الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة الدكتور مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

تخصص نقد ومناهج

مذكرة مكملة لنيل شهادة ليسانس الموسومة بـ:

اللغة السينمائية في شعر بلند الحيدري
قصيدة "حلم في أربع لقطات" أنموذجا

تحت إشراف الأستاذة:

- بلحيارة خضرة

إعداد الطالبة:

- درقاوي بشرى

عبيد نصر الدين	.....	رئيسا
بلحيارة خضرة	.....	مشرفا ومقررا
رازي فايزة	.....	ممتحنا

الموسم الجامعي

1439هـ/1440هـ – 2018م/2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

الدعاء

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى: يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا قِيلَ لَكُمۡ تَفَسَّحُواْ فِي ٱلۡمَجَٰلِسِ فَٱفۡسَحُواْ يَفۡسَحِ ٱللَّهُ لَكُمۡۖ وَإِذَا قِيلَ ٱنشُزُواْ فَٱنشُزُواْ يَرۡفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمۡ وَٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلۡعِلۡمَ دَرَجَٰتٖۚ وَٱللَّهُ بِمَا تَعۡمَلُونَ خَبِيرٞ ١١

قال تعالى: وَقَالَ رَبُّكُمُ ٱدۡعُونِيٓ أَسۡتَجِبۡ لَكُمۡۚ إِنَّ ٱلَّذِينَ يَسۡتَكۡبِرُونَ عَنۡ عِبَادَتِي سَيَدۡخُلُونَ جَهَنَّمَ دَاخِرِينَ ٦٠ وَقَالَ رَبُّكُمُ ٱدۡعُونِيٓ أَسۡتَجِبۡ لَكُمۡۚ إِنَّ ٱلَّذِينَ يَسۡتَكۡبِرُونَ عَنۡ عِبَادَتِي سَيَدۡخُلُونَ جَهَنَّمَ دَاخِرِينَ ٦٠

وقال أيضا: وَمَا بِكُم مِّن نِّعۡمَةٖ فَمِنَ ٱللَّهِۖ ثُمَّ إِذَا مَسَّكُمُ ٱلضُّرُّ فَإِلَيۡهِ تَجۡـَٔرُونَ ٥٣

صدق الله العظيم

اللهم إني أسألك أن تقوي إيماني وتلهمني الثبات والسداد عند القول والحكمة عند الفعل.

اللهم وفقني إلى طلب العلم، وحب الخير، وحسن الخلق.

اللهم ساعدني على ذكرك، وشكرك، وإتباع سبيل الهدى، واجتناب السيئات.

اللهم لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت، ولا أصاب باليأس إذا فشلت، بل ذكرني دائما أن الفشل هو التجربة التي تسبق النجاح.

اللهم إذا أعطيتني نجاحا لا تأخذ تواضعي، وإذا أعطيتني تواضعا لا تأخذ اعتزازي بنفسي.

اللهم تقبل مني هذا العمل و وفقني في ما علمتني .

الشكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين، والشكر لجلاله سبحانه وتعالى الذي أعانني على إنجاز هذه المذكرة، اللهم صلي على أشرف الخلق المحبوب نبينا وسيدنا محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فبعد أن أتممت مذكرتي استذكرت الجهود التي تسببت في وصولها إلى شاطئ الأمان، وأجد نفسي لا بد من أن أذكرها، وهي أن العمل قد تم على ما هو عليه بفضل الله تعالى وقدرته أولا، وبفضل الذين كانوا لهم الأيادي البيض عليه، وهذه الكلمة وأتوجه فيها إلى الله بالدعاء والشكر إلى كل من أفادني من العلم حرفا، وإلى من قصدته فأعانني واستنصحته فنصحني، دعاء من القلب بأن يجزيه الله عنا خير جزاء.

ولا يمكن أن أنسى دور التي وقفت إلى جانب هذه الدراسة طوال هذه الفترة، فبذلت النصح والجهد الصادقين. والتي لولاها فما كان لمذكرتي أن تخرج إلى النور، فلولا التوجيه السديد والرعاية الفائقة التي شملتني بها الدكتورة المحترمة:"بلحيارة خضرة"، (المشرفة على هذه الدراسة)، والتي لم تبخل بأي نوع من العطاء سواء بالتوجيه إلى المصادر، أو القراءات العديدة المتأنية، كاملة أو على شكل أجزاء، مراعاة لظروف الباحث، كذلك فإنها قد تجاوزت واجبات الإشراف إلى ما هو أكثر من تقديم بعض المراجع من مكتبتها الخاصة ومساندة الباحث حتى لا يتسرب اليأس إلى نفسه، فلها عظيم الامتنان وخالص الود والعرفان ونفع الله بها علما وخلقا. لأن كان لملاحظاتها القيمة الأثر الكبير في إظهار هذه المذكرة فضلا إشرافها علي وتشجيعها لي، حتى أصبح البحث ثمرة يانعة على الرغم من الظروف والأيام التي أحاطت بي، فلها جزيل الشكر والامتنان اعترافا بالجهود العظيم سيظل فضلها عليا يحمل لها احتراما وتقديرا. فقد قيل:

"من علمني حرفا ملكني عبدا".

فشكرا لكرمها وجزاه الله خير جزاء

- أسأل الله التوفيق والسداد-

الإهداء

قال تعالى: "رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والداي وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين".

فالحمد لله حتى ترضى، والحمد لك إذا رضيت، والحمد لله بعد الرضا أن وفقتني لإتمام هذا العمل المتواضع الذي أهدي ثمرته إلى:

حبي الذي لا ينطفأ إلا بانطفاء شمعتي لأن من روحها خلقت روحي

منك وبك صنعت نفسي وعلى وصاياك شكلت حياتي إلى رفيقة الدرب في السراء والضراء.

إلى من كانت دعمي وسندي

إلى قرة عيني وحبيتي

إلى عشي الدافئ والأمين

إلى الشمعة التي أنارت دربي وفتحت لي أبواب العلم والمعرفة، إلى الصدر الحنون والقلب الرفيق إلى أعز ما أملك في الدنيا الحبيبة الطاهرة الوفية، والملاك الصافي القريب لله سبحانه وتعالى، ومعلمتي في الحياة، إلى نبع الحنان وسر الأمان والتي حملتني وهن على وهن وأنارت حياتي بضيائها، والتي يهواها القلب ونبضاته التي تهتف باسمك، ويتلذذ بمناداتك،

أسأل الله أن يرعاها

أمي: الحبيبة

من ناضل من أجلي لأرتاح وهيأ لي أسباب النجاح الذي سعى جاهدا إلى تربيتي وتعليمي أبي العزيز أسأل الله أن يحفظه ويرعاه.

إلى أغلى وأحلى وأعز أخ في الوجود حفظه الله ورعاه.

إلى من منحوني الحب والحنان واللواتي بوجودهن أكتسب القوة وساندوني دائما وأبدا إلى أغلى أخوات في الكون وإلى كل أزواجهن وبناتهن وأبنائهن.

إلى كل عائلتي فردا، فردا، كبيرا وصغيرا.

إلى كل من ملأ قلبي وكل من أعرفهم ولم يسعه قلمي.

بشرى

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين محمد الأمين صلى الله عليه وعلى أصحابه المهتدين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وأحمد الله حمدا كثيرا مباركا على عونه ورعايته وأسأله التوفيق والسداد من عنده آمين أما بعد:

إن الشعر فن ساحر بإمكانه أن يمارس سحره على الفنون الأدبية الأخرى لينتج إبداعا أكثر لمعانا وصفاء وفقا للعصر الذي يتواجد فيه ولهذا نرى الشاعر في عصرنا الحالي وخلال التطورات الأخيرة كلما أحسن أن عملية البناء الشعري تحتاج إلى أساليب جديدة لإعادة بريقها وصفائها قام بإلقاء شباك قلمه السحري على الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والرواية والمسرح ولاسيما الفن السابع أي السينما ففي عصرنا الحالي ظلت الدراسات حول علاقة الشعر بالسينما تزداد وتنتشر حتى عرفت هذه الظاهرة بسردية الشعر السينمائي أو السرد السينمائي وقد تمكنت القصيدة الحداثية أن تستعير أسلوب لغة الكتابة بالكاميرا وإظهار حركاتها وزواياها بين سطورها من الفن السابع. فالقصائد ركزت على استخدامها للكاميرا الشعرية لتجسيد الأحداث لعين المتلقي.

لقد اتجه بعض الشعراء المعاصرين في الآونة الأخيرة إلى الأسلوب الحديث في الشعر من خلال إيجاد دلالات وتوظيفها في النص الشعري متكئين بذلك على إحداث منوطا فلميه وتقنيات سينمائية داخل القصيدة الشعرية العربية المعاصرة عن طريق بناء تشبيهات مرئية وإيجاد رؤية سينمائية حيث يقوم الشاعر في عصرنا الحاضر بكتابة النص الشعري في حقل سينمائي لنقل فضاء النص الشعري من الجمود إلى الصورة المرئية المتحركة. لهذا قامت القصيدة الشعرية بفتح النافذة على التقنيات السينمائية كالكاميرا تسبر أغوار السرد السينمائي بحركاتها وزواياها لقرابتها وشبيهاتها برؤيا ومخيلة الشاعر فتقوم بتسخير تقنياتها للقصيدة كي تسمح للمتلقي قراءتها ثاقبة ونافذة وتقوم برفع مستوى القارئ إلى المشاهد.

ومن هؤلاء الشعراء المعاصرين الذين تراوحت في أشعارهم عناصر البناء السينمائي هو "بلند الحيدري" حيث ركز في بنائه الشعري على دعائم التقنيات السينمائية ليعرض للقارئ مشهدا بصريا حسيا.

وهذه الدراسة هي محاولة تسليط الضوء على السرد السينمائي وبالأخص الكتابة بتقنيات الفن السابع في الشعر العربي المعاصر.

مراحل الدراسة:

قسمت هذه الدراسة إلى ثلاث أطر رئيسية وهي مقسمة تقسيما منطقيا لخدمة العمل في أتم وجه:

القسم الأول: الإطار المنهجي

القسم الثاني: الإطار النظري

القسم الثالث: الإطار التطبيقي

الإطار المنهجي:

تم بدء فيه بطرح الإشكالية الكبرى وما يتبعها من تساؤلات فرعية، ثم إبراز أهم المحفزات الذاتية والموضوعية لتناول الموضوع دون غيره، نظرا للأهمية التي يكتسبها في إيصال الباحث لأهدافه العلمية، من خلال الاختيار الأمثل للمنهج المعتمد الذي يعتبر الطريقة الفكرية الصائبة في كل عملية بحثية، ومن ذلك فإن التعرض للمنهج الذي سيتم اعتماده في فحوى هذه الدراسة يعتبر المفتاح الأولي لعملية التحليل، والذي لا يتم اختياره بشكل عشوائي وإنما وفقا لنوع البحث وهو هنا منهج التحليل الوصفي وأخيرا تأتي قائمة الدراسات السابقة.

وعليه يطرح الإشكال التالي:

كيف تجلت تقنيات السينما في الشعر المعاصر ؟

- ❖ هل وظف الشعراء المعاصرين الصورة المشهدية بأنماطها الثلاث (الوصفية الحوارية والحكاية) في قصائدهم الشعرية العربية المعاصرة؟
  - ✓ كيف تم توظيف زوايا النظر المتعددة ومختلف اللقطات لتكوين صورة شعرية مرئية؟

- ✓ ما هي الأساليب التي استعان بها الشاعر المعاصر لبناء نصوصه الشعرية باستخدام التقنيات المتمثلة في الحوار الخارجي والداخلي بنوعيه المباشر وغير مباشر و المونتاج والسيناريو؟

والمعروف في الدراسات الأكاديمية أن لكل موضوع أسباب معينة تدفع الباحث لإثارة المشكلة والسعي إلى حلولها، وإن هذا العنصر بالذات ينبري عن شقين مهمين يبرزان أسباب هذا الاختيار يتعلق الشق الأول بجانب ذاتي له دخل مباشر وكبير في الاختيار والآخر موضوعي مرتبط بالأول ويتصل بالموضوع في حد ذاته وتتمثل الأسباب التي دفعتني إلى اختار موضوع هذه الدراسة:

أولا: سبب ذاتي: يتمثل في الميل الطبيعي للبحث والتنقيب عن المعارف والحقائق وحب الوصول إليها

ثانيا: سبب موضوعي: قابلية الموضوع للدراسة

أهمية وأهداف الدراسة:

كيف للبحث أن يكون بحثا مهما ؟ هل من معايير تحكم على جودته وأهميته؟ إن البحث المهم هو البحث الذي يحوي إنتاجا فكريا ينطوي على شيء من الابتكار والإبداع الإنساني أي كانت طريقة التعبير عنه.

وفي هذا السياق يعبر البعض عن هذه الدراسة العلمية بالدراسة الأصلية، يقصد بالدراسة الأصلية في البحث العلمي تميز الأفكار الواردة في البحث بالجدة والأهمية العلمية وتظهر الأصالة في اختيار فكرة البحث أو مشكلته وفي أسلوب معالجتها وفي الأمثلة والتطبيقات التي يوردها الباحث وفي النتائج التي يتوصل إليها أو المقترحات التي يقدمها للمساهمة في علاج مشكلة ما.

إن دراستي هذه تنطوي على أهمية بالغة ولعل أهميتها تتبع من خلال محاولة إضفاء التقنيات السينمائية في النصوص الشعرية وذلك من خلال إبراز كيفية التعامل مع مختلف القصائد الشعرية التي تتناول توظيفا للفن السابع.

حتى يتم في النهاية إلى تحقيق الأهداف التالية:

والهدف الأساسي من هذه الدراسة هو معرفة ظاهرة فنية بارزة في الشعر العربي المعاصر وهي تسعى إلى تقديم تصور شامل نظري وتطبيقي لهذه الظاهرة من خلال مقاربة عدد كبير من النصوص الشعرية التي انتخبت من تجارب ناضجة امتازت على الدوام بالغنى الفني وعمق الرؤية والقدرة على المواصلة والعطاء وكذلك الكشف عن موقع الكاميرا وحركاتها وأنواع الزوايا المتعلقة بها التي تبرز شعورا خاص في المتفرج واللقطات التي تلتقطها عدسة الكاميرا كما ترتكز على استثمار الشعراء المعاصرين للصورة المرئية المتحركة والإتيان بها في نصوصهم الشعرية

الدراسات التي تناولت التقنيات السينمائية:

وفي مقدمة هذه الدراسات، دراسة الدكتور "علي عشري زايد"، في نهاية كتابه "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" الذي صدر في طبعته الأولى في السنة الـ (1978)، وجعلها بعنوان "البناء الدرامي في القصيدة الحديثة" فعرض توظيف التكنيكات المسرحية والروائية والسينمائية في تشكيل بناء القصيدة الدرامية، وعرض تعريفا موجزا ونموذجا شعريا قصيرا لبعض التقنيات المسرحية والروائية والسينمائية، دون التعرض لطرائق التشكيل المختلفة عند مختلف الشعراء، واقتصر على تقنيات بعينها وشعراء بعينهم، دون نقد أو موازنة بين القصائد أو الشعراء أو بين الأنواع المختلفة لهذه التقنيات.

وفي العام الـ (1996) ظهر كتاب "الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل" للدكتور "صلاح فضل" وتناول فيه ظاهرة (المونتاج) فحسب عند "أمل دنقل"، وتعرض لبعض تقنيات الإخراج في قصيدتين فقط للشاعر، وكانت دراسة صغيرة –أيضا– أعيد نشرها ثانية ضمن "سفر أمل دنقل" الذي أعدته "عبلة الرويني" وصدر في طبعته الأولى في السنة الـ (1998).

وبعد ذلك ظهرت دراسة مقتضبة، نشرتها مجلة الثقافة الجديدة، في ست صفحات تقريبا في العدد الـ (193) الصادر في أغسطس من العام الـ (2006)، بعنوان "الصورة السينمائية في شعر السبعينيات"، "لأحمد الصغير المراغي"، وتناول فيها توظيف اللقطة والقطع المونتاجي في قصيدتين "لرفعت سلام" من ديوانه "هكذا قلت للهاوية"، ولم يزد على ذلك، فلم يتعرض لأي تقنيات سينمائية أخرى، ولا شعراء آخرين.

وأخيرا ظهرت دراسة قصيرة حول هذه الظاهرة ضمن كتاب "شعر خليل حاوي" للدكتور " عايدي جمعة"، الصادر في طبعته الأولى عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في العام الـ (2006)، وقد وقعت هذه الدراسة عرضا في بضع صفحات مثلت للمونولوج والحوار وتعدد الأصوات والمونتاج في شعر "خليل حاوي" فحسب، ولم تكن دقيقة في رصد هذه الظاهرة عنده؛ إذ مثل بنماذج لا تعبر عن مفهوم تقنيات السينمائية المعروفة.

وهذه الدراسات السابقة جاءت مقتضبة، وفي ثوب مبسط وفي نطاق محدود ومتن شعري بالغ التحديد، ولم تتناول الظاهرة باستفاضة ولم تحط بكل أبعادها واتجاهاتها إذ اكتفت بدراسة تقنية واحدة أو أكثر.

ولكل ما سبق فإن هذه الدراسات قد مست الموضوع مسا خفيا لا يتناسب مع أهميته وقيمته الأدبية: لأنها كانت في معظمها انتقائية، أي: أنها كانت تختار ما يحلو لها من هذه التقنيات لدراسته والبحث فيه.

أما هذه الدراسة التي بين أيدينا، فقد حاولت جاهدة وكذلك فقد قامت بجمع عدد لا بأس به من النماذج الشعرية التي اعتمدت على التقنيات السينمائية في بنائها لقصائد شعرية ومدى تأثيرها في الشعر العربي المعاصر.

الإطار النظري:

والذي جاء في عنصرين متسلسلين ولأجل أن يكون كل عنصر وافيا لما يحيط به ارتأيت تقسيمه إلى نقطتين تسمح بتتابع خطوات الموضوع بطريقة سليمة.

العنصر الأول:

عبارة عن مدخل وإن هذا العنصر الأول لابد منه لضبط المفاهيم العامة في ذهن كل من يود الاستفادة من الدراسة، وجاءت ضمنه خمس مفاهيم فرعية وهي:

- ✓ **أولا**: اللغة.
- ✓ **ثانيا**: السينما.
- ✓ **ثالثا**: الشعر.
- ✓ **رابعا**: الصورة الشعرية.
- ✓ **خامسا**: الصورة السينمائية.

العنصر الثاني: الذي يتكون من فصلين:

يتناول الفصل الأول المعنون: بـ «التوظيف السينمائي في الشعر »، يتوزع إلى جزئين، خصص الأول منها: التصوير المشهدي في القصيدة العربية المعاصرة ودراسة أنماط الصورة المشهدية التي أفرزتها القراءة النصية في القصيدة العربية المعاصرة، حيث تم تناول كل نمط على حدة للكشف عن السمات الغالبة عليه وبيان كيفية بنائه النصي ودوره في حمل الرؤية الشعرية والتأكيد على تقاطع كل نمط من هذه الأنماط مع نوع من أنواع المشهد السينمائي وهو ينهض على ثلاثة أقسام:

أ. الصورة المشهدية الوصفية

ب. الصورة المشهدية الحوارية

ج. الصورة المشهدية الحكاية

استعرض الجزء الثاني: الموسوم بـ «علاقة السينما والمرئي في الشعر »، أي «القصيد المشهدية والتقنيات السينمائية »، عمل في الكشف عن التقنيات السينمائية المستخدمة في بناء القصيدة المشهدية، وقد قام كسابقه على ثلاثة محاور:

أ. اللقطة وزوايا النظر

ب. المونتاج.

ج. السيناريو.

واجتهد الفصل الثاني: تحت عنوان: «لغة الشعراء المعاصرين» ويتفرع إلى ثلاثة أقسام فرعية، وهي:

أ. الالتزام السياسي والاجتماعي والديني في الشعر العربي المعاصر.

ب. توظيف اللون في الشعر العربي المعاصر.

ج. توظيف الرمز في قصائد "بلند الحيدري".

القسم الثالث: الإطار التطبيقي

وهو آخر قسم من أقسام الدراسة والذي تضمن تقديم نبذة عن حياة الشاعر و كذلك تحليلا لمضمون القصيدة تحت عنوان «حلم في أربع لقطات»، للشاعر العراقي «بلند حيدري»

كما يجدر الإشارة بأنني اعتمدت على مجموعة من المصادر ومن أهمها:

- ✓ بلند الحيدري، الأعمال الكاملة.
- ✓ محمود درويش الجذارية.
- ✓ محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث.
- ✓ ثيموثي كوريجان، كتاب النقد السينمائي.
- ✓ زايد علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة.

أما بالنسبة للصعوبات فلا يوجد بحث يخلو أو دراسة تخلو من ذلك فقد واجهت عدة صعوبات أثناء رحلتي مع هذا الموضوع بكونه موضوعا جديدا مطروح في الساحة العلمية الأدبية.

رغم البحث الدائم الحثيث طوال فترة البحث عن دراسة ثرية في هذا المجال فإنني لم أعثر على ما تمنيته ومع كثرة الدراسات المتخصصة في مجال السينما وكذلك في ظواهر الشعر العربي المعاصر فإنها كانت تتناول موضوعات وظواهر تخص كل فن منها على حدة دون ربط بينهما مع أن العلاقة بين هذه الفنون الأصلية والعجب هو وجود هذه الصورة الكبيرة بين هذه المجالات وكأنها علوم مختلفة لا يربطها أي رابط من أي نوع.

لكل ما سبق كانت هذه الدراسة التي حاولنا بجهد، وجمع هذه التقنيات بشكل شامل وموسع وتعطي لكل تقنية منها حقها من الدرس والتمحيص والبحث في أصولها وتطورها وعلاقتها بالتقنيات الأخرى ومدى رواجها بين الشعراء بتوظيفها لإخراج قصائدهم الشعرية ذات تأثير خاص وحداثة فنية.

ومن الصعوبات التي واجهتني نذكر منها ما يلي:

- **أولا:** فقد كان من الممكن أن تتم قراءة مجموعة دواوين كاملة لشاعر أو أكثر ولا يتم العثور على قصيدة واحدة تم توظيف تقنية سينمائية فيها؛ لأن الشعراء أيضا كانوا انتقائين في توظيفهم لهذه التقنيات، فشاع عندهم توظيف لتقنية واحدة دون الأخرى وفي بعض الأحيان كانت هذه التقنيات شائعة التوظيف عند شعراء آخرين بشكل لافت للنظر؛ لذلك كان لا بد من استخدام نماذج تكرر فيها اسم شاعر بعينه وكذلك فقد تم الاستغناء عن النماذج التي كررت توظيف تقنية معينة لشعراء مختلفين لأن نموذجا واحدا يكفي في حقله عن سائر النماذج وذلك لدفع الملل وعدم تكرار اسم الشاعر بذاته.
- **ثانيا:** لقد احتجت إلى تحديد كثير من المصطلحات السينمائية التي اختلفت فيها وجهة نظر الباحثين حسب ميدان تخصصهم وتوجهاتهم العلمية وهذه المصطلحات كانت في معظمها مترجمة عن لغات أخرى ووظفت في مجالات مختلفة غير الشعر ولهذا فقد يتداخل مصطلح ما مع آخر أو ينازعه مثل: المونولوج والمونتاج وتصنيف أنواع المونتاج السينمائي إلى ثلاث فواصل أو أربع أو خمس حسب رؤية السينمائيين كذلك تعريفات اللقطة القريبة والبعيدة... إلى غير ذلك. من الاختلافات الاصطلاحية ومن هنا لا بد من بذل مزيد من الجهد لتحديد طبيعة تلك المصطلحات بشكل دقيق أولا قبل محاولة تتبعها داخل البناء الفني للقصيدة الشعرية.
- **ثالثا:** كيفية التعامل مع النص الشعري السينمائي في العصر الحديث.

ومن هنا تختم الدراسة بالنتائج العامة والخلوص إلى أهم الاستنتاجات والتوصيات ذات الصلة بالموضوع، ومن ثم قائمة المصادر والمراجع المعتمدة فيها ليأتي في نهاية المطاف الملاحق.

المدخـــــل

تعتبر اللغة العربية لغة البيان وهبة مباركة أنعم الله بها علينا أعظم تشريف للغتنا العظيمة أن نزل القرآن الحكيم كتاب الله الكريم وهي من أشرف وأشهر اللغات التي عرفتها البشرية على مر الزمان والعصور فقد عرفت منذ الأزل بأنها لغة الناس والعلماء والأدباء العظماء الفصحاء والبلغاء والخطباء الذين يتحاكون بها وينشدون بها أشعارهم ...إلخ.

ومع سطوع فجر الإسلام والقضاء على الجهل والكفر والعصيان ونشر الدين الإسلامي حظيت اللغة العربية بالكثير من الاهتمام لدى العرب وخاصة المسلمين بعد أن ارتبطت بالقرآن الكريم لهذا سميت باللغة المقدسة لأنها تعد لغة القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف اللذان يعتبران مصدرا الشريعة الإسلامية الرئيسيين وأن كل التفاسير لهما جاءت باللغة العربية والقرآن يسمي اللغة لسانا وقد وردت بمعنيين:

أولهما: الآلة التي يتكلم بها الإنسان ألا وهي اللسان: ولقد عرفه إميل يعقوب و"ميشال عاصي" بأنه ذلك العضو المعروف في داخل الفم بين الفكين وهو جارحة الكلام وأداة رئيسية في آلة النطق وتأليف مخارج الحروف. [1] ومنه قوله تعالى: أَلَمْ نَجْعَل لَّهُ ۥ عَيْنَيْنِ ﴿٨﴾ وَلِسَانًا وَشَفَتَيْنِ ﴿٩﴾، [2] وقوله: أَشِحَّةً عَلَيْكُمْ ۖ فَإِذَا جَآءَ ٱلْخَوْفُ رَأَيْتَهُمْ يَنظُرُونَ إِلَيْكَ تَدُورُ أَعْيُنُهُمْ كَ ٱلَّذِى يُغْشَىٰ عَلَيْهِ مِنَ ٱلْمَوْتِ ۖ فَإِذَا ذَهَبَ ٱلْخَوْفُ سَلَقُوكُم بِأَلْسِنَةٍ حِدَادٍ أَشِحَّةً عَلَى ٱلْخَيْرِ ۚ أُوْلَٰٓئِكَ لَمْ يُؤْمِنُواْ فَأَحْبَطَ ٱللَّهُ أَعْمَٰلَهُمْ ۚ وَكَانَ ذَٰلِكَ عَلَى ٱللَّهِ يَسِيرًا﴿١٩﴾ [3] وقوله أيضا: وَٱحْلُلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِى﴿٢٧﴾. [4]

ثانيهما: اللغة: ويقول" ابن فارس" 395: الأم والسين والنون أصل صحيح واحد يدل على طول لطيف في عضو أو في غيره وذلك اللسان وهو معروف واللسن: جودة اللسان والفصاحة

[1] إميل يعقوب وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والآداب، دار العلمانيين، ط1، بيروت، لبنان، 1997، ص 1068.

[2] القرآن الكريم، سورة البلد، الآيتين 08-09.

[3] القرآن الكريم، سورة الأحزاب، الآية 19.

[4] القرآن الكريم، سورة طه، الآية 27.

واللسن: اللغة يقال: لكل قوم لسن أي: لغة [1] ومنه قوله تعالى: وَمَآ أَرۡسَلۡنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوۡمِهِۦ لِيُبَيِّنَ لَهُمۡۖ فَيُضِلُّ ٱللَّهُ مَن يَشَآءُ وَيَهۡدِي مَن يَشَآءُۚ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ ٤، [2] وقوله أيضا: وَمِن قَبۡلِهِۦ كِتَٰبُ مُوسَىٰٓ إِمَامٗا وَرَحۡمَةٗۚ وَهَٰذَا كِتَٰبٞ مُّصَدِّقٞ لِّسَانًا عَرَبِيّٗا لِّيُنذِرَ ٱلَّذِينَ ظَلَمُواْ وَبُشۡرَىٰ لِلۡمُحۡسِنِينَ ١٢. [3]

ومن هنا بدأت كل الاتجاهات واضحة وصريحة من اجل تعلم اللغة العربية لأن كل أمهات الكتب مكتوبة باللغة العربية وكذلك واجب ومسؤولية منوطة بكل واحد منا فكيف لنا أن نفهم كلام الله عز وجل دون الإلمام بقواعد اللغة العربية ؟ هل يعقل أن نستمتع بجواهر الأدب العربي فنون الشعر العربي نحن جاهلين بلغتنا؟ كذلك من أجل إتقان الدين؛ فاللغة العربية هي اللغة السامية الوحيدة التي قدر لها أن تحافظ على وجودها أن تصبح عالمية ما كان يتحقق لها ذلك لولا نزول القرآن الكريم بها وتتويجها من حيت الإعجاز البلاغي الفصاحة إذ لا يمكن فهم كتاب الله تعالى الفهم الصحيح والدقيق وتذوق إعجازه اللغوي البياني إلا من حلال قراءة باللغة العربية ولاسيما بروز العديد من العلماء الأدباء العظماء اللغويين الذين أولوا اهتماما كبيرا لها فهم الذين فهموا توجهاتها وأطروحاتها وأدركوا أبعادها وخيوطها الدقيقة وما لها من أعماق وآثار ممتدة فتبنوها وسخروا أقلامهم لشرح مقولاتها استثمار مفاهيمها وتعريف الدارسين السابقين واللاحقين بها فكانوا الدارسين الأوفياء الشرّاح المقتدرين النظريين والمبدعين بما شرحوه ووضحوه أضافوه من مبادئ أفكار من تلك الدراسات. ولهذا فاللغة العربية تعد من أطول اللغات عمرا وأقرب إلى اللغة الأم، فهي اللغة الوحيدة التي حافظت على بنيتها وكتب لها البقاء دون تحريف قبل الإسلام ثم زادها الله كرامة وعزة واختارها لغة لكتابه العزيز وحفظت بحفظه إلى يوم الدين قال تعالى: إِنَّا نَحۡنُ نَزَّلۡنَا ٱلذِّكۡرَ وَإِنَّا لَهُۥ لَحَٰفِظُونَ ٩. [4]

[1] ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، بيروت، 2009مادة (لسن)، ص 512.

[2] القرآن الكريم، سورة إبراهيم، الآية 04.

[3] القرآن الكريم، سورة الأحقاف، الآية 21.

[4] القرآن الكريم، سرورة الحجر، الآية 09.

ثم عني بها أهلها فليست هنالك لغة نالت من الرعاية والاهتمام والبحث مثلما نالت اللغة العربية وليست هنالك لغة تملك التراث مثلما تملكه اللغة العربية.[1]

فاللغة العربية أمر ضروري لما لها أهمية في حياة الإنسان في مجتمعه فلغتنا لغة العروبة والإسلام أعظم مقومات الشخصية العربية فمن حقها علينا أن نخلص لها وأن نبذل جهودا للرفع من شأنها ومستواها وقيمتها وسيادتها في المجتمع العربي والغير العربي ومن حقها في الميدان التعليمي أن نوليها أكبر قسط من العناية والاهتمام وألا نبخل عليها بالجهد والوقت ومع هذا ستظل لغة ووعاء الفكر والمعرفة والحضارة العربية الإسلامية الراقية والمتطورة كما هو الشأن بالنسبة للأدب والنقد اللذان يعدان وجهان لعملة واحدة حيثما وجد الأدب وجد النقد ومما لا شك أن بدون نقد لا تكتمل عملية التذوق للنصوص الأدبية سواء كانت نثرية أم شعرية التي تسير وفق مناهج نقدية والتي تنضوي في ضوء اتجاهين هامين وهما: السياقية والنسقية كما لا يمكنا أن تستمر في تنهض من سباتها وتتحرر من جمودها إلى ما يسمى بالنمو والازدهار. وبالتالي فهذا الحال بالنسبة للغة العربية كما ذكر سابقا حتى لا تكون أي قوة في الكون لها القدرة لكي وتسلبها دورها وتفقدها أهميتها بين لغات العالم فستحتفظ مكانتها على الرغم من كل الحركات الهدامة التي تسعى إلى هدم وتمزيق الأمة العربية الإسلامية محاولة إضعافها وحط من قيمتها وعزلها عن الحياة لأنها لغة جمعها الله عز وجل على الخير والشر ولغة حضارة موغلة منذ القدم وقد مثلها خير تمثيل ما وصل به الإنتاج الفكري .

وتبقى هذه اللغة لغة سيادة السمو رفعة لغة التخاطب الرسمية اللغة المستعملة والمقروءة، [2] فهي باقية ولابد من تدعيم مكانتها العمل على النهوض بها حفاظ عليها الارتقاء بها نشرها تعليمها لكونها اللغة الأولى التي يتلقاها الطفل عند دخوله للمدرسة فهي هيأة تنقل كل المعارف التي من شأنها تمكين الأجيال من معرفة حقائق الحياة وإطلاعهم على كنوز التراث البشري.[3]

[1] عكاشة محمود، علم اللغة مدخل نظري في اللغة العربية، دار النشر للجامعات، ط1، م 1، 2009، القاهرة، ص ص 65-75.

[2] د. سعدون محمود السموك، مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها، دار وائل للنشر والتوزيع ، ط 1، عمان الأردن، 2005، ص 29.

[3] الإمام الرائد البشير الإبراهيمي، منشورات المجلس، 01 جوان 2009، ص 85.

والعرب شديدي الاعتزاز بلغتهم الجميلة وحريصين كل الحرص على تقديرها ووضعها في أكرم منزلة وأحسن صورة ويتجلى هذا كله في عنايتهم بجودة الإلقاء وحسن الحديث وفي نفورهم من كل عيب يشوه التعبير سواء كان منطوقا أو مكتوبا إما نثرا أم شعرا .

فاللغة نظام يتكون من عناصر ومستويات كالأصوات والحروف والمفردات والتراكيب محكومة بأنظمة تتكامل مع بعضها البعض وهناك مستوى صوتي وصرفي ونحوي ودلالي ولكل منها دور في تكوين النظام اللغوي وله حدوده وقوانينه ومجال يعمل فيه كما تعد ظاهرة اجتماعية لكونها من أهم وسائل الاتصال بين الأفراد والجماعات، فاللغة هي نتاج اجتماعي لملكة اللسان؛ [1] وهي إحدى الأدوات الأساسية للمعرفة بحيث تؤخذ كوسيلة للاندماج والمشاركة والانخراط قصد الاحتكاك والتفاهم والتواصل بين أفراد المجتمع في شتى وجميع ميادين الحياة المختلفة وهذا لقدرتها على إنشاء الحوار وتكوين الفهم وإضفاء النقاشات بين الناس مما يؤدي إلى حل النزاعات والخلافات والمشاكل والمساهمة في توطيد العلاقات ...الخ .

كما تعد من أهم عناصر الحياة إذ يتم بواسطتها أن نعبر تعبيرا تاما عن أدق وأصدق المشاعر الإنسانية وعن كل ما يختلج في نفوسنا كما يستطيع المرء من خلال استخدامها والاعتماد عليها إيصال ما يريد إخبار الآخرين به وأن يفهم وجهات النظر المختلفة والإفصاح عن رؤية فيها وكذا يسخرها للإبانة عن حاجاته ومتطلباته وأغراضه ...الخ .

ولقد عرفها العلماء القدماء أمثال:

- "إبراهيم مصطفى": لغة: من لغا في القول لغوا: أي: أخطأ، وقال باطلا. ويقال: لغا فلان لغوا أي: أخطأ وقال باطلا. ويقال: ألغى القانون ويقال: ألغى من العدد كذا: أسقطه. والإلغاء في النحو: إبطال عمل العامل لفظا ومحلا في أفعال القلوب مثل ظن وأخواتها التي تتعدى إلى مفعولين واللغا: ما لا يعتد به. يقال: تكلم باللغا ولغات ويقال: سمعت لغاتهم:

[1] نادية رمضان النجار، اللغة وأنظمتها، دار الوفاء للطباعة والنشر، دط، مصر،2006، ص 10.

اختلاف كلامهم. واللغو: ما لا يعتد به من كلام وغيره ولا يصل منه على فائدة ولا نفع والكلام يبدر من اللسان ولا يراد معناه.[1]

- وجاء معنى اللغة في معجم لسان العرب "لابن منظور": أنها على وزن فعلة من لغوت أي: تكلمت، أصلها لغوة كرة وقلة وتبة وقيل: أصلها لغي أو لغو والهاء عوض لام الفعل وجمعها لغى مثل برة وبرى والجمع لغات ولغون.[2]
- وقال "إبن جني" عن مفهوم اللغة في كتابه تحت عنوان "الخصائص": اللغة هي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم.[3]

ويلاحظ من خلال هذا التعريف بمفردة اللغة حسب رأي:

-اللغة ظاهرة من الظواهر الصوتية .

-اللغة لها وظيفة اجتماعية كونها أداة للاتصال والتواصل بين أفراد المجتمع ووسيلة جد هامة لتعبيرهم عن أغراضهم وحاجاتهم .

-أن اختلاف اللغة راجع إلى وجود اختلاف للمجتمعات.

وجاء في معجم العين "لخليل بن أحمد الفراهدي": في مادة (ل.غ.و): اللغة واللغات واللغون: اختلاف الكلام في معنى واحد ولغا يلغو (لغوا) يعني اختلاط الكلام في الباطن، [4] وقول عز وجل:

---

[1] إبراهيم مصطفى حامد عبد القادر ومحمد علي النجار أحمد حسن الزيات، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر إسطنبول، مادة (لغا)، ص 138.

[2] ابن منظور، لسان العرب، باب (لغا)، ط3، دار الصادر، بيروت،لبنان، ج1، ص 253.

[3] أبو الفتح عثمان ابن الجني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، ج1، دت ، ص 34.

[4] خليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد الهنداوي، من منشورات الكتب،2008، ص 81.

وَٱلَّذِينَ لَا يَشۡهَدُونَ ٱلزُّورَ وَإِذَا مَرُّواْ بِٱللَّغۡوِ مَرُّواْ كِرَامٗا ﴿٧٢﴾؛[1] أي: الباطل، وقوله تعالى: وَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لَا تَسۡمَعُواْ لِهَٰذَا ٱلۡقُرۡءَانِ وَٱلۡغَوۡاْ فِيهِ لَعَلَّكُمۡ تَغۡلِبُونَ ﴿٢٦﴾.[2]

وتحدث "ابن خلدون" في مقدمته عن تعريفه للغة بأنها:أعلم أن اللغة في المتعارف عليه هي عبارة المتكلم عن مقصوده وتلك العبارة فعل لساني ناشئ عن القصد بإفادة الكلام فلا بد أن تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها وهو اللسان وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتها.[3]

يلاحظ من خلال هذا التعريف المقصود الأتي:

أن اللغة وسيلة اتصالية إنسانية اجتماعية يمتلكها متكلم اللغة ويعبر بواسطتها عن آرائه ومتطلباته ... إلى غير ذلك، وأنها تختلف من مجتمع لأخر طبقا لما اصطلح عليه أفراد ذلك المجتمع ولكي تصبح ملكة لسانية يجب استعمالها بتكرار دائم ومستمر.

ويذهب "عبد القاهر الجرجاني" في تعريفه للغة حيث قال: أنها عبارة عن نظام من العلاقات والروابط المعنوية التي تستفاد من المفردات والألفاظ اللغوية بعد أن يستند بعضها إلى بعض ويعلق بعضها ببعض في تركيب لغوي قائم على أساس الإسناد.[4]

والذي اتضح مما سبق من تعريفات العلماء القدامى للغة: بأنها عبارة عن أداة للتخاطب والتفاهم التي يعتمد عليها الإنسان قصد التواصل مع بني البشر والتي بواسطتها يستطيع أن يعبر عما يريد ويحتاجه في حياته ويتخذها كوسيلة للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه وعواطفه وأفكاره وأرائه ومبادئه وكل ما يجول في نفسه الظاهرة منها والباطنية.

---

[1] القرآن الكريم، سورة الفرقان، الآية 72.

[2] القرآن الكريم، سورة فصلت، الآية 26.

[3] عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، مجلد 1، ج1، 2009، ص 83.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 1989، ص 23.

