :إن السينما فن مكان(...) والسينما تعالج المكان بطريقتين:–

1– تعيد بناءه وتجول فيه بالكاميرا.

2– تحققه بخلق أبعاد مكانية جمالية تركيبية يدركها المتفرج من تراكب وتتابع أماكن جزئية قد لا تكون لها أية علاقة مادية فيما يسبقها) [92] على العكس من المسرح الثابت.ففي المكان المفتوح والمتحرك،أي السينمائي يمكن أن يكون هناك تواز في الحركة أو تزامن أو تتابع أو أي شكل من أشكال الحركة التي من شأنها أن تعمّق إحساسنا بالزمن أما في المغلق الثابت أي المسرحي، فلا يوجد إلا شكل واحد من أشكال الحركة وهو الاستمرارية، وعلى ضوء ذلك نتعرّف أكثر على أن(للهيكل المكاني للنص قيمة وظائفية هامة جداً إذ يورد كل إبدال للإطار المكاني مقطعا نصيّاً جديدا)[93]. وفق هذا الاختلاف الجوهري نفخ الشاعر المعاصر في روح قصيدته داعماً إيّاها بتقنية بناء شعري جديدة وهي أن تكتب بالكاميرا [94] فهي التي تؤمن له التجوال في المكان، وفي المشهد الثامن عشر مثال على هذا النوع من الكتابة:

بيروت/فجراً:

يطلق البحر الرصاص على النوافذ.يفتح العصفور أغنية
مبكرة. يطير جارنا رفّ الحمام إلى الدخان. يموت من لا
يستطيع الركض في الطرقات: قلبي قطعة من برتقال
يابس.أهدي إلى جاري الجريدة كي يفتش عن أقاربه.
أعزيه غداً. أمشي لا بحث عن كنوز الماء في قبو البناية.
اشتهي جسداً يضيء البار والغابات "ياجسم" اقتليني
واقتليني واقتليني!
يدخل الطيران أفكاري ويقصفها..
فيقتل تسع عشرة طفلةً.
يتوقف العصفور عن إنشاده.. [95]

يبتدئ الشاعر المشهد بتحديد لازمتي المكان والزمان بلقطة عامة:

بيروت/فجراً:

ثم تقترب الكاميرا من الحدث لتصوّر البحر بطريقة تدعم إحساسنا بحركة الكاميرا داخل المشهد وذلك من خلال مسار الكاميرا بين طرفي اللقطة(البحر–النوافذ) ومثل هذه الحركة داخل المشهد تسمى بـ(المونتاج الداخلي)[96] وهي التي تمت بقوله:

يطلق البحر الرصاص على النوافذ

بعدها تتحرك الكاميرا بسرعة وبحركة زوم(ZOOM) بلقطة قريبة جداً يظهر فيها العصفور فقط:

يفتح العصفور أغنية مبكرة.

والجدير بالذكر في هذه اللقطة هو إنها تذكّرنا بزمن المشهد الذي هو(فجراً)، فهي تحمل ما يدل عليه عن طريق مفردة(مبكّرة) حيث تكون هذه اللقطة بمثابة خلفية للصورة تدعم إحساسنا باللقطة. بعد هذا تعود الكاميرا – بلقطة عامة أيضاً–إلى تصوير الحدث بحركة عمودية من الأسفل إلى الأعلى:

يطيّر جارنا رفّ الحمام إلى الدخان

بعدها تعود حركة التصوير إلى الوضع الأفقي:

يموت من لا يستطيع الركض في الطرقات:

يقطع الشاعر عملية ربط اللقطات الشعرية هذه للكشف عن موقفه من المشهد وهو:

قلبي قطعة من برتقال

يابس.

بعد ذلك يتواصل مع المشهد

أهدي إلى جاري الجريدة كي يفتش عن أقاربه

اعزيه غداً. امشي لا بحث عن كنوز الماء في قبو البناية.

يقطع الشاعر عملية الربط مرة ثانية ولكن ليس بتعليق له علاقة مع المشهد وإنما بمونولوج ينزع فيه الشاعر إلى مغادرة المكان:

اشتهي جسداً يضيء البار والغابات يا"جيم" اقتليني

واقتليني واقتليني!

ولكن هذا لا يتم لان الشاعر هنا هو محور الحركة في المشهد حيث يدخل فيه كعنصر مشارك وأساس له لقطات مستقلة به وخاصة:

يدخل الطيران أفكاري ويقصفها..

فيقتل تسع عشرة طفلة.

بعد ذلك تأتي اللقطة الأخيرة لتنهي المشهد:

يتوقّف العصفور عن إنشاده..

هكذا ينتهي المشهد الذي كانت أحداثه كلّها غير ممكنة التصوير على خشبة مسرح ولا بد من شاشة عرض لكي تستطيع متابعة التنقل المستمر للمكان عن طريق الكاميرا، أي ان المشهد يخلو تماما من أي حدث مسرحي، والذي هو عبارة –المشهد– عن غارة جوية وقت الفجر، وقد أدخلنا الشاعر في صلب هذا المشهد، وذلك عن طريق التنقل –بالكاميرا– في أمكنة المشهد والقطع المنظم مع الانتقال، وللّقطة النهائية طاقة رمزية تتوزع على لقطات المشهد وتكمن هذه الطاقة في الكيفية التي ترمز بها، هذه اللقطة، للموت، حيث ان هذه اللقطة، وهي الأخيرة، تتواصل مع اللقطة الأولى للحركة والتي ترمز للحياة وهي:

يفتح العصفور أغنية

مبكرةً.

ومثل هذا التنسيق بين البداية والنهاية في المشهد يكشف عن تنظيم لعناصر المشهد المصوّرة، أي مونتاج داخلي لهذه العناصر لتكون جاهزة للعرض مثل الصدمة التي ترفع من قيمة التناقض الرمزي دفّتي المشهد الشعري وهما: لقطة البداية ولقطة النهاية وتتحق عملية التناقض هذه أكثر من خلال هذه المقابلة الإجرائية:

يفتح العصفور أغنية

مبكرة..... ← يتوقف العصفور عن إنشاده..

هكذا تتضح دلالتها على النهاية وان زمن المشهد هو ما بين بداية العصفور بالغناء وبين توقفه...ونوضّح ذلك أكثر بواسطة مخطط بياني شامل ومبسط لمسيرة المشهد. واللقطات فيه هي لقطات الحركة فقط فمثلا لقطة:

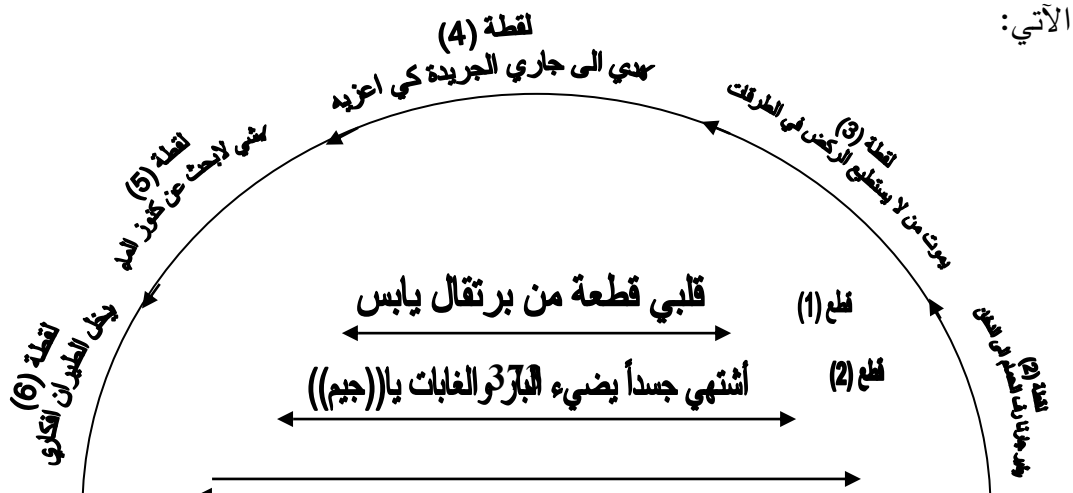
بيروت فجرا:

ليست لقطة حركة، إنما هي لقطة ثابتة أي أنها متكررة على الدوام فهي حركة ثابتة وغير قابلة للتغيير كذلك لقطة حركة البحر:

يطلق البحث الرصاص على النوافذ.

واللقطتان هاتان تمثلان أرضية المشهد.