وما قمت به من توضيحات واستخلاصات من التعاريف السالفة للذكر لمفردة اللغة عند العلماء القدامى، سوف أتطرق الآن إلى تقديم ما ذكره العلماء المحدثون لمفهوم اللغة ومن أبرزهم:

-الدكتور "محمد إسماعيل ظافر": اللغة مجموعة منظمة من المعدات الصوتية التي يتفاعل بواسطتها أفراد المجتمع الإنساني ويستخدمونها في الأمور حياتهم.[1]

- الدكتور "أنيس فريحة": اللغة ظاهرة سيكولوجية واجتماعية وثقافية ومكتسبة لا صفة بيوليوجية ملازمة للفرد وتتألف من مجموعة رموز صوتية لغوية واكتسبت عن طريق الاختبار معاني مقررة من الدهن وبهذا النظام الرمزي الصوتي تستطيع جماعة ما أن تتفاهم وتتفاعل.[2]

- الدكتور "عماد حاتم": اللغة وسيلة التفاهم بين البشر يكتسبها الإنسان من المحيط الذي يعيش فيه لا تولد بولادة الإنسان ولا ترتبط بخصائصه البيولوجية أو العرقية بل هي ظاهرة تخضع للشروط التي يعيشها المجتمع الإنساني وهي تنعدم وتتلاشى بانعدام ذلك المجتمع.[3]

وفي ضوء ما سبق من تعريفات اللغة عند العلماء المحدثين يمكن أن يستخلص ما يلي:

أن اللغة نظام يجب على الفرد إتباعه من أجل أن يتاح له أن يستخدمه كأداة تواصلية وتعبيرية في أي ميدان من الميادين المختلفة في الحياة.

وعلى سبيل المثال: فإذا أخذنا كلمة (شمس) يتبادر إلى أذهاننا مباشرة ذلك الجرم الساطع بأشعة مضيئة فهذه اللفظة اللغوية تنوب في الدلالة وفي الأداء المقصود.

---

[1] محمد إسماعيل ظافر ويوسف حمادي، طرائق التدريس في اللغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع و الطباعة ، عمان الأردن،ط1، مجلد1،1987 ص ص 52-91.

[2] أنيس فريحة، نظريات في اللغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981 ص 41.

[3] عماد حاتم، في فقه اللغة وتاريخ الكتاب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1،1981ص ص 01-09.

وحينما نقول (الوطنية) فإن تفكيرنا يركن مباشرة إلى الاعتزاز بالروح الوطنية والغيرة القومية واللذان يعدان درع تدافع به الأمة عن هويتها وشرفها والحفاظ على نفسها من الضياع والاندثار.

وعندما نقول إشارة المرور فإنها تتكون من ثلاثة ألوان وهم: الأحمر والأصفر والأخضر والتي تشير إلى التوقف والتمهل والمرور.

ويلاحظ من خلال هذه الأمثلة هناك أسباب مما جعلت اللغة تفسر لنا سبل التفاهم ولكن ما يقابلها هولا بد من فهم الدلالات والمعاني التي ترمز إليها الكلمات.

يعتبر الشعر من أهم الفنون الأدبية التي يميل الناس إليها، وذلك لما فيها من عذوبة وموسيقى الكلمات التي تكون منظومة على بحر شعري، أو تفعيلة شعرية تضفي على القصيدة رونقا مميزان والشعر الحر لم يكن موجودا قبل بدايات القرن العشرين، ولكنه عندما بدأ لاقى أصداء واسعة جدا وكما هو الحال بالنسبة لشعراء الشعر العمودي أصبح شعراء الشعر الحر ذوي مكانة مهمة في المجتمع يتهافت الناس عليهم ليسمعوا منهم ما جاءت به بنات أفكارهم، وفيه يكتب الشاعر عن الموضوع الذي يحس به ويعيشه فالصدق في الموضوع يعطيه جمالا إضافيا، كالتعبير عن أدق وأصدق مشاعر الحزن والكآبة والسعادة بالاهتمام بالطبيعة وذلك ليس من أجل الوصف فقط بل من أجل إسقاط المشاعر عليها كالامتزاج العاطفة والميل الخاص للتشخيص ورقة الألفاظ وسلاسة التركيب...إلى غير ذلك.

كما يعد الشعر ليس فقط تعبيرا بسيطا أو سطحيا عن التجربة بل يتجاوز ذلك إلى تصوير التجربة بكل دقة، مستعينا بذلك باتساع مخيلته وقوة لغته، لينتج صورة شعرية قوية وموحية ومؤثرة باستطاعتها الكشف عن جوانب خفية في تجربته الشعرية كما أن الصورة تعكس مستوى الشاعر وقدراته الفنية والأدبية.

شهد القرن العشرين إيذانا بظهور تيارات فكرية ومذاهب أدبية تعددت مشاربها وتنوعت مرجعياتها الفكرية فتباينت بذلك أشكالها التعبيرية وآلياتها الفنية وفق أسس شعرية، رأى فيها أصحابها القدرة على حمل تجارب العصر الجديد التي لا تلقى الأشكال التقليدية على حمله.[1] مما أدى إلى بعض الشعراء استحداث شكل جديد للشعر.

ومن هنا أصبح من الضروري على الشاعر المعاصر أن يجدد ويغير في طرق تعبيره وأدواته الفنية تماشيا مع عصره وطبيعته، فكان والتحرر من القيود والأشكال القديمة هما أول مداخل التجديد في القصيدة العربية المعاصرة. فما هو هذا التجديد؟

يرى النقد الحديث أن للتحول والتجديد تياران، الأول: هو التيار الذي يبدأ أصوليا ثم يثور من داخل الأصولية وهذا النوع من التجديد هو الذي يعرف بأن لكل زمن خصوصياته. أما الثاني: فهو الجانب الذي يغير في الأصول تغييرا جذريا يعتبر تحولا حقيقيا عن المسار المعروف والتقاليد المتداولة والمرتبطة بشكل الفن وطرائق التعبير سواء كانت هذه الأدوات في لغته أم في أساليبه التعبيرية المختلفة أم في هيكله البنائي أم في مضمونه الفكري.[2]

ويقول "زكي العشماوي": بخصوص التجديد في مجال الشعر: "لا نستطيع أن نزعم برغم كل ما أحرزناه من تطور وتجديد قد يبلغ درجة لم تحدث من قبل في تاريخ أدبنا العربي على اختلاف عصوره الذي حدث أننا تجاوزنا الأشكال والمفاهيم".[3]

أدرك الشاعر المعاصر أن الأسلوب القديم بطريقته التقليدية لم يعد قادرا على التماشي مع مفاهيم الشعر الجديد، ومن هنا تجلت محاولات جادة عرفت بالشعر الحر وكانت هذه المحاولات أكثر

[1] بلحاج كاملي، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، دراسة من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004، ص 12.

[2] زكي العشماوي، الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، مؤسسة جابر عبد العزيز مسعود، دمشق،2004، ص 262.

[3] المرجع نفسه، ص 138.

جد من سابقاتها، أصبحت نقلة فنية وحضارية عامة في الشعر العربي، وقد قد غيرت هذه المدرسة الشعرية الجديدة أمور شتى وأطلقت القيود المرفوضة عليها وانتقلت بها من الجمود إلى الحيوية والانطلاق وبدأ رواد هذه المدرسة في إرساء قواعد ودعائم للشعر الحر.

وللنقاد العرب آراء من بينهم "صلاح عبد الصبور": "لقد تغير العلم كله من عصر النهضة فتميز الشعر عن النثر ووجد نقاد جدد ووجدت فنون محدثة كالقصة القصيرة والرواية، وطولب الشاعر أن يكون كل ما يقوله شعرا، وتغيرت صورة الأدب تغيرا جذريا، وأعيد النظر في التراث العربي كله واتسعت أبعاد التجربة الإنسانية واكتشف الإنسان اكتشافا جديد".[1]

وتقول "نازك الملائكة" في تعريفها للشعر الحر: "هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه".[2]

لقد أوجد الإنسان وسائل وطرق عديدة تمكنه من الاتصال بالغير لكي يعبر لهم بها عن أرائه وأحاسيسه ومشاعره... وغير هذا، لكي يوصل إليهم نظرته للأشياء التي تحيط به والمواقف التي يواجهها وهذا كله بغية التأثير في الآخرين وكذلك من أجل أ يشاطروه أفكاره ومبادئه ... وغيرها من هذه المعاني، وعلى مدار عدة سنين عمل هذا الكائن الحي على تحسين وتطوير تلك الوسائل لجعلها أداة من بين الأدوات الأكثر إقناعا وأسرع وصولا إلى عقل وإحساس المتلقي أو المتصل معه والتأثير عليه، بحيث انتقل الإنسان من استعمال الرموز والإشارات والتصوير وصولا للغة المكتوبة إلى أن توصل إلى انجاز واختراع أرقى وأحدث الوسائل التكنولوجية المتطورة من أقمار صناعية وشبكات تواصلية واتصالية، فلقد تعاظم دور وسائل الاتصال المتعددة وكذا الأنماط والأنساق التعبيرية المتنوعة ونلمس ذلك في جميع ميادين الحياة والمجالات المختلفة في حياتنا المعاصرة مع التقدم والتمازج الحاصل

[1] صلاح عبد الصمد، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1983، ص ص 107-109.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، لبنان، 1967، ص 142.

مع ازدهار التقنيات والتكنولوجيا والعلوم ومختلف الأنماط الفنية هدفها ربح الوقت واختصار المكان والزمان نحو أكبر عدد ممكن من الأفراد مما جعل هذا كله العالم الذي نعيش فيه متقلصا وأصبح يسمى بالقرية الصغيرة.

ولعل من بين أهم الوسائل الاتصالية وأقربها إلى فهم بني البشر بغض النظر عن وجود اختلاف في أجناسهم وفئاتهم وتباين للغاتهم فنحن باستعمال الصورة يمكننا من إيصال وإفهام جزء كبير مما نريد إبلاغه إلى الآخرين متخطين بذلك كل الحدود والعراقيل ومن أجل هذه الميزة الخاصة والهامة جدا التي تساعد الإنسان في تحقيق عملية الاتصال والتواصل عمل جاهدا على تطويرها إلى أن جعلها تنطق وتتحرك وأطلق عليها اسم السينما.

وتعد السينما واقعا ملموسا توالت استخدام التقنيات والوسائل التكنولوجية الحديثة إلى أن أصبحت بمفهومها في عصرنا الحالي أنها أداة مهمة من الأدوات التعبيرية القادرة على نقل الأفكار وتمرير الرسائل ومخاطبة العقول والأنفس على حد سواء وذلك من خلال بعدي الصورة والصوت المتموجتان عن طريق الحركة التي تسهم في بناء الفيلم السينمائي.[1]

كما يجدر الإشارة بأن السينما كانت في بدايتها حكرا على العالم الغربي بما فيها أمريكا والدول الأوروبية ثم انتشرت إلى كل بقاع العالم وهذا الانتشار السريع لموجة السينما في العالم جرف معه بعض الدول العربية مثل: (مصر سوريا لبنان فلسطين العراق الجزائر المغرب ليبيا الكويت السودان) وهي سينما عربية قائمة بذاتها وتسمى بسينما الوطن العربي.

والسينما اختصار لكلمة (cinimatographe) (أي التسجيل الحركي-حرفيا-المعرب) وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني الإبداعي وشديد التأثير في

[1] بن عيسى قرمزلي، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الإعلام، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، كلية العلوم الإنسانية، قسم الإعلام، عمان، الأردن، 2008، ص 30.

الجمهور المشاهد وإنتاج الأفلام (عمل السينما) وعرضها (حفلات السينما) وقاعة العرض (ذهب إلى السينما).

ويستنتج مما سبق أن السينما كلمة مختصرة للتعبير الفرنسي سينماتوغرافي وهي تعني باختصار الفن السينمائي كوسيلة تعبيرية مستقلة ومتميزة أو القاعة التي تعرض فيها الأفلام السينمائية ويقابل هذا التعبير الفرنسي التعبير العربي الفصيح وهو: خيالية.[1]

والسينماتوغراف باللغة العربية تعني: حرفيا التسجيل الحركي. [2] ولعل الفضل في تعريب الكثير من المصطلحات السينمائية يرجع إلى الشيخ محمد رشيد رضا:مفكر إسلامي من رواد الإصلاح ولد بلبنان سنة 1865 وتوفي بمصر سنة 1935. بحيث وضع في مجلته المنار بابا:لتعريب المصطلحات الأجنبية مثل: المسيرة بدلا من التلفون والمذياع معنى لراديو والحاكي لفوتوغراف والتصوير بديلا عن الفوتوغراف وأطلق على السينما مصطلح الخيالة.[3]

كما يشير المعجم السينمائي إلا أن أول من أطلق تسمية الفن السابع على السينما هو الناقد الفرنسي (الإيطالي الأصل) "ريتشيوت وكانودو" إذ يقول: "أن العمارة والموسيقى هما أعظم الفنون مع مكملاتهما من فنون الرسم والنحت والشعر والرقص قد كونوا حتى الآن الكورال سداسي الإيقاع للحكم الجمالي على مر العصور ويرى "كانودو" أن السينما تحمل تلك الفنون الستة وتضمها إذ فيها من طبيعة الفنون التشكيلية ومن طبيعة الفنون الإيقاعية في الوقت نفسه ولذلك فهي الفن السابع".[4]

---

[1] ماري تريز جورنو ميشال ماري، معجم المصطلحات السينيمائية، تر: فائز بشور، دط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2007، ص 35.

[2] كيفين جاكوبسون، السينما الناطقة، تر: علام حضر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما،2008، ص 87.

[3] فؤاد شاكر، سينمائيات طرائف وحكايات، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط1، مصر، 2002، ص 06.

[4] أحمد كامل مرسي مجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، ط 1، م 1، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية للكتاب، 1973، ص 313.

فالسينما هي الفن السابع لأنها تضم الفنون الستة الأخرى (العمارة الموسيقى الرسم النحت الشعر الرقص) تحت رايتها.

كما تعتبر السينما من أهم مجالات الفنون المختلفة في الوقت الحالي بحيث تستقطب عدد كبير من المتلقين (الجماهير/المشاهدين) لأن لها قدرة التأثير عالية لجذب المشاهد وخاصة مثل الأفلام السينمائية الترفيهية التي تعد أداة للتسلية والإمتاع، فلم يحدث عبر التاريخ أن نشاطا ثقافيا حصل على مثل الأهمية والجماهير والشعبية العالية والانتشار العالمي في العالم الغربي والوطن العربي مثل المجال السينمائي.

كما يعتبر الفيلم السينمائي: وسيلة من وسائل التعبير الفني تقوم بتسجيل الصورة المتحركة على شريط حساس وإعادة عرضها خلال أجهزة ومعدات خاصة والواقع أن كل صورة على حدة هي صورة ثابتة لا تتحرك وتتابع الصور واستمرار عرضها هو الذي يوهم المشاهد بالحركة.[1]

ويعرف أيضا بأنه عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة عن موضوع ما أو مشكلة أو ظاهرة معينة مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة تتراوح مدة عرضها عادة عشرة دقائق إلى ساعتين حسب موضوعه والظروف التي تحيط به.[2]

ويعرف كذلك أنه عبارة عن سلسلة من الصور المسجلة على شريط وهذا الأخير يتضمن الموضوع الذي يعرض عن طريق جهاز العرض.[3]

[1] أشرف شتيوي، السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2008، ص 08.

[2] عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، تر: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات الحبكة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1981، ص 81.

[3] ماري تيريز جورنو وميشال ماري، مرجع سبق ذكره، ص48.

ويعد كذلك حكاية أو قصة تروى للجمهور بالصور ويمكن تمييز ثلاث عناصر في هذا التعريف:

- الحكاية: وهي ما يحكى.
- الجمهور: وهو من يحكى له القصة.
- الصور: وهي الوسيلة التي تنقل منها القصة إلى الجمهور

وللحصول على فيلم سينمائي يجب توافر الشروط التالية:

- طاقم الإخراج: ويتكون من المخرج وكذلك المخرج المنفذ ومساعد والمخرج.
- طاقم آلة التصوير: الكاميرا ومدير التصوير والمصور والمختص بالتركيز البؤري والمسؤول عن دفع العربة الحاملة للكاميرا ومساعد التصوير.
- طاقم الصوت: ويتكون من المختص في مزج الأصوات وبذراع الميكروفون ورجال الكابلات.
- طاقم الإضاءة: ويضم عدد من العمال والمساعدون والمختصون بهذا المجال والمسؤول عن مولد الكهرباء.
- قسم المكملات: ويضم رئيس القسم والمساعدون وقسم للملابس وآخر للماكياج وآخر يضم السائقون والمصورون الفوتوغرافيون.[1]

تعد الصورة الشعرية نبض القصيدة، وهي من أبرز المقومات الفنية، والمادة الأولى للغة الشعرية، فهي: الصورة. "البؤرة التي تنطلق منها خيوط التشكيل الشعري، [2] "كونها الصورة" التي تنتمي إلى عالم الفكرة والتصور والخيال أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع.[3]

[1] نبيل حداد ومحمود درابسة، تداخل الأعمال الأدبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط 1، مجلد 2، إربد الأردن، 1429هـ-2009م، ص 101.

[2] محمد صابر عبيد السيرة الذاتية الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، ط 1، الشارقة، 1999، ص 44.

[3] عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط1، دار العودة والثقافة، مجلد 1، 2014، بيروت، لبنان، ص 66.

وكون الصورة الشعرية تعكس في جوهرها تركيبة عقلية وعاطفية وانفعالية في لحظة من الزمن فهي تجسد المكان النفسي، [1] فالشاعر إنما يأخذ صورة من الواقع ليعيد تشكيلها وما يوافق حركات النفس التي تتجدد وتتلون مع كل دقيقة شعورية، [2] فتأخذ أشكالا وأنماطا وأنواعا مختلفة فلا جرم أن تكون أخطر أدوات الشاعر بلا منازع.[3]

فمن خلال الصورة الشعرية يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره وكل ما يختلج في نفسه في شكل محسوس، وعن طريقها يقدم "رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره".[4]

كما يبدو أن الخيال يلعب دور أساسي في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي، وهو الذي يعيد تأليفها، [5] معبرة عن مكنونات شعورية ونفسية وفكرية خاصة بعالم الشاعر.

وتبقى الصورة الشعرية الناجحة تلك التي تنضوي في ضوء اتجاهين متناغمين هامين: اتجاه الدلالة المعنوية، واتجاه الفاعلية على مستوى النفس، مستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل واستجابة وتنافر وتعاطف، [6] حيث يمكن من خلالها إقناع المتلقي وإغرائه على إدراك القصيدة والدخول في أجوائها وفهم طبيعة الصورة الشعرية وتفاصيل لوحتها ومشهدها.

---

[1] عز الدين اسماعيل، المرجع السابق، ص ص 67-71.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ط1، دار هومة، الجزائر، 1998، ص 5.

[3] علي عباس علوان، التطور الشعري العراقي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد، 1975، ص 41.

[4] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، 2002، ص65.

[5] المرجع نفسه، ص 75.

[6] كمال أبو ديب، جمالية الخفاء والتجلي، دار العالم للملاين، ط4، المجلد1، بيروت، 1995، ص 56.

تعد الصورة الشعرية ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي، فهي تمثل جوهر الشعر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه كما يعتبر مفهوم الصورة الشعرية من المفاهيم النقدية المعقدة، شديدة الاضطراب وذلك لتشعب دلالاته الفنية.

وتلعب الصورة الشعرية دورا هاما في بناء القصيدة الشعرية. إذ أن الصورة تبقى أداتها الأولى والأساسية تفرق بين عصرا وعصر، وتيارا وتيار، وشاعرا وشاعر، وتظهر أصالة الخالق وتدل على قيمته وترمز إلى عبقريته وشخصيته بل وتحمل خصوصيته وفرديته لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته ولا يمكن أن يستعيرها من سواه.[1]

والصورة الشعرية تسهم دائما في التعبير عن رؤية الشاعر للواقع فتصور مشاعره وأفكاره وتحمل أصالته وتفرده لأنها: وسيلة ينقل بها الكاتب أفكاره ويصبغ بها خياله فيما يسوق من عبارات وجمل: لأن الأسلوب مجال ظهور شخصية الكاتب وفيه يتجلى طابعه الخاص.[2]

كما أن للصورة الشعرية ووظيفتها أهمية كبيرة في الشعر: ويؤكد هاملتون هذا بقوله: "لا ينبغي أن تكون (الصورة الشعرية) كما لو كانت وظيفتها أن تضغط زر جرس معين فتجعله يدق بدلا من أن يدرك أنها تخلع على الأقل صفة خاصة على النغم وهذا الجرس إن لم تكن هي التي تحدد نغم الجرس بأكمله".

كما يرى بأن الصورة الشعرية جوهر العمل الفني. بحيث العمل الفني تنظمه ثلاثة عناصر: وهي: الصورة الشعرية والإيقاع والموسيقى والانفعال وتتكئ الصورة الشعرية على الجانب الموسيقي بما يحتويه من أصوات وأوزان وإيقاع داخلي وبما تحمله هذه العناصر الجزئية من دلالات فنية وتبدو عبقرية الشاعر في مزج هذه العناصر الثلاثة داخل عمله ليخرج لنا بناءه الفني قويا متماسكا.

---

[1] د. علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، جامعة المنصورة، كلية الآداب، مكتبة الآداب 46 ميدان الأوبرا، ط1، 2003، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص 20.

وترجع أهمية الصورة الشعرية إلى الطريقة التي تعرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى وتتأثر به إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا أنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه وتفاجئنا بطريقتها في تقديمه.[1]

ولعل من الأمور التي تجعل الصورة الشعرية عظيمة وقوية أن تكون لديها القدرة على إثارة عواطفنا واستجاباتنا ويقول في هذا الصدد: "سيدي لويس": "أن قوة الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجاباتنا للعاطفة الشعرية ".

كما يجدر الإشارة بأن الصورة الشعرية لا يمكن أن توجد بلا موضوع الذي يعد المادة الخام للصورة في هيئة معينة.[2]

وعند تفحص موضوعات (الصورة الشعرية)، في شعر الأعمى التطليلي وجدناها ترتد إلى شعاب ثلاثة مثلث المصادر الأساسية لهذه الموضوعات، وهي:

أولا: حياة الشاعر الخاصة

وقد وجدنا فيها أن شاعرنا يعيش حياة ملؤها الشظف والجوع والحرمان والخوف من المجهول... الخ .

ثانيا: الطبيعة

وبجانبها الحي والميت والتي رآها الشاعر وأحسن بها وعاش فيها واستطاع أن يعبر عنها من خلال شعره.

[1] د. علي الغريب محمد الشناوي، المرجع السابق، ص ص 26-27.

[2] المرجع نفسه، ص 59.

ثالثا: حياة المجتمع

وقد انعكست طرائق الحياة الاجتماعية والثقافية على شعره وكان لها دور بارز في صوره وتشكيلها. [1]

وعلى العموم يمكن القول بأن هذه الشعاب الثلاث قد ظلت تشكل الصورة التي تعكس المزاج الشخصي للشاعر وتبرز حالاته الانفعالية المتنوعة وظلت أيضا تتحكم في موضوعاته على مدار شعره وموشحاته على حد سواء.

وقد كان الشاعر يرتد في موضوعات صوره الشعرية إلى مجالات كثيرة يمكن جمعها وحصرها في خمس مجالات بارزة، وهي:

-المجال الأول: الحياة الإنسانية

لقد اهتم الشاعر بالإنسان اهتماما كبيرا حتى أنه شغر معظم شعره وكان قضيته الأولى والأخيرة ومن ثم كانت درجة اهتمامه بالإنسان كبيرة وما يلاحظ هو أن الشاعر بطبعه اجتماعي وابن مجتمعه يتأثر بما يتأثر به أفراد المجتمع من مؤثرات سياسية واقتصادية وفكرية سواء كانت إيجابية أم سلبية وينعكس كل هذا على صفحة إبداعه ما يسود مجتمعه من عادات وتقاليد ونظم وعقائد ومبادئ وأفكار كما يعبر عن هموم مجتمعه وطموحاته وآماله... الخ.

-المجال الثاني: الحياة اليومية

ويقصد بها الحياة التي كان يعيشها الناس في عصره فقد نقل لنا الشاعر أغلب مواد هذه الحياة كالحرب والسلاح والملابس وأغلب مظاهر الزينة وأنواع الناس ووسائل وطريقة معيشتهم.

[1] د. علي الغريب محمد الشناوي، المرجع السابق، ص ص 60-61.

-المجال الثالث: الطبيعة

ففي هذا المجال نجد الشاعر اهتم بما هو نام كالأشجار والنبات والزهور وما هو ميت كالأرض والصخور والرمل والسماء والكواكب والظلام والليل والمطر والريح والفصول والجهات.

-المجال الرابع: الحيوان

يأتي الحيوان في شعر الأعمى التطيلي بدرجة أقل من المجالات السابقة ولكنه يهتم من الحيوان الأليف بالخيل والكلب والإبل والناقة-الحيوان- البري كالأسد والذئب والضبي والغزالة والحشرات والنمل والحية.

- المجال الخامس: الثقافة

ولقد تنوعت ثقافة الشاعر فكانت ثقافته إسلامية وتاريخية وأدبية وفولكلورية وأسهمت هذه الثقافة المتنوعة والمتعددة في تشكيل عقلية الشاعر التي انعكست على بناء صوره الشعري[1]

كما أن الصورة الشعرية تتكون من ثلاثة أنماط وهي:

أولا: النمط الحسي

وهو النمط الذي يتحدد من خلال مادة (الصورة) ويرتد إلى حاسة من الحواس الخمسة لدى الإنسان،وتنقسم الصورة الحسية إلى مجموعة من الأقسام وفق الحاسة التي تصدرها الصورة وسوف أمثل لكل صورة منها نموذج من شعر الشاعر الأعمى التطيلي.

[1] د. علي الغريب محمد الشناوي، المرجع السابق، ص ص 61-62.

-القسم الأول: الصورة البصرية

وهي الصورة التي ترتد إلى حاسة البصر(العين) وهي انعكاس لما رأى الشاعر أو شاهد،[1] مثل قوله:

وبيد كأيام الصدد ترى الضحى ¤¤¤ بها شاحبا لا من شكاة ولا حب[2]

ما يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية أن الشاعر يصف الصحراء وصورة الضحى فيها،ويا ترى كيف التقط الشاعر هذه اللوحة البصرية وهو كفيف(ضرير)؟ ومن ضريب هذه الصورة قوله يصف ظاهرة السراب في الصحراء ووصف هذه المظاهر لا يكون إلا لمبصر (نظره سليم).

إذا سرحت بصرك قلت بحر ¤¤¤ يذل الطرف فيه ويستكين
وقد لمع السراب فقلت ماء ¤¤¤ وجال الضب فيه فقلت نون[3]

-القسم الثاني: الصورة السمعية

كما في قوله:

وكم أصاخ المصلى لو شعرت به ¤¤¤ إلى تلاوتك الآيات والسور[4]

فالصورة تبرز هيئة المصلى.وهو يرهف حواسه لسماع تلاوة القرآن الكريم في ظل جو مهيب يحمل ظلالا من الجلال والشفافية.

وفي موقف آخر أوفي مقطع شعري آخر وظف الشاعر فيه حاسة السمع توظيفا جيدا حيت يقول فيه:

---

[1] د. علي الغريب محمد الشناوي، المرجع السابق، ص ص 133-134.
[2] الأعمى التطيلي، الديوان، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1963، ص 13.
[3] المرجع نفسه، ص 65.
[4] المرجع نفسه، ص 14.

أصيخي إلى الداعي فليس بنازح ¤¤¤ وما بك عنه من وقار ولا وقر[1]

فالشاعر في هذه الصورة يرجو من زوجته التي اختطفها الموت منه أن تسمع إلى صوت الداعي فليس ببعيد عنها كما أنه ليس هناك ما يمنعها من سماعه إذ ليس بها عنه وقار-أي تحرج- ولا وقر-أي ثقل في السمع-

وفي مثل قوله: أيضا

وقهقه فيها الرعد من كل جانب ¤¤¤ كما هدرت في الهجمة الفنق الدزل[2]

فالشاعر —هنا- يصف صوت الرعد المنتشر في كل جانب والذي يشير إلى سقوط المطر الغزير كما يشبهه بصوت الجمال التي تسير في القطيع.

القسم الثالث: الصورة الذوقية

في مثل قوله:

وقد كان مرا وهو في الخصب مائس ¤¤¤ فكيف تراه حين أزرى به المحل[3]

فالشاعر هنا يركز في تذوقه لمادة الصورة على الطعم: (الحلاوة والمرارة).

[1] الأعمى التطيلي، المرجع السابق، ص 24.
[2] المرجع نفسه، ص 39.
[3] المرجع نفسه، ص 39.

-القسم الرابع: الصورة اللمسية

ويورد في قوله:

والأرض ملساء لا أمت ولا عوج ¤¤¤ كنقطة من سراب القاع لم تمر[1]

فالصورة هنا: صورة لمسية تصور الأرض بأنها ملساء ليس بها ارتفاع أو ارتفاع أو اعوجاج وإن هذان الصفتان لا تدركان إلا بحاسة اللمس.

-القسم الخامس: الصورة الشمية

ومن بين الصور الشمية في الموشحات الشاعر الأعمى التطيلي نجد على سبيل المثال:

قد ما زج الورد بالسوسان ¤¤¤ ومنه على الخد
ونفحه عن شذ اذارين ¤¤¤ أذكى من الند[2]

يلاحظ من خلال الأبيات الشعرية أن الشاعر يصور لنا رائحة القرنفل والمسك والريحان العطور.

-قسم السادس: الصورة اللونية

وهي تلك الصورة التي تعكس اللون بأشكاله المختلفة من أبيض وأسود وأحمر... الخ

على سبيل المثال:

قمت أسقيه من لمى ثغره العذ ¤¤¤ ب على صحن خذه المرقوم
بين ليل كخضره الروضي في ¤¤¤ الحسن وصبح كعرفه في الشميم[3]

[1] الأعمى التطيلي، المرجع السابق، ص 15.
[2] المرجع نفسه، ص 21.
[3] المرجع نفسه، ص 53.

فإن اللون الأحمر يصور لنا موقف المعركة واللون الأخضر يصور لنا قيم النعمة والكرم.

-القسم السابع: الصورية الضوئية

من بين أمثلة هذه الصورة في شعره والتي جمع فيها بين عناصر ضوئية كثيرة كالقمر والظلام والبرق في مثل قوله:

لهفي على قمر نمت محاسنه ¤ ¤¤ من جانب الأفق الغربي مشرقه
إذا تبسم والظلماء عاكفة ¤ ¤¤ فالبرق من ثغره يبد وتألقه[1]

-ثانيا: النمط العقلي (الصورة الذهنية)

فهو النمط الذي يرتد إلى عقلية الشاعر وثقافته الأدبية ويحتوي مجموعة من الصور المثالية بدرجاتها المختلفة، فالصورة العقلية يمكن تقسيمها إلى النحو التالي:

أ-الصورة المثالية الكبرى: وهي التي يستقيها الشاعر من ثقافته الدينية لأنها ذات أثر عميق يجسد وجدان المسلم.[2] على سبيل المثال:

ليس بموسى غير أني رأيته ¤ ¤¤ وكل قناة دون علياه ثعبان
ولا هو نوح غير أني رأيته ¤ ¤¤ ورأفته جودي وجداوه طوفان[3]

يلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري أن الشاعر يستلهم فيها أخبار الأشياء وقصصهم.

[1] الأعمى التطيلي، المرجع السابق، ص 75.
[2] د. علي الغريب محمد الشناوي، المرجع السابق، ص 146.
[3] الأعمى التطيلي، المرجع السابق، ص 70.

ب–الصورة المثالية الصغرى: وهي تلك الصورة التي يستمدها الشاعر من أحداث التاريخ وأخبار الأدباء،[1] ومن هذه الصور كقول الشاعر:

أي فتى خص بالجود وعم
أمضاه قدما ومضى فيه قدم
هيهات منه حاتم وما حتم
مقابل بين الدراري والديم
به وفيه شايع السيف والقلم
وطالما تنافرا فلا جرم
أن العلا مما حبا وما قسم
تراضيا به وشكا في هرم[2]

يلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري بأن الشاعر يشير إلى ثلاثة أشياء من هذه الصورة

– تشير إلى شخصية "حاتم": الذي اقترن اسمه بالكرم فجرى فيه المثل القائم (أجود من حاتم)

– قصة المنافرة بين السيف والقلم التي دارت بينهما

– قصة المنافرة التي حكم فيها هرم بن قطبة بن سنان الفزاري بين عامر بن طفيل وعلقمة بن علاثة الجعفريين وقد شك كلاهما في حكم هرم عليهما ولم يرضيا به.

– ثالثا: النمط البلاغي

فهو متعدد الأشكال وأداة من أدوات التشكيل الجمالي لـ(الصورة الشعرية) عند الشاعر وسوف أركز هنا على دور كل من التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز مع التمثيل.

[1] د. علي الغريب محمد الشناوي، المرجع السابق، ص 148.
[2] الأعمى التطيلي، المرجع السابق، ص 60.

–التشبيه:

يعد التشبيه واحدا من أهم الوسائل ومن أبلغ أساليب البيان وفنونه وأحسن طرق التصوير وأشدها تأثيرا وأبلغا أثرا في النفوس أمر اهتمت به العرب وأكترث منه في كلامها منثوره ومنظومه وعدته من محاسنه وكمالاته كما يستعمل الأديب أو الشاعر لتوصيل فكره إلى المستمع ويجعله يسرح في عالم الخيال محاولا إيجاد العلاقة بين المشبه والمشبه به ووجه الشبه بينهما ومستثمرا عن طريق هذا الربط مواطن الجمال سواء كان نثرا أم شعرا.

والتشبيه في اللغة: "التمثيل"، وعند علماء البيان: مشاركة أمر لأمر في معنى، بأدوات معلومة: كقولنا: العلم كالنور في الهداية؛ فالعلو (المشبه)، والنور (المشبه به)، والهداية (وجه الشبه)، والكاف (أداة تشبيه)، فحينئذ أركان التشبيه أربعة وهي: المشبه: وهو الذي يراد تشبيهه، والمشبه به: هو الشيء الذي يشبه به، ووجه الشبه: هو الصفة المشتركة بين الطرفين والأداة: هي اللفظ الذي يدل على المعنى كالكاف وكأن ومثل...الخ.[1]

مثال: التشبيه التام: يقول "مفدي زكريا":

وانبرى شحرت من عصير الحنايا ¤¤¤ بشاع من وحيه، يلالا
وسرت روحه نشيدا زكريا ¤¤¤ كالتسابيح للسما تتعالى[2]

والتشبيه في قوله: البيت الثاني: (وسرت روحه نشيدا زكريا كالتسابيح للسما تتعالى) وهو تشبيه تام توفرت فيه أركانه الأربعة المشبه به (التسابيح)، المشبه (نشيد) أداة التشبيه (الكاف) ووجه الشبه (للسما تتعالى).

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الجيل، دط، بيروت، لبنان، دت، ص157.

[2] مفدي زكريا، الديوان تحت ضلال الزيتون، موفم للنشر، الجزائر، دط، ص 31.

وفي قوله أيضا:

بشباب تخشى لقاة المنايا ¤¤¤ ونفوس لا تعرف الإحجام
ونسور مثل الصواعق تنقص ¤¤¤ فتدور المستعمرين حطاما[1]

والتشبيه في قوله: البيت الثاني: (ونسور مثل الصواعق تنقص) وهو تشبيه تام توفرت فيه أركانه الأربعة: المشبه (نسور) المشبه به (الصواعق) أداة التشبيه (مثل) ووجه الشبه (تنقص).

-الاستعارة:

- مأخوذة من العارية: أي: نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه.[2]
- والعارية والعارة: ما تداولوه بينهم وقد أعار الشيء وأعار منه وعاوره إياه والمعاورة والتعاور: شبه للمداولة والتداول في الشيء يكون بين اثنين [...]، وتعور واستعار: طلب العارية واستعاره منه أن يعيره إياه.[3]
- والاستعارة في محيط المحيط: مشتقة من العرية وهي العطية وقيل سميت عارية لتعتريها عن العوض وقيل أخذها من العار أو العري خطأ وهي شرعا تمليك منفعة بلا بدل.[4]
- فالاستعارة في المعاجم كلها تصب في قالب ومعنى واحد وهو التداول والمناولة الأخذ العطاء والطب. وقد تطور هذا المصطلح اللغوي شيئا فشيئا حتى أصبحت الاستعارة فن من الفنون الأدبية.

[1] مفدي زكريا، المرجع السابق، ص 45.

[2] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983، ص 136.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة عور، 618/4.

[4] البستاني بطرس، المحيط، مادة (عور)، مكتبة بيروت، لبنان، 1977، ص 263.

- يعرف "القاضي علي عبد العزيز الجرجاني":(392هـ) الاستعارة بقوله: إنما الاستعارة ما اكتفى فيها باسم المستعار على الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها. وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار للمستعار منه وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا توجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر.[1]
- أما "أبو الهلال العسكري بن عبد الله بن سهل العسكري": (395هـ): عرف الاستعارة في كتابه تحت عنوان "الصناعتين": بقوله: الاستعارة نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل أو تحسين الذي يبرز فيه.[2]

كما تعد الاستعارة من أهم مباحث علم البيان فهي في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه إما المشبه وإما المشبه به وترد الاستعارة في اصطلاح البيانيين بأنها استعمال اللفظ في غيرها وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى الأصلي والاستعارة ليست تشبيها ولكنها أبلغ منه.[3]

وتقوم الاستعارة على ثلاثة أركان رئيسية وهي:

- المستعار منه: المشبه به.
- المستعار له: المشبه.
- المستعار: وهو اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة

[1] قاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، دط،دت، بيروت، ص 41.

[2] أبو الهلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيمي، المكتبة المصرية، دط، بيروت، 1986، ص 268.

[3] أحمد الهاشمي، مرجع سبق ذكره، ص 184.

وتنقسم الاستعارة إلى قسمين:

استعارة مكنية: وهي ما ظهر فيها المشبه وحذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه.

مثال: يقول" مفدي زكريا":

وانتشى الورد على أشواكه ¤ ¤¤ لا يبالي بعد ذا أن يفجعنا
وارتوى الكرم بما في دنه ¤ ¤¤ من رحيق النصر حتى شعشعا [1]

يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية نلمس الاستعارة في قوله: (ارتوى الكرم بما في دنه من رحيق النصر) فذكر المشبه وهو(الكرم) وحذف المشبه به وهو (النحلة) وترك لازمة تدل عليه وهي الارتواء من الرحيق على سبيل الاستعارة المكنية.

الاستعارة التصريحية: وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به أو استعير فيها المشبه به للمشبه.

مثال: يقول "مفدي زكريا":

يا شعب تونس والأهداف واحدة ¤ ¤¤ وعهدنا بالدم القاني كتبناه
شعب الجزائر أن لكم ذمما ¤ ¤¤ فكم حملت يا خضراء بلواه[2]

الاستعارة في قوله: (وعهدنا بالدم القاني كتبناه) حيث شبه الحبر بالدم فذكر المشبه به وهو(الدم) وحذف المشبه وهو (الحبر) وترك لازمة تدل عليه وهي الكتابة على سبيل الاستعارة التصريحية.

[1] مفدي زكريا، مرجع سبق ذكره، ص 96.
[2] المرجع نفسه، ص 96.

أ -**المجاز**: مثال: يقول" مفدي زكريا":

استرق المستعمرون عقولا ¤¤¤ يوم شدوا عن البلاد الرحالا
باقيات "عيونهم" راصدات ¤¤¤ في حمانا تصلى البلاد وبلا [1]

فالمجاز في قوله: (استبرق المستعمرون عقولا) وهو مجاز مرسل علاقته جزئية إذ ذكر الجزء (عقولا) وأراد به الكل (الإنسان) وبهذا يلاحظ أن الشاعر يقصد بكلامه أن المستعمر أن يسرق عقل أو مخ هكذا وحده وإنما الأشخاص ذوي العلم والفكر.

وكذلك نجده وظف المجاز في قوله: (باقيات عيونهم راصدات) وهو مجاز مرسل علاقته جزئية إذ ذكر (عيونهم) ولكن أراد به الكل (الإنسان) وما يستخلص أن الشاعر استعان بلفظة (العيون) ليقصد بها عملاء وجواسيس الاستعمار الذي بقي في أرضنا لينقوا لهم الأخبار.

وفي مثل قوله:

يوم هبت إفريقيا تكبح الظ ¤¤¤ لم، وقامت تزيح عنها الظلاما
يوم أضحى استعمار شعب لشعب ¤¤¤ يا فرنسا ... جريمة وحراما[2]

والمجاز في قوله: (يوم هبت إفريقيا تكبح الظلم) وهو مجاز مرسل علاقته كلية حيث ذكر الشاعر الكل وهو (إفريقيا) ولكن أراد به الجزء وهو (الإنسان الإفريقي) وتكبح الظلم بل الذي يكبحه ويوقعه ويضع لنفسه ولدولته حياة كريمة مليئة بالحرية والاستقرار والأمان والسلام هو الإنسان ويتجسد ذلك في مكافحته ومحاربته ورفضه للقيم الدنيئة ونشر ودعم القيم الفضيلة.

[1] مفدي زكريا، مرجع سبق ذكره، ص 35.
[2] المرجع نفسه، ص 60.

-الكناية:

يقول "عبد القاهر الجرجاني":"الكناية":هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره. باللفظ الموضوع به في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تالية وردفة في الوجود فيؤمن من به إليه دليلا عليه.[1]

وقد استعان شاعرنا أيضا بالكناية في صورة شعرية: على سبيل مثال في قوله:

والغرب لا ينفكّ مستعمراً ¤ ¤¤ ثعبانه في أرضنا راصد

والقوم، لا حدّ لأطماعهم ¤ ¤¤ تاريخهم على مكرهم شاهدٌ [2]

الكناية في قوله: "ثعبانه في أرضنا راصدٌ"؛ حيث لقب فرنسا باسم الثعبان فالشاعر استعمل لفظة الثعبان "الحيوان" كناية عن فرنسا "دولة" ليستطيع التعبير عن مكرها وخبثها ومراوغتها وأيضاً خطورتها.

ويستخلص ممّا سبق، تنوّع الصورة الشعرية لدى الشاعر "مفدي زكرياء"؛ بحيث اعتمد على التشبيه كما وظّف أيضاً الاستعارة والمجاز والكناية من أجل بناء قصيدته الشعرية والارتقاء بصورها.

يرى "محمد شويكة": أن الصورة السينمائية فن له سلطته الطاغية، فرض نفسه بقوة على كل إبداعاتنا حتى الشعرية منها والنثرية،[3] وتتكون من عدة خصائص نذكر منها: الأيقونة (lcanicitè)، النسخ الميكانيكي (duplication mécanique)، التعددية في الصورة (multiplicité)، الحركية (mobilité). كما تخضع الصورة السينمائية، لشروط الصورة الفنية في الفنون الأخرى لأهدافها فتستفيد من صورة الدراما في السيناريو وتستفيد من الصور التشكيلية في التكوينات الخطط الضوء واللون ومن الموسيقى في توزيع الأصوات والمؤثرات وإيقاع أداء الممثل للحوار، وبواسطة تفاعل تلك الشروط الفنية داخل إطار صورة الفيلم فإنها تتيح للمتفرج إمكانية المعايشة الداخلية لما يحدث على الشاشة.

[1] عبد القاهر الجرجاني، مرجع سبق ذكره، ص 177.

[2] مفدي زكريا، مرجع سبق ذكره، ص 23.

[3] عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدالة والمعنى في الصورة، ط1، دار الخلدونية، الجزائر، 2009، ص 88.

الفصل الأول

التوظيف السينمائي في الشعر العربي المعاصر

الفصل الأول

التوظيف السينمائي في الشعر المعاصر

- ✓ توظيف الصورة المشهدية في القصيدة العربية المعاصرة.
- ✓ علاقة السينما والمرئي في الشعر المعاصر.

الصورة المشهدية في القصيدة العربية المعاصرة:

تناولت هذه الدراسة ظاهرة فنية بارزة في الشعر العربي المعاصر وهي ظاهرة التصوير مشهدي بوصفها نمطا جديدا من أنماط الصورة الكلية تشكلت فيه بفعل التعالق مع الفن السابع "السينما" الذي رفد القصيدة الشعرية بكثير من الأساليب والبنى والأدوات والتقنيات مما أدى إلى تطورها وتعميق خصائصها الفنية،[1] فلم يعد الشاعر المعاصر على صعيد الأسلوب مقيدا باستخدام الوسائل الفنية الخاصة بفن الشعر فقط كالمجاز والاستعارة والتشبيه والرمز والموسيقى....وما إلى ذلك بل أتيح له الكثير من الأساليب والتقنيات والبنى لإغناء نصه الشعري وتطويره وتعميقه ليتلاءم مع روح العصر رؤية وتشكيلا،[2] ومن الفنون التي حرصت القصيدة العربية على مد جسور التواصل معها والإفادة من تقنياتها المختلفة لتطوير أبنيتها وتغذيتها بوسائل فنية جديدة تجعلها قادرة على بلورة ما يستجد عليها من دلالات ورؤى معاصرة (الفن السابع).[3]

وأدى حرص الشعراء المعاصرين المتزايد على الإفادة القصوى من إمكاناتها إلى بروز ظاهرة فنية جديدة في النص الشعري المعاصر ألا وهي: ظاهرة التصوير مشهدي التي يعمد فيها الشاعر إلى وضع المشهد أمامنا ونتلقاه كما نتلقى الصورة تتكشف تدريجيا.[4]

وللصورة المشهدية في القصيدة العربية المعاصرة ثلاثة أنماط يتقاطع كل نمط منها مع نوع من أنواع المشهد السينمائي:

- الصورة المشهدية الوصفية.
- الصورة المشهدية الحكاية.
- الصورة المشهدية الحوارية

---

[1] أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2015، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

[3] المرجع نفسه، ص 20.

[4] المرجع نفسه، ص 35.

وسوف يتم في هذا الجزء من الدراسة تناول كل نمط على حدة:

الصورة المشهدية الوصفية:

وهي الصورة التي تقم مشهدا بصريا /سمعيا بلغة مرئية تستعين بمعطيات الصورة السينمائية من ديكور وإكسسوار وإضاءة وعتمة وظل ولون وحركة وكادر وما يقترن بها من عناصر صوتية وتصويرية من زاوية مختلفة للإلمام بجميع عناصر المشهد. [1]

ومن أبرز الشعراء الذين استخدموا معطيات "الفن السابع" وقاموا بتوظيفها داخل النسيج الشعري واتكأوا على مشهدية التصوير في تشكيل نصوصهم الشعرية.

يقول "بدر شاكر السياب" في قصيدة "في السوق القديم":

الليل والسوق القديم
خففت به الأصوات إلا غمغمات العابرين
وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين
في ذلك الليل البهيم
الليل، والسوق القديم وغمغمات العابرين
والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب
مثل الضباب على الطرق
من كل حانوت عتيق
بين الوجوه الشاحبات، كأنه نغم يذوب
في ذلك السوق القديم[2]

يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية، نقلت الكاميرا الشعرية صورة المكان: (السوق القديم) في زمن محدد (الليل)، من خلال رصد المعطيات البصرية في مقابل (الصورة والحركة)، والسمعية في مقابل (الصوت)، مستفيدة من قدرة الصفة وإمكانات اللون على تجسيد الهيئة،

[1] أميمة عبد السلام الرواشدة، مرجع سبق ذكره، ص ص 95-96.

[2] بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، مج1، 2005، ص 283

وطاقات التشبيه على التقريب، وقوة التوليف الكامنة في واو العطف، وقد أدى سماع الأصوات الخافتة: (غمغمات، نغم حزين، وتدفق الصورة الباهتة: (قديم، شحوب، عتيق، شاحبات)، والصور القاتمة: المظلمة: (ليل بهيم)، والإلحاح عليها بواسطة التكرار إلى إشاعة جو الحزن والكآبة الموحي بدلالة نفسية يتسرب إلى وجدان المتلقي (القارئ/المشاهد) شيء منها بسبب روح الاستحضار الماثلة في النص الشعري.

ويقول في قصيدة "حفار القبور":

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور
واه، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموع
في غيهب الذكرى يهوم ظلهن على دموع
والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور
كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم
برزت لترعب ساكنيه
من غرفة ظلماء فيه
وتثاء الطلل البعيد يحدق الليل البهيم
من بابه الأعمى ومن شباكه الحزب البليد
والجو يملأه النعيب...
فتردد الصحراء،في يأس وإعوال رنيب
أصداه المتلاشيات
والريح تذورهن، في سأم. على التل البعيد
وكأن بعض الساحرات[1]
مدت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء:
تومي إلى سرب من الغربان تلويه الرياح
في آخر الأفق المضاء
حتى تعالى ثم فاض على مراقيه الفساح

[1] بدر شاكر السياب، مرجع سبق ذكره، ص 167.

كأن ديدان القبور
فارت لتلتهم الفضاء وتشرب الضوء الغريق
وكأنما أزف النشور
فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثون على الطريق
وتدفع السرب الثقيل
يطفو ويرسب في الأصيل
لجبا يرنق في الظلام على القبور الباليات
وظلاله السوداء تزحف، كالليالي الموشحات
بين الجنادل والصخور[1]

ما يستخلص من هذا المقطع الشعري؛ جاء في مجموعة من اللقطات، شكلت عناصر التكوين في المشهد الشعري

الضوء والعتمة: (ضوء الأصيل، الظلام)
الحركة: (حركة الطيور، تلاشي الضوء، حركة الريح)
الديكور: (القبور، المدرج النائي، الطلل البعيد، التل البعيد، الجنادل، الصخور)
الصوت: (النعيب، الصدى، صوت الريح)

وهذه اللقطات بانية للمكان (المقبرة)، وزاوية التصوير التي خيرها الشاعر فهي زاوية التصوير عن بعد للإحاطة بمجمل المنظر.

يقول "سعدي يوسف" في قصيدته:
في الهواء الذي يتعثر بين القواقع
أسمال طير قتيل
وأسماك بحارة لن يعودوا

[1] بدر شاكر السياب، مرجع سبق ذكره، ص 168.

في الهواء الروائح:

هندية مشطت شعرها تحت حبل الغسيل

واحتراق سراطين تشوى

ثم هذا القميص البليل[1]

ما يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية، الشاعر يصور لنا مدينة عدن مساءا. وهذا هو الشيء ذاته الذي يفعله كاتب السيناريو عند إبرازه السمة المميزة للمكان وبيان طبيعته، وكشف الزمن الذي تم تصويره فيه، فهو لا يخبرنا على سبيل المثال بأن المكان المصور وصفيا هو مزرعة في النهار، بل يسترسل في توصيف الأشجار التي تتلألأ خضرة تحت ضوء الشمس وفي ذكر الجدران الاستنادية والساقية وإسطبل الخيل وبركة البط والإوز وأبراج الحمام والأسوار العالية والبوابة الضخمة ولكي يرينا أنها مزرعة مثمرة، يصور الأغصان التي أوشكت أن تلامس الأرض لاكتظاظها بالثمار التي تراكمت تحت الأشجار وملأت مجاري المياه أيضا. السلال التي تحمل و السيارات الكبيرة التي تنتظر في الخارج.

ويبدو الديكور عنصرا مميزا في هذا المجال، يستطيع الشاعر من خلاله تقديم أي مكان يريده دون استثناء، فيمكن أن يكشف الديكور عن وجودنا في مكتبة أو بيت أو حجرة معيشة فاخرة أو بسيطة قبيحة أو جميلة قديمة الطراز أم حديثة، ولذلك فإنه يمكن أن يكشف عند الثراء أو الذوق وحتى عن الفترة التي أقيم فيها.

يقول "سعدي يوسف" في قصيدته:

ماذا في غرفة هذا الفندق، كي تشعر أنك حر؟

مروحة السقف اصفرت منذ سنين

[1] سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، ط5، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، مجلد5، دمشق، 2003ص 345.

وأغصان السجادة ناصلة

والأستار

ورق الحائط

والطاولة...

الكرسي المخلوع على قائمتين ونصف

والدولاب بلا باب...

لكنك تبحث، مدلوعا، عن ورقة

واحدة

حق واحدة

.....

.....

أتكون هي المرآة[1]

ويلعب الإكسسوار في المشهد الوصفي دورا كبيرا في القصيدة العربية الشعرية المعاصرة على سبيل المثال:

يقول "أحمد الحجازي" في قصيدته:

الشمس في السما عذاب

وجبهتي زيت، وماء، وتراب

ونظرتي ضيق، وكلمتي سباب[2]

وانشقت الطريق فجأة عن امرأة

[1] سعدي يوسف، مرجع سبق ذكره، ص 382.

[2] أحمد عبد المعطي الحجازي، الديوان، ط1، دار العودة، مجلد1، بيروت، 2001، ص 238.

وارتفعت بالماء نافوره

واعترفت بالعطر قارورة

امرأة بلورة مضوأة

فستانها الحرير فضفاض بلا مئزر

ذراعها الوردي رطب، ناعم المنظر

كأنما الصيف عليها وحدها...أمطر

ولحظها ما أبرأه

وخطوها صيحة رمل في انسحاب خفها

وشعرها البني ناعم على أكتافها

وخصلة من شعرها الجبين نافره

لكنها..

لم تك إلا عابره[1]

يلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري أن الشاعر يجسد صفات الجمال والنضارة والأناقة والرشاقة في امرأة شاهدها في الطريق.

ويقول في قصيدة "يوميات الإسكندرية":

سحابة دكناء تملأ السماء

إلا شريطا شفقيا بينهما وبين عتمة البيوت

والبحر ألوان تموت....كلما ضاق السماء

.....

[1] أحمد عبد المعطي الحجازي، المرجع السابق، ص 238.

ونحن في المقهى ....نموت[1]

ما يستخلص من هذه الأبيات الشعرية، الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي استخدم تقنية الصورة المشهدية الوصفية في قصيدته الشعرية تحت عنوان"يوميات الإسكندرية" مع ذكر زمن الحدث وتحديد مكان وقوعه،كما استغل توظيف عنصر الإضاءة والعتمة واللون والظل لتجسيد الأبعاد الزمانية عبر المكان، فقد انطوت كل لقطة شعرية في هذا المشهد على دلالة مزدوجة، فهي مكانية وزمانية في آن معا، ويمكن توضيح ذلك في الجدول التالي:

اللقطة	المكان	الزمان
سحابة دكناء تملأ السماء	السماء	شتاء
إلا شريطا شفقيا بينهما وبين عتمة البيوت	البيوت	نهايات الغروب
والبحر ألوان تموت كلما ضاق السماء	البحر	المساء
ونحن في المقهى نموت	المقهى	نهايات المساء

الصورة المشهدية الحكائية:

قصيدة"غرناطة" للشاعر "نزار القباني":

في مدخل الحمراء كان لقاؤنا
ما أطيب اللقيا بلا ميعاد
عينان سودوان في جحريهما
تتوالد الأبعاد من أبعاد
هل أنت إسبانية؟ ساءلتها
قالت: وفي غرناطة ميلادي

[1] أحمد عبد المعطي الحجازي، المرجع السابق، ص 281.

غرناطة؟ وصحت قرون سبعة
في تينك العينين.. بعد رقا
وأمية رايتها مرفوعة
وجيادها موصولة بجياد
ما أغرب التاريخ كيف أعادني
لحفيدة سمراء من أحفادي
وجه دمشقي رأيت خلاله
أجفان بلقيس وجيد سعاد
ورأيت منزلنا القديم وحجرته
كانت بها أمي تمد وسادي
والياسمينة الذهبية الإنشاد
ودمشق، أين تكون؟ قلت: ترينها
في شعرك المنساب.. نهر سواد
في وجهك العربي،في الثغر الذي
ما زال مختزنا شموس بلادي
في طيب"جنات العريق" ومائها
في الفل، في الريحان، في الكباد
سارت معي.. والشعر يلهث خلفها
كسنابل تركت بغير حصاد
يتألق القرط الطويل بجيدها
مثل الشموع بليلة الميلاد..
ومشيت مثل الطفل خلف دليلتي
و ورائي التاريخ كوم رماد
الزخرفات.. أكاد أسمع نبضها[1]

[1] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان كتاب07، الرسم بالكلمات، ج1، ص 566.

والزركشات على السوق تنادي
قالت: "هنا الحمراء" زهر جدودنا
فاقرأ على جدرانها أمجادي
أمجادنا؟ ومسحت جرحا نازفا
ومسحت جرحا ثانيا بفؤادي
يا ليت وارثتي الجميلة أدركت
أن الذين عنتهم أجدادي
عانقت فيها عندما ودعتها
رجلا يسمى "طارق بن زياد"[1]

يحدد مطلع القصيدة "غرناطة" المكان الذي حدثت فيه الحكاية، وهو مدخل قصر الحمراء، وتظهر القصيدة: القصة أن شخوصها اثنان هما الشاعر نفسه "نزار القباني" وصبية إسبانية يتوقع أنها دليلة سياحية، لأن الشاعر يقول:

ومشيت مثل الطفل خلف دليلتي
وورائي كوم رماد

أما زمن النص الشعري فهو في حدود نصف ساعة على وجه التقريب، وهو الوقت الذي تجول فيه الشاعر مع الدليلة في مدخل "قصر الحمراء"

ويتبدى عنصر الحوار الذي دار بينهما، وهو حوار خارجي يتلامع في سؤالي المتحاورين عن وطن كل منهما لكن الحوار يتشطى تلقائيا إلى حوار داخلي أقامه الشاعر مع نفسه عبر الاستغراب والتعجب واستدعاء، الذاكرة وتيار الوعي يقول:

غرناطة وصحت قرون سبعة
في تينك العينين..بعد رقا

[1] نزار قباني، المرجع السابق، ص 568.

وأمية رايتها مرفوعة
وجيادها موصولة بجياد
م أغرب التاريخ كيف أعادني
لحفيدة سمراء من أحفادي

وما يتراءى أن لحظة التأزم بلغت ذروتها في الأبيات التالية:

قالت: هنا الحمراء زهر جدودنا
فاقرأ على جدرانها أمجادي
أمجادها؟ ومسحت جرحا نازفا

فقد أذى إدعاء الدليلة بالأمجاد حسرة الشاعر واستفهامه المتوجع حتى شعر كأنه ينزف دما أسيفا على ماضي أمته.

أما الخاتمة فتمثلت في الأبيات التالية:

يا ليت وارثتي الجميلة أدركت
أن الذين عنتهم أجدادي
عانقت فيها عندما ودعتها
رجلا يسمى"طارق بن زياد"

ما يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية: أراد الشاعر أن يتباهى بإحساسه القومي ويبدو أن البيتين الأخيرين أجمل بيتين في القصيدة فهو يمثل أوج الحكاية في وداع ملموس عبر المصافحة.

القصيدة إذن تتمتع ببناء سردي تأت له سائر العناصر الفنية في فن القصبة القصيرة

لكن ماذا يقول التصوير السينمائي في هذه القصيدة؟

سيناريو مقترح لقصيدة "غرناطة":

الزمن: مدخل قصر الحمراء، سواح يدخلون ويخرجون

البنية: الدرامية/الحركة

الشخوص: ممثل وسيم في الأربعين من عمره، وممثلة شابة سمراء جميلة في العشرين ذات شعر أسود طويل، وعينين سوداوين، وقامة ممشوقة، تضع قرطا لامعا في أذنها.

اللقطة الأولى: من بعيد تقترب عين الكاميرا تدريجيا من الممثلين اللذان يقتربان أيضا من بعضهما البعض تدريجيا أمام مدخل القصر.

اللقطة الثانية: لقطة استطلاعية بطيئة تبدأ من قدمي الممثلة حتى رأسها.. تتباطأ الكاميرا عند شعرها الطويل ثم تكاد تتوقف عند تصوير عينيها ببطء تتلامع عين الممثلة حتى تظهر ثلاثة خطوط من الأشعة أو حزمة من شعاعات تتقاطع

اللقطة الثالثة: تركيز على عيني الممثل الذي يبدو ذاهلا معجبا يرفع حاجبيه باستغراب.

الحوار الخارجي: اللقطة الرابعة: مقربة تجمع وجهي الممثلين.

الممثل: (مبتسما مستغرب): هل أنت اسبانية؟

الممثلة: (مبتسمة): نعم.. ولدت في غرناطة

موسيقى تصويرية تعبر عن دهشة الممثل وهو يطيل النظر إلى عيني الممثلة.

الحوار الداخلي (المونولوج):

تصطخب الموسيقى المصاحبة لدهشة الممثل اللقطة الخامسة: كاريكاتورية تظهر الممثل واقفا على رأسه حينا وممدا أفقيا حينا آخر وينطلق جسده بزاوية (150د) إلى الأفق في الهواء حينا. (للتعبير عن صحوة القرون السبعة في رأسه وتفتيت الزمن)

ويظهر صوت الممثل وهو يقرأ الأبيات بهدوء عميق تتخلله موسيقى الرياح شديدة وصهيل الخيول متواصل يركبها فرسان بزي عربي قديم يحملون الرايات... ثم تسمح عين الكاميرا وجه الممثلة مسحا سريعا بطيئا لتظهر من خلال اللقطة أيضا صورة عامة لغرناطة:

وأمية رايتها مرفوعة

وجيادها موصولة بجياد

ما أغرب التاريخ كيف أعادني

لحفيدة سمراء من أحفادي

اللقطة السادسة: تتجول عين الكاميرا بين حي قديم من أحياء دمشق،تظهر فيه صورة شابتين جميلتين في زي عربي نسائي قديم، وتدخل الكاميرا في بيت دمشقي قديم تظهر فيه الساحة وبعض الحجرات ومشهد لشجيرة ياسمين تمد أغصانها بين غرف البيت والبركة.. يسمع صوت خرير النافورة.. وترى ثلاث حمامات بجانب البركة..كما تلمع في الشاشة صورة لنزار وهو طفل

اللقطة السابعة: تتنقل بين تصوير شعر الممثلة و وجه الممثل الذي مازال منفعلا ذاهلا.

الحوار الخارجي:

الممثلة: سمعتك تقول: دمشق.. أين تكون

الممثل: في شعرك المناسب نهر سواد

الممثلة: لم أفهم.... ماذا تقصد؟

(تتجول عين الكاميرا في بعض أحياء دمشق مظهرة أنواعا من أزهار كالفل، الريحان، الكباد) فيما يقول الممثل أثناء ذلك:

في وجهك العربي في الثغر الذي

مازال مختزنا شموس بلادي

في طيب (جنات العريق) ومائها

في الفل، في اليحان، في الكباد

المشهد الثاني:

المكان: نفسه

الزمان: نفسه

البنة الدرامية/ الحركة

الشخوص: الممثل والممثلة

اللقطة الأولى: يظهر الممثلان يسيران ببطء ليقتربا من المدخل (والصورة من خلف الممثلين)، كما يظهر مدخل القصر بشكل أكبر وأوضح.. مع موسيقى خفيفة سارة تعبر عن حركة شعر الممثلة الذي كانت تحركه النسمات.. ويتخلل اللقطة صورة بطيئة لتموجات سنابل في أحد الحقول .. كما تظهر صورة قرط الممثلة بشكل واضح.

الحوار الداخلي:

يظهر صوت الممثل وهو يقرأ:

سارت معي ..والشعر يلهث معها

كسنابل تركت بغير حصاد

يتألق القرط الطويل بجيدها

..مثل الشموع بليلة الميلاد

اللقطة الثانية:

تظهر عين الكاميرا الممثلة تسير في الأمام وخلفها الممثل:

الحوار الداخلي: يقول الشاعر أثناء ذلك:

ومشيت مثل الطفل خلف د ليلتي

و ورائي التاريخ كوم رماد

اللقطة الثالثة:

المكان داخل القصر، يبدو الممثلان بين السواح الذين يتأملون قاعات القصر وزخرفاته

الحوار الداخلي:

يردد الممثل بصوت هادئ وهو يتأمل سقوف القصر وأعمدته وزركشاته:

الزخرفات..أكاد أسمع نبضها

والزركشات على السقوف تنادي

تركز الكاميراعلى بعض الزخرفات الجميلة، ثم تظهر الممثلة وهي تشير بيدها إلى تلك الزخرفات.

الحوار الخارجي:

الممثلة: هذه هي الحمراء التي بناها أجدادنا فصنعوا أمجادنا

الحوار الداخلي:

الممثل: (ذاهلا مستغربا) كأنه يحدث نفسه:

أمجادنا ؟ ومسحت جرحا نازفا

ومسحت جرحا ثانيا بفؤادي

يا ليت وارثتي الجميلة أدركت

أن الذين عنتهم أجدادي

اللقطة الرابعة:(خفية) وهي مستغربة تحاول أن تسمعها يقوله الممثل

اللقطة الخامسة: على باب القصر تظهر عين الكاميرا الممثلين في حالة مصافحة و وداع.

الحوار الداخلي: يردد الممثل:

عانقت فيها عندما ودعتها

رجلا يسمى "طارق بن زياد"

الصورة المشهدية الحوارية:

مفهوم الحوار:

يعتبر الحوار من أهم التقنيات السردية ومن خلالها يعبر الإنسان بصفة عامة، عن حالاته النفسية الشعورية.

يعرفه "ابن منظور" على أنه الحور: أي: الرجوع عن الشيء إلى الشيء حار إلى الشيء وعنه حورا ومحارا ومحاورة وحؤورا رجع عنه وإليه والمحاورة: المجاوبة والتحاور:التجاوب تقول كلمته فما أحار إلي جوابا وما رجع إلي حويرا ولا حويرة ولا محورة، ولا حورا، أي: ما رد عليه، جوابه: رده، واستحارة: استنطقه والمحاورة:الحوار: ولد الناقة من حيث يوضع إلى أن يفطم ويفصل، فإذا فصل عن أمه فهو فصيل.[1]

ويعرفه "مرتضى الزبيدي" في معجمه تاج العروس بقوله: الحوار: المحورة بضم الحاء كالمشورة (المحورة من المحاورة، والمشورة من المشاورة)، والحوار، بالفتح ويكسر والحيرة بالكسرة، الحويرة بالتصغير يقال: كلمته فما رجع إلي حوارا، ومحاورة وحويرا ومحورة أي: جوابا، والاسم من المحاورة الحوير يقول: سمعت حويرهما وحوارهما. وفي حديث سطيح: فلم يجر جوابا أي: لم يرجع ولم يرد وما جاءتني عنه

[1] ابن منظور، لسن العرب، ج5، الدار المصرية للتأليف والطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص ص297-298.

محورة بضم الحاء، أي: المحاورة والمحاورة : المجاوبة ومراجعة النطق والكلام في المخاطبة وقد حاوره، وتحاورو: تراجعوا الكلام بينهم وهم يتراوحون يتحاورون. [1]

وكذا: وتحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم. [2]

إذا الحوار هو مراجعة للكلام وتداوله بين الطرفين والأخذ والرد فيه[3]

يعد الحوار حديثا معلنا أو غير معلن وهذا ما أشارت إليه مريم فرنسيس: بأنه حديث معلن أو مضمر بين طرفين أو أكثر يوحي ليعبر من خلاله عن شعوره أو فكرته. [4]

وهو المفهوم الذي يبرز أنماط الحوار فهناك حوار معلن يجري بين طرفين يسوق كل منهما من الحديث ما يراه ويقنع به، ويراجع الطرف الأخر في منطقه، وفكره، قاصدا بيان حقائق وتقديرها من جهة نظره، بحيث يتم الحوار بينهما بطريقة مباشرة وقد ينقل الحوار بطريقة غير مباشرة، يتم فيها نقل حوار أحد الطرفين إلى الطرف الثالث غيرهما ما لفت إليه "فاتح عبد السلام"، قائلا: باستخدام صيغة الزمن الماضي الذي يستثمر فعاليات ضمير الغائب المتكئ على صيغ أفعال القول المبنية على أساس المحاورة مثل: قال، قلت، قالت، سأل، سألت، سألت. كما يشير صلاح فضل إلى هذا: وسواها من أفعال القول ومشتقاته التي تعيد نقل الحوار على متلق جديد بصيغة ملخصة،دون تقيد من السارد بالنقل الحرفي لمجريات الحوار الأصلي المباشر محافظا على هيكل الفكرة والتصوير متصرفا بهيكل البناء والقولي من حيث زمنه وإشاراته التخاطبية.[5]

---

[1] مرتضى الزبيدي، تاج العروس، ج 6، تح: علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994، ص ص 316-317.

[2] إبراهيم أنيس، معجم الوسيط، ج1، دار المعارف، ط1، مصر، 1972، ص 205.

[3] فاضل شناق، الحوار مفهومه أهدافه وركائزه، شبكة الانترنت:

http://www.K128.com/books/print?Bid=174&pno=2..

[4] مريم فرنسيس، في بناء النص.ودلالاته (نظم النص التخاطبي)، وزارة الثقافة، دط، دمشق، سوريا،2001، ص 95.

[5] صلاح فضل، بلاغة الخطاب، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1996، مصر، ص 25.

وعلى العموم يمكن القول، أن هذه التعريفات لمفردة (الحوار) تدور في كلمتين: الجواب وكذلك الرد أو المخاطبة فنجد هنا كلمة الحوار قريبة جدا من التعريف المتواضع عليه أي: الأخذ والعطاء بين اثنين أو أكثر ويكون إما مسموعا أو ملفوظا أو مضمرا غير معلن ويكون مباشرا أو غير مباشر.

كما يجدر الإشارة إلى التمييز بين نوعين من الحوار: وهما:

الحوار مع الغير: الخارجي (dialogue)

يتم بين شخصيتين أو أكثر فيفسح المجال للشخصية لإبدائها آرائها وأفكارها للطرف الأخر أي: بحيث؛ يكون فيه الحوار بهذه الصيغة "أنا" تخاطب"أنت" بنظام الدور، فتوجه شخصية ما الحديث إلى شخصية أخرى فتنصت وتجيب بدورها، وقد يكون هذا الحديث حول محور ما أو حدث معين، والهدف من ذلك الإقناع وإثارة الاستفزاز لكلا من الطرفين.

الحوار مع الذات: "الداخلي" (المونولوج monologue)

ويعد أداة فنية يعتمدها السارد للكشف عن دواخل الشخصيات وما يعتري بها من أفكار ومشاعر...الخ. بمعنى: فهو مخاطبة الذات وفق الصيغة الآتية "أنا" يخاطب "الأنا" أو حديث النفس للنفس بطريقة مسموعة أو ملفوظة أو غير مسموعة تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية القريبة من اللاوعي، وينقسم إلى حوار مباشر وغير مباشر.

إن العلاقة بين الحوار الداخلي والخارجي علاقة اتصال. من حيث أدائهما لوظائف بعينها، فهما وجهان لعملة واحدة هو الحوار يعبر به الكاتب عن فكرته ويكشف عن الأحداث المقبلة والجارية، وعن شخصيات، ومراحل تطورها. [1]

[1] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1987، ص 28.

توظيف الحوار بنوعيه في القصيدة العربية المعاصرة:

أولا: الحوار الخارجي (الديالوج)

وهذا النوع من الحوار نجده عند الشاعر العراقي "بلند الحيدري" في قصائده بشكل واضح:

قصيدة "مرثية قبل الألوان" يقول:

قالت: أتعبني الدرب وها أني
أتسلل حافية ما بين خيوط الكفن
وألملم ما أبقيت أيامي من زمني...
كلا.. كلا
ها أني أتآكل بين الدرب وما بيني[1]
وجهي لا يذكر شيئا عن وجهي
جفت ساقايا
بردت عينايا
وأحدودب ظهري من ثقل بقايا

يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية أن الشاعر استهل قصيدته بنمط من الحوار (قال، قلت) ويجسد الشاعر حالته بين اليأس والأمل وأنه قد تعب من هذه الحياة لدرجة أن ساقيه جفتا وانحنى ظهره.

وينتقل في مقطع آخر فيقول:

كلا..كلا
مازلت كما كنت

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ط1، دار سعاد الصباح، مجلد1، 1992، ص 713.

بل أجمل مما كنت[1]

يستمر الشاعر في استخدامه للسرد، وما يلاحظ أيضا أنه لم يستخدم اسما لمحبوبته وذلك لجعلها رمزية عامة، حيث يتغزل بها ويقول إنك أجمل من أي وقت مضى.

ويجيء صوتها في الرد عليه: فتقول:

وأنت كما أنت

بل أروع مما كنت
فكأنا ما عشنا عمرينا
إلا خارج كل سني الأرض
وكل الأزمان
فلم نهرم...ولا أنت[2]

يلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري علاقة تتسم بالحب والإحساس المرهف والمشاعر الرقيقة والصادقة التي تجمع أو تجتاح الطرفين المحبوبين كما أن هناك حوار متبادل يدور بينه وبين محبوبته يتجسد في استرجاع الأحداث السابقة والذكريات الجميلة وأنهما مازالا في شبابهما والتحدث عن أروع الأوقات وأجمل اللحظات التي عاشاها وقضاها مع بعضهما البعض.

وفي مقطع آخر نجد الشاعر يتدخل في الحوار بالرد عليها فيقول:

انشق الدرب لدربين
أأقول: وداعا
كيف سأرجع وحدي...؟

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 714.

[2] المرجع نفسه، ص 715.

قف...لا تبعد ...لا تب...لا[1]

فالشاعر يستخدم أسلوب البتر الذي يدل على صعوبة نطق الكلام لصعوبة الموقف كما وظف بعض الأساليب الإنشائية(الاستفهام، والتعجب، والأمر، والنهي) التي لها دلالات واضحة على انفعالاته وأحاسيسه...الخ.

الحوار الداخلي: (المونولوج)

في قصيدته تحت عنوان: "اعترافات من عام 1961" حيث يتجلى فيها هذا النوع من الحوار بكل معالمه إذ يدور بين الشاعر وصانع القهوة في مكتب العمل يقول:

صباح الخير
.....
وأرد: صباح الخير[2]
القهوة ...آخذها في الشرفة
أغلق الباب
القهوة...لا تنسى...مره
وأنا أكرهها مرة
وأكره هذا القار الأسود
أكره هذا الدرب الأسود في قعر الفنجان
وأكره حتى الحبر الأسود.... حتى ال....
... لا تكفر ... لن تغفر هذه الفكرة. [3]

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 715.
[2] المرجع نفسه، ص 585.
[3] المرجع نفسه، ص 855.

ففي هذا المقطع الشعري حوار مباشر بين الشاعر وصانع القهوة في تجسيد مرارة الحياة والظلم وخاصة عندما كرر أكره أكثر من مرة و وظف اللون الأسود الذي يشير إلى دلالة ليكشف لنا عن سوداوية الحياة ومرارتها

ويقول في مقطع آخر متحدثا عن إصابته بمرض السكري:

كيف أصبت به ومتى؟
لا تسأل
كيف أصبت به ومتى؟
آه لو تعلم...أن الثورة في القرن العشرين
لا تهدي الثوار سوى السكري
والقرحة
والقهوة المرة. [1]

نجده في هذا المقطع الشعري يوظف كلمة (آه) التي تدل على الآلام والأوجاع كما تحدث عن سبب إصابته بالداء السكري وهذا راجع إلى الاستعمار وما خلفه من آثار ونتائج سلبية وجد وخيمة.

وفي مقطع آخر ساردا عن حياته الذاتية ومعاناته الشخصية:

وأنا كنت من الثوار
وعرفت النوم على الاسمنت البارد
مثل القرن العشرين
وعرفت الثوار السجانين
وعرفت المسجونين الثوار

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 855.

قد تقلع ظفري
قد تولج في صدري
ولمست أصابعهم في عيني تقول:
أنت الملعون فكن طعما للنار
صرنا طعما للنار[1]

وفي قصيدة الهويات العشر حيث نجد الشاعر اتكأ على الحوار الخارجي الذي يخاطب فيه رجال الأمن يكشف لهم بأنه بريء من القتل والسرقة وأنه من عائلة معروفة وأنه يملك عشر هويات من الأدب والأخلاق والثقافة ولكن في مقابل ذلك يستهزؤون منه وهذا يجسد ظلم السلطة للمظلومين...الخ. حيث يقول فيها:

في اليوم الثاني
كان ببالي شرطيان
سألني .من أنت ..؟
أنا..؟
بلند بن أكرم
وأنا من عائلة معروفة
وأنا لم أقتل أحدا... أقسم لم أقتل أحدا
وأنا لم أسرق أحدا
وبجيبي عشر هويات تشهد لي
وبأني... فلماذا..؟
ضحكا مني ..من كل هوياتي العشر
ورأيت يدا تومض في عيني
تسقط ما بين الخيبة والجبن[2]

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص ص 855-856.
[2] المرجع نفسه، ص 626.

أنت مدان يا هذا،
يا هذا. [1]

ثانيا: توظيف الحوار الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة:

فقد وجدت تعريفات عديدة للمونولوج على مر الوقت باختلاف وجهات نظر الباحثين حول هذا المصطلح باختلاف هؤلاء الباحثين في مجالات بحثهم، سواء كانوا مسرحين أو روائيين أو شعراء أو باحثين نفسيين فمثلا:

نجد أحد الباحثين المحدثين أمثال "إبراهيم حمادة " يعرفه بقوله: "تكوين كلامي فردي للروح. يلقى أو يكتب، وبهذا فهو يمثل كلام متحدث واحد، وقد يشير إلى "المونودراما" أو "المحادثة الداخلية" أو "المناجاة الفردية"؛[2] فقد جمع في تعريفه عدة مصطلحات أخرى تحت مظلة "المونولوج"؛ لأن هذه المصطلحات —في نظره— فردية الروح؛ ولذلك وجدنا أن "محمود تيمور" وصف هذا المصطلح بأنه "الحديث الفردي"، أي محادثة النفس، ولم يستخدم كلمة "المونولوج".

وعلى الصعيد السينمائي، يعرفه "سمير الجمل" بقوله: "المونولوج حيلة سينمائية تظهر كثيرا من الأفكار والأحلام التي لا تظهر في الأحداث الخارجية والتي تظل في المخزون الشعوري؛ ولذلك فان المونولوج يساعد على إبراز ما يدور في نفس الشخصية وذهنها من هواجس وأفكار، في حين أنها تنطق بما يخالف ذلك، فالكلام يسير على مستويين مختلفين في آن واحد".[3]

ولعل أدق تعريفات المونولوج وخاصة في مجال الشعر تعريف "عز الدين إسماعيل" الذي: يقول فيه: "إن المونولوج حوار درامي داخلي منفرد بين صوتين لشخص واحد: أحدهما صوته الأساسي الخارجي العام؛ أي صوته الذي يتوجه إلى الآخرين والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 626.

[2] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، مصر،1985، ص 271.

[3] سمير الجمل، سيناريو والسيناريست في السينما المصرية،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2002، ص 25.

أحد غيره، ولكنه يبزغ على السطح من حين إلى آخر وهذا الصوت الداخلي يضيف بعدا جديدا من جهة ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى؛ إذ يبرز لنا الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير الواعي".

وينقسم الحوار الداخلي (المونولوج) إلى قسمين:

أ) الحوار الداخلي المباشر:

وهذا النوع من الحوار نجده في قصيدة تحت عنوان: (في طريق الهجرة من بغداد) للشاعر "بلند الحيدري" يقول:

تطاردني بغداد
تحاصرني
في كل زوايا المرآة
تصادرني نفيا متهما بالجبن
لأني
خفت على وجهي من عيني
أطفئ مرآتي
كي لا أبصر وجهي الأتي[1]

يظهر من خلال هذا المقطع الشعري الحوار الداخلي من بداية القصيدة حيث يحاور الشاعر نفسه عن مدينته بغداد كما تحدث عن المعاناة القاسية التي مر بها وعن حالته التعيسة التي يسود فيها اليأس والتشاؤم والإحباط التي يعاني منها ويعيشها.

وفي مقطع آخر يواصل خطابه الشعري الحواري بحيث يخاطب نفسه وهو يقول:

[1] بلند الحيدري، مرجع سبق ذكره، ص 671.