وبذلك يكون في المشهد سبع لقطات حركة وحركتي قطع . والمخطط هو بالشكل الآتي:



هكذا أردنا أن نكشف عن إفادة الشاعر المعاصر من نوعين من أنواع المشهد واللذين قد اصطلح عليهما (لوبوك) بمصطلحين : الأول بالمشهد البانورامي (Panoramic) والذي يعتمد مسرحة المشهد . والثاني ما يسميه بالمشهدي Scenic والذي يعتمد على الوصف للأحداث (97).

نتائج:

1. أكد المشروع على وشاجة العلاقة بين الشعر والمونتاج وفق الإفادة الموفقة من هذا الأسلوب، كذلك أكد على المراحل التي مرت بها القصيدة العربية المعاصرة بطريق إفادتها من هذا الأسلوب بدءاً بالمرحلة المباشرة التي تمثلت بمجرد ربط الصور، مروراً بالمرحلة المنتبهة في الإفادة منه، حتى المرحلة المحترفة في تطويع تقنيات المونتاج لخدمة النص الشعري، كذلك توضيح الكيفية التي غدت بها تقنية المونتاج وسيلة في كل من الفن التشكيلي والمسرح والفوتوغراف والعمل على الإفادة من ذلك شعرياً.
2. يكشف المشروع عن تأسيس بلاغة مونتاجية تطور النص الشعري، وتضيء الكيف الذي إنتهجه الشاعر في رسم الفضاء الشعري مستعيناً بكيفيات العرض السينمائي مثل التنقل الحر وتوزيع الوحدات الديكورية وتنظيم المشاهد.
3. تبين لنا إمكانية الكتابة بالكاميرا بوصفها الأداة الأولي في عملية القص واللصق السينمائي مما يؤدي في الشعر – وبحركاتها الحرة – إلى خلق انزياح عن اللغة لا يمكن له أن يكون إلا عندما تتعاون اللغة مع الكاميرا لتبدأ هذه الـ (اللغة / كاميرا) بتصوير انزياحاتها في النص كما مر في (قمر غبي).
4. أفادت الصورة الشعرية من هذا الشكل الجديد وهو أن يربط الشاعر عملية عرض الصورة بقصة، إذ لا تكتمل الصورة إلا باكتمال القصة ، والصورة تستفيد بهذه الحال من السيناريو بوصفه شكلاً أدبياً آخر.
5. في حركة الصورة بين الفوتوغراف والرسم يتحقق للشعر قيمة كبيرة في الإفادة من عملية التصوير في المجالين، فهي في الفوتوغراف توثيقية وكان المونتاج الذي أفاد منه الفوتوغرافيون يمثل أولى المحاولات التي عملت على التصرف بهذه الوثائقية. أما في الرسم فهي تصرف مستمر وإعادة خلق ، ولاسيما أن الرسامين قد أفادوا أيضاً من المونتاج بوصفه منهجاً لتعزيز تصرفهم هذا.
6. عرض المشهد الشعري بين خشبة المسرح وشاشة العرض بشكليهما الثابت المتمثل بخشبة المسرح، والمتحرك المتمثل بشاشة العرض. يجعل عملية إنتاج الدلالة في نمو متواصل وذلك لما تتمتع به وحدة المكان من تنوع واختلاف جذري في شكلي العرض.

الهوامش :

(1) ينظر : بيتر سبرنيسي / جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون / ترجمة فيصل الياسري، دار الشؤون الثقافية بغداد 1992 / 13.

(2) ينظر : يوري لوتمان / قضايا علم الجمال السينمائي (مدخل إلى سيميائية الفلم) ترجمة: نبيل الدبس، مراجعة: قيس الزبيدي إصدار النادي السينمائي ط1 دمشق / 1989. 105 .106

(3) بول وارن / السينما بين الوهم والحقيقة / ترجمة علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب / 1972 / 61.

(4) محمد صابر عبيد / اشكالية اللغة بين الخطاب الادبي والخطاب السيمي، بحث مستل،ملتقى السياب الشعري الثالث،البصرة/1989.

(5) صلاح أبو سيف/ كيف تكتب سيناريو/دار الجاحظ للنشر –بغداد–20/1981.

(6) إبراهيم جنداري / الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا/دار الشؤون الثقافية ط1/2001 بغداد/25.

(7) ديوان/ مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، ط2 / 1984. /32–33.

(8) بستر سبر نسي/جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون/ ترجمة: فيصل الياسري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد / 10/1992.