يهرب مني
ولأني
قطعت لساني إربا... إربا
سمرت على مد الجدران السود
وأسوار سجون الوطن
خرسي
ولأني أقسمت لكل الحرس
أن أصبح أجبن من وطني
أجبن من أسأل ماذا أبقوا من وطني
أجبن من أسأل ماذا...؟
قلها...قلها
ماذا أبقوا في وطني
غير الأحداث الحبلى بالعنف. [1]

يلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري بأن الشاعر استغل بعض الكلمات في حواره الداخلي مع نفسه ليبز لنا الحالة المأساوية التي يعيشها من غربة ونفي كاشفا لنا منابع الألم والحب التي تشير إلى الحنين والشوق إلى الوطن وإلى الأهل...الخ.

وفي مقطع آخر يقول:

يا أرضا سوداء بلون الداء
إن جئتك ثانية
سدي أبوابك دوني ...دون صحراء
وعري الصحراء
وملح الصحراء

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 672.

وظلي في الوعد وفي الوطن
ظلي نافدة قد توجز في يوم ما كل سماتي.[1]

يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية إنه يتوهم هنا مدينة بغداد شخصا يناجيه ويخاطبه و واصفا لنا الحالة السوداوية والمأساوية لأرض بغداد التي مرت بها.

(ب)الحوار الداخلي غير المباشر:

يقول "بلند الحيدري" في قصيدة "زخلوا":

بالأمس مررت بها
أتعبت يدي بدق الباب
وكان البواب المشلول
الصامت دون جواب
كل جوابي:
حملوا في علبة كبريت أرضهم
وارتحلوا
لم يسبق لهم أثر أو ظل[2]

ما يلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري، الشاعر "بلند الحيدري" يتحدث مع نفسه واصفا لنا الحالة الصعبة والمأساوية وما يسودها من قهر وحرقة واستبداد وعن سوء الحياة التي يعيشها المليئة بالمعاناة والنفي والاغتراب والخوف...الخ.

وفي مقطع آخر يقول:

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 674.
[2] المرجع نفسه، ص 711.

يا أنت
في ظل لا يلتف
بعكس الشمس
في يوم يأتيك بلا أمس
في رقم ما دل إلى باب
في أرض الفقراء
يا أنت
لم لا تبحث عن نفسك
في ظل لا يرتحل....؟ [1]

ففي هذا المقطع الشعري، الشاعر يعاتب نفسه وكذلك استخدام كلمات ذات دلالات كاشفة عن خبايا الواقع المرير والمليء بالمآسي والمعاناة كما يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية نقطة جد مهمة يجدر الإشارة إليها وهي: استطاع الشاعر المزج بين الحوار الداخلي والخارجي وإعطاء صورة درامية رائعة للقصيدة.

ويقول في قصيدة "مسيرة الخطايا السبع":

ربنا...ربنا...ربنا
هلا غفرت لنا ذنوبنا
فها نحن كهؤلاء وهؤلاء
نترسب في صوتيهم ونتوه في المسافة الضيقة
ما بين عينيهم
شئنا أن نبصر... لم نبصر
شئنا أن نسمع ...لم نسمع
فالأرض مسافات يا رب ... الأرض

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 712.

مسافات[1]

يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية بأن الشاعر يقوم بمناجاة ومخاطبة ربه بالتوسل والدعاء طالبا الغفران ومبحرا في الأسئلة والافتراضات باحثا عن معنى أو سبب لما يعانيه من ألم.

الحوار في شعر "محمود درويش" في قصيدة "الجدارية":

الحدث:

تدور الأحداث في قصيدة "الجدارية" حول صراع بين الموت، والحياة، والعدم، والوجود، والبقاء، والفناء، وتبدأ أحداث هذه الدراما من لحظة دخول "محمود درويش" إلى إحدى مستشفيات فرنسا لإجراء عملية جراحية خطيرة ويمكن تتبع هذه الأحداث التي جرت في ضوء اتجاهين هامين: أولهما: لحظات الوعي المتمثلة في حوارات مع الممرضة والطبيب، وثانيهما: لحظات اللاوعي أو دخول إلى عالم البرزخ- إن صح التعبير لحظات متجسدة في دوراته مع الموت ومع الأنا والأخر. [2]

الحوار:

والذي تمثل في الحوار الخارجي أو ما يسمى (بالديالوج)، والحوار الداخلي (المونولوج) فقد استعمل الشاعر "محمود درويش"أداة البناء (الحوار) على امتداد قصيدته بحيث بناها على حارات مختلفة ظهرت عبر شخصيات متحاورة إذ نجد شخصية الشاعر بارزة على طول القصيدة فنجده مرة يجري دورا مع الموت كشخصية وهمية مصورا إياه إنسان، وفي مرة أخرى مع الأنا وكذلك مع الآخر... وغيرها من الحوارات.

وعلى سبيل المثال:

أيها الموت انتظرني خارج الأرض

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 513.

[2] نبيل حداد، ومحمود درابسة، تداخل الأنواع الأدبية، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2009، ص 200.

انتظرني في البلاد ريثما أنهي
حديثا عابرا مع ما تبقى من حياتي
قرب خيمتك، انتظرني ريثما أنهي
قراءة طرفة بن العبد.[1]

يلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري أن الشاعر يجري حورا مع الموت، وهو في حالة خوف وارتباك ورهبة وهيبة وفزع.

وفي مقطع آخر: يطلب من الموت إمهاله الوقت الكافي كي يتلو كل وصاياه قائلا:

فيا موت انتظرني ريثما أنهي
تدابير الجنازة في الربيع الهش[2]

وفي أخر: يطلب من الموت الانتظار حتى يجهز أغراضه وكل مستلزماته الشخصية والتي ليست بذات أهمية قائلا:

وفي حين يأخذنا إلى نقطة نكاد نجزم أن الموت لن يمهله الوقت ولم ينتظره فنجد الشاعر يحاوره بطريقة ودية قائلا:

فلتكن العلاقة بيننا

ودية وصريحة: لك أنت

مالك من حياتي حين أملأها

ولي منك التأمل في الكواكب

[1] محمود درويش، الجدارية، دواوين شعر هزمتك يا موت الفنون جميعها، ص49.
[2] المرجع نفسه، ص 49.

لم يمت أحد تماما تلك أرواح

لم تغير شكلها ومقامها[1]

وفي موقف آخر: وما يلاحظ مازال الحوار مفتوحا بين الشاعر والموت: حيث قال:

يا موت انتظر، يا موت
حتى استعيد صفاء ذهني في الربيع
وصحتي، لتكون صيادا شريفا لا يصيد الظبي قرب النبع[2]

يلاحظ في هذا المقطع الشعري الشاعر يحاور الموت ويبث كل ما يجول في خاطره اتجاهه ويعاتبه لأنه جاءه على حين غدرة ودون سابق إنذار أثناء مرضه وضعفه كما نجده يشبه لنا حالته المرضية بالضبي الذي يشرب قرب النبع والصياد يراقبه لكي يصطاده وفي نظر الشاعر أن في مثل هذه الحالة لا يحق للصياد أن يصطاد الظبي.

وفي مقطع آخر: يقول:

يا موت انتظر، واجلس على الكرسي
خذ كأس النبيد، ولا تفاوض فمثلك لا يفاوض
أي إنسان ومثلي لا يعارض[3]
خادم الغيب....استرح.... فربما أنهكت هذا اليوم من حرب النجوم...فمن أنا لتزورني
ألديك وقت لاختيار قصيدتي
لا ليس هذا الشأن شأنك

[1] محمود درويش، مرجع سبق ذكره، ص ص 51-52.
[2] المرجع نفسه، ص 54.
[3] المرجع نفسه، ص 53.

أنت مسؤول عن الطيني في البشري
لا عن فعله أو قوله.[1]

يلاحظ في هذا المقطع الشعري الشاعر يحذر الموت بعدم تدخله في شعره وقصيدته لأن مهمته تنحصر في القضاء عليه وأخذ روحه ولا التدخل في كلامه قولا أو فعلا.

الشخصيات حيث يقول:

هذا هو اسمك
قالت امرأة
وغابت في الممر اللولبي
أرى السماء هنا كفي متناول الأيدي
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوت
طفولة أخرى، ولم احلم بأني
كنت أحلم كل شيء واقعي كنت
أعلم أنني ألقي بنفسي جانبا.[2]

وتطالعنا شخصية الممرضة الشخصية الحقيقية وصوتها الذي يتردد في أربعة مقاطع وهذا الحوار كما يتبين أحادي الجانب فالشاعر لم يرد وكأنه بين الصحو والغيبوبة:

تقول ممرضتي: أنت أحسن حالا

وتحقنني بالمخدر: كن هادئا

وجديرا بما سوف تحلم

[1] محمود درويش، مرجع سبق ذكره، ص 54.
[2] المرجع نفسه، ص 09.

عما قليل... [1]

ففي هذه اللحظة تمت تهيئة الشاعر للعملية وبعد دقائق بدأ يغيب عن عالم الواقع(العالم الخارجي) ويبتعد عنه شيئا فشيئا ليحلق في الفضاء في اللا زمان واللا مكان حيث رأى في متخيلته خلال رحلته إلى العالم الآخر .

رأيت طبيبي الفرنسي
رأيت أبي عائدا
رأيت شبابا مغاربة
رأيت"رنيني شار"
يجلس مع"هيدغر"
رأيت رفاقي الثلاثة ينتحبون
رأيت المعري يطرد نقاده[2]

وها هو يفيق لبرهة من غيبوبة وكأنه استرد حياته التي أوشكت على النهاية:

وكأني قدمت قبل الآن....
أعرف هذه الرؤيا، وأعرف أنني
أمضي إلى ما لست أعرف ربما
ما زلت حيا في مكان ما وأعرف
ما أريد....
سأصير يوما ما أريد[3]

وما يلاحظ فيما آتي بأن الشاعر قرر التمسك بالحياة من خلال تحوله إلى فكرة، ففي حال فارق الحياة لن يذهب هو بل أحد آخر، وما يستنتج بأن الشاعر "محمود درويش" مازال باق عبر لغته وشعره من خلال قوله الذي يضمن بقاءه وخلوده:

[1] محمود درويش، المرجع السابق، ص 29.
[2] المرجع نفسه، ص ص 29-30.
[3] المرجع نفسه، ص 11.

سأصير يوما فكرة لا سيف يحملها
إلى الأرض اليباب، ولا كتاب...
كأنها مطر على ميل تصدع من
تفتح عشبة. [1]

وفي المقطع الآتي: يعود الصوت الأنثوي ليؤكد على أهمية المحافظة على الاسم:

هذا هو اسمك
قالت امرأة
وغابت في ممر بياضها
هذا هو اسمك، فإحفظ اسمك جيدا
لا تختلف معه على حرف
ولا تعبأ برايات القبائل
كن صديقا لاسمك الأفقي
جربه مع الأحياء والموتى [2]

وفي المقطع الموالي: يبرز لنا آخر من داخل نفس الشاعر يحاوره ليصبح الواحد اثنين:

يا اسمي: سوف تكبر حين أكبر

سوف تحملني وأحملك

الغريب أخ الغريب

يا اسمي: أين نحن الآن؟

قل: ما الآن، ما الغد؟

[1] محمود درويش، المرجع السابق، ص 12.
[2] المرجع نفسه، ص 15.

ما الزمان وما المكان؟

وما القديم وما الجديد؟[1]

وفي المقطع الثاني: نسمع صوت الممرضة بعد إجراء العملية:

تقول ممرضتي: كنت تهذي
كثيرا، وتصرخ: يا قلب؟
يا قلب خذني
إلى دورة الماء...
ما قيمة الروح إن كان جسمي
مريضا، ولا يستطيع القيام
بواجبه الولي؟
فيا قلب، يا قلب إرجع خطايا
إلي لأمشي إلى دورة الماء/وحدي[2]

وفي الإطلالة الثالثة: نسمع صوت الممرضة:

تقول ممرضتي: كنت تهذي

كثيرا، وتصرخ بي قائلا:

لا أريد الرجوع إلى أحد

لا أريد الرجوع إلى البلد[3]

بعد هذا الغياب الطويل...

[1] محمود درويش، المرجع السابق، ص 65.
[2] المرجع نفسه، ص 66.
[3] المرجع نفسه، ص 66.

أريد الرجوع فقط

إلى لغتي في أقاصي الهذيل[1]

وفي المقطع الرابع: يظهر الشاعر خوفه على لغته ولا على نفسه:

تقول ممرضتي:
كنت تهذي طويلا، وتسألني:
هل الموت ما تفعلين بي الآن
أم هو موت اللغة[2]

كما يجدر الإشارة دون نسيان حواره مع السجان قائلا له:

قلت للسجان عند الشاطئ الغربي:
هل أنت ابن سجاني القديم ؟
نعم
فأين أبوك ؟
قال: أبي توفي من سنين
أصيب بالإحباط من سأم الحراسة
ثم أورثني مهمته، وأوصاني
بأن أحمي المدينة من نشيدك[3]

[1] محمود درويش، المرجع السابق، ص 66.
[2] المرجع نفسه، ص 67.
[3] المرجع نفسه، ص 29.

الأمكنة والأزمنة:

والتي وظفها الشاعر توظيفا دليلا، إذ بين مسرح الأحداث وهو المستشفى الذي نزل فيه لتلقي العلاج وإجراء العملية الجراحية والزمان يتمثل في الفترة أو عدد الأيام التي قضاها في المستشفى.

المبحث الثاني: علاقة السينما والمرئي في الشعر المعاصر

يتجلى التشكيل البصري بالسينما في القصيدة العربية المعاصرة من خلال تقنيات سينمائية وهي: والتي تتمثل في اللقطة السينمائية، والمونتاج، والسيناريو، وزوايا التصوير (حركات الكاميرا)

يقصد باللقطة السينمائية: الصورة المفردة التي نراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى،[1] ويعرف "أحمد زكي" اللقطة على أنها جزء من الفيلم الخام الذي يتم تصويره بصفة مستمرة ودون توقف للمرء أو المنظر أو أي شيء يراد تصويره وتحديد اللقطة من لحظة إدارة الكاميرا وهي في وضع معين حتى تتوقف أو حتى يتم التنقل إلى منظر آخر في السينما أو كاميرا أخرى في (tv) واللقطات تجمع معا لتكون مشاهد والمشاهد تجمع معا لتكون فصولا،[2] فاللقطة إذا هي الوحدة الصغيرة للفيلم أي الجزء الذي يمر في الكاميرا من بداية الالتقاط إلى نهايتها.[3]

فمفهوم اللقطة السينمائية في الشعر، الصورة الشعرية المفردة والتي تعد أصغر وحدة دالة ومعبرة، فالفيلم السينمائي يتكون من مجموعة لقطات سينمائية وفي المقابل يتكون النص الشعري من مجموعة الصور الشعرية أو القطات الشعرية من منظور التشكيل البصري وهو الذي يسعى إلى توظيف تقنيات السينما في الشعر والتي من بينها اللقطة وقد قسمت السيناريو إلى قسمين، اعتمدت على

[1] تيموثي لوريجان، كتابة النقد السينمائي، تر: جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص 55.

[2] منى الحديدي، اللقطة، مجلة الإذاعة العربية، شركة فنون الرسم والنشر، تونس، العدد1، 2000، ص 100.

[3] سليم عبد النبي، الإعلام التلفزيوني، ط1، دار أسامة للنشر،المجلد1، عمان، الأردن، 20014، ص 253.

مبدأين هما: المسافة والحركة، [1] فنتج بذلك محورين من التشكيل البصري باللقطة السينمائية: محور تشكيل اللقطة مسافية، ومحور تشكيل اللقطة المتحركة.

لقطات وزاويا النظر

اللقطة المسافية ("القطة العامة"،"plan général"):

هي اللقطة التي تتخذ شكلها على أساس قرب أو بعد المسافة بين الكاميرا وموضوع التصوير،[2] كما تعد اللقطة التي يظهر فيها حجم الشيء المصور صغيرا بالنسبة لمساحة الكادر ككل وأحيانا يتم تسمية اللقطة العامة باللقطة التأسيسية لأنها تستعمل في استعراض الديكور لتحديد أماكن الشخصيات التي يتم تصويرهم فيها. [3]

وتنقسم بدورها إلى خمسة أقسام:

اللقطة القريبة (plan raproché):

يقصد بها اللقطة التي تقترب إلى حد ما من الكادر أو الشيء المراد تصويره حيث تظهر رأس الشخصية مثلا، خاصة وأن مهمتها الرئيسية: أنها تنقل المتفرجين لتقربهم من الشخص أو الشيء المطلوب والتركيز عليه مع استبعاد البيئة المحيطة به خارج حدود الصورة، [4] كما تعتبر اللقطة التي يتم

[1] دانييل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، تر: أحمد الحضري، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب،المجلد 1، القاهرة، 1997، ص 24.

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط 1، دار البيضاء،بيروت، 2008، ص 231.

[3] نايلي نفيسة، صورة المرأة من خلال السينما المغاربية، دراسة تحليلية نصية، لعينة من الأفلام، الجزائرية التونسية المغربية في فترة 2005-2009، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، الجزائر، 2013، ص 17.

[4] تيرسن سان، الإخراج السينمائي، تر: أحمد الحضري، ط1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1983، ص 96.

التركيز فيها على وجه الشخصية حتى يتم الكشف على بعض الملامح الغامضة أو العناصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي. [1]

ولقد عثرت على هذه اللقطة موظفة في قصائد كثيرة، ومن أمثلتها أذكر بعض النماذج الشعرية:

قصيدة "آل عمران ليلة أكتوبر"، "لحسين زيدان" يقول:

ما لهذا الوجه الأغبر..
ما لهذا الوجه الأغبر..
أهو عمران يعود
أم عيون الليل تزهر ؟
ما لهذا الوجه الأغبر[2]

يلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري، يركز الشاعر على وجه الشخصية ويستبعد العناصر الأخرى، وكأنه يدفق ليتأكد بأن هذا الشخص هو "عمران".

قصيدة "الرأس"، "لعز الدين ميهوبي" يقول:

رأسه في العراء
دمه شهوة في المسافات والأقحوان
يده في العراء
ظله في المكان
وزع الآثمون بقايا الذي لم يزل منه
في ساحة الشهداء[3]

[1] نايلي نفيسة، مرجع سبق ذكره ، ص 37.

[2] حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002، ص 09.

[3] عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غارنيكا الرايس، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، ط1، الجزائر، 2000، ص 27.

ما يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية كلها عبارة عن مشهد رعب لشخص مقطوع الرأس.

اللقطة القريبة جدا:

يقصد بها: "اللقطة التي تقترب من الكادر بدرجة عالية جدا مركزة على جزء محدد منه كأن تبين تفاصيل الرأس مثل: العينين أو الشفتين أي: أن اللقطة القريبة جدا تختلف عن اللقطة القريبة بانتقائها موضوعة معينة من الشيء المراد تصويره. [1]

وقد تم توظيف هذا النوع من اللقطات في القصيدة الشعرية حيث عثرت على نماذج كثيرة ومنها على سبيل المثال:

قصيدة "عيناك"، "لبن خليفة مشري":

عيناك
صرخة الطفل عند الولادة
طلقة، أفقدت القلب صوابه
عيناك جرح
في نبض الروح يشتد صهاده[2]

وقد جاءت قصيدة "رؤيا السيمرغ"، "لحسين زيدان"؛ حيث يقول فيها اللقطة القريبة جدا لخد الشخص وعينيه يقول:

لم ينفلت سلمان منه
راعه بسط الرداء

[1] محمد الصفراني، مرجع سبق ذكره ص 233.

[2] بن خليفة مشري، سين، منسورات إتحاد كتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002، ص 43.

وكانت الرمضاء تلفح خده
وتلوح في عينيه أوجاع وداء[1]

ويقول: الشاعر "عز الدين ميهوبي" بإدراج لقطة قريبة جدا في قصيدة: "أغنية للجنون":

كان يتحسس الكلمات
منظمأ الشفاه
عيناه نار..
خذه الموشوم بالصمت
الموشى بالرحيل إلى مدائن للجنون[2]

اللقطة المتوسطة:

وهي التي تصور شخصا من وسطه حتى أعلى رأسه حيث يقطع الحد السفلي للكادر أسفل الخصر وقد وظفت اللقطة المتوسطة في القصائد الشعرية، [3] وكانت بؤرة تجليها: التركيز على وصف الأشخاص و وضعية أجسامهم وأذكر من أمثلتها:

قصيدة "لكن أبي"، " لميلود حيزار"، يصور لنا جسده ويداه في وضعية التعب والارتخاء يقول:

جسدي
ناي سكران
ويداي
كمنجات مجنونة[4]

[1] حسين زيدان، مرجع سبق ذكره، ص 42..

[2] عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، الجزائر،2003، ص 30.

[3] سعد صالح، فن الإخراج وكتابة السيناريو، دار مجدلاوي للطباعة والنشر، ط1، عمان، الأردن، 2010، ص 194.

[4] ميلود خيزار، شرق الجسد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000، ص 43.

اللقطة البعيدة:

يقصد بها: اللقطة التي تكشف كل جسد الشخصية في الكادر[1]

يقول "بلخير عقاب" في قصيدة "الشهيد والدرس":

وأيواجه حتفه
ويمد في يده حماما للسلام
والطفل منبطح يحاول أن يخبئه
فيسبقه اللئام...
بحر من الدم سال ياقوتا على حجر الرصيف
والطفل منهوك و والده يغيبه النزيف[2]

ما يلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري يصور لنا الشاعر الطفل الشهيد ووالده

اللقطة البعيدة جدا: يقصد بها اللقطة التي تبتعد عن الكادر بعيدا جدا،[3] ومن أمثلتها:

قصيدة "طقوس"، "لخيرة بغاديد" تقول:

كان للمدينة طقوسها..
والبراري النائمة تحت بلاطها
وسفوح المكان، وبين كل انحدار
وجدار وانحدار[4]

[1] تيموثي كوريجان، مرجع سبق ذكره، ص 36.
[2] بلخير عقاب، الأرض والجدار، رابطة الإبداع، دط، الجزائر، 2002، ص 12.
[3] محمد الصفراني، مرجع سبق ذكره، ص 237.
[4] خيرة بغاديد، ممرات الغياب، دار هومة، ط1، الجزائر، 2000، ص 41.

التشكيل البصري باللقطة المتحركة:

يقصد بها (اللقطة المتحركة) التي تكتسب شكلها على أساس حركة الكاميرا سواء بحركتها من مكانها أم على محورها أم بنقلها وتغيير زاويتها.[1]

زوايا التصوير:

من أبرز الزوايا التي يلجأ إلى استخدامها المصور السينمائي نذكر ثلاثة أنواع:

1. **الزاوية العادية:** هي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا في نفس مستوى الديكور المراد تصويره دون أن يعلو أحدها على الآخر.[2]
2. **الزاوية المرتفعة أو الغطسية** : هي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا على الديكور المراد تصويره الأمر الذي يؤدي إلى تقليص أبعاده وشخصياته وحصر الحركة فيه، [3] وتعرف كذلك بزاوية عين الطائر أو عين النسر، ويسميها البعض بالزاوية العصفورية في قدرتها على وصف المناظر العامة الشمولية، وفي هذا النمط من الزوايا يكون التصوير من الأعلى إلى الأسفل، ويدل هذا انسق من الزوايا إلى تصغير الشخص وسحقه معنويا وخفضه إلى مستوى الأرض فيصير مغمورا في حتمية لا يمكنه تخطيها وكأنه لعبة للأقدار.

يقول الشاعر في قصيدته:

مشيت فانسل حصى الشارع
من أجلي..
ينزف من عظمي

[1] محمد الصفراني، المرجع السابق، ص 240.

[2] سليم عبد النبي، مرجع سبق ذكره ص 255.

[3] وليد قادري، صورة الإسلاميين في السينما المصرية رسالة الماجستير، كلية الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2012/2011، ص117 .

ولم أجد غير تراب الطريق
أصنع منه الضماد
فقيل لي لا تمس
فهو امتداد الصنم المعبود
هممت بالأصنام همت بي
احتلني الخوف[1]

تربط الفكرة الرئيسية التي يعمد إليها هذا المقطع الشعري بالحالة النفسية التي يعاني منها بطل الانكسار نفسه عندما، بدأ بوصف حالته من الأعلى إلى الأسفل من رصد الحركة في إطار المكان الدال على استمرارها (الشارع) إلى إنتاج ملامحه الدال على فعل ايجابي يقترن بانتهاج يؤدي إلى خلق معطى احتوائي تأثيثه فالشارع الذي احتوى حركته يرجع في تحديد أطره وتكييف مفرداته (الحصى) إلى قدميه، فحالة الانكسار والتردد والخوف التي يعيشها الشاعر انعكست على رؤيته التقنية لرواية الحدث فأخذ ينظر من الأعلى (الرأس) إلى الأسفل (القدمين) ويصف الحالة بانكسار وإحباط كبيرين، فوردت كلمات كثيرة تشير إلى تلك السياقات النفسية (ينزف، التراب، الضماد، الصنم، الخوف) فناسب ذلك تقنية التصوير من الأعلى إلى الأسفل.

3. **الزاوية المنخفضة:** هي عكس الزاوية المرتفعة، وتعد الزاوية المنخفضة، وتسمى زاوية الرؤية من الأسفل إذ يصور الموضوع من تحت إلى فوق وتكون العدسة تحت المستوى الطبيعي للنظر وهذه الزاوية تعطي إحساسا بالتفوق والحماس والنصر فهي تكبر الأشخاص وتميل إلى تعظيمهم بإبرازهم على صفحة السماء إلى حد يتوج هاماتهم بهالات سحب، ومن ذلك ورد ما ورد في الديوان:

والبدر العابس دلو فوقي وحلا
فألوذ بأجنحة الفجر

[1] فائز الشرع، الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، مكتبة النشر والناشر، دار اليمامة، بغداد، العراق،1999، ص ص 11-12.

يا أم الدفء ألا يكفي
أن تحرق أزهار العباد
يطوى دخانهم الأسود
شعرك يا باذخة الخصلات[1]

يستعيد الشاعر بقدرته التقنية على رصد ما هو أعلى، من خلال رصد زاوية ما هو أدنى، فالبدر هو المرصود بكاميرته التصويرية، وهو يستعظم علوه الشاهق، إن الشاعر يعول على علو في رصده حركته باتجاه الشمس فيقول "أطوي أمواج الظلمة نحو الشمس" فيتحول العلو من مصدر للظلمة إلى مصدر للإشعاع والإضاءة (الشمس) ويتحقق هذا التفاعل من خلال رؤية الشاعر المنخفضة التي تفتح له الآفاق وتتسع الرؤية فوقه، وتندرج ضمن سياقات التقنية ذاتها عدد من المشاهد التي تم تصويرها من الأسفل إلى الأعلى، إذ يتجلى ذلك من خلال عرض الصور المأساوية في حديثه إلى الشمس عاكسا منظار الظلمة في الأسفل (الاحتراق، الدخان الأسود) المتجه إلى النور في الأعلى.

اللقطة التتبعية: هي اللقطة التي تتبع الشيء المراد تصويره وتتعقبه أثناء حركته: "فتتحرك الكاميرا على حامل أو عربة متتبعة على سبيل المثال: (شخصا سائرا) [2] وقد عثر عليها موظفة في عدة قصائد ومن أمثلتها يذكر: قصيدة: "أسوار"، "لعز الدين ميهوبي" من ديوانه "أسفار الملائكة" يقول:

وأعبر شارع الأحزان
تأخذني ضلال الأرض
بين جماجم الموتى
وخلف موسم تشتف
وتتبعني طيور الرح

[1] فائز الشرع، المرجع السابق، ص 45.
[2] ثيموثي كوريجان، مرجع سبق ذكره، ص 36..

تنفخ في دمي جمرا[1]

اللقطة البانورامية:

وهي اللقطة التي تستعرض الشيء المراد تصويره وخلال تحركها تنقل أيضا المحيط الذي حوله حيث تتحرك فيها الكاميرا على محورها من اليسار إلى اليمين أو العكس [2] وقد وجدت لهذه اللقطة استعمالات عديدة في القصائد و أذكر من أمثلتها:

اللقطة البانورامية التي تتضمنها قصيدة: "الغياب الأخير"، " لبلخير عقاب" يقول:

غيبتني الطرق
لا أرى من هناك غير النفق
أتسلل منه أرى خلفي العالم المنغلق
وخطى المارة الرائحين وألواح مملكة[3]

اللقطة المنخفضة:

يقصد بها اللقطة التي تكون فيها الكاميرا منخفضة وتتوجه عدستها إلى الأعلى فعند قراءتي للنص الشعري المحتوي على هذه اللقطة نحس أن الكاميرا متجهة بعدستها إلى الأعلى [4] وهذه اللقطة موجودة وموظفة في عدة قصائد ومن أمثلتها أذكر النموذج الشعري التالي:

قصيدة "المسامير والأقنعة"، "لبلخير عقاب" حيث تتجه عدسة الكاميرا إلى الأعلى (الشرفة) لتلتقط الكادر (الحبيبة) يقول:

وحبيبته

[1] عز الدين ميهوبي، مرجع سبق ذكره، ص26.
[2] ثيمور كوريجان، مرجع سبق ذكره، ص36..
[3] بلخير عقاب، الأرض والجدار، مرجع سبق ذكره، ص 87.
[4] تيمور كوريجان، المرجع السابق، ص36.

من أعلى الشرفة تغتسل
حب هذا الرمان، وفيض العيون و ما سحت الكلمات من الدمع
..... والجمر والحبر، خوف هوانا
وظل رآنا و وهم يعانق وجه المليحة من شرفة الدار حين نمر[1]

اللقطة العالية:

يقصد بها: تلك اللقطة التي تكون فيها: الكاميرا في وضع علوي وتتجه عدستها إلى الأسفل[2]

مثل قصيدة "نهار لأهل الكهف" لحسين زيدان يقول:

وقفت على جبل بالمدينة
أرقب قاطرة القاديما
ولما تدانى قطار العروبة
استيشر الأوس بالدم
فانتظر الخزرجي قطارا[3]

قصيدة "البئر"، "لعز الدين ميهوبي" يقول:

الحبل تدلى من عيني
وألقى الجمرة في الأحشاء
البئر بقية دمع الماء
(...)
مرت من ثقب الباب امرأة
قالت: يا بئر الرايس

[1] بلخير عقاب، بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة زمن الحجارة، إبداع، (دط)، الجزائر2003، ص 134.
[2] تيموثي كوريجان، مرجع سبق ذكره، ص 36..
[3] حسين زيدان، مرجع سبق ذكره، ص 125l126.

كم في القاع من الأزهار؟
الجنة تغمرها الأنهار[1]

المونتاج:

فن صياغة وتركيب وترتيب الصور/اللقطات في تسلسل فني لتؤدي دلالة بصرية ذات مغزى فكري وفني يجسد مضمون النص المراد تصويره للمتلقي/ المشاهد.

يستند المونتاج السينمائي أو التوليف كما يسميه البعض في آلية عمله إلى مبدأ الاختيار والتنظيم، "فهو مؤسس على تركيب اللقطات تراكبا هدفه إحداث تأثير مباشر دقيق، نتيجة لصدمة صورتين والتوليف في هذه الحالة يرمي إلى التعبير بذاته عن عاطفة أو فكرة" [2]؛ حيث يتم "استخدام المقابلة في الجمع بين اللقطات لتشكيل المضمون والصورة"؛ [3] أي: "ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات – من خلال هذا الترتيب – معنى لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة، أو قدمت منفردة"، [4] وعلى هذا الأساس فإن "عملية المونتاج السينمائي لا يتم وفقا للتسلسل الطبيعي للحدث وإنما وفقا للأثر الذي يريد المخرج أن يحدثه في المتفرج".[5]

وقد فتحت هذه الآلية في البناء – لما تتمتع به من مرونة – المجال أمام المبدعين السينمائيين لخلق أنواع مختلفة من المونتاج "وفقا للتأثير المستهدف إحداثه في المشاهد، فقد يتم المونتاج على أساس التناقض: بمعنى تركيب لقطة مع لقطة أخرى متناقضة معها، أو على أساس التوازي: بمعنى

[1] عز الدين ميهوبي، مرجع سبق ذكره، ص 22.

[2] مارتن مارسيل، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، دار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ص135.

[3] فولتن البرت، السينما آلة وفن تطور فن السينما منذ عهد الأفلام الصامتة إلى التلفزيون، تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مصر، مكتبة مصر، 1908، ص 214.

[4] زايد علي عشري، مرجع سبق ذكره، ص 227..

[5] المرجع نفسه، ص 227.

تقديم حدثين متوازيين متداخلين بحيث تقدم لقطة من هذا ولقطة من ذاك على التبادل، أو على أساس التماثل: بمعنى تقديم حدثين متماثلين وإن لم تكن هناك علاقة بينهما، أو على أساس الترابط: بمعنى تقديم مجموعة من اللقطات المتتالية التي ترتبط بموضوع واحد، وتحدث في مجموعها تأثيرا معينا، أو على أساس التكرار: بمعنى تكرار لقطة معينة للإلحاح على الفكرة التي تحملها... أو بغير ذلك من الطرق والأساليب التي يستهدف مركب الفيلم من ورائها إحداث تأثيرات خاصة في المشاهد".[1]

وقد أفاد الشاعر العربي المعاصر من جميع هذه الأنواع المختلفة واستعارها في بناء نصه الشعري كما أن للمونتاج السينمائي ثمانية أنماط وظفت في عدة قصائد شعرية وهي:

مونتاج على أساس التوازي:

قصيدة "الصديقان"، "لميلود خيزار"، كلها مبنية على مونتاج متوازي حيث ينتقل بين الصديقين بالتناوب فتركز الكاميرا في كل مرة على المتكلم منهما يقول:

أرأيت القرنفل؟ أبصرته يتسلق
خاصرة التل.. أبصرته حافيا مثل أغنية
من ترى يتسلق أحزاننا لو نسينا على
حجر ناينا ؟ ستجيء الرياح الصديقة[2]

المونتاج على أساس التماثل:

ومن النماذج التي تتضح فيها هذه الطريقة بوضوح قصيدة "على هذه الأرض" ل "محمود درويش" من ديوان "ورد أقل"، حيث يستقطب الشاعر لقطات متفرقة من عالم الطبيعة ومن التراث

[1] زايد علي عشري، مرجع سبق ذكره، ص 228.

[2] ميلود خيزار، مرجع سبق ذكره، ص ص 14-15.

الإنساني ومن ممارسات الحياة اليومية والواقع المعاش على أرض فلسطين، تحمل كل واحدة منها قيمة حياتية خاصة، يرسخ تعاقبها السريع واحدة تلو الأخرى على شاشة النص:

الإيمان بعشتارية الأرض الفلسطينية وتموزية أهلها:

على هذه الأرض ما يستحق الحياة: تردد إبريل، رائحة الخبز في الفجر، تعويذة امرأة للرجال، كتابات أسخيليوس، أول الحب، عشب على حجر، أمهات يقفن على خيط ناي وخوف الغزاة من الذكريات.

على هذه الأرض ما يستحق الحياة: نهاية أيلول، سيدة تترك الأربعين بكامل مشمشها، ساعة الشمس في السجن، غيم يقلد سربا من الكائنات، هتافات شعب لمن يصعدون إلى حتفهم باسمين، وخوف الطغاة من الأغنيات.[1]

المونتاج الترابطي:

قصيدة: "دعابة السماء"، لـ"منيرة سعدة خلخال"؛ حيث تقدم لنا مجموعة من اللقطات تبدو متباينة لكن موضوعها واحد وهو السماء والحالات النفسية التي تصاحب تغيراتها تقول:

أمطرت
فتبللت كراسة القلب
فاض الأسى بأحرف
مشوهة الهدب
خيم الحزن
ثار الموت
صار الوجد أقرب

[1] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج3، ط2، ب دار الرياض الريس، بيروت، لبنان، 2009، ص 111.

أبرقت
فانخفضت أكمام الموجة
توترت أحلام الوردة
تهاوت (ملاءات) الرجوع
يسقط الجسر[1]

المونتاج على أساس التناقض:

تمثل قصيدة "أوجيني" لـ"أمل دنقل" نموذجا جيدا على المونتاج المتكئ على تجاوز المشهدين المتناقضين فقد قسمها الشاعر إلى قسمين، صور الأول: الذي يحمل عنوان (النشيد الأول) عبر حيوية المشهد وتصويره اللغة وتقريريتها في بعض الأحيان ما كان يتعرض له فلاحو مصر أثناء تأسيس قناة السويس وقبل الاحتفال بافتتاحها. من قمع وترهيب واستلاب استغلال واستعباد وتضليل وخداع، فلم يقطفوا من جني تعبهم سنين طويلة إلا الموت واليتم والمرض والجوع والفقر والجهل:

النشيد الأول:

القرن التاسع عشر
العام التاسع والستون
وأيادي الشركس تقرع أبوابها
قد عنكب فيها الحزن:
((باسم خديوي مصر
تحيى كل غلال الأرض وتجمع
لضيوف أفندينا في حفل التدشين
... وتساءل فلاح مأفون:
– ما التدشين ؟

[1] منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002، ص 30.

–وماذا يعني التدشين ؟

... وتلوى المسكين على الأقدام يئن

((أوجيني .. وملوك الإفرنج

سيزورون جناب الباب

الليلة .. يحمل ما تحويه الدور

إلى قصر الحاكم))

ومضى..

والناس على صمت واجم

من عشر سنين

والناس على هذا الصمت الواجم

فالمارد من عشر سنين

لم يترك في الدور رجال

يتم أطفال الأطفال

زرع الحزن عليهم موالا.. موال

عشر سنين

والمنجل يحصد كل سنابلها المزدانة

لم يرجع غير من اخضر له عمر

بعد العمر

عاد ليحكي، يبصق دم

والقرية تخلص من مأتم

لتقيم المأتم

والأرض العانس ظلت بكر

والجوع يعشعش فوق الحزن

على الأعصاب[1]

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ط2، دار العودة، مكتبة مدبولي، المجلد1، بيروت، 2005، ص ص 15-17.

وفي المقابل يستفيض الثاني الموسوم (بالنشيد الثاني) هو بث صور الترف التي شوهدت أثناء الاحتفالات بافتتاح القناة، والتي أنفقت عليها مصر أموالا طائلة، اقتلعت من قوت الجياع، فقد كان من أهم مراسم هذه الاحتفالات افتتاح (دار الأوبرا المصرية) التي كلف أبنائها مبالغ باهضة وعرض (أوبرا عايدة)خلال الافتتاح.

وقد غطت الكاميرا الشعرية كل هذه المراسم الاحتفالية، مسلطة الضوء على مظاهر إفساد السلطة الحاكمة، الغارقة في ملذات والشهوات والرغبات التي لم تقدم لمصر شيئا غير نهب الثروات، وسرقة جهود أبنائها الكادحين المخلصين، صانعة رفاهيتها من ضيمهم وتسترسل الكاميرا الشعرية في كشف سواتها وتعرية فضائها هي وضيوفها من أصحاب السيادة الأوروبية حتى تشتبك صور القسمين: الحرمان والاستضعاف والتضحية والفداء بصور الترف وإطلاق عنان الشهوات وتغييب الضمير الوطني والخيانة:

النشيد الثاني

الأوبرا تزخر بالأنوار
موسيقى ((فردي)) فأعصاب المخمورين
بعد التدشين
أوبرا تربد يا ((عايدة))
((عايدة)) تجلس في ((البنوار))
والكتف البض يدغدغ أعصاب افندينا
.. الاوبرا تغرق في التصفيق
وافندينا يغرق في أوجيني
في شمات (الهوارينن)
والركب الملكي الظافر
يتنسم عبر هتاف الشعب طريقا بعد طريق
يتهادى للهرم الأكبر

وافدينا انفرد بأوجينيه
في مركبة ألف ستار دار عليها
بحواشيه
أوجيني ذات الجسد الناصع كالقشدة
أوجيني ذات الشعر الأسود
أوجيني نهد من باريس
لطفولة إسبانيا يتنهد
.. ويدور حوار مهموس:
أو تدرين بماذا أنا مشهور في القصر؟
بماذا؟
أوه كم أنت مسل للغاية يا مونشير
سأجرب ما قلت بنفسي
سأريك النشوة أنواعا – أنواع
.....
..(فترة صمت) [1]
ماذا تفعل يا منشور؟
كن ملكا..
واصبر..
كن ملكا..
واعتديت جلسة إسماعيل
والعربة ذات الست خيول
تتهادى فوق طريق مائل
وهتاف علراة وحفاة
ينطقهم كرباج يلسع

[1] أمل دنقل، مرجع سبق ذكره، ص 20.

وأنين الشهداء الماثل
خلف ضفاف قناة
وأنين أوجيني في الخدع
وستائر ليل تسدل في شباك الجمر
والعلم الأحمر يصلب في سارية القصر

العلم التركي الميت.[1]

قصيدة " والجرح يطعن أيضا"، "لباديس سرار" يقول:

دعيني...
دعيني أعود قلبي على الكره
لا ترغميني...
(...)
أظن أحبك لا تسأليني... [2]
(...) أنا مستحيل الهوى
وكل المسارات كل المدارات، كل المجرات عانت
جنوني...
فلا ترغميني على الحب
إني كرهت الهوى
وأكرهت قلبي على قتل كل الشجون[3]

المونتاج على أساس التكراري:

[1] أمل دنقل، مرجع سبق ذكره، ص 21.
[2] باديس سرار، نحت على الأمواج، رابطة إبداع، دط، الجزائر، 2002، ص ص 78-81.
[3] باديس سرار، المرجع السابق، ص 81.

قصيدة "هما عاشقان" ل "بن خليفة مشوي" يقول:

هما عاشقان
رويدك..
إن زمان العزام ثواني
(...) كل العيون تقول:
هما عاشقان
هما عاشقان[1]

المونتاج الإيقاعي:

قصيدة "الحفار"، " لعز الدين ميهوبي" من حيث الطول وفق المونتاج الإيقاعي يقول:

بكى الحفار..
تنهدت المقبرة
وحيدا تسامره شجرة
يتوسد قبرا..
يخيط ملابسه بمسله
يعد الحصى..
ويداعب أشياءه بمظلمة
ينام
يخبئ بين مدامعه مجمره[2]

ما يلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري يمكننا أن نلاحظ التباين في طول اللقطات البصرية الذي أحدثه المونتاج الإيقاعي في تركيبه للقطة الطويلة

[1] بن خليفة مشري، سين، مرجع سبق ذكره، ص78.
[2] عز الدين ميهوبي، مرجع سبق ذكره، ص19.

المونتاج الفجائي:

قصيدة "المختنق" من ديوان تحت عنوان: "نحت على الأمواج" ل "باديس سرار" يقول:

تقرأ دفتره
مدخل: قبل أن نلتقي نفترق
فجأة... فجرت دمعها
صرخة مرعبة
إنه المختنق... إنه المختنق... [1]

المونتاج الإزدواجي:

قصيدة"لوعة الالتباس" لمنيرة سعدة خلخال" تقول:

كمن ضيع حلما واهتدى
إلى هاوية الجلوس
على أهبة الفاجعة
كمن صير الورد أسئلة
فاحشة المعنى
تعودت أن لا أحزن
وأن أحصن سمائي بأعمدة
من غياب
تعودت أن لا أوقف الزمن اليباب... [2]

المونتاج الصياغي:

[1] باديس سرار، نحت عن الأمواج، مرجع سبق ذكره، ص 40.

[2] منيرة سعدة خلخال، مرجع سبق ذكره، ص ص 55.56.

قصيدة "من يسألني" لبلخير عقاب يقول:

المقطع الثالث من قصيدة "من يسألني" احتوت على مونتاجا صياغيا بالتعديل حيث تم تعديلها.

إذ كانت في النص الأصلي:
من يسألني عن أغنية تخونها الأوتار[1]

وفي النص المعدل:

من يسألني عن أغنية تختنقها الأوتار[2]

وفي المقطع الثاني من نفس القصيدة هناك مونتاجا صياغي بالإضافة حيث أضاف الشاعر كلمة (قصة)

فورد النص الأصلي:

من يسألني عن صدف البيت وشباك يحرس أهل الدار[3]

وفي النص الممنتج صياغيا:

من يسألني عن قصة صدف في البيت وشباك يحرس أهل الدار[4]

[1] بلخير عقاب، الأرض والجدار، مرجع سابق، ص 08.
[2] بلخير عقاب، بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، مرجع سبق ذكره، ص04.
[3] بلخير عقاب، الأرض والجدار، مرجع سابق، ص 08.
[4] بلخير عقاب، بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، مرجع سابق، ص04.

فن السيناريو:

بقصد بفن السيناريو: " أن يقوم السيناريست أو كاتب السيناريو بإعداد قصة معينة، وإخضاعها تقسيم معين إلى فصول وهذه الفصول إلى مشاهد والمشاهد إلى لقطات بطريقة تجعلنا إذا قمنا بجمع هذه الأجزاء بطريقة عكسية وضمها إلى بعضها تجعلنا نحصل على قصة كاملة قابلة للإنتاج الخيالي ففن السيناريو: "يقوم بكتابة النص الفني المتكامل للفيلم".[1]

والسؤال المطروح: كيف يمكن أن يكون السيناريو مطبقا في الشعر؟

هذا ما يحدثه التشكيل البصري في الشعر، بنقل خاصية أو تقنية سينمائية تلازم الأفلام إلى النص الشعري حيث يتحقق فن السيناريو في النصوص التي تبنى صورتها الكلية مقطعيا من خلال تقسيم النص إلى مقاطع مستقلة إلا أنها ترتبط فيما بينها مشكلة وحدة عضوية أو نفسية مما يسمح ببناء صورة كلية وبتطبيق هذه التقنية السينمائية المتمثلة في فن السيناريو في الشعر يشترط تلقي النص الشعري بطريقة مشابهة لتلقي الفيلم السينمائي وذلك عن طريق بناء النص الشعري انطلاقا من معطيات معينة تمنحها لنا مصورة الكاميرا: (بناء المكان، الزمان، الشخصيات، وأصافها ....الخ. وطبعا كل هذا في المخيلة وعلى وفق هذا نقرأ النص وكأننا نراه ونشاهد تسلسل أحداثه وفي الوقت نفسه نركب ونقوم ببناء هيكله بفضل المعطيات التي منحنا إياها التشكيل البصري بتقنية السيناريو. وهذه التقنية موظفة في العديد من القصائد الشعرية وجاء استعماله في إطار تأثر الشعراء بظاهرة التشكيل البصري وتوظيفه بقصائدهم في مستوياته المختلفة ويذكر نمطين اثنين من السيناريو:

[1] محمد صفراني، مرجع سبق ذكره، ص 267.

سيناريو تخطيط المشاهد:

وهذا النمط من السيناريو موجود في عدة قصائد شعرية مختلفة إذ عثر على نماذج منه وسوف أعرض مثال منه كقصيدة "نقائض الزمن المجهول" "لمحمد أوذينة" يقول:

بين أعوان ومير ..
ونهيق،،
وصفير،،
وطوابير ولهث،
وشهيق وزفير..
في محيط البلدية
الصراصير تدور[1]

يلاحظ من خلال هذا النص الشعري قائم على تقنية سينمائية وهي سيناريو تخطيطي للمشاهد واللقطات المبية بمعطياتها المختلفة التي تحتوي على كل من الأحداث والزمان والشخصيات ليمكن المتلقي من تخيل المشهد بكل عناصره المكتملة

السيناريو التنفيذي:

يقصد به الصياغة النهائية للقصة في القالب الفني المتكامل المعد للتنفيذ حيث يتضمن توقيتا للقطات وتصويرها وعمل المناظر والحوار والمؤثرات الصوتية وتشكيل الموسيقى التصويرية وكافة البيانات والتفاصيل والملاحظات بكل مشهد ولقطة في الشريط.[2]

[1] محمد أودينة، ترصيع على واجهة الرحيل، رابطة الإبداع، دط، الجزائر، 2003، ص 86.

[2] محمد علي فرجاني، الحلقة الدراسية في مجال كتابة السيناريو،ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص 95.

كما يجدر الإشارة، لم يعثر على توظيف لهذه التقنية السينمائية بهذا المعنى الشامل وبهذا التجلي أي لم يعثر على توظيف لمخطط توضيحي لنص شعري بهذا المعنى السينمائي مما يشمل المشاهد واللقطات وكيفية تحرك الكاميرا ولكن هنا كبعض المحاولات تشبه إلى حد ما هذه التقنية ولو في جزئية من جزئيتها على سبيل المثال:

قصيدة "عودة حي بن يقظان"، "لحسين زيدان" يقول:

الجماهير تسأل؛ عن زكانية الكهنة
والعرافين، حول ما سيفعله حي وسلمان وإبسال
ويتخمنون السنن الحضارية المفضية إلى جزيرة
حي الجديدة، ولكن حيا لا يجيب. [1]

[1] حسين زيدان، مرجع سابق، ص 45.

الفصل الثاني
لغة الشعراء المعاصرين

- ✓ الالتزام في الشعر المعاصر.
- ✓ توظيف اللون في الشعر المعاصر.
- ✓ توظيف الرمز في قصائد «بلند الحيدري».

الالتزام السياسي والديني والاجتماعي في الشعر المعاصر

ماهية الالتزام:

جاء في معجم المحيط لفظ (الالتزام): "من مادة (ل.ز.م.) لزم الشيء بمعنى: تبث ودام، يقال: لزم بيته لم يفارقه. لزم الشيء: تعلق به ولم يفارقه، التزمه: اعتنقه. التزم الشيء: لزمه من غير أن يفارقه. التزم العمل والمال: أوجبه على نفسه".[1]

وفي معجم لسان العرب لابن منظور: نجده يعرف الالتزام بأنه: مشتق من الفعل لزم الشيء يلزمه لزما ولزوما ولزاما ولازمه ملزمة ولزاما وألزمه إياه فلتزمه. ورجل لزمه: يلزم الشيء فلا يفارقه، واللزام الملازمة للشيء والدوام عليه والالتزام. الاعتناق.[2]

ويعرفه"خليل توفيق مرسي" بقوله: من الفعل لزم الشيء لزوما: تبث ودام وكان ضروريا، يقال لزمه كذا: احتاج إليه، وألزم الشيء: أثبته وأدامه، وألزمه فلانا الشيء أوجبه عليه، فيقال: ألزمه المرض الفراش، ألزمه المال والعمل والحجة... وغير ذلك. لازمه ملازمة ولزاما: دوام عليه. يقال: لازم الغريم (الخصم) : تعلق به، التزمه ولازمه التزم بالعمل: أوجبه على نفسه فهو ملتم ويقال: التزم بالعادات والتقاليد: تقيد بها واحترمها وراعاها والتزم بحل المشكلة: تعهد وتكفل بحلها.[3]

مفهومه "عند محمد غنيمي هلال": "ويراد بالالتزام الشاعر وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن في القضايا الوطنية والإنسانية وفيما يعانون من آلام وما يبنون من آمال." [4]

---

[1] فيروز أبادي، معجم محيط المحيط، تح: محمد العرقوسي، مادة (ل.ز.م)، ط6، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998، ص1158.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ل.ز.م)، ط1، ج5، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، 2008، ص 4611.

[3] خليل توفيق مرسي، معجم الإرشاد، ط1، دار الإرشاد للنشر، شركة ابن باديس للكتاب، سوريا، 2001، ص 532.

[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الشعب، القاهرة، دط، دت، ص562.

يعرفه "إحسان عباس" بقوله: "إن الالتزام هو الجانب الإيجابي من علاقة متبادلة بين الشاعر والمجتمع وهي ليست علاقة أخذ أو عطاء ولا علاقة انصهار أو ذوبان، وإنما علاقة تطابق."[1]

يلاحظ من خلال القول الذي يقر به "إحسان عباس" الشاعر هو جزء من هذا المجتمع وابن مجتمعه الذي يعيش فيه ويعيش له، يؤثر فيه ويتأثر به من مؤثرات سياسية أو اقتصادية أو فكرية سواء كانت ايجابية أم سلبية وينعكس على صفحة إبداعه ما يسود مجتمعه من عادات وتقاليد وعقائد ونظم ومبادئ وأفكار، بحت يسخر قلمه ولسانه وكلماته ليعبر عن همومه ومشاكله وحتى عن آماله وطموحاته ....وغيرها من هذه المعاني لدعمه ونصرته في السراء والضراء.

ويذهب "أحمد أبو حاقة" إلى أن: "الالتزام هو مشاركة الشاعر الناس همومهم الاجتماعية والسياسية ومواقفهم الوطنية والوقوف بحزم لمواجهة ما يتطلبه ذلك إلى حد إنكار الذات في سبيل ما التزم به الشاعر أو الأديب، فالشاعر هو جزء لا يتجزأ من شعبه ومجتمعه وهو صورته والصوت الناطق باسمه وكلمته وسلاحه فعليه دائما مراعاتها من خلال تحديد هدفها وتصويبها بدقة وأن بدقة وأن يكون دائما مستعدا للمحاربة من أجلها والصمود معها... الالتزام في الدرجة الأولى هو الالتزام على الموقف الذي يتخذه و وضوح وإخلاصها وصدقا واستعدادا من الفكر بتحمل كامل التبعية التي يترتب عليها هذا الالتزام".[2]

فالشاعر هو لسان الأمة وقلبها النابض وعقلها المفكر وضميرها الحي فعليه أن يدرك بأنه صاحب رسالة، فهو مسؤول مسؤولية مباشرة في أحدث أمته حاضرها ومستقبلها وعليه أن يكون ملتزما بأمانة وصدق بقضايا أمته ويصور واقع والأوضاع الاجتماعية والسياسية والوطنية التي هي

[1] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2001، ص 155.

[2] أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، ط1، أطروحة الدكتوراه دولة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القديس يوسف، دار الملايين، بيروت، 1979، ص ص 13-15.

دائما أحدا لمحركات الأساسية لآلة الشعر والمسجلة لانتصارات الأمة أو انتكاساتها وآمالها وطموحات وكذلك لقاء وتسليط الضوء على أهم المراحل التي مر بها مجتمعه والصراعات التي ظهرت في بيئته.

مفهوم الالتزام في القرآن الكريم:

وردت لفظة الالتزام في القرآن الكريم في العديد من المواضع ومن بين الآيات القرآنية التي ورد فيها لفظ الالتزام نجد قوله عز وجل في الآية الكريمة: وَكُلَّ إِنسَٰنٍ أَلْزَمْنَٰهُ طَٰٓئِرَهُۥ فِى عُنُقِهِۦ ۖ وَنُخْرِجُ لَهُۥ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ كِتَٰبًا يَلْقَىٰهُ مَنشُورًا ﴿١٣﴾.[1]

وفي قوله تعالى: قُلْ مَا يَعْبَؤُا۟ بِكُمْ رَبِّى لَوْلَا دُعَآؤُكُمْ ۖ فَقَدْ كَذَّبْتُمْ فَسَوْفَ يَكُونُ لِزَامًا ﴿٧٧﴾[2]

ففي الآية الكريمة الأولى من سورة الإسراء جاء الالتزام بمعنى الملازمة للشيء والدوام عليه وعدم مفارقته وفي الآية الثانية من سورة الفرقان كان بمعنى القيد والارتباط.

وفي قوله تعالى: وَكُلَّ إِنسَٰنٍ أَلْزَمْنَٰهُ طَٰٓئِرَهُۥ فِى عُنُقِهِۦ ۖ وَنُخْرِجُ لَهُۥ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ كِتَٰبًا يَلْقَىٰهُ مَنشُورًا ﴿١٣﴾.[3]

الإلتزام السياسي:

"محمد العيد آل خليفة": يقول في قصيدة " صرخة ثورية"

أناديك للخير خير النداء	¤¤¤	وأوصيك بالحق حق الوصيه
ذر الخوف تعرف ثنايا السلوك	¤¤¤	فمن هاب خاب وظل الثنيه

[1] القرآن الكريم، سورة الإسراء، الآية 13.

[2] القرآن الكريم، سورة الفرقان، الآية 77.

[3] القرآن الكريم، سورة الإسراء، الآية 13.

رأيت المنايا سبيل المنى ¤¤¤ فخاطر تصب منية أو منيه
إذا زلزلت بالخطوب البلاد ¤¤¤ فلا خير في حذر أو تقيه
تولى زمان الرضى بالهوان ¤¤¤ ووافى زمان الفدى والضحية
أنصلى الجحيم ونسقي الحميم ¤¤¤ وترى الوخيم، ونعطى الدنية؟
ومن حولنا تستباح الديار ¤¤¤ ويخزى الصبي بها والصبيه
أتخضع للضميم يا بن الأبادة ¤¤¤ وتطرق مستلما للأبدية
أما في عروقك أزكى الدما ¤¤¤ أما في فؤادك أذكى الحميه؟[1]

يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية عبارة عن لهب والشاعر هنا يحرض شعبه ويدعوه إلى الكفاح وترك الخوف إلى عدم الاستسلام لغاصبيه.

ويقول في قصيدة "مناجاة بين أسير وأبي بشير"؛ مشيرا بميلا عالم جديد وعهد سعيد، يفعل الثورة والمكافحة والتضحية حتى الموت في سبيل وطنه وأرض أجداده:

أدنا السلام غدا تدوى ¤¤¤ فيسكت صوتها صوت النفير
كأني بالجزائر، في ابتهاج ¤¤¤ بنصرتها على الباغي المغير
لقد شطت فرنسا في آذاها ¤¤¤ وحطتها إلى الدرك الحقير
سقتها بالعذاب كؤس صاب سواه ¤¤¤ وآخر سفيها شرب المدير
فقل لمن استعار حمى سواه ¤¤¤ أعده بغير مطل للمعير
كأني بالمواكب وهي نشوى ¤¤¤ من التحرير ترفل في الحرير
وتهتف للجزائر عابرات ¤¤¤ بشتى الطرق تعبق بالغبير
وما شعب الجزائر غير شعب ¤¤¤ سخي بالفدى حر الضمير
وحسبك ثورة الأحرار حكما ¤¤¤ أخيرا منه في العهد الأخير
لقد ضحى بثورته فأضحى ¤¤¤ بها في الصبر منقطع النظير
ولا تزعجك ألاف الضحايا ¤¤¤ وما أجراه من دمه الغزير[2]

[1] محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010، ص 38.
[2] المرجع نفسه، ص 386.

فتلك شهاوة الشهداء فيه ¤¤¤ وذلك أجرى مطلبه الكبير
أتى استقلاله حتما فأبشر ¤¤¤ وبشر ما لقولك من نكير
ودع عنك التشاؤم فهو وهم ¤¤¤ وهم ليس يحمل بالبصير
فليس لأمة بالحق ثارت ¤¤¤ مصير غير تقرير المصير.[1]

ويقول "مفدي زكريا" في قصيدة " فلا عز حتى تستقيل الجزائر":

مددنا خيوط الفجر، قم نصنع الفجرا ¤¤¤ وصغنا كتاب البعث، قم ننشر السفرا
ورعنا الليالي، بالخوارق طافحا ¤¤¤ وسبحان من يا لشعب في ليلة أسرى
فكم كنت يا رحمان في الشك غارقا ¤¤¤ فآمنت بالرحمان في الثورة الكبرى
وكم كنت بين الكاف والنون حائرا ¤¤¤ ومد قلتها يا رب جنبتني الكفرا
ولباك شعب كاد يفقد ظنه ¤¤¤ بوعدك لولا أنه يحفظ الذكرا
وطالبته بالمهر إن رام عزة ¤¤¤ فأسرع من أرواحه يدفع النهرا
ويا عربيا في بلاد شقيقة ¤¤¤ عروبيتنا من يستطيع لها نكرا
فما حربنا إلا امتداد لثورة ¤¤¤ أراد لها من كان يخذلنا خسرا
فلا عز حتى تستقل جزائر ¤¤¤ ولا مجد، حتى نضع الوحدة الكبرى[2]

ما يلاحظ من قصيدة "فلا عز حتى تستقيل الجزائر" يمكن معرفة مدى التزام الشاعر "مفدي زكريا" بقضايا وطنه وتمسكه وتعلقه بحب بلده الجزائر؛ حيث يبز من خلال قصيدته الحس الوطني الثوري إلى جانب امتداد الحس القومي، المتمثلان في قيم النضال والثورة من خلال اعتماده على أسلوب التحريض والتعبئة الجهادية مبشرا بقيم التضحية في سبيل الوطن، صونا للكرامة الإنسانية ودرء للمخاطر التي تهدد الانتماء الحضاري للأمة الإسلامية وفي ظلالها وعد للنصر على الأعداء والعزة والكرامة للإنسان في الطن العربي، أما صياغة يلمس من خلال القصيدة البعد الوطني للشاعر

[1] محمد العيد آل خليفة، مرجع سبق ذكره، ص 387 .
[2] مفدي زكريا، مرجع سابق، ص 35.

بحيث يدعوا المصريين لضرورة الالتحام والإتحاد في صف واحد، لمقاومة المستعمر وقوى الظلم والطغيان من أجل تحقيق الحرية والاستقلال، للعيش بأمان وسلام.

ويقول "بدر شاكر السياب" في قصيدة " أنشودة المطر":

في كل قطرة من مطر
حمار أو صفراء من أجنحة الزهر
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبتسم جديد[1]

فالشاعر في هذا المقطع الشعري يبوح لنا بمدى حبه لوطنه وفخره بأمجاده وتاريخه العريق وكذلك يصور لنا معاناة الشعب العراقي جراء ويلات الاستعمار وما خلفه من نتائج وخيمة إضافة إلى القتل والتشريد والدماء التي تراق في كل يوم من دماء الشعب العراقي (موت) إلا أن الشاعر لديه إيمان قوي بأن هذه المحنة ستزول وسينتصر الحق على الظلم وتستقل بلاده ويأخذ شعبه الحرية التي طالما حلم بها وتمناها.

يقول عبد الوهاب بياتي في قصيدة "سفر الفقر والثورة":

بالشاعر المهجور
بقطرات الماء بالجسور
بالنجمة المحطمة
بالذكريات الهرمة
بكل ساعات البيوت المظلمة

[1] بثينة علي إبراهيم مرزوق، الأدب السياسي والحداثة في الشعر العربي، دراسة تحليلية للشاعر بدر شاكر السياب، ط 1، مركز الإسكندرية للكتاب، 2006، ص 110.

أن نحرق

لتنطلق

منا شرارات تضيء صرخة الثوار[1]

يلاحظ من خلال أبيات القصيدة الشاعر يدعو شعبه العراقي إلى ضرورة تلبية نداء باستعمال كل الأدوات المتاحة له لمحاربة العدو على ضرورة تحقيق الانتصار للوطن العزيز والغالي.

ويقول "أبو القاسم شابي" في قصيدة "إلى طغاة العالم":

ألا أيها الظالم المستبد ¤¤¤ حبيب الظلام، عدو الحياة

سخرت بأنات شعب ضعف ¤¤¤ وكفك مخصوبة من دماه

وسرت تشوه سحر الوجود ¤¤¤ وتبذر شوك الأسى في رباه

رويدك لا يخدعنك الربيع ¤¤¤ وصحو الفضاء وضوء الصباح

ففي الأفق الرحب هول الظلام ¤¤¤ وقصف الرعود وعصف الرياح[2]

حذار فتحت الرماد اللهيب ¤¤¤ ويبذر الشوك يجن الجراح

تأمل هناك... أني حصدت ¤¤¤ رؤوس الورى وزهر الأمل

ورويت بالدم قلب التراب ¤¤¤ وأشربته الدمع حتى ثمل

سيجرفك السيل، سبل الدماء ¤¤¤ ويأكلك العاصف المشتعل[3]

يصف الشاعر المستعمر الفرنسي بمجموعة من المواصفات يظهر من خلالها جبرته واستغلاله، فهو يصفه بالظلم المستبد، عدو الحياة وصديق الموت الذي يعبث بمصير الشعوب الضعيفة ويسفك دماؤها، فيشوه سحر الوجود ويبذر أشواك الحزن في كل مكان كما يصور لنا الحالة المأساوية والسوداوية التي يعاني منها وطنه ووصف ما خلفه المستعر الفرنسي من عذاب وويل في البلاد من قتل

[1] عبد الوهاب البياتي، ديوان الموت والثورة، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، دت، ص150.

[2] أبو القاسم شابي، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 1426هـ-2005م، ص 160.

[3] المرجع نفسه، ص 160.

ودمار وسفك لدماء الأبرار وتشريدهم... الخ. وفي الأخير يحذر الحاكم الظالم ويتوعده بالثأر والانتصار عليه؛ انهزام الظلم وانتصار المظلوم، وارتفاع راية الحق وانزهاق الباطل.

الالتزام الديني:

ويقول "محمد العيد آل خليفة" في قصيدة "ويخلد الإسلام"

وما بها حرم الحلال بلا خو ¤¤¤ فمن الله أو أحل الحرام

فأقيموا شعائر الله واخشوا ¤¤¤ جانب الله أيها القوام[1]

قوله تعالى: حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ ٱلْمَيْتَةُ وَ ٱلدَّمُ وَلَحْمُ ٱلْخِنزِيرِ وَمَآ أُهِلَّ لِغَيْرِ ٱللَّهِ بِهِۦ وَ ٱلْمُنْخَنِقَةُ وَٱلْمَوْقُوذَةُ وَ ٱلْمُتَرَدِّيَةُ وَ ٱلنَّطِيحَةُ وَمَآ أَكَلَ ٱلسَّبُعُ إِلَّا مَا ذَكَّيْتُمْ وَمَا ذُبِحَ عَلَى ٱلنُّصُبِ وَأَن تَسْتَقْسِمُواْ بِٱلْأَزْلَٰمِ ذَٰلِكُمْ فِسْقٌ ٱلْيَوْمَ يَئِسَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ مِن دِينِكُمْ فَلَا تَخْشَوْهُمْ وَ ٱخْشَوْنِ ٱلْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلْإِسْلَٰمَ دِينًا فَمَنِ ٱضْطُرَّ فِي مَخْمَصَةٍ غَيْرَ مُتَجَانِفٍ لِّإِثْمٍ فَإِنَّ ٱللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴿٣﴾[2]

ويقول في قصيدة "أيها تارك الصلاة"

أيها تارك الصلاة أبن لي ¤¤¤ أي عذر له تركت الصلاة

أي عذر تركت الصلاة ¤¤¤ تكسب العبد خشية وأناة

أغرورا تركتها أو نفورا ¤¤¤ أم كفورا أم سخطة أم شتاما؟

كل يوم تقول سوف أصلي ¤¤¤ سوف أقضي من فرضها ما فاتا

هكذا ينقصني زمانك ليلا ¤¤¤ ونهارا تؤجل الأوقاتا

بادر الفرض واستر العرض أولا ¤¤¤ فترقب من ربك الإعناتا

هذه دار كلفة لا توان ¤¤¤ فاجعل الصبر عدة والثباتا

أيها المطمئن فيها اغترارا ¤¤¤ بالأماني متى ملكت الحياة؟

[1] محمد العيد آل خليفة، مرجع سبق ذكره، ص 166.

[2] القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية03.

إنها ساعة تمر كأن لم ¤¤¤ تغن فيها عشية أو غداة
كم غني بالفقر فوجئي يوما ¤¤¤ ومعافى إذابه قيل ماتا[1]

فنجده يحذر تارك الصلاة، لأن تركها من الكبائر وكأنه تحول إلى داع يدعو الناس لفعل الخير والمحافظة على الصلاة وقد استمد هذا اللفظ (الصلاة) من قوله تعالى: فَوَيۡلٞ لِّلۡمُصَلِّينَ ۝٤ ٱلَّذِينَ هُمۡ عَن صَلَاتِهِمۡ سَاهُونَ۝٥ [2]

ويقول في قصيدة "تارك الزكاة":

أيها تارك الزكاة لماذا ¤¤¤ لا تزكى وقد ملكت النصابا
مرحول من بعد حول ¤¤¤ مثلما يتبع السحاب السحابا[3]

يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية الشاعر يوصي بالزكاة لأنها ركن هام في العقيدة الإسلامية وقد أخذ الشاعر هذا اللفظ من قوله تعالى وَمَآ أُمِرُوٓاْ إِلَّا لِيَعۡبُدُواْ ٱللَّهَ مُخۡلِصِينَ لَهُ ٱلدِّينَ حُنَفَآءَ وَيُقِيمُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَيُؤۡتُواْ ٱلزَّكَوٰةَۚ وَذَٰلِكَ دِينُ ٱلۡقَيِّمَةِ۝٥ [4]

ويقول في قصيدة "شهر الصيام":

أولائك صومهم بالأجر يحظى ¤¤¤ وترفعه الملائكة باهتمام
رأوا نعم الفناء إلى بلايا ¤¤¤ تؤول فآثروا نعم الدوام
وصاموا شهر ربهم احتسابا ¤¤¤ له فأثابهم دار السلام
أعد لهم بها (الربان) بابا ¤¤¤ ليدخلهم به دون الأنام
فقل لأخي الأمام اليوم أبشر ¤¤¤ ستحمد في غد غب الأوام

[1] محمد العيد آل خليفة، مرجع سبق ذكره، ص ص 142-143.
[2] القرآن الكريم، سورة الماعون، الآيتين 04-05.
[3] محمد العيد آل خليفة، مرجع سبق ذكره، ص 250.
[4] القرآن الكريم، سورة البينة، الآية 05.

ستسقاها مشعشعة وصرفا ¤¤¤ مداما لذة لا كالمدام
فليس تضر شاربها بغول ¤¤¤ وليس تجر شاربها لذام
يطاف عليك من وقت لوقت ¤¤¤ بها بينا حتفاء واحتشام
يشع بكل ابريق سناها ¤¤¤ ويعبق طيبها من كل جام
وبين يديك خيرات حسان ¤¤¤ قصرن عليك في أبهى الخيام[1]

الالتزام الاجتماعي:

يقول "أبو القاسم الشابي" في قصيدة "قلب الأم":

إلا فؤادك ظل يخفق ¤¤¤ في الوجود إلى لقاك
ويود لو بدل الحيا ¤¤¤ ة إلى المنية وافتداك
فإذا رأى طفلا بكاك ¤¤¤ وإن رأى شبحا دعاك
أعرفت هذا القلب في ظلماء ¤¤¤ هاتيك اللحوذ؟
هو قلب أمك، أمك ¤¤¤ السكرى بأحزان الوجود
يشدو بشكوى حزنه الدا ¤¤¤ جي إلى النفس الأخير[2]

يصور لنا شابي صورة الأم وحبها وعطفها على أولادها ومدى تعلق أولادها بها في كل مرحلة من مراحل الحياة في السراء والضراء في الفرح والحزن، فهي القلب الحنون العطوف على أطفالها الذي يود لو يفتدي أولاده بحياته وروحه من أجل سعادتهم فهي لا ترغب بالفراق ولا تحتمل البعد فقلبها دائما ينبض للقاء أولادها حتى إلى آخر نفس من عمرها.

ومن القضايا الاجتماعية التي تطرق إليها شابي والتي عابدها وعانها هي:"اليتيم"، فيقول في قصيدة "اعتراف":

[1] محمد العيد آل خليفة، مرجع سبق ذكره، ص 152.
[2] أبو القاسم شابي، ديوان، مرجع سبق ذكره، ص ص 114-117.

ما كنت أحسب بعد موتك يا أبي ¤¤¤ ومشاعري عمياء بالأحزان
أنني سأظمأ الحياة وأحتسي ¤¤¤ من نهرها المتوهج النشوان
وأعوذ إلى الدنيا بقلب خافق ¤¤¤ للحب والأفراح، والألحان
ولكل ما في الكون من صور المنى ¤¤¤ وغرائب الأهواء والأشجان
تحركت السنون وأقبلت ¤¤¤ فتن الحياة بحرها الفتان
فإذا أنا مازلت طفلا، مولعا ¤¤¤ بتعقب الأضواء والألوان
وإذا التشاؤم بالحياة ورفضها ¤¤¤ ضرب من البهتان والهذيان
إن ابن آدم في قرارة نفسه ¤¤¤ عبد الحياة الصادق الإيمان[1]

يحاول الشاعر أن ينتقل من وصف حزنه الشديد جراء فقدانه لوالده وعن حالته المأساوية والسوداوية وكل شيء الذي يراه بعين اليأس والحزن والقلق وابتعاده عن الحياة وملذاتها وأفراحها وألحانها لأنه لا يبصر السعادة في أي شيء من حوله، إلى وصف صبره ورضاه الذي كتبه الله له فالشاعر متشبع بالثقافة العربية والدين الإسلامي فاستطاع بذلك أن ينشر الأمل والإيمان والصبر في نفوس الجماهير، من خلال الدعوة للفرح والسرور ومواصلة الحياة مهما عظمت مشاكلهم وذلك لا يكون إلا من خلال الإيمان بهذه الحياة وبما كتبه الله للإنسان فيها.

ويقول "عبد الوهاب بياتي" في قصيدة "سوق القرية":

الشمس والحمر الهذيلة، والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ:
في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتما بالنقود وسأشتري هذا الحذاء
وصياح ديك فر من قفص، وقديس صغير:[2]

[1] أبو القاسم شابي، مرجع سبق ذكره، ص 157.

[2] عبد الوهاب البياتي، من ديوان أباريق مهمشة، دار فارس للنشر والتوزيع،1995، ص ص 134-135.

ما حك جلدك مثل ظفرك

والطريق إلى الجحيم

من جنة الفردوس أقرب والذباب

والحاصدون المتعبون:

زرعوا، ولمن أكل

ونزرع، صاغرين، فيأكلون

والعائدون من المدينة: يا لها وحشا ضرير

صرعاه موتانا، وأجساد النساء

والحاملون الطيبون

وخوار أبقار، وبائعات الأساور والعطور

كالخنفساء تذب: قبرتي العزيزة يا سدوم

لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم

وبنادق سود، ومحراث، ونار

تخبو وحداد يراود جفنه الدامي النعاس

أبدا، على أشكالها تقع الطيور

والبحر لا يقوى على غسل الخطايا، والدموع

والشمس في كبد السماء

وبائعات الكرم يجمعن السلال:

عينا حبيبي كوكبان

وصدره ورد الربيع

والسوق يقفر، والحوانيت الصغيرة والذباب

يصطاده الأطفال، والأفق البعيد

وتثاؤب الأكواخ في غاب النخيل[1]

[1] عبد الوهاب البياتي، المرجع السابق، ص 135.

هذه القصيدة تتحدث عن سوق القرية، وما فيه من بضائع ومتبضعين، وما يلاحظ بعد قراءة هذه القصيدة الشعرية، فإنها تتحدث عن الفقر؛ حيث وظف الشاعر بعض الأفكار ومجموعة من المفردات دلت عليه مثل:تداول الناس لحذاء قديم، لم يستطع أحد شرائه، وحديث الفلاح الفقير لنسه بأنه في العام القدم سيشتري هذا الحذاء، فما يستشفى من هذا أن الشاعر ربما قصد المجتمع وعبر عنه بالسوق لاختلاف المتواجدين فيه باختلاف طبقات المجتمع، وبدا بأهم مشكلة تواجه مجتمعه وهي: "الفقر" وقررها ببعض الأفكار الواقعية السالفة الذكر.

ثم انتقل في أبيات أخرى إلى مشكلة أخرى تؤرق مجتمعه وطبقته، ألا وهي سيطرت الطبقة عليا على الطبقة الكادحة في المجتمع ويبدو ذلك واضحا كل الوضوح من خلال استغلال الفئة الغنية للفلاحين الفقراء أبشع استغلال واغتصاب زرعهم وجهدهم المتجسدة في قول الشاعر: (زرعوا ولمن أكل، ونزرع صاغرين فيأكلون).

ثم انتقل في مقطع آخر إلى وصف مشهد بائعات الكرم اللاتي جمعن سلالهن وغادرن السوق، وغنائهن الذي يدل على الفرح والسرور فربما يقصد الشاعر بهن الطبقة البرجوازية القوية التي تعيش حياة هانئة رغيدة على حساب الطبقة الكادحة الفقيرة الضعيفة.

وعلى العموم يمكن القول، بأن الشاعر في هذه القصيدة قد صور هموم مجتمعه تصويرا دقيقا معبرا عن كل ما يسود بيئته من مشاكل بأفكار واقعية منها: الحذاء القديم، والفلاحين الساخطين، وبائعات الكرم والعطور...الخ.

توظيف اللون في الشعر المعاصر:

ماهية اللون:

يقول "الخليل بن أحمد الفراهدي": "اللون معروف وجمعه ألوان والفعل تلوين والتلون".[1]

يقول "أحمد بن فارس زكريا": "في معجمه مقاييس اللغة عن حد اللون: "اللام والنون كلمة واحدة هي سحنة الشيء من ذلك اللون: لون الشيء كالحمرة والسواد ويقال تلون فلان: اختلفت أخلاقه واللون من الجنس".[2]

قد جاء معنى اللون في معجم لسان العرب "لابن منظور" بمعنى: "جاء في مادة (لون): اللون هيئة كالسواد والحمرة ولونته فتلون ولون كل شيء ما فصل بينه وبين غيره والجمع ألوان وقد تلون ولون لونه والألوان الضروب واللون: النوع".[3]

عرفه "ابن دريد" بقوله: "كل شيء ما فصل بينه وبين غيره والجمع ألوان وتلون علينا فلانا إذا اختلفت أخلاقه".[4]

اللون في القرآن الكريم:

لقد ورد اللون في القرآن الكريم في العديد من الآيات تحمل لفظ اللون أو الألوان يذكر على سبيل المثال: قوله تعالى: أَلَمۡ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخۡرَجۡنَا بِهِۦ ثَمَرَٰتٖ مُّخۡتَلِفًا أَلۡوَٰنُهَاۚ

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهدي، الإشارات البلاغية، تح: عبد الحميد الهنداوي، ج 4، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط 1، 2003، باب اللام، ص 111.

[2] أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1972، ص 223.

[3] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، مجلد5 ، مادة (لون)، ص 540.

[4] ابن دريد، كتاب جمهرة اللغة، مكتبة الثقافة الدينية، ج3، ص 176،

وَمِنَ ٱلۡجِبَالِ جُدَدُۢ بِيضٞ وَحُمۡرٞ مُّخۡتَلِفٌ أَلۡوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٞ ﴿٢٧﴾ وَمِنَ ٱلنَّاسِ وَٱلدَّوَآبِّ وَٱلۡأَنۡعَٰمِ مُخۡتَلِفٌ أَلۡوَٰنُهُۥ كَذَٰلِكَۗ إِنَّمَا يَخۡشَى ٱللَّهَ مِنۡ عِبَادِهِ ٱلۡعُلَمَٰٓؤُاْۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٞ﴿٢٨﴾ .[1]

يستنتج من خلال هذه الآية الكريمة؛ بأن الهاء (به) تعود على الماء وهي تبين قدرة الله عز وجل في اختلاف الألوان (الثمار، والنبات) مع أن جميعها من مصدر واحد ألا وهو الماء والتربة مع ذلك تباينت الألوان فضلا عن تباين الطعوم فكان الاختلاف في الشيء الواحد مع تفاوت في الألوان، وتأتي الآية التي بعدها لتبين أن هذا الاختلاف لم يشمل الزرع والثمار فقط بل مست أيضا المخلوقات الحية من بشر ودواب. فقد جمع الله سبحانه وتعالى هذا الاختلاف في الآيتين وعدد فيهما ألوان الأحجار، والجبال، والثمار، والزرع، والناس، والدواب في ألفاظ تجمع الأحياء والجمادات والكل من أصل واحد.

وما يلاحظ أيضا عن ورود اللون في كتاب الله عز وجل هو أنه ذكر ستة ألوان وهي: الأبيض، والأسود، والأحمر، والأصفر، والأخضر، والأزرق، واختلفت كل دلالة كل منهما وتباينت لتحمل أكثر من مدلول واحد وذلك حسب السياق الذي وردت فيه الآية الكريمة: وسأحاول عرض بعض الأمثلة على ذلك:

اللون الأبيض:

تعددت الدلالات اللونية للون الأبيض في القرآن الكريم حيث ورد في أحد عشر موقعا يقول عز وجل في كتابه العظيم: وَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱبۡيَضَّتۡ وُجُوهُهُمۡ فَفِي رَحۡمَةِ ٱللَّهِۖ هُمۡ فِيهَا خَٰلِدُونَ﴿١٠٧﴾[2]

وكذلك في قوله تعالى: وَنَزَعَ يَدَهُۥ فَإِذَا هِيَ بَيۡضَآءُ لِلنَّٰظِرِينَ﴿١٠٨﴾[3]

[1] القرآن الكريم، سورة فاطر، الآية 27-28.