(9) فاضل ثامر ، بين الخطاب السينمائي والخطاب الشعري /مجلة الأديب المعاصر ، بغداد ،ع (46) سنة 15–14/1994.

(10) جوليا كرستيفا/ اللغة المرئية، ترجمة فلاح حسن مجلة آفاق عربية، بغداد العدد 9–10 (2001)/100.

(11) الديوان / 80–81.

(12) الديوان / 81.

(13) الديوان / 82.

(14) الديوان /82–83.

(15) فن المونتاج السينمائي/ كاريل رايس / فن المونتاج السينمائي، ترجمة: أحمد الحضري، مراجعة: أحمد كامل مرسي، المؤسسة المصرية العامة للنشر، ط12/ 1965. /94.

(16) الديوان /87.

(17) ينظر جيل دولوز: الصورة–الزمن/ ترجمة حسن عودة/سوريا/دمشق،المؤسسة العامة للسينما ط1/1999/43–48.

(18) الديوان / 87.

(19) الديوان/86.

(20) الديوان /88.

(21) جيل دولوز/ الصورة–الحركة،ترجمة حسن عودة،المؤسسة العامة للسينما، ط1 دمشق/1999/ 33.

(22) بوش جيرد / أساسيات الفيزياء ، ترجمة د/ سعيد الجزيري ، د/ محمد أمين سليمان . مراجعة احمد زكريا باشا ، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ط1 مصر . 2001 / 959.

(23) جون / رسل تيلر / بيير وبازوليني / ترجمة فاخر عبد الرزاق جعفر / مجلة الثقافة الأجنبية ع2 سنة (1990) / 97.

(24) هنري اجيل/ علم جمال السينما / ترجمة إبراهيم الويس/ دار الطليعة بيروت 1980 ط1/ كذلك ينظر: معجم الفن السينمائي/53.

(25) جان بول سار تر/ ما الأدب / الرحمة محمد غنيمي هلال ، مكتبة الانجلوا مصرية / 1971 / 021

(26)الديوان /61-62.

(27)فهم السينما/ لوي دي جانيتي / فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، دار الرشيد، ط1 / 1981. /31.

(28)معجم الفن السينمائي/ احمد كامل مرسي ومجدي وهبة / معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر/49/1973.

(29) جماليات التصوير والإضاءة في السينما و التلفزيون/72.

(30) بييرمايو/الكتابة السينمائية / ترجمة: قاسم المقداد، المؤسسة العامة للسينما دمشق 1997، ط1 / 144.

(31) جماليات التصوير في السينما والتلفزيون/ 76

(32) الديوان / 62.

(33) جان كوهن / بنية اللغة الشعرية / ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ط1 / 1986 / 128.

(34) الديوان / 68.

(35) م.س / 182.

(36) الديوان / 30.

(37) الديوان / 31.

(38) ينظر : الكتابة السينمائية/بيير مايو / الكتابة السينمائية، ترجمة: قاسم المقداد، المؤسسة العامة للسينما ط1 دمشق / 1997. / 138.

(39) ينظر: مدخل الى سيميائية الفلم / 105.

(40) بيلا بالاش، السيناريو شكل ادبي جديد الفنان في عصر العلم ومقالات اخرى، ترجمة فؤاد دوارة، بغداد 1977 /251 -252.

(41) تيرس سان جون مارنر /الأخراج السينمائي ، ترجمة احمد العصري ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1983/ص 97 وص 105.

(42) ينظر: د. طه حسن الهاشمي/ سردية السيناريو بين السرديات الأدبية والسرديات الصورية، الاقلام،ع(2) سنة 62/2001/36.

(43) ينظر : م. ن / 62.

(44) صلاح ابو سيف / كيف يكتب السيناريو/ ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد / 1981. / 23.

(45) ينظر:علي حوم/ادوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر، الشارقة ط1/2000/84/كذلك ينظر:رايموند سبوتزوود/الفلم واصوله الفنية، نرجمة: محمد علي ناصيف، الدار المصرية العامة، القاهرة 28/1966.

(46) تقنية السينما/لو دو كا / تقنية السينما، ترجمة: فائز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت /46/1970.

(47) الديوان/70.

(48) جون هاوارد لوسون/فن كتابة السيناريو/ترجمة ابراهيم الصحن/مراجعة سعد لبيب،مطبعة الأديب البغدادية1974 بغداد/112.