[2] القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية 107.

[3] القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية 108

فبياض وجوه المؤمنين وأيديهم هنا تدل على الإيمان والصفاء والعمل الصالح في الدنيا والآخرة والطاعة فجاء اللون الأبيض هنا ليدل على الفلاح والفوز بالجنة، ومن جهة أخرى يدل على الخوف والأسى وتجلى ذلك في قصة "سيدنا يوسف" عليه السلام في قوله تعالى: وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَـٰٓأَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَٱبْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ ٱلْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ﴿٨٤﴾[1]

ابيضت عيناه من شدة البكاء على فراق ابنه وحزنه عليه فكانت دلالة اللون الأبيض هنا هي الحزن والفراق.

اللون الأسود:

فهو لون التشائم ومكد للروح وهذا ما جاء في قوله تعالى: يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌۚ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَـٰنِكُمْ فَذُوقُواْ ٱلْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ﴿١٠٦﴾[2]

وفي قوله تعالى: وَيَوْمَ ٱلْقِيَـٰمَةِ تَرَى ٱلَّذِينَ كَذَبُواْ عَلَى ٱللَّهِ وُجُوهُهُم مُّسْوَدَّةٌۚ أَلَيْسَ فِى جَهَنَّمَ مَثْوًى لِّلْمُتَكَبِّرِينَ﴿٦٠﴾ [3]

إرتباط السواد بالوجه وما يتحول إليه من سواد في الدنيا والآخرة علامة على العاقبة السيئة وسود الأفعال والمصير

[1] القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية 84.

[2] القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية 106.

[3] القرآن الكريم، سورة الزمر، الآية 60.

اللون الأصفر:

وجد اللون الأصفر في القرآن الكريم ليدل على بعض صفات الحيوان والجماد من بهجة وحسن المنظر نحو قوله تعالى: قَالُواْ ٱدۡعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوۡنُهَاۚ قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٞ صَفۡرَآءُ فَاقِعٞ لَّوۡنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ ٦٩[1]

فلون البقرة هنا يبعث على السرور والبهاء والناظر إليها يسر بحسنها ومنظرها فالله هنا يدعوا عباده إلى التفكير والتبصير في حقائق هذا الكون.

وفي قوله أيضا: أَلَمۡ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءٗ فَسَلَكَهُۥ يَنَٰبِيعَ فِي ٱلۡأَرۡضِ ثُمَّ يُخۡرِجُ بِهِۦ زَرۡعٗا مُّخۡتَلِفًا أَلۡوَانُهُۥ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَىٰهُ مُصۡفَرّٗا ثُمَّ يَجۡعَلُهُۥ حُطَٰمًاۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَذِكۡرَىٰ لِأُوْلِي ٱلۡأَلۡبَٰبِ ٢١[2]

فبعد هطول المطر تخضر الأرض وتخصب وبعد فترة تجف وتصبح قاحلة ويتحطم زرعها فكانت هذه الصفرة دلالة على الموت وانتهاء الحياة والنشاط والجمال.

اللون الأزرق:

ارتبط هذا اللون بالسماء والبحر لأنه يبعث الهدوء في النفس وفي أحيان أخرى يأتي ليدل على شيء مكروه أو كصفة للخوف الذي يصيب الكفار عند الحشر من شدة الأهوال (المخاوف) ذلك اليوم يقول عز وجل: يَوۡمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِۚ وَنَحۡشُرُ ٱلۡمُجۡرِمِينَ يَوۡمَئِذٖ زُرۡقٗا ١٠٢[3]

ما يستخلص مما سبق بأن ذلك جزء قليل مما هو كثير حيث أن الألوان لا تعد ولا تحصى في القرآن الكريم ولكن عرض بعضها فقط للتدليل فقط على وجود اللون في القرآن الكريم.

[1] القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 69 .

[2] القرآن الكريم، سورة المزمر، الآية21.

[3] القرآن الكريم، سورة طه، الآية 102.

كما يجدر الإشارة بأن للألوان دلالات مباشرة (صريحة) وغير مباشرة (غير صريحة) وما توحي به حسب السياق الذي تورد فيه

دلالة الألوان المباشرة والغير مباشرة:

اللون المباشر هو اللون الذي استخدمه الأديب أو الشاعر بلغته تحديدا كاللون الأسود والأحمر... وغيرها من الألوان أو هو الإتيان بلفظ اللون أو مصطلح خاص به مثل: الأزرق الأسود الأحمر ومشتقاتها المأخوذة من هذه الألفاظ كالحمراء أحمر[1]

اللون غير المباشر عند الشعراء والباحثين فهو الإتيان بلفظ آخر يتم استنباط مفهوم اللون من هذا اللفظ كاستعمال الصبح للتعبير عن الأبيض، والليل للتعبير عن الأسود؛ ذلك لأن هاتين الكلمتين (الأبيض والأسود) مرتبطتان بالنور والظلام. [2]

اللون الأبيض:

الدلالة المباشرة:

فاللون الأبيض المباشر له دلالات مختلفة حسب طبيعة السياق الذي يرد فيه فهو يدل على الطهارة والعفة والنصر والتفاؤل والأمل والخير.[3]

ولكن مع وجود دلالة ايجابية كما توجد دلالة سلبية الموحية عن الموت والاقتراب من الخروج من الدنيا والتشاؤم الذي يرتبط بلون الشيب.[4]

[1] شاكر العامري، لمسات سيميائية في ألوان أبي تمام، إضاءات نقدية مفصلة ومحكمة، عدد27، 2018، ص 106.

[2] المرجع نفسه، ص 107.

[3] صائغ وجدان، الصورة الاستعمارية في الشعر العربي الحديث، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للنشر، ص 118.

[4] الزواهرية ظاهر، اللون ودلالته في الشعر– الشعر الأردني، أنموذجا، ط1، عمان، دار الحامد، ص 77.

فاللون المباشر في ديوان الشاعر عبد الرحيم حافل بدلالات ايجابية رغم ما كان يعاني الشاعر وأمته من الحزن والألم والتشرد ولكن الشاعر يأمل بالنصر والسعادة لشعبه فاستعان باللون الأبيض تعبيرا عن السلام والأمل والحرية والأمان لبلاده، نحو:

رحماك يا جيش الحبائب قد رفد ¤¤¤ ت الراية البيضا وجئتك تائبا
لم تنظر العينان جندا مثل جن ¤¤¤ دك من رأي جندامها وكواعبا
أواه لولي مثل جيشك كنت اف ¤¤¤ تتح البلاد مشرقا ومغاربا[1]

وفي الأبيات التالية ربط الشاعر اللون الأبيض بالسماحة والفضل، يقول:

غدر الحليف وأي وعد صانه ¤¤¤ يوما وأية ذمة لم يخفر
لما قضى وطرا بفضل سيوفنا ¤¤¤ نسى اليد البيضا ولم يتذكر
وإذا الدم المهراق لا بمراقه ¤¤¤ جدوى ولا بنجيعه المنحذر[2]

وفي الأبيات التالية اللفظ الأبيض بمعنى الوجود والكرم في سياق ايجابي:

ولنا الأيادي البض لا ين ¤¤¤ سى الأيادي غير جاحد
والشيئ إن كنا السا ¤¤¤ س به، وإلا فهو فاسد
ولظى النضال إذا بعدنا ¤¤¤ عنه أصبح جد خامد
وبنا إذا تدهى الشدا ¤¤¤ ند كان تفريج الشدائد[3]

يقول "بلند الحيدري" في قصيدة "الصمت الحالم":

أعمى تعكز بالهواجس والظنون بال رفيق
يحبو على فجر الصبا

[1] محمود عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، جمعه عز الدين المناصرة، ط1، دمشق، دار الجيل، ص 151.
[2] المرجع نفسه، ص 47.
[3] محمود عبد الرحيم، المرجع السابق، ص 78.

متعثرا بخطى الشروق
حسب السنا إغفاءة بيضاء في الوادي العميق
وستنتهي أحلامه الحيرى
إلى أبد عتيق[1]

يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية بأن الشاعر حرص على صفاء اللون لارتباطه بالأمل والبهجة والحيوية والطهر والنقاء.

يقول في قصيدة "من يدري يا بغداد":

إن مت وان عشت
إن مت وإن عشت فما زلت
خارطة في جيبي الأيسر
تحمل عينيك العمياوين
طريقين لهذا الهارب منك
وذاك العائد محمولا في كفن أبيض[2]

يلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري إن الدلالة الموحية باللون الأبيض إلى الكفن والموت تحمل في طياتها معنى الاندثار والانتهاء فوجود الموت بصورة الكفن يوحي بشكل كبير إلى كل الأشياء المكروهة التي تبعث على التشاؤم فيصبح الكفن رمزا للعزلة والهروب من الواقع وقد دعم ذلك بقوله (الهارب منك، العائد محمولا) فينشر اللون الأبيض في عموم المشهد الشعري ليعطيه كثافة في المعنى وعمقا كبيرا فتبرز قيمة اللون الأبيض.

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة ، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992م، ص 40..
[2] المرجع نفسه، ص 538.

اللون الأبيض غير المباشر:

ينعكس هذا اللون في شعر الشاعر عبد الرحيم بشكل غير مباشر في كلمات عديدة كالنور الفجر الكوكب الأقحوان القمر والكلمة التي استعملها الشاعر بديلا عن اللون المباشر بكثافة هي مفردة (النور) التي تعرف في المعاجم اللغوية بضدها أي: الظلمة نرى في الأبيات التالية دورها في اللون غير المباشر:

فيا قوم عودوا إليه يعد ¤¤¤ إلينا الفخار ومجد القمم
كتاب منير فمن نوره ¤¤¤ أنيروا غياهب هذي الظلم
وداووا بما فيه أسقاكم ¤¤¤ ففيه دواء يزيل السقم
كلام العظيم عظيم الكلام ¤¤¤ فعز العظيم وعز الكلم[1]

يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية الشاعر عبد الرحيم في بداية هذه الأبيات يدعو شعبه حتى يرجعوا إلى أيام عزهم وما عاشوا من المجد الذي لا مثيل له ويرى الوصول إلى العزة في التمسك بالقرآن الكريم والأخذ بنوره لكي يهتدوا ويطرحوا الظلام حتى يخيم النور والعزة والهداية على حياتهم بدلا من هذه الظلمة والنكبة التي جاء بها أعدائهم.

يعتبر اللون الأبيض في هذه الأبيات لون الهداية والعزة والكرامة في مواجهة الظلمة والسواد بشكل غير مباشر بالبياض واتخذ الشاعر القرآن الكريم كوسيلة لإزالة السواد وإحلال البياض مكانه.

أما الكلمة الثانية التي جاء بها عبد الرحيم دلالة على اللون الأبيض غير مباشر فهي مفردة الفجر:

إن أيامنا ابتسامة ثغر ¤¤¤ لم يدر مثلما الدهور
نشرت ميت الأماني وأحيت ¤¤¤ أملا عارما بقلب كسير
ذاك أن الظلوم يكره فجر الح ¤¤¤ ق ليلا يزول ليل الفجور[2]

[1] محمود عبد الرحيم، مرجع سبق ذكره، ص 119.
[2] المرجع نفسه، ص 41.

هذا هو اللون الأبيض بدلالاته وإيحاءاته التي استخدمها الشاعر عبد الرحيم بشكل مباشر وغير مباشر فالأبيض يوحي بمعان كالإسلام والأمان والهداية وقد أصبح لونا محببا للشاعر فركز على دلالاته الإيجابية في ديوانه ولم يشهد له دلالات سلبية.

يورد "بلند الحيدري" ألفاظا موازية تناظر اللون الأبيض في رمزيته، وقد أكثر الشاعر منها مقارنة بالألوان الأخرى فهي مفردات تعطي دلالات اللون الأبيض، وتشكل كل مفردة منها إيحاء دلاليا منفردا ومجتمعا في سياقه وحقله الشعري، ومن هذه المفردات (الصباح)، وهي موجودة بكثرة، يقول في موضع منها في قصيدة "انتظار":

هذا السراج قد انتهت أحلامه
ودنا الصباح
والفجر يولد مرة أخرى عل نزف الجراح[1]

يذكر الشاعر دنو الصباح الآتي بعد الفجر، يأتي الصباح بديلا عن ليل خربته أيادي الظالمين، وفي ذلك رمز للتفاؤل والانفتاح على الدنيا، وهذا التفاؤل جاء من شدة الألم، فبعد اشتداد آلامه وأوجاعه التي انتهكت جسم الشاعر وفكره، بدأ يفكر في صباح يولد من وسط الألم والمعاناة والوجع، فيكون الصباح هو بريق الأمل الذي يبحث عنه الشاعر من وسط آلامه، وهي صورة قديمة جديدة يقدمها "بلند الحيدري".

اللون الأسود:

إن اللون الأسود أغمق الألوان وجاء هذا اللون في معجم لسان العرب "لابن منظور" بمعنى: سود: السواد: نقيض البياض؛ سود وساد واسود واسودادا. ويقال للأعداء: "سود الأكباد"[2]

[1] بلند الحيدري، مرجع سابق، ص 88.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ط2 ، دار الصادر بيروت، مادة سود، 2003، ج7.

واقتصرت الدلالة النفسية للون الأسود في قاموس لسان العرب على العداوة والبغضاء.

استخدم "عبد الرحيم" اللون الأسود في شعره لما يحمله من دلالات متعددة ترتبط بحياته الحربية وما مر به من حزن وفراق وألم فهذا اللون في شعره يرمز إلى الظروف الصعبة والحوادث السلبية التي مر بها الشعب الفلسطيني وما أحاطت به من حوادث مخزنة وموت أحبة وظلم وكبت واضطهاد ولهذا وظف الشاعر اللون الأسود في شعره حتى يعبر عن مدى حزنه في الأبيات التالية:

خمدت نار قد أضرمتها ¤¤¤ لعدى كانوا لها بعض الوقود
والحمى قد ريع يا ذخر الحمى ¤¤¤ وغدا بعدك منقوص الحدود
لم أكن قلبك أدري ما الذي ¤¤¤ يرخص الدمع ويودي بالكبود
إن يوما قد رزئناك به ¤¤¤ جاعل أيامنا سودا بسود.[1]

فالسياق الذي جاء فيه اللون الأسود دال على حالة من الحزن الذي لا يكتنف الشاعر وحده بل الشعب بأكمله في بداية هذه الأبيات قام برثاء الشهيد وما قام به من الأعمال البطولية وجعل من الأعداء وقودا للحرب لكثرة هلاكهم على أيدي الشهيد. فعبد الرحيم بعد مدح بسالة الشهيد يستذكر موته وما أحاط به من الحزن والبكاء، فعندما كان هذا البطل حيا لم يعرف معنى الكآبة والحزن ،عبد الرحيم للتعبير عن الحزن استعان بلفظ الأسود لأن هذا اللون يدل على "الحزن والتشاؤم فقد كان العرب يتشاؤمون حتى بمجرد النطق بهذا اللون وأحد مشتقاته"[2]

ويظهر من خلال هذا السياق أن الحداد قد سيطر على الشاعر والشعب معا؛ ولبيان شدته كرر كلمة الأسود حتى يظهر أسفه على ما خسره وحضور الضمير (أنا)في (أيامنا) يوحي بمشاركة الشعب في هذا الحزن.

[1] محمود عبد الرحيم، مرجع سبق ذكره، ص 39.

[2] عمر أحمد مختار، اللغة واللون، ط2، عالم الكتب، القاهرة، ص 201.

يحظى اللون الأسود بمساحة واسعة جدا في أعمال "بلند الحيدري" الكاملة الشعرية من حيث الكثافة الوجودية في شعره، ويعود ذلك إلى عوامل عديدة قد ترجع جميعها إلى الحالة السوداوية والحزن والانكسار التي عاشها بلند، فمثلت السوداوية سلسلة متتالية في حياته ما انقطعت، أبدا، مما جعلها تشكل عاملا بارزا لظهورها في شعره، أدى إلى إتقاله واقعه المسود إلى شعره وأحاسيسه الداخلية التي تعبر عن ذاته ووجودانه وما يجيش في خلجات نفسه، فكان اللون الأسود يحمل دلالات كثيرة وعميقة.

لا يبرح بلند حشو شعره بالرمو السلبية التي تدل على سأمه من الحياة، ومن هذه الرموز (الموت) بلونه الأسود يقول في قصيدة " النهر الأسود":

زنبقة سوداء
في ثغرها الذاهل قد نام احتضار
السماء[1]

لا يوجد في الطبيعة الحية زنبقة سوداء، ولكنه يلون مفرداته بلون أحاسيسه الداخلية المظلمة، فلا مكان للنور والضياء عنده، وهذا يدل على مقدار الحالة التشاؤمية التي يعاني منها الشاعر، ومع ذلك فإن ثغرها–أي الزنبقة السوداء– ذابل يؤدي إلى الاحتضار ومن ثم الموت، فالسواد يسلب كل الدلالات المحببة والإيجابية في نفس الشاعر، واختياره لاسم الفاعل (الذاهل) بمعنى النسيان والغفلة يعطي قدرا من الأسى واللهو عن الذات ومجيء ما يشغلها عن نفيها من هموم وآلام ومشاكل ذاتية، ويدعم قوله (قد نام احتضار السماء، يعني الموت، وذلك أنه يرى الحياة كلها سوداوية لا طعم لها.

[1] بلند الحيدري، مرجع سبق ذكره، ص 69.

اللون الأسود غير المباشر:

إن الكلمات التي استعملها الشاعر عبد الرحيم بدلا من اللون الأسود كحقل للون المباشر كلها على الحزن والألم والمصاعب التي طرأت على حياة الشاعر وهذه الكلمات هي: (الليل، والحالك، والكدر، والسخام، والظلام) ولكن المفردة التي وظفها بكثافة في شعره نيابة عن اللون الأسود فهي: (الليل): أن العيش في المجتمعات الاستبدادية كفلسطين جعل الشعراء المعاصرين أن يروا الليل كابوسا دالا عن الظلم والتشاؤم والموت ولهذا الأمر نرى في الأبيات الشعرية التالية بأن الشاعر وظف كلمة الليل دلالة عن اللون الأسود الذي يشير إلى الحزن والحياة التشاؤمية والسوداوية والمأساوية:

أيها العرب وأنتم أمة ¤¤¤ لم تنم يوما على سوم الأذاة
قد تصبرتم طويلا فاغضبوا ¤¤¤ وتأنيتم كفى لات أناة
فاتكم بالحلم بعض المبتغى ¤¤¤ فتلافوا بعضه قبل الفوات
من دجا بالظلم ليله ¤¤¤ فلينره بالحراب
من شكا قيدا فحله ¤¤¤ عند أطراف العضاب[1]

وظف "بلند الحيدري" من الأسود المباشر فإنه كذلك استعمل عدة ألفاظ ومفردات موازية للون الأسود في قصائده الشعرية، ومن أكثر الألفاظ والمفردات التي استخدامها بلند ليوازي به اللون الأسود، كلمة (الليل). يقول في قصيدة "الطبيعة الغاضبة":

الليل جاث
والظلام مكشر عن نابه
والرعد يرعد كلما هتف السناء ببابه
فكأن خلف الليل
قلبا مل طول عذابه
سئم السكون تعربد الأشباح في محرابه[2]

[1] محمود عبد الرحيم، مرجع سبق ذكره، ص 51.
[2] بلند الحيدري، مرجع سبق ذكره، ص 83.

يحتوي النص على السوداوية بشكل كثف، إذ توحي عليه عدة مفردات، وهي على التريب: (الليل، الظلام، الليل، السكون، الأشباح) وتكرار مفردة (الليل) مرتين في المقطع السابق في القصيدة يوحي بسوداوية نظرته للحياة التي انعكست على وجدانه فبانت في شعره، وافتتاحية النص (الليل جاث) تشكل بؤرة السوداوية، حيث الفعل (جاث) بوجوده وثبوته واستمراره، ثم يظهر قسوة الليل بالسطر التالي (الظلام مكشر عن نابه) في استعارة مخفية مرعبة وكاشفة عن عمق القسوة في حياة الشاعر، وكأنه وحش مفترس يكمن له، وهذه الصورة لا تتقطع أبدا، حيث تعطي مفردة (كلما)فائدة الدوام والاستمرارية، فيظهر بلند أن قلبه تحمل من المآسي والذل والانكسار ما جعله ضعيفا بعد قوة، ففي هذا النص نجد صورة سوداوية عميقة، ضرب الشاعر بسوداويتها كل أعماقه الداخلية، فنلحظ صورة مظلمة ليلية تسودها حال السكون الذي بالرهبة والخوف، فتأتي الأشباح لتعطي قدرا من السواد على سواده السابق، فكثرة المفردات الرامزة للون الأسود ولدت عمقا يوحي بالانكسار والذل والخوف وبغض كل المحيط بالشاعر.

اللون الأحمر المباشر:

يعد اللون الأحمر من الألوان الساخنة من وهج الشمس واشتعال النار والحرارة الشديدة وهو من أطول الموجات الضوئية.[1]

وهو الذي يلقي ستائر مختلف الأحاسيس والشعور كالحزن والفرح واليأس والأمل على البشر اللون الأحمر يدل منذ القدم على الدم وما يعني من الصراع والقتل والموت والثورة والحرب...الخ[2]

ولكن علاقة هذا اللون بالدم يوحي بجوانب ايجابية وسلبية فالأولى هي الحياة والثانية هي الموت. وهذا ما نجده يتجلى في الأبيات الشعرية التالية:

[1] عمر أحمد مختار، مرجع سبق ذكره، ص 111.

[2] الزواهرة ظاهر، مرجع سبق ذكره، ص 43

أتقيمون على حمل الأذى ¤¤¤ أيها العرب وإيعاد النجاة
دونكم فانتقموا إن الدما ¤¤¤ تطفئ الغل وتدنى الرغبات
الدم الأحمر أشفى ¤¤¤ بلسم عند الملمه
الدما تجرف جرفا ¤¤¤ صاحب الظلم وظلمه[1]

ما يلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري استخدم الشاعر عبد الرحيم في هذه الأبيات الشعرية اللون الأحمر صفة للدم كي يدل على أن الثورة والحرب والشهادة أحسن بلسم للجرح ولكي يظهر تأثير دلالة هذا اللون في البيت الأول قام بمناداة العرب وأراد أن يحرك نخوتهم حتى يدخلوا المعارك ولا يرضوا بظروفهم الراهنة لأن هذه الظروف لا تليق بهم وتسر الأعداء.

يقول "بلند الحيدري" في قصيدة "لعنة التراب":

كل شيء لديه خفقة نار
وانتفاضات لذة هوجاء
وجنوح
معربد تتلاشى
دون رجليه عزتي وإبائي
طوقيني. اني أحس بعمري
لم يعد غير
نطفة حمراء.[2]

ينظر بلند لنفسه نتاج نطفة نعتها بالحمراء، قياسا على العرف الاجتماعي المبني على رومانسية اللون الأحمر، ويختار لفظة (نطفة) دلالة على بداية خلق الإنسان في رحم أمه الذي يكون في ضعف بعد ضعف، فلعله لن يتبث فيه، فينظر لنفسه أنه لم يتشكل بعد ولم يتحدد مصيره

[1] محمود عبد الرحيم، مرجع سبق ذكره، ص 51.
[2] بلند الحيدري، مرجع سبق ذكره، ص 128.

الدنيوي، ولم تتولد دنياه وما فيها، داعيا من يشتاق إليها وهي أمه إلى تطويقه قدر المستطاع وتشكيله كما تريد، وذلك وثوقا بها أنها لن تشكله إلا بقلب حائن تشكله بخير وسلام، وفيه أمل في واقعه الأليم عليه يتغير إلى الأفضل.

اللون الأحمر غير المباشر:

إن اللون الأحمر يلعب دورا رياديا في شعر "عبد الرحيم" ونرى هذا اللون في حقل غير مباشر يتجلى في ألفاظه مثل: (الدم النار الورد الخمر ولكن الكلمة التي استخدمت بكثرة نيابة عن اللون الأحمر هي مفردة (النار) وهذا لكثرة حرقتها ولهيبها ولونها الأحمر تلقي معاني الحزن حث يقول الشاعر في هذا الشأن وهو يندب الشهيد:

وأحبيب الأمتا قد أصبح العي ¤¤¤ ش من بعدك لي جد نكيد
جمد الدمع بعيني جزعا ¤¤¤ يا لنار القلب من دمعي الجمود
فأذابت الروح أبكيك بها ¤¤¤ بدل الدمع فسألت في نشيدي [1]

ما يلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري الشاعر ينادي الشهيد ويجعله حبيب أمته وقد أصبحت الحياة من بعده مليئة بالنكد والمعاناة فلهذا يستعين بالنار للتعبير عن حزنه من أجل فقدان الشهيد وهكذا أخذ يكشف عن همومه ففي قلبه نار مشتعلة وقد استعملها ليصف بها القلب لشدة حرقتها ولهيبها ووهجها وهذه الكلمة وظفها الشاعر توظيفا جماليا لتجسيد تلك المعاني والأحزان التي رآها من بعد رحيل الشهيد؛ فجاء هذا اللون غير المباشر أكثر ملامسة لذهن المتلقي لأن الشاعر شبه حزنه بالنار.

لم يقتصر "بلند الحيدري" في استخدامه للون الأحمر المباشر له، وإنما وضع في ثنايا شعره بعض الألفاظ الموازية له دلاليا، ومن هذه التعبيرات الموحية بالأحمر: (الدم، الزهرة، النار، الجحيم)،

[1] محمود عبد الرحيم، مرجع سبق ذكره، ص 40 .

وقد ذكر كل لفظ من هذه الألفاظ بقدر يختلف عن الآخر، حيث كان الأكثر ذكرا من بينها لفظ (الدم)، ومن هذه السياق الذي ذكر فيه بلند لفظ (الدم) الموازي للون الأحمر، قوله في قصيدة "حلم بالثلج":

كوني ولو للحظة
دما
فما
جهنما
تقذف في عينيك ألف شهوة
مخبأة
كوني امرأة
يا خيبة تموت خلف النافذات
المطفأة
وليحلم الثلج الذي في ناظريك مرة بمدفأة[1]

يكتظ المشهد الشعري بتعبيرات مزدحمة من التشكيلات غير المباشر للتعبير اللوني الدال على اللون الأحمر، فالوحدات الصورية اللونية المكونة للمشهد (دما-فما-جهنما-مدفأة) تعمل كلها في نظام لوني واحد، وتعمل بتحريض قوي لكي يفتح كل آفاق خيال الإنسان المتلقي لإدراك القيمة التعبيرية التي أراد بلند أن يوصلها من خلال هذه الصورة البديعية المكونة للمعنى الشعري وصورتها.

تشكل هذه الإيحاءات رمزا للأمل الذي طالما بحث عنه الشاعر،بالبحث عنه في الدم الذي يمثل قمة البذل والعطاء، أو في الفم الذي يمثل حرارة الشوق واللقاء، أو حتى في جهنم التي ترمز للخطر والغضب، أو على الأقل مدفأة التي تعطي شيئا من الشعور بالدفء وهي أقل الدرجات، وهي في سياقها ترمز إلى الرغبة الشديدة في تغيير الحال بطموح وقيادة، وكسر الجليد، وجسر هوة

[1] بلند الحيدري، مرجع سبق ذكره، ص 419-420 .

الركود، لكي ينعم ببريق من الأمل عسى أن يغير الحياة إلى الأفضل، وكل تلك الصور تشكل مجتمعة التهاب العالية وجموع الإثارة لديه.

اللون الأخضر:

فاللون الأخضر يلقي معاني النمو والطبيعة والحركة على المخاطب ويهدئ النفس ويسرها وهو تعبير عن الحياة والخصب والنماء والأمل والسلام والأمان والتفاؤل وهو لون الربيع والطبيعة الحية والحدائق والأشجار والأغصان والبراعم،[1] كما يعتبر رمزا للجنة لأنها تتصف باللون الأخضر .

جاء في معجم لسان العرب "لابن منظور" في مادة (خضر): "الخضرة من الألوان: لون الأخضر، يكون ذلك في الحيوان والنبات وغيرهما مما يقلبه، وحكاه ابن الأعرابي في الماء أيضا، وقد اخضر، وهو أخضر وخضور وخضر وخضير ويخضير ويخضور واليخضور الأخضر"[2]

وما يلاحظ أن هذا اللون لو يذكر مباشرة عند "عبد الرحيم" لكنه استعان بهذا اللون بشكل غير مباشر وذلك باستخدام مفردات مثل:(الشجرة النبات الخصب) ليدل على شيئين وهما: الأول: الطبيعة الخضراء التي تمثلها الغابات في بلاده والثاني: الأمل والأمان.

الغربة التي عاشها الشاعر "عبد الرحيم" ضغطت عليه وألجأته للكتابة و وصف طبيعة وطنه ففي الغربة يشتاق إلى وطنه الحبيب ولم يطرق له صبرا على فراقه فيتغنى بجمال وطنه فيقول:

فيصلي القلب في كعبته ¤¤¤ وتضم الروح قدسي الحجر

وتمرين بيمناك على ¤¤¤ جسد أضناه في البعد السهر

ويغني الطير في أشجاره ¤¤¤ بديع الزهر أنغام الخبر[3]

[1] آباد بالاوي، مقالة بعنوان دلالات الألوان في شعر يحي السماوي، إضاءات نقدية، جامعة آزاد الإسلامية فرع كرج، العدد 08، ص 13.

[2] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مادة لون، ص1181 .

[3] محمود عبد الرحيم، مرجع سبق ذكره، ص 55.

ما يلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري الشاعر لم يصرح في هذه الأبيات الشعرية باللون الأخضر بشكل مباشر بل لم إليه بعناصر تتصف بالخضرة كالأشجار والشجر في البيت الثالث وقد قرن الشاعر بهذين اللفظين مع عناصر الطبيعة الأخرى كالحجر والغناء والطير والنغم والرقص والريح والصبا والزهر والأنغام وهي مفردات توحي بالحيوية والنشاط والحياة المشحونة بالأمل والتفاؤل في قلب الشاعر تحفز الشاعر للعودة إلى وطنه أو أحضان بلاده وتزيح ستائر اليأس جانبا حتى يعم الخير والأمل في أرجاء الوطن الحبيب بالرغم من طائرات الغاصبين والأعداء تحلق في سماء هذا الوطن بدلا من الطيور والعصافير.

يكتسب اللون الأخضر بعدا تعبيريا خاصا و واسعا لا يكتسبه غيره من الألوان، فيعطي دلالات واسعة في حقوله الدلالية، ليكشف عن مناطق واسعة بالغة الكثافة تعبيرا وتصويرا وجمالا وترميزا.

نجد أن "بلند الحيدري" قد استدعى اللون الأخضر في شعره بكثافة وفاعلية عالية في أعماله الكاملة، فقد شكل اللون الأخضر حضورا طاغيا في شعره واستخدم عددا من ألفاظ الخضرة المباشر وهي: (الخضرا خضرة تخضر أخضر لتخضر الخضراء الخضر): وعلى سبيل المثال: يقول في قصيدة "اليوم أعوذ":

دربي
كحديث اثنين عن الحب
عن لهفة قلب
عن لفتة جود
تخضر وتزهر في جنبيه وعود[1]

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 338.

يتحدث بلند عن دربه أو طريقة الذي منذ بداية حياته، فيحمل دلالة عاطفية رومانسية، أو أنه يتحدث عن علاقته بمعتقداته فالعلاقة بينهما علاقة عشق لا تنتهي، فكل سطر من أسطر المقطع الشعري السابق يحمل في طياته صورة من صور الحب الذي ينتهي بالوعود على أمل اللقاء، ونلمح في سطر المقطع السابق الأخير حضورا لونيا؛ لترفع من أداء وعمل اللون الأخضر وذلك من خلال (تزهر)، مما يساعد في رسم المعنى وصورته عبر طاقة التشكيل لتوصلنا إلى الصورة الشعرية بقدرة عالية على التوفيق بين اللونين، مما يوحي إلى الديمومة.

لم يكثر بلند من المفردات غير المباشرة التي تدل على اللون الأخضر بعكس الأخضر المباشر (الصريح)، فكانت مفرداته قليلة، نادرا تكرارها، ومن المفردات الدالة إلى الخضرة في شعر بلند، عبارة (غصن الزيتون) في قصيدة "هم... وأنا":

أنا لا أعرف أن أضحك أو أبكي
إنسان مجنون
في قرن مجنون
يبحث في الوردة عن حقد مجنون
أن لا أسأل تيبس أغصان الزيتون
ولذلك لا أعرف أن أضحك
لا أعرف أن أبكي.[1]

يمثل غصن الزيتون الأخضر في الثقافة الإنسانية العلمية رمزا للسلام والحرية والاستقراء والأمن والحب والسعادة في الأوطان، والشاعر لم يستخدم مفردة (غصن)، وإنما استخدم الجمع (أغصان)، للدلالة على موت الكثير من فرص السلام والأمن، وهو لا يتعجب من موت هذه الأغصان، فلا يسأل لم تيبست لأنه يعرف حقيقة الحكام، ولا يتحكم بردة فعل تجاهها.

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 560.

امتزاج الألوان:

إن الشعراء دائما في بعض الأحيان يستخدمون أكثر من لون معا حتى يظهروا رموزا متعددة في سياق واحد ومن أبرزهم: "عبد الرحيم" حيث مزج بين الألوان لكي يبين التضاد في شعره على سبيل المثال قصيدة "كبرياء الحب" فهي نموذج من اختلاط الألوان في شعره حيث يظهر هذا الاختلاط بين لونين هما الأسود والأبيض يقول:

اسمعي لا تذكري الماضي فلا ¤¤¤ رجع الماضي ولا البارح عادا
ودعي لا تقتربي في صفحة ¤¤¤ قد جعلنا أبيض الماضي سوادا[1]

ما يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية، أن اللونان الأسود والأبيض يعدان من أشهر المتضادين في عالم الألوان ولهذا الأمر استعان الشاعر بهذين اللونين لكي يظهر باللون الأسود النكبة والتعاسة للحاضر وباللون الأبيض يهدف به السعادة وهناء الماضي.

وفي الأبيات التالية مزج الشاعر بين اللونين الصريح وغير مباشر يقول:

كتاب أضاء دياجي الظلم ¤¤¤ ودل الأنام لأهتدى أمم
أشاع الجمال بقبيح الحياة ¤¤¤ وأفشى الحياة ببالي الرمم
وسل السخام من أكبد ¤¤¤ غلاظ وبيض منها السخم
وألقى السلام على العالمين ¤¤¤ فذاقوا حلاوة طعم السلم[2]

يستخلص من خلال هذا المقطع الشعري أن الشاعر قد استعان بلونين (الأبيض والأسود) بشكل غير مباشر بحث استخدم كلمات دالة عن اللون الأبيض مثل: (أضاء بيض) التي ترمز إلى

[1] محمود عبد الرحيم، المرجع السابق، ص 152.
[2] المرجع نفسه، ص 118.

السلام والصلح والجمال كما وظف مفردات تدل عن اللون الأسود (كدياجي، الظلم، السخم) التي توحي إلى الظلم والجفاء...الخ.

كان اللونان الأبيض والأسود من أكثر الألوان ورودا في شعر "بلند الحيدري"، فقد جمعا بينهما في صورة شعرية موحدة في عدة قصائد عدة، فكان الأسود والأبيض من أكثر الألوان التي مزج بينهما في شعره، فكان توظيفه لهذين اللونين معا لبيان التناقض بينهما، يقول في قصيدة "البحث عن الزمن المجهول":

أعرف أن البيت الخاوي
إلا من جسد ذاوي
وشظايا مرآة سوداء
وبعض خطى تنضج بالدم[1]

يظهر هذا المقطع الشعري حالة عدم اتزان، وفوضى القيم، فالأبيض يحمل من معان عليا وخير يقابل الأسود بما يحمل من دلالات تعاكس وتناقض اللون الأبيض، وهنا يتداخل اللونان ويتمازجان في إشارة دلالية على الوحدة وحالة التناقض التي يعيشها الشاعر وما يلاحظ أيضا هو طغيان الأسود في صورة مهشمة (شضايا)، وهي علامة وسمة على شقاء الإنسان، وصيرورته كل ما له علاقة باللون الأسود مصدرا من مصادر الحزن والأسى، وهو يعكس تحولات النفس في الانتقال من الفرح والسرور إلى القهر والحزن.

توظيف الرمز في قصائد بولند الحيدري:

إن من أبرز التقنيات الفنية التي تستخدم في الشعر العربي المعاصر هي الرمزية، الشعر العربي المعاصر وخاصة شعر المقاومة مملوء بالرموز وهذا يرجع إلى أسباب عديدة كالكبت السياسي وتجسيد المعاني والأحاسيس وتعميقها ومشاركة المتلقي في فكر الشاعر وأحاسيسه بعد احتلال البلاد العربية

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص 733.

على يد الغرب وازدهار أدب المقاومة وتعرف الشعراء والكتاب العرب على المدرسة الرمزية كثر استخدام الرمز في أدب المقاومة في العلم العربي وهذه الدراسة تتطرق إلى دراسة الرموز الطبيعية في شعر المقاومة للشاعر المعاصر "بلند الحيدري". "بلند الحيدري" يتكلم في أكثر أشعاره عن الوطن والمقاومة والثورة أمام المحتلين والظالمين حتى الوصول إلى الحرية والكرامة وهو يوظف عناصر الطبيعة رمزا لما يريد التعبير عنه فيغطي المعاني والعواطف ... وغير ذلك بستار رموز الطبيعة وينقلها إلى المتلقي فهو ينشد شعره المقاوم حول المضامين الأصلية للمقاومة يعني الاحتلال والغصب والظلم والثورة والحرية ويرمز بالعناصر السلبية مثل: الذئب والبرد إلى الغصب والظلم وبالعناصر الإيجابية مثل: الربيع والشمس إلى الثورة والحرية. كما يشارك المتلقي في ما يفكر فيه ويحس ويشعر به حول وطنه وآلامه. [1]

على العموم يمكن القول: بعدما احتلت الدول الغربية البلاد العربية وارتكب بعض الحكام الظلم والفساد قام الشعراء بالدفاع عن الوطن وحقوق شعبهم فتولد بذلك أدب جديد في الأدب العربي الذي عرف بأدب المقاومة فهو أدب يقاوم الظلم والفساد والاحتلال...الخمن أبرز الشعراء المعاصرين الذين استخدموا رموز الطبيعة في شعر المقاومة نجد الشاعر العراقي المعاصر "بلند الحيدري" قد أنشد قصائد كثيرة حول الوطن والاحتلال وما يتعلق بهما من الظلم والثورة والحرية لأنه شاعر ملتزم وليس غافلا عما يجري في وطنه، كما يجدر الإشارة بأن الشاعر قد استخدم تقنية الرمز في قصائده الشعرية التي يتكلم فيها عن المقاومة وما يلاحظ بأنه لا يتكلم عن الطبيعة ولا يصفها بل يستخدم عناصرها كرمز كرمز وأداة لكل تعبيرا لما في خياله من أفكار ويعطي لكل عنصر دلالة خاصة وفقا لخصائصه حيث يستعمل العناصر المخوفة والقبيحة لما هو مخوف وقبيح ويستخدم العناصر الجميلة والمحبوبة لما هو جميل ومحبوب مثلا: يرمز بالأزهار إلى الشهداء وبالذئب إلى العدو الغاصب.

[1] مجلة كلية التربية الأساسية وللعلوم والتربوية والإنسانية، جامعة بابل، نيسان/أفريل،2008، العدد 38، ص 165.

الرموز الدالة على الظلم:

يقول "بلند الحيدري" في قصيدة "تحية الأديب":

وقد دجن الظلام
فنصبت
في قدسنا
نصبا من البهتان
وتجمعت سحبا على آفاقها
حبلى
بنار جهمة ودخان
وقفت تنطر
أن يلم تجمعنا
وهن
فنحني لهوان
حتى إذا سقط النصيف تململت
ذئبا
وسما في فم الثعبان
فإذا الربوع وليمة لجرادها
والدار
نهب لبراثن الغربان[1]

ما يلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري، وظف الشاعر العناصر السلبية والقبيحة من الطبيعة كالذئب والجرادة والغراب التي ترمز إلى العدو الغاصب.