(49) الكتابة السينمائية،210.

(50) برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج ، ترجمة د.رشيد بنحدو ،المشروع القومي للترجمة 85/1999.
(51) الديوان /71.
(52) الديوان/69.
(53) نهاد بهجت/تنسيق المناظر والدراما/مجلة السينما،ع(16)سنة 1970 القاهرة/45.
(54) فاتن عبد الجبار/جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ/رسالة ماجستير،كلية التربية.جامعة تكريت (1999)/ 18.
(55) صلاح أبو سيف / كيف تكتب سيناريو / 24.
(56) الديوان/75-76-77.
(57) الديوان/77-88.
(58) الديوان/ 78-79 .
(59) الديوان / 79-80 .
(60) ينظر : جورج سادول/تاريخ السينما ترجمة: إبراهيم الكيلاني وفائز كم نقش، منشورات عويدات ط1، بيروت 1968 / 17.
(61) جوليا كرستيفا / اللغة المرئية/ ترجمة: فلاح حسن (آفاق عربية) بغداد، ع (9-10) 100/2001 .
(62) ينظر : محسن اطيمش/ دير الملاك، دار الرشيد بغداد،257/1983.
(63) ينظر : فرانكلين .ر.روجز/ الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر،دار المأمون،1990 بغداد/11-12.
(64) ينظر: جيل دولوز/ الصورة – الحركة/38.
(65) HARPER`S DICTINARY OF THE GRAPHIC ARTS-1963:P.P 186.
(66) د.شاكر عبد الحميد / العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة (109) الكويت 1987 / 20.
(67) اندريه بازان،ما هي السينما ، ج1 نشاة السينما ولغتها ، ترجمة :د.ريمون فرنسيس / مراجعة وتقديم احمد بدر خان، مكتبة الانجلو المصرية 1986 / 13.
(68) الديوان / 72-73.
(69) ماهي السينما/0147
(70) الديوان/105.
(71) رولان بارت/درجة الصفر للكتابة / ترجمة محمد برادة،دار الطليعة للنشر، بيروت 1987، ط1، 64.
(72) سيرجي م.ايزنشتاين / الإحساس السينمائي تعريب سهيل جبر مراجعة إبراهيم فتحي / دار الفارابي بيروت / 1975 / 105-106.
(73) التعبير السينمائي (الفلملوجيا) /109 .
(74) الكتابة السينمائية / 137.
(75) م.ن / 137.
(76) جون هوارد لوسون / السينما العملية الإبداعية / دار الشؤون الثقافية بغداد /ط1 / 2002 / 253.
(77) الصورة-الحركة / 38.
(78) الديوان / 62-63.
(79) الكسندر دين/أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم ، مراجعة محمد فتحي المكتبة العربية، القاهرة / 1975/ 373.

(80) الديوان/63.

(81) الديوان/63.

(82) الديوان/63.

(83) الديوان / 64.

(84) الديوان/ 64-65.

(85) عثمان عبد المعطي عثمان / عناصر الرؤيا عند المخرج السينمائي/ دراسات أدبية، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط1 1996/ 106.

(86) الديوان / 65.

(87) الديوان /65-66.

(88) سيدّ قطب/التصوير الفني في القرآن/دار المعارف،القاهرة،ط1980،157/9.

(89) ينظر:جورج سادول / تاريخ السينما نقلاً عن احمد سالم: التعبير السينمائي (الفلملوجيا) /109.

(90) صلاح أبو سيف/كيف يكتب السيناريو/73-74.

(91) ينظر: مدخل إلى سيميائية الفلم/111.

(92) احمد ثامر/مديات الصورة والاتصال، دار الإتحاف للنشر،سليانة عمان،ط1998،63/1-64.

(93) سمير المرزوقي، جميل شاكر/ مدخل إلى نظرية القصة/ دار الشؤون العامة،بغداد 91/1986.

(94) شجاع العاني/الكتابة بالكاميرا/مجلة الأقلام. بغداد.ع (4) نيسان /70/1990.

(95) الديوان/ ص54-55.

(96) السينما العملية الإبداعية/244.

(97) ينظر: بيرسي لوبوك /صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار الرشيد ، بغداد ، 69/1981 ؛ وينظر أيضا: إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا/ 137 .