[1] بلند الحيدري، الديوان، ط2، بيروت، دار العودة، ص 464.

يقول في قصيدة "الطرد":

كم مرة يا دمي المسفوح للتراب
يا أيها الحاضر في الغياب
كنت أنا القاتل
والمقتول، كنت الجرح والذباب
كم مرة
أوصدت دوني الباب
ونمت لا أحلم
لا أسأل
لا أبحث عن جواب
لأنني...
لا تقلقي
سترجع الذئاب
سترجع الذئاب
ومرة ثانية
ثالثة
رابعة.[1]

ما يستنتج من خلال هذه الأبيات الشعرية بأن الشاعر شبه الغاصبين بالذئاب لا يشبعون من أكل دماء الناس وحقوق المظلومين ولا رحمة في قلوبهم ولا صلة بينهم وبين الإنسان لأنهم حيوان وحشية وعليهم أن يعيشوا ويسكنوا الغابات والجبال لأنم أصدقاء الموت وأعداء الحياة.

إن أحد المضامين الأصلية لأدب المقاومة هو الظلم، فالشعراء يتكلمون كثيرا حول ما يفعله المستعمر الغاصب الظالم في وطنهم من القمع والاضطهاد والسجن والاعتقال ومن رموز الطبيعة التي

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 406.

استخدمت في هذا نجده متجسد في قصائد الشاعر "بلند الحيدري" التي تطرق فيها إلى المحتلين الظالمين وجعل الثعبان والأفعى رمزا لهم مع بيان وحشية العدو وأعمالهم غير الإنسانية.

يقول في قصيدة "الليل":

لكنما الناس
عادوا مثلما كانوا
يشد أرجلهم بالأرض ثعبان
والأرض تنسج في صمت مآسيها
من كل ما فيها[1]

يقول في قصيدة "أريد أن":

أريد أن أزحزح الليل فلا تختل تحت ظله
أفعى
ولا تسعى
وراء رجله
تنفث ألف فكرة محرمه[2]

البرد:

كما هو معروف بأن البرد يسبب ضررا كثيرا لجسم الإنسان والمحاصيل الزراعية وله أثر سلبي في الطبيعة يستخدم الشاعر هذه الظاهرة الطبيعية في شعره المقاوم رمزا للظلم والظالمين: أي: الحكام والمحتلين الذين يظلمون الناس كثيرا ويرتكبوا في حقهم أقبح وأبشع الأعمال والتصرفات والمحرمات .

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 300.
[2] المرجع نفسه، ص 378.

يقول في قصيدة "ليل وبرد وحراس":

فالشاعر ينتظر صباح الحرية ويريد الخروج من الليل الطويل وبرده الشديد فالحيدري بهذه الرمزية يجسد جمال الحرية وكراهة الظلم والاحتلال ويخبر المتلقي بمجيء الحرية والسعادة بعد الظلم حتما:

سيطل الصباح
لن تنهض في الصبح الأموات
هل ماتوا ؟
تجوس الليل خطى الحراس
والليل طويل يا حراس
والبرد شديد
والثأر مرير يا حراس[1]

الشتاء:

إن الشتاء من أبرد وأطول فصول السنة تملؤ الطبيعة بالثلج والبرودة في هذا الفصل وتواجه الحياة بعضا من المشاكل والصعوبات ويغطي الثلج والجليد صعيد الأرض كما يجدر الإشارة بأن كلمة شتاء في شعر المقاومة رمزا للظلم والظالمين لذلك نجد الشعراء المعاصرون يستخدمون هذا الفصل في شعرهم استعمالا رمزيا ويعطونه دلالات سلبية وفقا لما له من مؤثرات مضرة في الطبيعة والحياة وعلى الإنسان بصفة خاصة، وهذا ما نجده يتجسد بكل وضوح في قصيدة "مسيرة خطايا السبع" يقول:

أنا امرأة
ولدت في ليل شتائي طويل المدى
فكان أن سددت باب غرفتي
أغلقت شباكي على الرياح والنجوم والصدى

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 539.

فصار بيتي مدفأه
ونمت كي أولد كل لحظة في موت.[1]

ما يستنتج من خلال هذه الأبيات الشعرية بأن مفردة الشتاء تدل على الصعوبة والحياة المأساوية السوداوية التي يعاني منها الشاعر و وطنه الذي ملؤه المحتل بالظلم والقهر كما يملؤ الشتاء الطبيعة بالثلج والبرودة والجليد.

الوحش:

يرمز الشاعر "بلند الحيدري" بالوحوش إلى الظالمين الذين يدوسون ويسلبون حقوق الشعب الزكي العريق الكريم لأنهم لا يرحمون ولا يفرقون بين الأطفال والكبار ويصفهم بالظالمين العنيفون ومتحجرون الفؤاد وقلبهم خال من الرحمة والمحبة وأعداء الإنسان والحياة وأصدقاء الموت لذلك ليس هناك أي صلة تربط بينهم وبين الإنسان.

يقول في قصيدة "توبة يهونا":

أنا أدري
أن شعبي يأكل الحقد عروقه
كلما أبصر بي الوحش الذي داس حقوقه
كلما أبصر بي الليل الذي سد طريقه
أنا أدري
أي وحش
أي دليل[2]

[1] بلند الحيدري، المرجع سابق، ص 697

[2] القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية: 30.

الرموز الدالة على الثورة:

المطر:

إن الماء هو سبب الحياة وأصلها ولا حي يقدر أن يعيش ويواصل حياته بدون ماء فيحتاج كل مخلوق حي من النباتات والحيوانات والإنسان إلى ماء، قال تعالى: أَوَ لَمۡ يَرَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَنَّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ كَانَتَا رَتۡقٗا فَفَتَقۡنَٰهُمَاۖ وَجَعَلۡنَا مِنَ ٱلۡمَآءِ كُلَّ شَيۡءٍ حَيٍّۚ أَفَلَا يُؤۡمِنُونَ ٣٠،[1] وبما أن هطول المطر يغير من الطبيعة ويجددها فاتخذ في الشعر العربي المعاصر والشعر المقاومة خاصة مدلول الحرية الدائمة التي تغير الحياة وصولا للكرامة والسعادة وتحقيق الاستقلال والعيش في كنف الأمل والأمان.

يقول:

يا ناس هبوني اسما
اسما يحملني وعدا
رعدا
غيما
مطرا قد يوعد بالنعي
سموني اسما... مسعودا أو أسعد
محمودا أو أحمد[2]

ما يستخلص من هذا المقطع الشعري وعلى حسب ما يقر به الشاعر "بلند الحيدري" هو دعوة شعبه إلى الالتزام بالثورة لأنها أمر ضروري في سبيل الوطن حتى يعم الحق ويزهق الباطل للوصول

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 365.
[2] المرجع نفسه، ص 68.

وتحقيق الحرية والكرامة وبهذه الرمزية يشير الشاعر بأن الثورة تنبث الحرية كما المطر ينبث الشجرة والزهرة والنبات.

البركان:

إذا نظرنا إلى البركان نظرة أدبية نقدر أن نقول بأن البركان هو غضب من الظلم لذلك يستخدم شعراء المقاومة كلمة (البركان) رمزا للثورة والانتفاضة ويؤمنون ويدعون إلى ضرورة التسلح لمواجهة العدو كما يعتقدون اعتقادا مبدئيا حاسما بأن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة لذلك يجب على الشعب أن يثور ويقوم أمام الظلم والمحتل لأن المستعمر لا يفقه لغة الحوار .

يقول الشاعر في قصيدة "تحية الأديب":

يا شامخا
ما طاله نسر
ولا دانت مسالك العقبان
إني أكاد أمس صوتك
هادرا
في كل شبر من خطى أوطاني
في عين ثائرة
يلوح حكاية عما تقول الأرض في البركان[1]

ما يلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية بأن الشاعر يرمز بالبركان إلى الثورة والدفاع عن الحق والوطن.

[1] بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 461.

الرموز الدالة على الحرية:

النور: إن النور والضياء محبوب عند جميع الناس لأنه يرمز إلى الخير والعطاء والسعادة والحرية التي توحي إلى معاني تحمل دلالات ايجابية كما وردت مفردة (النور) في الآية القرآنية الكريمة التالية: قال الله تعالى: ٱللَّهُ وَلِيُّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ يُخۡرِجُهُم مِّنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِۖ وَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَوۡلِيَآؤُهُمُ ٱلطَّٰغُوتُ يُخۡرِجُونَهُم مِّنَ ٱلنُّورِ إِلَى ٱلظُّلُمَٰتِۗ أُوْلَٰٓئِكَ أَصۡحَٰبُ ٱلنَّارِۖ هُمۡ فِيهَا خَٰلِدُونَ ٢٥٧[1]

يقول في قصيدة "لا شيء هنا":

مدينة الحزن تغنى بالألم
ومضى ينسج من تلك الدما
خفقة النور والهام الظلم[2]

ما يستخلص من هذه الأبيات الشعرية بأن الشاعر يرى بأن وطنه غارق ومليء في الحزن والألم والشعب يضحون بدمائهم ويكافحون الظلم باستخدام كل الوسائل المتاحة له لمحاربة العدو الغاصب حتى يصلوا إلى نور السعادة والكرامة والحرية وما يمكن أن يلاحظ أيضا بأن الشاعر لا يتكلم عن (الحرية) بصراحة وإنما يرمز إليها بعنصر من الطبيعة (النور) كما يعني بعنوان القصيدة (لا شيء هنا) إلى أهمية الحرية لأن بدونها لا فائدة لأي شيء في الوجود وخاصة مجتمعه.

الربيع:

عندما نفكر في الطبيعة نرى أنه لكل فصل من الفصول الأربعة يعني (الربيع الصيف الخريف الشتاء) خصائص خاصة بينما الربيع هو محبوب عند أكثر الناس لأنه أحسن من الفصول الأخرى جوا وطبيعة وجمالا ولهذا الشعراء الرمزين يجعلون الربيع رمزا للحرية وتجدد الحياة بعد الفساد.

[1] القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 257.

[2] بلند الحيدري، مرجع سبق ذكره، ص 114.

يقول "بلند الحيدري" في قصيدة "ألف قتيل.... خبر عتيق":

وحدي
رأسي هنا
رجلي هناك
ويدي تشد على يدي
ألم فضيع
وأحسن بي شوق الربيع[1]

يقول أيضا في قصيدة "النسر":

فسنبلة تقول:
غدي ربيع وتقسم باسم خابية
وراح
بان يبقى الطريق
طريق فجر
وفجرك لن يسير إلى أرواح[2]

الشمس:

يقول الشاعر في قصيدة "وجه أختي...وجه أمتي":

يا أختاه
مثل الموت... ولكن
لم تموتي
ولن تموتي

[1] بلند الحيدري، مرجع سبق ذكره، ص 349.
[2] نفس المرجع، ص 453.

فغدي سيبعث منك يا أختاه
من دمك الصموت
من نبض قلبك وهو يصرخ حيث يمعن
في السكوت
لا ... لم تموتي
ولن تموتي
ما دام حرف أخضر يومي وشمس تولد
ما دام في الدنيا غد[1]

يظهر بأن الشاعر يرمز بالشمس إلى الحرية حيث بهذه الرمزية ينبث شجرة الأمل والرجاء في قلوب مواطنيه ويخلق هذا المعنى في أذهانهم والحرية تجيء بعد الظلم كما الشمس تأتي بعد الظلمة والليل.

[1] بلند الحيدري، مرجع سبق ذكره، ص 437.

الفصل الثالث

اللغة السينمائية في قصيدة الشاعر المعاصر بلند الحيدري

بعنوان: «حلم في أربع لقطات»

- ✓ نبذة عن حياة الشاعر بلند الحيدري.
- ✓ دراسة تحليلية لقصيدة حلم في أربع لقطات.

يسعى النص الشعري المعاصر إلى أن يشق طريقا جديدا خاص به، وقد أسهم النص الشعري في الإفادة من معطيات ومرجعيات متنوعة وفنون كثيرة ولاسيما الفن السابع (السينما)، لما تنطوي عليه من قابلية تصويرية، فالاهتمام بالصورة يمثل أحد المعطيات التي تمارس لإثراء النص الشعري.

ولأن النص الشعري فن، استطاع – النص المعاصر– بناء استراتجياته من خلال الأخذ والعطاء، مع تقنيات الفن السينمائي وأدواته، حتى لا تتغلب ماديات الصورة على مجال الصورة السرد اللغوي، فضلا عن كون هذه التقنيات كفيلة بتحديد البنية الزمانية للمشهد الشعري إن اقتراح تسمية الدراسة (سينمائية النص الشعري) يمثل مدى إفادة النص الشعري من كشوفات السينما وآلياتها، وتسمية الدراسة (بالسينمائية) يجسد فعل البحث، بل يحقق تمركز البحث حول خصوصية إبداعية تتشكل من خلال " آليات السينما داخل النسيج الشعري"

مارس النص الشعري، مدة طويلة المظاهر التجريبية جميعا من أجل التحديث والمعاصرة، مما ترتب – عليه – الإفادة من الفنون الأخرى، جاعلا من ذلك خطوة أولى ومميزة للفرادة والبحث عن الخصوصية.

فمسألة تداخل فن بآخر من المسائل المهمة في تشكيل النص المعاصر والسبب في ذلك واضح هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لو يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا فالحدود بينها تعبر باستمرار والأنواع تخلط أو تخرج والقديم منها يترك أو يحور وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار المفهوم نفسه موضع شك.[1]

ألا يزال البحث في مسألة الأشكال الشعرية قيد الانجاز بسبب إشكالية الآفات التي مارسها النص الشعري المعاصر حيال الفنون المجاورة كالسينما والرسم والمسرح والعمارة والقصة وعملية

[1] رينيه ويلك، مفاهيم نقدية-النقد الأدبي، تر: محمد عصفور، الناشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص 276.

الاقتراب من أساليب وطرائق والفنون الأخرى داخل الفن الشعري تستدعي تشكيل قوانين جديدة تسهم في قبوله وتذوقه بعدما طال اغترابه وتقليده للأشكال المستهلكة

إن العلاقة بين السينما والأدب ليست ممتدة في الزمن فالفن السينمائي قريب الولادة استطاع بمهارة عالية تأسيس قوانينه وتشكيل حضوره فنا من جهة وفرض أدواته على النص الشعري من جهة أخرى إذ أن استخدام الأديب للتقنيات السينمائية داخل النص الشعري وسيلة تعبيرية خاصة في جوهرها[1]

وتوظيف الشاعر الأساليب السينمائية داخل النص الشعري المعاصر إنما هو نقل للروح القارئة داخل الصالة السينمائية، [2] كما يجدر الإشارة أن اللغة الشعرية العليا تعرف بأنها اللغة المشتركة بين الفنون تقرؤها فتشعر أنك تشاهد فيلما وتسمعها كأنك في حضرة الموسيقى وتتأمل فيها وكأنك أمام لوحة وعندما تقطعها كشاهد لتدخلها في نص آخر تكون مكتفية المعنى توجب علينا البحث في بدايات التشكيل[3] والإفادة بين الفن السينمائي والشعري

لا يزال البحث في مسألة الأشكال الشعرية قيد الإنجاز بسبب إشكالية الآفاق التي مارسها النص الشعري المعاصر حيال الفنون المجاورة (كالسينما، الرسم، المسرح، العمارة، القصة) وعملية الاقتراب من أساليب وطرائق الفنون الأخرى داخل الفن الشعري تستدعي تشكيل قوانين جديدة تسهم في قبوله وتذوقه بعدما طال اغترابه وتقليده للأشكال المستهلكة.

ولد الشاعر العراقي"بلند أكرم الحيدري" في السادس والعشرين من شهر سبتمبر عام 1926 في مدينة السليمانية بالعراق واسمه يعني الشامخ في اللغة الكرية ينتمي الشاعر إلى أسرة كردية عريقة

[1] لودي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، ط1، دار الرشيد للنشر،المجلد1، بغداد، 1981 ، ص ص 419-420.

[2] ضياء خضرة، الرواية والسينما، مجلة آفاق، عربية، العدد11، 1991، ص 121.

[3] ياسين النصير، اللغة الشعرية العليا، مجلة الرافد، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد38، 2000، ص 74.

ومرموقة في العراق ومن الطبقة الأرستقراطية وكانت هذه الأسرة شديدة الوجاهة والثراء عرف عنها شغف أبنائها بالعلم والفن والأدب.[1]

يعد "بلند الحيدري" أحد رواد الشعر العربي الحديث في العراق كان والده "أكرم الحيدري" ضابطا في الجيش العراقي وأمه هي "فاطمة" بنت "ابراهيم أفند الحيدري" ذات أصول تركية.

تنقل بلند في بداية حياته مع أفراد عائلته بين مدن عراقية عديدة منها: (السليمانية، وأربيل، كركوك)، وذلك بحكم عمل والده؛ وجغرافيتها وحضارتها كبر الشاعر بلند حيث فقد حضن أمه بعد الانفصال عن والده بعامين لتبدأ رحلة التشتت والتمزق بالانتقال إلى بيت جده، وبوفاة الجد انتقل الشاعر إلى بيت خاله "داوود الحيدري" الذي كان وزيرا للعدل آنذاك 2 ولذلك فقد عانى الشاعر بسبب تنقله من مكان لآخر لتدهور العلاقة بين أمه وأبيه وهذا أثر على حالته النفسية.

نظرا لمكانة "بلند الحيدري" الأدبية وإسهاماته الإيجابية في العطاء الأدبي الناضج أناطت به المؤسسات الثقافية في الوطن العربي عددا من المهام الأدبية والفكرية التي قد فرضت عليه أن يرتحل من مكان إلى آخر في أرجاء العالم.[3]

أثناء إقامته في العراق شكل الشاعر بلند مع عدد من أصدقائه جماعة "الوقت الضائع وافتتحوا مقهى متواضعا في منطق الأعظمية شمال بغداد وأعطوه اسما يتفق مع الاسم الذي اختاروه لتجمعهم هو اسم (الواق واق) وفي ذلك المقهى بالذات كانوا يلتقون ويقرأ كل منهم نتاجات إبداعه وكانوا يتساجلون في أمور قراءاتهم الثقافية وحول قراءات لكتب كانت تصل إليهم من أوروبا من شعر

[1] محمد عوض، الصورة والإيقاع في شعر بلند الحيدري، ط1، دار العلم والإيمان والنشر والتوزيع، المجلد1، القاهرة، مصر، 2009، ص 7.

[2] محمود حواس، بلند الحيدري، ضلع مربع الحداثة الرابع الذي لم ينصف، جريدة الاتحاد ، تاريخ الزيارة للموقع:2019/03/14
http://www.alitihad.com/paper-php?name-news&sid=41830

[3] نجم عبد الكريم، الشاعر الإنسان بلند الحيدري، موقع إيلاف عدد4568، اطلع عليه بتاريخ:2019/04/06
http://elaph.com/web/opinio/2013/11/849499html

ورواية وأبحاث ويتناولون شؤونا ثقافية شتى الأمر الذي عمق من ثقافة "بلند الحيدري" ووسع من اطلاعه على المذاهب الأدبية والفكرية لاسيما المذهب الوجودي [1] الذي أعلن وزملاؤه الانتماء إليه [2] فهو يدل على الاغتراب والنفي والقهر والحزن.

يعد "بلند الحيدري" شاعرا عراقيا من جيل "السياب" و"بياتي" الذين صنعوا للشعر العربي المعاصر الكثير وهو صاحب صوت متميز وفن واضح المعالم وبارز السمات وحسبه ألا يكون رجعا لصوت من هذه الأصوات العالية التي خاضت تجربة التجديد الشعري مع نظرائها في سائر الأقطار العربية واستطاعت هذه الأصوات أن تؤكد للعراق مكانة خاصة وأن يبدأ بها التجديد في حركة الشعر الحر أحيانا أو ينتمي إليها أحيانا أخرى وإذا بحثنا عن القوة والعمق والاتساع في تجارب هؤلاء الشعراء الثلاثة فإننا في شعر الحيدري نجد الرقة والشفافية والصفاء[3] وتعد كثير من قصائد الشاعر من النماذج الرفيعة في الشعر العراقي والعربي الحديث.

أدى تشرد بلند الذي فرضه على نفسه إلى اشتراكه مع مجموعة من الشباب منهم "جواد سليم" و"فؤاد التكرلي" و"جبرا إبراهيم"... وغيرهم إلى تأسيس جماعة أدبية أطلقوا عليها اسم (جماعة الوقت الضائع) وهم جماعة من الشباب القلقين الحائرين استمدوا مفاهيمهم ومثلهم من النظريات الحديثة في الأدب والفن وكان لاتصالهم ببعض الفنانين والمثقفين أكبر الأثر في توجههم وإخصاب إنتاجهم،[4] وقد أسسوا مقهى لهم ثم تطور إلى مجلة ليصبح في نهاية المطاف دار نشر كاملة وبقيت في جميع حالاتها محتفظة باسمها الأول (جماعة الوقت الضائع) وقد صدر من المجلة عددان فقط قبل أن

---

[1] الوجودية: اسم لاتجاه أو نزعة ظهرت في تاريخ الفلسفة تنطوي هذه النزعة دائما على عداء للنظر المجرد، الذي يطمس ما في الحياة الفعلية من حالات التباين، وقد يتخذ هذا العداء صورة التحليل الذاتي العميق (الموسوعة الفلسفية المختصرة نقلها عن الإنجليزية فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق) ص535

[2] مروة كريم، بلند الحيدري مجلة الأهرام اليومي اصدار رقم1876.
http://www.ahram.org.eg/news/51394/4/news print/347068.aspx

[3] أنس داود، دراسات نقدية في الأدب الحديث والتراث العربي، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، دت، ص39.

[4] عيسى فتوح، بلند الحيدري شاعر النفي والاغتراب، مجلة اليرموك، العدد57 ، إربد–الأردن، أيلول، 1997، ص38.

تتوقف نظرا للهجوم العنيف من جميع النقاد آنذاك حيث اعتبروها إفساد للذوق العام ولم تقتصر هذه الجماعة على الكتابة فقط وإنما شملت الرسم أيضا فقد كان هدفها الأول الحرية والتمرد على كل ما هو تقليدي في الكتابة وفي الفن التشكيلي ولأنهم كانوا يلتقون بشكل منتظم في المقاهي راحت السلطات تشك بنشاطهم الذي ظنت أنه سياسي فراقبتهم ما جعلهم يتنقلون بين أكثر من مقهى في اليوم الواحد إلى أن انتهى الأمر بإغلاق صحيفتهم وتوقف نشاطهم الأدبي وتفرقهم.[1]

وقع انقلاب الثامن من شباط عام ألف وتسعمائة وثلاثة وستين ليتم في أعقابها اعتقال بلند نظرا لرفضه الانقلاب ويسجن وينجو من الموت بأعجوبة تمترك بغداد في نهاية العام ليذهب ويعيش قرابة خمسة عشر عاما في بيروت ثم الانتقال إلى لندن حتى وفاته هناك في أغسطس عام ألف وتسعمائة وستة وتسعين أثناء إجراء عملية جراحية بالقلب عن عمر ناهز السبعين عاما.[2]

بدأ الشاعر بلند الحيدري محاولاته الشعرية وهو في المرحلة الابتدائية وكان آنذاك يكتب باللغة الكردية وتعرف إلى الشاعر عبد الله كروان [3] الذي كان يكتب بالكردية أحيانا وبالعربية أحانيين أخرى، أصدر الشاعر "بلند الحيدري" ديوانه الأول "خفقة الطين" سنة 1946 قبل أن يصدر كل من السياب وبياتي ونازك الملائكة دواوينهم الشعرية الأمر الذي جعل النقاد يعدونه من رواد الشعر العربي العراقي بيد أن الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت ريادة الشعر عراقيا وعربيا كانت تتجاهل اسمه لاعتبارات شتى ويبدو أن من تلك الاعتبارات كونه كرديا ويكتب باللغة الكردية، [4] لذلك فقد حقه من الريادة بسبب هذه الدراسات.

[1] تهاني فجر، بلند الحيدري اللغة الكردية وتجهيل الريادة، مجلة الكردستان k21، العدد16، كردستان–العراق، دت، ص 695.

[2] محمد إبراهيم عوض، مرجع سبق ذكره، أنس داود، دراسات نقدية في الأدب الحديث والتراث العربي، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، دت، ص 39. ص ص 9-10.

[3] الشاعر عبد الله كوران هو شاعر كردي عراقي، ولد في غوران في مدينة حلبجة عام1905.

[4] محمد عوض، مرجع سبق ذكره، ص07 .

كان الشاعر الحيدري في غير مقابلة أدبية وندوة نقدية ومهرجان شعري وحلقة دراسية وحديث صحفي يدافع عن الأسبقية دون جدوى ويعتقد أن المشتغلين بقضية الشعر الجديد كما كان يسمى زمن ظهوره في أواخر الأربعينيات من المؤرخين والباحثين في حركة الحداثة كانوا ينحازون عن غير حق أو مصداقية توثيقية إلى قطبين شعريين تنازعا ولادة القصيدة الحديثة هما السياب والملائكة متناسبين إبداعات الحيدري الأولى ودوره المبكر في النشر لمجموعته الشعرية المنوه إليها سابقا.[1]

يمتاز صوت "بلند الحيدري" بنبرات عميقة وتتسم جمله الشعرية ببنية عاطفية ونفسية ومحكمة وكانت أشعاره تصدر عن تجربته صادرة عن تأملية هادئة وليست انفعالية طارئة ذات شفافية رائقة رسوخ جملته الشعرية وثبات اتجاهها يصدر من رسوخ منزله العائلي وحنينه السريري المتصل بخصائص الاستقرار والقوة والأبهة الحياة لم تكسره ترك البيت بإرادته واختياره الذاتي لا ينفصل بين الحياة والشعر ولا بين العبارة الشعور؛ لذلك كانت جملته تأتي قريبة من النفس والفكر وكأنها مقسومة ومنسجمة بين الشاعر والمتلقي. [2]

شعره ودواوينه:

يقول "جابر عصفور" عن "بلند الحيدري": "لقد حفر بلند في الوعي والذاكرة حداثته الشعرية وجسد بشعره وسلوكه نموذجا للشاعر الذي يستنزل الغيث وينسج خيوط الفجر".

قال "عيسى مخلوف" عنه: "إنه يجب إعادة النظر في مرحلة الريادة العربية التي تقرأ بعد قراءة كاشفة وحاسمة... لأن بلند وتجربته الشعرية لم ينصفا.[3]

[1] ممدوح السكاف، شاعرية بلند الحيدري والوقت الضائع موقع الحوار المتمدن، عدد 2691، 2009.
http://www.ahewar.org/debat/show.a

[2] وديع العبيدي، بلند الحيدري، ديوان العرب، 3، تموز 2015، تاريخ زيارة الموقع: 2019/02/26
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=articie§id-articie=5728.

[3] محمد إبراهيم عوض، مرجع سبق ذكره، ص 12.

بدأ "بلند الحيدري" –وكما يروي هو– شاعرا كلاسيكيا وقد أخذ بعض علومه الشعرية على يد الشاعر "معروف الرصافي" وقد صدر ديوانه الأول ديوان (خفقة الطين)عام ألف تسعمائة وستة وأربعين بعد تأثره بالحرب العالمية الثانية حيث كانت ببغداد قبلة للوفود الأجنبية فكان يجتمع بهم ومثل ديوانه هذا خلاصة تجربته في ذلك الوقت حيث اعتبره المبشر الأول مما جعل "بدر شاكر السياب" وهو من قدم للديوان الأول، يقول: (خفقة الطين) أول ديوان يصدر في العراق ويحمل توجهات جديدة[1] وبدءا من هذا الديوان زرع بلند إحساسه بالخيبة وضياع الأماني والتعب والقلق فقد أصدم بالواقع السياسي والاجتماعي وخروجه عن تقاليد الأسرة.[2]

وقد أصدر بلند ديوانه الثاني الذي أسماه (أغاني المدينة الميتة) الذي صدرت طبعته الأولى عام ألف وتسعمائة و واحد وخمسين،[3] جاء هذا الديوان ليعبر فيه عن قلقه إزاء الوجود وحيرته من انبهام المعاني وفقدانه السببية منتهيا إلى اليأس إذ كانت أرض العراق بين عامي 1957/1947 تتمحص بأمورها في عسر ومشفقة.[4]

غادر "بلند الحيدري" بغداد إلي بيروت عام 1963 ليتسلم رئاسة تحرير مجلة (العلوم) التي كانت تصدر عند دار العلم للملايين، وظل مقيما فيها حتى عام 1977، وقد عانى خلال هذه المدة الطويلة آلام الغربة والنفي كثيرا ما يتردد في قصائده لشعوره العميق بالاقتلاع الحقيقي من وطن لم يفارق الذاكرة ولم يعد الوصول إليه ممكنا إلا في الخيال وعلى الرغم من أن بلند عمل في إدارة مجلة [5] (العلوم) الصادرة عن دار العلم للملايين إلا ديوانه هذا لم يكن من إصدارات هذه الدار فصدرت طبعة هذا الديوان الأولى عن دار العصرية الموجودة كذلك في بيروت، [6] ثم أصدر بلند ديوانه الرابع

[1] هاشم شفيق وبلند الحيدري، تعلمت من الموسيقى والنحت والسينما، مجلة جهة الشعر، 2014/01/21.

[2] محمد إبراهيم عوض، المرجع السابق، ص 12.

[3] بلند الحيدري الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992.ص185 .

[4] عيسى مخلوف، مرجع سبق ذكره، ص 39.

[5] نفس المرجع، ص 39.

[6] بلند الحيدري، مرجع سبق ذكره، ص 287.

الذي أسماه (رحلة الحروف الصفر) وكانت طبعته الأولى عام 1968 من إصدارات دار الآداب في بيروت[1] وهذا الديوان لم يحمل كثيرا من التغيرات في الخطاب الشعري لدى "بلند الحيدري" وإنما سار فيه على نفس منوال دواوينه الشعرية السابقة.

أصدر بلند في عام 1972 ديوان (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) الذي يحتوي على ثلاث قصائد فقط وقد سمي باسم القصيدة الأولى في ترتيبها هذه القصيدة هي الأطول في مجموع أعمال بلند الحيدري الكاملة كلها [2] وتعتبر هذه القصيدة الحاملة لاسم الديوان نقله في مسار الشعر العربي حيث يجد القارئ خطوطا درامية متجذرة وتجربة راسخة ومفردات متنوعة تندغم جميعا بفضاءات أصوات متعددة تبدأ جميعا من ذات الإنسان وتتسع حتى تتناهى إلى المطلق.[3]

وبعد إصدار هذا الديوان بعام واحد أي في عام 1973 أصدر ديوان (أغاني الحارس المتعب) وكان إخراجه من بيروت من دار الآداب ثم تلاه ديوان (إلى بيروت مع تحياتي) الذي أصدره من بيروت من دار الساقي عام 1989 ثم كان ديوان (أبواب إلى البيت الضيق) عام 1990 ثم ديوان (آخر الدرب) الصادر من دار سعاد الصباح في الكويت عام 1993،[4] وإن ما يميز ديوان (آخر الدرب) عن كل الدواوين السابقة أنه احتوى على قصائد نظمها بلند من الشعر العمومي بنظام الشطرين بخلاف أشعاره التي كتبها شعرا حرا.

[1] بلند الحيدري، مرجع سبق ذكره، ص 383

[2] المرجع نفسه، ص 455.

[3] .سمير أحمد الشريف، إضاءات في شعر بلند الحيدري، مجلة اليرموك، العدد59، إيرد–الأردن.مارس 1998، ص 56.

[4] بلند الحيدري، المرجع السابق، 525-593-661-753.

مراحله الشعرية:

عرف الإنسان الشعر منذ القدم ورفعه فوق كل الفنون فأنشده متغنيا به في كل أفراحه وأحزانه وفي حروبه وانتصاراته واتخذه وسيلة لتخليد مآثره ونقلها إلى الأجيال المتعاقبة عن طريق الرواية الشفوية في غالب الأحيان وفي إمكان الباحث أن يرصد ثلاث مراحل شعرية فكرية وفنية مر بها الشاعر بلند الحيدري على النحو التالي:

مرحلة الحب (الرومانسية):

إذ جاء خطابه الشعري متميزا متسما بالخصائص والسمات الرومانسية في الأدب ذلك أن المتلقي لو نظر في شعره لوجد أن قصيدة (أهواك) تجلت فيها خصائص الرومانسية ومظاهرها وكانت رؤيته ومعالجته للأمور ومعجمه الشعري تنطلق من تلك الخصائص والسمات إذ يقول في قصيدة "أهواك":

أنا أهواك ولكن
غيرما تهوين أهوى
أنا أهواك جراحا في حياتي تتلوى
كلما هدهدتها
أهدت إلى العام نجوى.[1]

المرحلة الاغتراب: (الوجودية):

عبر الشاعر فيها عن أفكار وجودية فعبر عن هذه النزعة وما يتعلق فيها من قلق وحيرة وذكر الموت والضياع والعبث فاغترب في شعره والتجأ إلى الوحدة والعزلة والإحساس والغربة والشعور بالخيبة ومن أمثلة هذه المرحلة في شعره قوله في قصيدة (شفاه مطبقة):

[1] بلند الحدري، الأعمال الكاملة، ص 29.

إيه كم من عالم
في صمتي الدامي...يموت
كم أمان
في طريق الوهم أعيادها السكوت
كم شفاه
في دمي أبقها اليأس المقيت
ثم ماذا...؟
كلها ولت... وظل العنكبوت
ينسج الموت لصمتي
وهو مثلي.... سيموت[1]

مرحلة (الواقعية):

حيث خرج فيها الشاعر إلى الالتزام بقضايا المجتمع والحث على الثورة للتخلص من الظلم وعبر عن رؤية جمعية عامة آلام فعبر عن آلام الإنسان وتجسد ذلك في شعره إذ يقول في قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة):

العدل أساس الملك
ماذا...؟
العدل أساس الملك
صه.. لا تحك
كذب... كذب... كذب... كذب
الملك أساس العدل
أن تملك سكينا... تملك حقك في قتلي
صه.. لا تحك

[1] بلند الحدري، الأعمال الكاملة، ص 312.

ما أكذبهم... ما ألعنهم[1]

إن هذه المراحل التي اتسمت بها أشعاره كانت معيارا يرصد تطور رؤية الشاعر الفكرية وتجربته الإنسانية، وهذه المراحل الفكرية تتبعها وارتبط بها تطور في أدوات الشاعر الفنية و وسائله التعبيرية إذ غدت أكثر إحكاما في بناءاته الفنية وهياكله البنائية..

المطلب الثاني: دراسة تحليلية لقصيدة "حلم في أربع لقطات" للشاعر" بلند الحيدري"

النص

حلم في أربع لقطات

بلند الحيدري

لقطة أولى
تفترش الشاشة عينان
انفرجت شفتان
ابتسمت
لمعت عدة أسنان
ويغور اللون في كل الألوان
لقطة الثانية
رجلان تجوسان الليل بلا صوت
الظلمة توحي بالموت
تلمع السكين
تتجمع في النصل رؤى لسنين وسنين

[1] بلند الحدري، الأعمال الكاملة، ص 474.

وبلا صوت
تنطبق الشفتان
ما من أثر للقبلة في الفم
لا شيء قطرة دم
ويغور اللون الأحمر في كل الألوان
لقطة ثالثة
اسم المخرج... أنت ... أنا.. هم
اسم المنتج... أنت.. أنا .. هم
اسم المتفرج... أنت ..أنا.. هم
والشاشة فسحة حلم
والقاتل والمقتول أنا
لا شيء سواي أنا
معنى
يتململ في قطرة دم
لقطة رابعة
سقط الفلم
فر المخرج من باب خلفي
بصق المتفرج في كفي
سقط القلم
أربع لقطات غرقت في قطرة دم
....
لكني وأنا المخرج

والمنتج
والمتفرج
لا أملك من كل الدنيا إلا ... فسحة حلم
لا أملك بيتا لحنيني،
صدرا يأويني
لا أملك في أي مكان
ولأني لا أملك مأوى
لا أعرف مقهى
ملهى
مبغى يلقاني ... لا امرأة فرحان
سأظل هنا
وسأنتظر الدور الثاني
الصالة خالية إلا من رجل نائم

يقسم الشاعر قصيدته إلى أربعة مقاطع يسمي كل مقطع "لقطة". والسؤال المهم هو: هل هذه القصيدة قصيدة أم سيناريو أو بعبارة أخرى: هل ما يكتبه لاشاعر هنا نص شعري أم نص تصويري؟

ليس في مقدرة القراءة أن تقرر حكما قبل الشروع بتحليل القصيدة ولكنها كخطوة أولى ستحاول أن تستحضر الفنين وتنكرهما معا، وبذلك فإن هذا النص سيمثل لها: "سيناريو موزونا"، سيناريو ينتسب ببعضه إلى الفن التصويري، وببعضه الآخر إلى الفن الشعري.

لقطة أولى	
تفترش الشاشة عينان انفرجت شفتان ابتسمت لمعت عدة أسنان ويغور اللون الأخضر في كل الألوان[1]	تبدأ القصيدة بلقطة أولى. وبالؤغم من أن الشاعر لا يشخص لنا نوع اللقطة تاركا للمخرج أن يسميها، فإن النص يشخصها تماما. إذ حين "تفترش الرشاشة عينان"، فهذا يعني أن اللقطة لا يمكن أن تكون إلا لقطة قريبة (Close-Up)، لقطة كاملة لوجه كبير ينتشر على الشاشة، فنرى منه العينين أولا ثم الشفتين، وهما يبتسمان، ولمعان الأسنان في الابتسامة.

[1] بلند الحدري، الأعمال الكاملة، ص 553.

لقطة الثانية	
رجلان تجوسان الليل بلا صوت الظلمة توحي بالموت تلمع السكين تتجمع في النصل رؤى لسنين وسنين وبلا صوت تنطبق الشفتان ما من أثر للقبلة في الفم	تبدأ اللقطة الثانية من وجهة النظر ذاتها وفيها نرى رجلين كبيرتين تجوسان الليل بلا صوت. وغياب الصوت يعني التمهيد لحدث مهم. وفعلا يأتي هذا الحدث المهم في صورة سكين لسنا نعرف من أين أتت. فتنطبق الشفتين بألم (لا أثر لقبلة فيه)، ثم تتلاشى الصورة في قطرة دم. من الضروري أن نتوقف عند هذا المقطع. فهل هو لقطة واحدة حقا ام مشهد من اللقطات؟ يقول لنا الشاعر أنه لقطة واحدة ولكننا لا ينبغي لنا أن نسلم بذلك، لأننا في الحقيقة امام عدد من اللقطات التي تنتقل فيها عدسة آلة التصوير من الرجلين إلى الظلمة إلى انطباق الشفتين إلى قطرة الدم التي تتسع لتغطي الشاشة كلها. هكذا نكون بإزاء مشهد سردي متكامل يضعه الشاعر تنكيرا تحت عنوان لقطة واحدة. لكن حين يقول الشاعر: " الظلمة توحي بالموت"، فلنا أن نتساءل: توحي لمن من

لا شيء قطرة دم ويغور اللون الأحمر في كل الألوان[1]	الشخصيات؟ لمن سيَقتل؟ أم لمن سيُقتل؟ للراوي، أم للمروي له؟ نحن لا نعرف من هذا المقطع لمن يتمثل الإيحاء بالموت، ولكننا نعرف دلالته. إنها التحول من وجهة نظر موضوعية خارجية حيادية إلى وجهة نظر ذاتية داخلية تستبطن وعيا، ولأن هذا الوعي مجهول لنا حتى الآن فلنسميه الوعي (س)

[1] بلند الحدري، الأعمال الكاملة، ص554.

لقطة ثالثة	
اسم المخرج... أنت ... أنا.. هم اسم المنتج... أنت.. أنا .. هم اسم المتفرج... أنت ..أنا.. هم والشاشة فسحة حلم والقاتل والمقتول أنا لا شيء سواي أنا	اللقطة الثالثة مونولوج ترويه الشخصية الوحيدة الصريحة في هذا "الفلم" الشعري، مونولوج يوحد بين المخرج والمنتج والمتفرج، يوحد بين ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب جمعا وإفرادا، بين القاتل والمقتول وفعل القتل المتمثل في قطرة دم. المخرج هو زمن التمثيل، والمنتج هو زمن ما قبل التمثيل، والمتفرج هو زمن ما بعد التمثيل. وإذا كان المقطع الأول قد حول ما هو زماني إلى مكان، فإن هذا المقطع يحول ما هو مكاني إلى زماني، ثم يجمع كل الأزمة في لقطة، ولاستحالة تصوير هذا الجمع سينيمائيا فإن الشاعر يفضل أن يكتفي بالتوحيد اللفظي الذي يوفره المونولوج. لكن المونولوج يفضح ما أراد الشاعر أن يبقيه سرا. فهو يكشف لنا سر التحول من وجهة النظر الموضوعية الخارجية إلى وجهة النظر الداخلية الذاتية، أن الوعي (س) الذي بقي مجهولا في اللقطة السابقة ينكشف هنا عن وعي (متعدد) للجميع: القاتل والمقتول، الراوي والمروي له معا. هكذا يشترك الكل في فعلة القتل. فالكل قتل الكل.

معنى يتململ في قطرة دم[1]	لكن لو كان الكل قتل الكل حقا لاستحال نقل وجهة نظر معينة، ولكان السرد الوحيد الممكن هو السرد من وجهة نظر الراوي العليم بكل شيء، أي الراوي الذي يعرف كل شيء، سلفا قبل حدوثه وبعده، الراوي –الإله–

[1] بلند الحدري، الأعمال الكاملة، ص 555.

لقطة رابعة	
سقط الفلم فر المخرج من باب خلفي بصق المتفرج في كفي سقط القلم أربع لقطات غرقت في قطرة دم .... لكني وأنا المخرج والمنتج والمتفرج لا أملك من كل الدنيا إلا ... فسحة حلم لا أملك بيتا لحنيني، صدرا يأويني لا أملك في أي مكان ولأني لا أملك مأوى لا أعرف مقهى ملهى مبغى يلقاني ... لا امرأة فرحان سأظل هنا وسأنتظر الدور الثاني	يتركون البيت الأول من اللقطة الرابعة في حيرة، لأنه يعلن عن سقوط الفلم بتصوير من الخارج، إنه يعلن نهاية الفلم وبداية التصوير، ولا يمكننا أن نتخلص من هذا التناقض إلى حين أن نضع في اعتبارنا أن اللقطات الماضية كانت سيناريو يتحدث عنه سيناريو اللقطة الرابعة، فاللقطة الرابعة توضح لنا أن ما مر بنا كان فلما داخل فلم، وهذا الفلم الثاني هو اللقطة الرابعة نفسها، فهي قبل التصوير سيناريو عن سيناريو سابق هو اللقطات الماضية. وهذه اللقطة التي هي مونولوج أيضا ليست سوى تصريح بأن كل ما مر لم يكن حقيقة بل حلما، وإن الشخصية الوحيدة التي كانت المخرج والمنتج والمتفرج إذا استخدمنا ألفظ القصيدة –أو الراوي والمروي له والقاتل والمقتول، إذا استخدمنا عناصر فنيتها، إنما هي شخصية تحلم بتمثيل دور. فالأدوار، التي أسندت إليها- على غزارتها وتعددها –لم تكن إلا حلما. وبالتالي فإن عليها أن تنتظر دورها التالي الذي سيكون حقيقيا
الصالة خالية إلا من رجل نائم[1]	

[1] بلند الحدري، الأعمال الكاملة، ص 556.

السيناريو الأول قصة قتل، والسيناريو الثاني قصة حلم بقصة القتل، أما السيناريو الثالث فهو قصة افتظاح القصتين معا. هنا نجد أن الحلم الأول كان حلما داخل الحلم الثاني، تماما كما كان سيناريو قصة القتل داخل سيناريو الحلم بالقتل. ونجد أن ادعاء أيضا أن ادعاء الشخصية بانتظار دورها الثاني انما كان تمثيلا لهذا الدور حقا.

المونتاج
لقد وظحت اللقطات السابقة كل شيء. فلم يكن هناك قاتل ولا مقتول ولا منتج ولا مخرج ولا مشاهد. رجل واحد فحسب ابتكر قصة القتل، ثم ابتكر قصة حلمه بقصة القتل ليبتكر لنا الشاعر أخيرا كذب القصتين معا، وليوضح لنا – نحن المروي لهم حقيقة – في هذا السيناريو قصة القتل لم يكن إلا سيناريو حلميا في ذهن شخص يجلس في صالة خالية .من يكون هذا الشخص؟ لا أعرف. كيف عرف الشاعر بحلمه؟ إن الشاعر هو الراوي العليم بكل شيء.

في القصيدة إذن ثلاثة مستويات:

	المستويات
المستوى الأول	هو سيناريو قصة القتل في اللقطتين (2،1) وبطلاه اللذان يظهران هما القاتل والمقتول.يرويه راو موضوعي خارجي بوجهة نظر خارجية من خلال لقطة قريبة
المستوى الثاني	هو سيناريو قصة الحلم بالقتل، ويستغرق اللقطتين (4،3). يرويه الراوي–الشخصية بمونولوج داخلي، وفيه يكون التصوير من الخارج بتتابع لقطات بعيدة.
المستوى الثالث	وهو المستوى الذي يظهر أمامنا سيناريو ثالث ينقل لنا قصة افتضاح القصتين السابقتين. وهو سيناريو يرويه راو عليم يستنبطن حلم الآخر. و وجهة النظر فيه تتفاعل مع وجهات النظر في المستويين الآخرين فتكون مرة داخلية، ومرة خارجية، وفي هذا السيناريو لا يوجد تصوير.

الجدول التالي يمثل تجلي الصورة المشهدية السينمائية في قصيدة تحت عنوان: "حلم في أربع لقطات":

القصة	اللقطة	نوع اللقطة	وجهةالنظر	الراوي
قصة القتل سيناريو – 1	(2،1)	قريبة	خارجية	موضوعي
قصة الحلم بالقتل سيناريو – 2	(4،3)	تصوير من الخارج تتابع لقطات بعيدة	داخلية	الراوي– الشخصية (مونولوج داخلي)
قصة افتضاح القصتين سيناريو – 3	(5)	لا يوجد تصوير	خارجية	عليم

كما يجدر الإشارة بأن الشاعر وظف لونين بشكل مباشر هما (الأخضر، والأحمر) يوحي كل واحد منهما إلى دلالة معينة كما هو موضح في الجدول التالي:

اللون	دلالته
اللون الأخضر	يحتوي هذا المقطع على أشكال مختلفة منلغة الجسد فاللون الأخضر في هذه الصورة البديعية المشحونة بقوة التشكيل والدلالة والرمزية لما تحمل من مفردات (عينان شفتان أسنان) وهذه المفردات تمثل معظم مكونات الوجه وتعبيراته فمنبع انبثاق اللون الأخضر هو الوجه بكل مكوناته سابقة الذكر فتحمل هذه الصورة قوة هائلة تشع بالترميز والتصوير مما يعطي تحمل في طياتها معاني ايجابية وما يلاحظ أيضا من خلال هذه الأبيات الشعرية يدل اللون الأخضر على الحياة والتنعم بها حتى ولو لوقت قصير أو كان ذلك في حلم فيكون عالمه مليء بالخضرة

اللون الأحمر	ففي قصيدة :"حلم أربع لقطات"يظهر شيئا جديدا من خلال اللون الأحمر أن يبعث على الحياة والتفاؤل ولكنه يبقى حلما لعله يتحقق ويظهر وكأنه في مسرح يتيح فرصة للتمظهر النفسي يخاطب نفسه ويحاورها فبعد مشهد الصمت وظلمة الموت والصراع بينه وبين عدو وتكون نهايته لصالح الحالم بعد انتشر الدماء لتصل نقطة منها إلى شفتيه (يغور اللون الأحمر في كل الألوان). وهذا اللون الأحمر الذي يرمز للصحة الجسدية القوية وطموح الحالم والكرم المتأجح الذي تنعم به نفس "بلند" وكأن "بلند" يرمز إلى وطنه بكبريائه فيتمنى أن لو يصير الوطن قويا فتيا قادرا على الفتك بأعدائه دون أن يصاب بأي أذى وكأنها قبلة من فتاة حسناء.

عودا على بدء: هل هذا النص نص تصويري أم نص شعري؟

بعض الملامح ترجح أن يكون النص تصويريا، مثل فقدان التوافق الزمني بين شعريا منها تمثيلا: البحر المتدارك، التقفية، الصورة الشعرية ....إلخ.

بعض الملامح الأخرى ترجح أن يكون النص تصويريا، مثل فقدان التوافق الزمني بين الفعلين (تفترش،انفرجت) ، وكذلك وظف الشاعر تقنيات سينمائية المتمثلة في اللقطات مع ابراز أنواعها وكذا السيناريو والمونتاج والمونولوج لبناء قصيدته الشعرية السينمائية .

لقد حرصت هذه القراءة أن تسمي هذا النص قصيدة شعرية حينا وقصيدة تصويرية حينا آخر بحسب المهيمنة التي تظهر فيه؛ حيث حين يحول النص ما هو زماني إلى مكان يكون نصا تصويري، وحين يترجم ما هو مكاني إلى زماني يكون أدبيا.

استنتجت من خلال قراءتي للقصيدة تحت عنوان:"حلم في أربع لقطات" بأن هناك تداخل بين فنين إبداعيين من جنسين مختلفين هما الشعر والسينما.

خاتمة

وفي الختام لا بد من الوقوف عند أهم النتائج التي استخلصتها القراءة النصية أثناء محاولة الكشف عن تجليات البنية المشهدية في القصيدة العربية المعاصرة للدلالة على تأثر الشاعر العربي المعاصر بمعطى السينمائي واستثماره في خدمة النص الشعري وتجيء هذه النتائج بمثابة الخلاصة لمفاصل الدراسة:

- ✓ **أولا**: أظهرت القصيدة العربية المعاصرة قدرة فذة على التعاطي مع الفنون الأخرى وهذا بفضل الرواد الذين قدموا نصوصا تقترب في بنائها وطريقة عرضها من أسلوب المشهد السينمائي واستمر هذا التعاطي واتسعت رقعته حتى أصبحت ظاهرة التصوير المشهدي من أبرز الظواهر الفنية في القصيدة العربية المعاصرة حيث يتم التحول بالنص الشعري من عمل مقروء إلى عرض منظور مسموع أي صورة متحركة حركة تمثل أمام أعيننا في الوقت الحاضر، ويؤدي ذلك إلى الارتفاع بالمتلقي من نظام القراءة سامع إلى نظام القراءة مشاهد.
- ✓ **ثانيا**: تجيء الصورة الشعرية المشهدية في القصيدة العربية المعاصرة على ثلاثة أنماط:
  - الصورة المشهدية الوصفية.
  - الصورة المشهدية الحوارية.
  - الصورة المشهدية الحكاية

ويتقاطع كل نمط من هذه الأنماط مع نوع من أنواع المشهد السينمائي

- ✓ **ثالثا**: يستعين الشاعر العربي المعاصر في بناء نصوصه الشعرية المشهدية بالتقنيات السينمائية المختلفة، إذ يبدو اتكاءه على تقنية اللقطة القريبة والبعيدة .... وغير ذلك في تشيد المشهد الشعري بشكل ملحوظ وقد أدرك الإمكانات الكامنة في تقنية زوايا الكاميرا السينمائية وحاول استثمارها في بناء نصه الشعري ليضمن له مزيدا من الموضوعية والشمولية والحداثة فثمة دائما في نصوصه المتكئة على هذه التقنية ناظر يأخذ موقع الكاميرا متخيرا زاوية معينة لتصوير المشهد الشعري.
- ✓ **رابعا**: وقد استفاد من المونتاج بأنواعه المختلفة واستعارها في بناء نصه الشعري

- ✓ **خامسا:** واستعار أيضا تقنية السيناريو السينمائي و وظفها بما يلائم البناء الشعري، فظهر ما يعرف بالقصيدة سيناريو أو سيناريو القصيدة، حيث يتم تشكيل القصيدة مجموعة من المشاهد المرئية والمسموعة يفضي كل واحد منها بعلاقة إلى الآخر تنتج عن تعالقها وتداخلها وتعاقبها قصة أو حكاية.
- ✓ **سادسا:** يتضح أن إمكانات التصوير السينمائي قد أضافت إلى طرائق تشكيل القصيدة مما أسهم في تطوير التلقي وتدعيم الخطاب الشعري في العصر الحديث بما يساير عصر الصورة الذي نعيشه الآن.
- ✓ **سابعا:** إن موقف الالتزام في الأدب كان موقفا صريحا، بحيث استطاع توضيح الصورة الفعلية للعمل الأدبي ورسم حدوده، واتصل بالمواضيع السياسية والاجتماعية والدينية والفكرية وغيرها اتصالا محكما، فكانت الدراسة الأدبية من خلاله دراسة خصبة، وثمرة نجاح للعمل الأدبي.
- ✓ **ثامنا:** الشاعر مؤهل للتعبير عن قضايا المجتمع وطموحاته وأكثر المخولين معرفة ما يليق بها من إصلاحات حتى تحسن من أوضاعها وتتقدم إلى الأمام.
- ✓ **تاسعا:** الشاعر إنسان دائم الانفعال والتوتر وكثير المراجعة والتدقيق والتحقيق يحاول باستمرار أن يتجدد ويستكشف ويطور، وصولا إلى الواقع الأفضل والرؤية الصحيحة.
- ✓ عاشرا: يعتبر بلند الحيدري واحدا من الشعراء المبدعين الذين تركوا نتاجا أدبيا عاليا، حيث شكل نهجا أدبيا يسير على الشعراء المحدثون من بعده، فقد توفرت لديه صفات الشاعر المبدع.
- ✓ **الحادي عشر:** تأثر بلند الحيدري في البيئة العراقية الخالصة؛ مما حفزه على الإبداع الشعري وتوظيف الألوان وانعكاسها على شعره.

- ✓ **الثاني عشر**: حاول بلند الحيدري توظيف الألوان للتعبير عن فقدان ذاته وهويته الذي تسبب فيه صراع الأقوياء على مصالحهم حيث كان على حساب الضعفاء الذي يعتبر نفسه منهم.
- ✓ **الثالث عشر**: إن توظيف اللون بنوعيه الصريح وغير صريح عند بلند الذي احتوى أعماله الكاملة يشكل جزءا من مشاعره الداخلية والتعبير من خلالها عن دواخله النفسية، ويعد استجابة طبيعية لمشاعره، وتعبيرا عن الحالة الشعورية التي تنتابه.
- ✓ **الرابع عشر**: وظف بلند الألوان بشكل مباشر في قصائده الشعرية كما استخدم مفردات حلت محل الألوان، مما يعني أن اختيار الشاعر للألوان والمفردات الموازية لم يكن عبثا أو عفويا وإنما كان بعناية فائقة،كما استطاع المزج بين لونين وكان هذا بارزا في المزج بي اللونيين الأبيض والأسود.
- ✓ **الخامس عشر**: الحيدري كالشعراء العرب المعاصرين الآخرين استعمل رموزا من الطبيعة وتطرق بها إلى المقاومة ومسائلها الهامة يعني الاحتلال والظلم والثورة والحرية، استخدم العناصر المخيفة والسلبية رمزا للمفاهيم والموضوعات المخيفة والسلبية، و وظف العناصر الجميلة والمحبوبة الإيجابية رمزا للمفاهيم والموضوعات المحبوبة والإيجابية تحمل في طياتها كل منها دلالات معينة وفقا لميزاتها.
- ✓ **السادس عشر**: بهذه الرمزية استطاع أن يعطي شعره جمالا وعمقا وأثرا وأغنته حيوية وإحساسا مما يجعل منه وبكل سهولة يؤثر في المتلقي ويجعل فكره وشعوره في قضية الوطن، ملموسا ومحسوسا أمام عين المتلقي.
- ✓ **السابع عشر**: مثل بلند الحيدري في أشعاره بعدا غير مسبوق عن معرفة مسبقة لأنه جدد في مفاهيم الشعر المعاصر وأحدث ثورة على مستوى الصورة، حيث توفرت في شعر اللقطات صورة سينمائية مركبة بالحدث والمرئي، وجعل من لغته مسرحا سينمائيا تنم فيه المشاهد عن مشاعر الشاعر وأفكاره.

قائمة المصادر والمراجع:

❖ القرآن الكريم

المصادر والمراجع:

- ابن دريد، كتاب جمهرة اللغة، مكتبة الثقافة الدينية، ج3.
- أبو الفتح عثمان ابن الجني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، ج1، دت .
- أبو القاسم شابي، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 1426هـ-2005م.
- أبو الهلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيمي، المكتبة المصرية، دط، بيروت، 1986.
- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط 3، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2001.
- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الجيل، دط، بيروت، لبنان، دت.
- أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1972.
- أحمد عبد المعطي الحجازي، الديوان، ط1، دار العودة، مجلد1، بيروت، 2001.
- أشرف شتيوي، السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.
- الأعمى التطيلي، الديوان، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1963.
- أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ط2، دار العودة، مكتبة مدبولي، المجلد1، بيروت، 2005.
- أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2015.

- أنس داود، دراسات نقدية في الأدب الحديث والتراث العربي، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، دت.
- أنيس فريحة، نظريات في اللغة، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1981.
- باديس سرار، نحت على الأمواج، رابطة إبداع، دط، الجزائر، 2002.
- بثينة علي إبراهيم مرزوق، الأدب السياسي والحداثة في الشعر العربي، دراسة تحليلية للشاعر بدر شاكر السياب، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، 2006.
- بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، مج1، 2005.
- بلخير عقاب، الأرض والجدار، رابطة الإبداع، دط، الجزائر، 2002.
- بلخير عقاب، بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة زمن الحجارة، إبداع، (دط)، الجزائر، 2003.
- بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ط1، دار سعاد الصباح، مجلد1، 1992.
- بلند الحيدري، الديوان، ط2، بيروت، دار العودة.
- تيرسن سان، الإخراج السينمائي، تر: أحمد الحضري، ط 1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1983.
- تيموثي لوريجان، كتابة النقد السينمائي، تر: جمال عبد الناصر، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.
- حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، دار هومة، الجزائر، 2002.
- خليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العبن، تح: عبد الحميد الهنداوي، من منشورات الكتب، 2008.
- الخليل بن أحمد الفراهدي، الإشارات البلاغية، تح: عبد الحميد الهنداوي، ج 4، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، 2003 .
- خيرة بغاديد، ممرات الغياب، ط1، دار هومة ، الجزائر، 2000.

- د. سعدون محمود السموك، مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها، ط1، دار وائل للنشر والتوزيع ، عمان الأردن، 2005.
- د. علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، جامعة المنصورة، كلية الآداب، مكتبة الآداب ميدان الأوبرا، ط1، 2003 .
- دانييل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، تر: أحمد الحضري، ط 1، الهيئة المصرية العام ة للكتاب، المجلد1، القاهرة، 1997.
- رينيه ويلك، مفاهيم نقدية–النقد الأدبي، تر: محمد عصفور، الناشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987.
- زكي العشماوي، الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، مؤسسة جابر عبد العزيز مسعود، دمشق، 2004.
- الزواهرية ظاهر، اللون ودلالته في الشعر– الشعر الأردني، أنموذجا، ط1، عمان، دار الحامد.
- سعد صالح، فن الإخراج وكتابة السيناريو، دار مجدلاوي للطباعة والنشر، ط 1، عمان، الأردن، 2010 .
- سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، ط 5، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، مجلد 5، دمشق، 2003.
- سليم عبد النبي، الإعلام التلفزيوني، ط1، دار أسامة للنشر، المجلد1، عمان، الأردن، 2014.
- سمير الجمل، سيناريو والسيناريست في السينما المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.
- شاكر العامري، لمسات سيميائية في ألوان أبي تمام، إضاءات نقدية مفصلة ومحكمة، عدد 27، 2018 .
- صائغ وجدان، الصورة الاستعمارية في الشعر العربي الحديث، ط 1، بيروت، المؤسسة العربية للنشر.

- صلاح عبد الصمد، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1983.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1996.
- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط 1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1987.
- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ط 1، دار هومة، الجزائر، 1998.
- عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، مجلد 1، ج1، 2009.
- عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، تر: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات الحبكة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1981.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط 1، 1989.
- عبد الوهاب البياتي، ديوان الموت والثورة، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، دت.
- عبد الوهاب البياتي، من ديوان أباريق مهمشة، دار فارس للنشر والتوزيع، 1995.
- عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدالة والمعنى في الصورة، ط1، دار الخلدونية، الجزائر، 2009.
- عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط 1، دار العودة والثقافة، مجلد 1 ، بيروت، لبنان، 2014.
- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، الجزائر، 2003.
- عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غارنيكا الرايس، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، ط1، الجزائر، 2000.

- عكاشة محمود، علم اللغة مدخل نظري في اللغة العربية، دار النشر للجامعات، ط 1، م 1، القاهرة، 2009.
- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، 2002.
- عماد حاتم، في فقه اللغة وتاريخ الكتاب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1، 1981.
- عمر أحمد مختار، اللغة واللون، ط2، عالم الكتب، القاهرة.
- فائز الشرع، الوقائع لا تجيد رسم الكتابة، مكتبة النشر والناشر، دار اليمامة، بغداد، العراق، 1999.
- فؤاد شاكر، سينمائيات طرائف وحكايات، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط 1، مصر، 2002.
- فولتن البرت، السينما آلة وفن تطور فن السينما منذ عهد الأفلام الصامتة إلى التلفزيون، تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مصر، مكتبة مصر، 1908.
- قاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، دط، دت، بيروت.
- كمال أبو ديب، جمالية الخفاء والتجلي، دار العالم للملاين، ط4، المجلد1، بيروت، 1995.
- كيفين جاكوبسون، السينما الناطقة، تر: علام حضر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2008.
- مارتن مارسيل، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، دار المصرية للتأليف والترجمة، مصر.
- محمد إسماعيل ظافر ويوسف حمادي، طرائق التدريس في اللغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع و الطباعة، عمان الأردن، ط1، مجلد1، 1987.

- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط1، دار البيضاء، بيروت، 2008.
- محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010.
- محمد أودينة، ترصيع على واجهة الرحيل، رابطة الإبداع، دط، الجزائر، 2003.
- محمد علي فرجاني، الحلقة الدراسية في مجال كتابة السيناريو، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.
- محمد عوض، الصورة والإيقاع في شعر بلند الحيدري، ط 1، دار العلم والإيمان والنشر والتوزيع، المجلد1، القاهرة، مصر، 2009.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الشعب، القاهرة، دط، دت.
- محمود درويش، الجدارية، دواوين شعر هزمتك يا موت الفنون جميعها.
- محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج 3، ط 2، ب دار الرياض الريس، بيروت، لبنان، 2009.
- محمود عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، جمعه عز الدين المناصرة، ط1، دمشق، دار الجيل.
- مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالاته (نظم النص التخاطبي)، وزارة الثقافة، دط، دمشق، سوريا،2001 .
- مفدي زكريا، الديوان تحت ضلال الزيتون، موفم للنشر، الجزائر، دط.
- منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط 1، الجزائر، 2002 .
- نادية رمضان النجار، اللغة وأنظمتها، دار الوفاء للطباعة والنشر، دط، مصر، 2006.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، لبنان، 1967.
- نبيل حداد ومحمود درابسة، تداخل الأعمال الأدبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، مجلد 2، إربد الأردن، 1429هـ/2009م.

- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان كتاب 07، الرسم بالكلمات، ج1.

المعاجم والقواميس:

- إيميل يعقوب وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والآداب،ط1، دار العلمانيين، بيروت، لبنان، 1997.
- إبراهيم أنيس، معجم الوسيط، ج1، دار المعارف، ط1، مصر، 1972.
- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1985.
- إبراهيم مصطفى حامد عبد القادر ومحمد علي النجار أحمد حسن الزيات، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر إسطنبول، مادة (لغا).
- ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، بيروت، 2009، مادة (لسن).
- ابن منظور، لسان العرب، مادة عور، 4/618.
- ابن منظور، لسان العرب، باب (لغا)، ط3، دار الصادر، بيروت، لبنان، ج1.
- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مادة لون.
- ابن منظور، لسان العرب، ط2، دار الصادر بيروت، مادة سود، 2003، ج7.
- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ل.ز.م)، ط 1، ج5، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، 2008.
- ابن منظور، لسن العرب، ج5، الدار المصرية للتأليف والطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، مجلد5، مادة (لون).
- أحمد كامل مرسي مجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، ط 1، م1، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية للكتاب، 1973.

- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983.
- البستاني بطرس، المحيط، مادة (عور)، مكتبة بيروت، لبنان، 1977.
- خليل توفيق مرسي، معجم الإرشاد، ط 1، دار الإرشاد للنشر، شركة ابن باديس للكتاب، سوريا، 2001.
- فيروز أبادي، معجم محيط المحيط، تح: محمد العرقوسي، مادة (ل.ز.م)، ط 6، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998.
- ماري تريز جورنو ميشال ماري، معجم المصطلحات السينيمائية، تر: فائز بشور، دط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2007.
- مرتضى الزبيدي، تاج العروس، ج 6، تح: علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994.

المنشورات والمجلات

- آباد بالاوي، مقالة بعنوان دلالات الألوان في شعر يحي السماوي، إضاءات نقدية، جامعة آزاد الإسلامية فرع كرج، العدد 08.
- الإمام الرائد البشير الإبراهيمي، منشورات المجلس، 01 جوان 2009.
- بلحاج كاملي، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، دراسة من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004.
- بن خليفة مشري، سين، مرشورات إتحاد كتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002.
- تهاني فجر، بلند الحيدري اللغة الكردية وتجهيل الريادة، مجلة الكردستان k21 ، العدد 16، كردستان–العراق، دت.
- سمير أحمد الشريف، إضاءات في شعر بلند الحيدري، مجلة اليرموك، العدد 59، إربد–الأردن.مارس 1998.

- ضياء خضرة، الرواية والسينما، مجلة آفاق، عربية، العدد11، 1991.
- علي عباس علوان، التطور الشعري العراقي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد، 1975.
- عيسى فتوح، بلند الحيدري شاعر النفي والاغتراب، مجلة اليرموك، العدد 57، إربد-الأردن، أيلول، 1997.
- لودي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، ط 1، دار الرشيد للنشر، المجلد1، بغداد، 1981.
- مجلة كلية التربية الأساسية وللعلوم والتربوية والإنسانية، جامعة بابل، نيسان/أفريل، 2008، العدد 3.
- محمد صابر عبيد السيرة الذاتية الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة، 1999.
- منى الحديدي، اللقطة، مجلة الإذاعة العربية، شركة فنون الرسم والنشر، تونس، العدد 1، 2000.
- ميلود خيزار، شرق الجسد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000.
- هاشم شفيق وبلند الحيدري، تعلمت من الموسيقى والنحت والسينما، مجلة جهة الشعر، 2014/01/21.
- ياسين النصير، اللغة الشعرية العليا، مجلة الرافد، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد 38، 2000.

الرسائل الجامعية:

- أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، ط 1، أطروحة الدكتوراه دولة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القديس يوسف، دار الملايين، بيروت، 1979.
- بن عيسى قرمزلي، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الإعلام، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، كلية العلوم الإنسانية، قسم الإعلام، عمان، الأردن، 2008.
- نايلي نفيسة، صورة المرأة من خلال السينما المغاربية، دراسة تحليلية نصية، لعينة من الأفلام، الجزائرية التونسية المغربية في فترة 2005-2009، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، الجزائر، 2013.
- وليد قادري، صورة الإسلاميين في السينما المصرية رسالة الماجستير، كلية الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2011-2012.

المواقع الإلكترونية

- فاضل شناق، الحوار مفهومه أهدافه وركائزه، شبكة الانترنت:

http://www.K128.com/books/print?Bid=174&pno=2..

- محمود حواس، بلند الحيدري، ضلع مربع الحداثة الرابع الذي لم ينصف، جريدة الاتحاد، تاريخ الزيارة للموقع: 2019/03/04

http://www.alitihad.com/paper-php?name-news&sid=41830

- مروة كريم، بلند الحيدري مجلة الأهرام اليومي اصدار رقم 1876:

http://www.ahram.org.eg/news/51394/4/news print/347068.aspx

- ممدوح السكاف، شاعرية بلند الحيدري والوقت الضائع موقع الحوار المتمدن، عدد 2691، 2009.

http://www.ahewar.org/debat/show.a

- نجم عبد الكريم، الشاعر الإنسان بلند الحيدري، موقع إيلاف عدد 4568، اطلع عليه بتاريخ: 2019/04/06

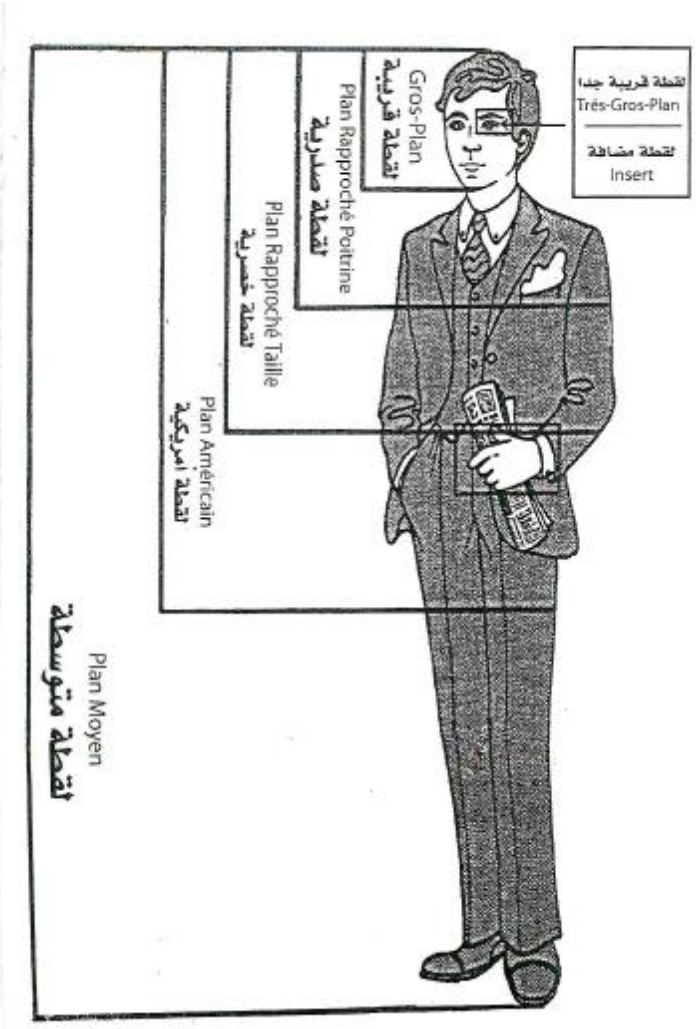
http://elaph.com/web/opinio/2013/11/849499htm

- وديع العبيدي، بلند الحيدري، ديوان العرب، 3، تموز 2015، تاريخ زيارة الموقع: 2019/02/29

http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=articie§id-articie=5728

مـلاحـــق

الملحق رقم 1: سلم اللقطات

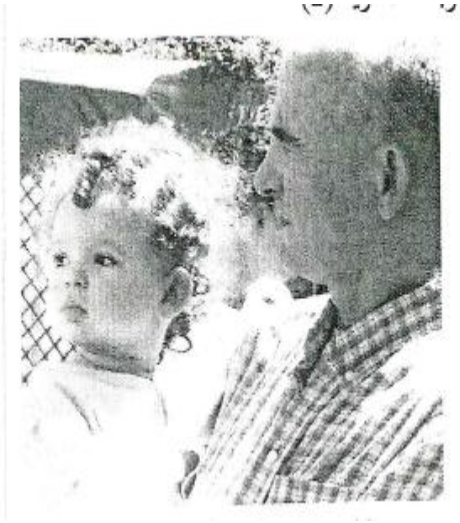


الملحق رقم 02: اللقطة القريبة

الملحق رقم 03: اللقطة المتوسطة

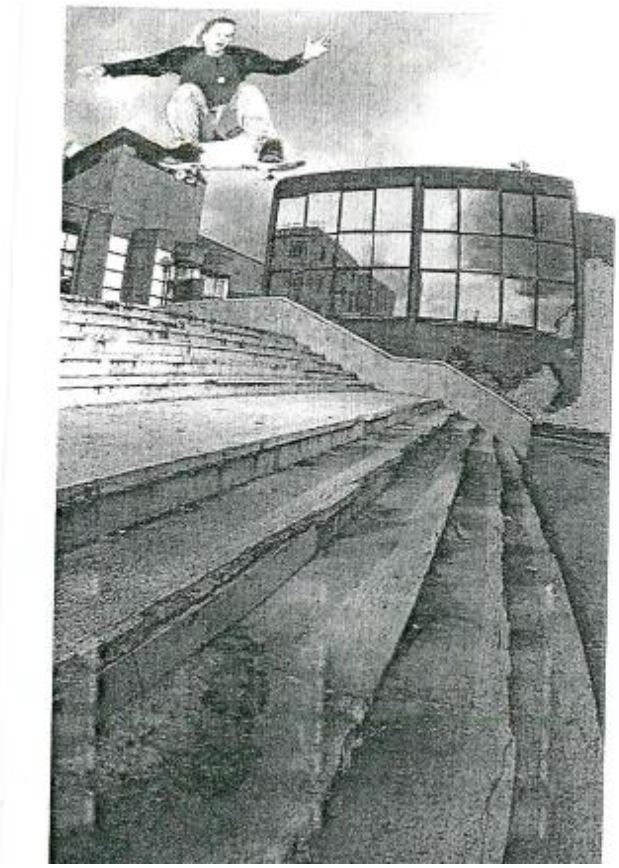
الملحق رقم 04: اللقطة الأمريكية

الملحق رقم 05: اللقطة المقربة الصدرية



الملحق رقم 06: اللقطة المقربة الخصرية

الملحق رقم 07: لقطة الجزء الكبير



الملحق رقم 08: لقطة الجزء الصغير

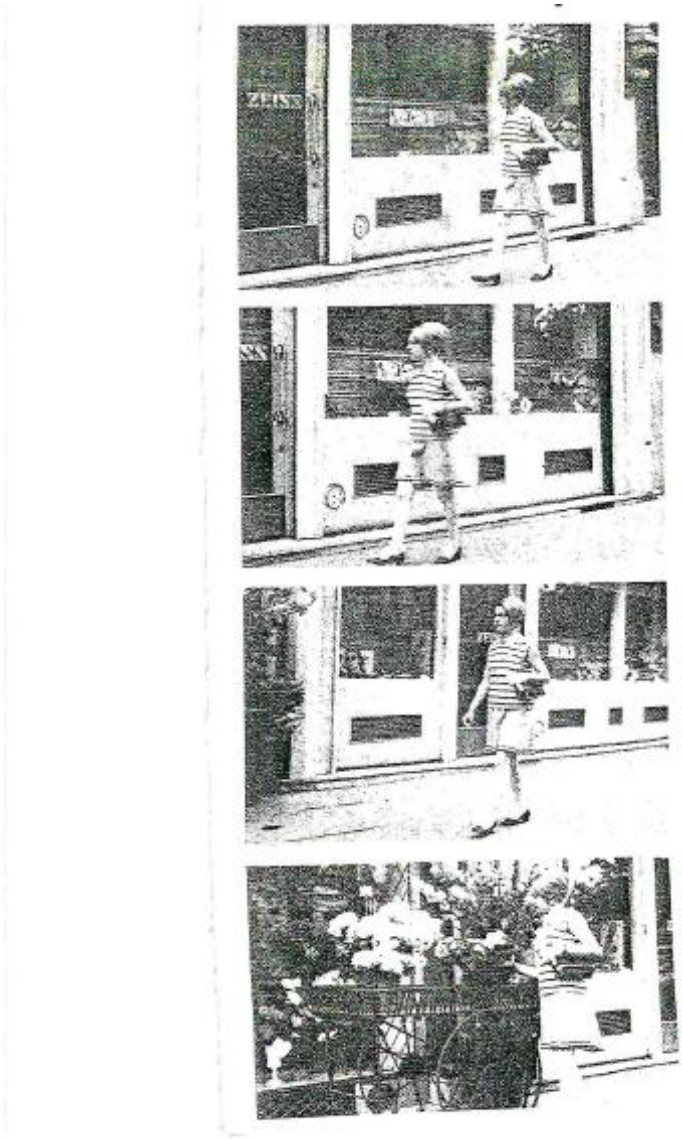
الملحق رقم 09: الزاوية العادية

الملحق رقم 10: الزاوية المرتفعة

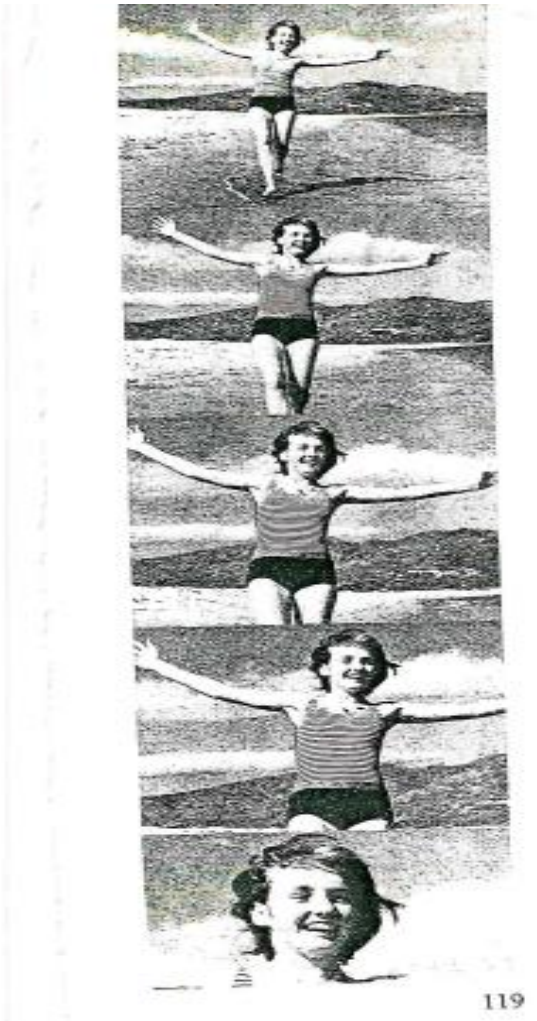
الملحق رقم 11: الزاوية المنخفضة

الملحق رقم 12: المجال والمجال المقابل

الملحق رقم 13: التنقل الجانبي



الملحق رقم 14: الزوم الأمامي



فهرس الموضوعات

فـهـرس المـــحـتـويـــــــات	
دعاء	
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	**أ**
مدخل	**10**
الفصل الأول: التوظيف السينمائي في الشعر المعاصر	
توظيف الصورة المشهدية في القصيدة العربية المعاصرة	**42**
توظيف الصورة المشهدية الوصفية	**43**
توظيف الصورة المشهدية الحكاية	**49**
توظيف الصورة المشهدية الحوارية	**57**
علاقة السينما والمرئي في الشعر المعاصر	**78**
لقطات وزوايا النظر	**79**
المونتاج	**89**
السيناريو	**100**
الفصل الثاني: لغة الشعراء المعاصرين	
الالتزام السياسي والاجتماعي والديني في الشعر المعاصر	**104**
ماهية الالتزام	**104**
الالتزام السياسي	**106**
الالتزام الديني	**111**
الالتزام الاجتماعي	**113**
توظيف اللون في الشعر المعاصر	**117**
ماهية اللون	**117**
دلالات الألوان المباشرة والغير مباشرة	**121**
اللون الأبيض	**121**
اللون الأسود	**125**
اللون الأحمر	**131**

اللون الأخضر	133
امتزاج الألوان	136
توظيف الرمز في قصائد بلند الحيدري	137
رموز دالة على الظلم والعدو الغاصب	139
رموز دالة على الثورة	144
رموز دالة على الحرية	146
الفصل الثالث: اللغة السينمائية في قصيدة الشاعر المعاصر بلند الحيدري بعنوان: «حلم في أربع لقطات»	
نبذة عن حياة الشاعر بلند الحيدري	151
دراسة تحليلية لقصيدة حلم في أربع لقطات	160
خاتمة	175
قائمة المصادر والمراجع	178
ملاحق	190
فهرس الموضوعات	205
ملخص	