

التشكيل البصري في الشعر بتقنيات السينما: ديوان "سين" لمشري بن خليفة أنموذجا

Visual Formation in Poetry The Poetry Collection " Through Cinematic Techniques: Sîn" by Moshri Ben Khalifa as a Case Study

ليندة بولحارس* ⁽¹⁾. أحمد حيدوش ⁽²⁾

⁽¹⁾ ⁽²⁾ جامعة البويرة، مخبر دراسة نظرية وتطبيقية معمقة للنظام التعليمي الجديد ل م د في الجامعة الجزائرية بهدف تكوين أقطاب جامعية تنموية مندمجة ، الجزائر.

l.boulhares@univ-bouira.dz⁽¹⁾ a.hidouche@univ-bouira.dz⁽²⁾

تاريخ الاستلام: 2025/08/03؛ تاريخ القبول: 2026/03/29؛ تاريخ النشر: 2026/06/30

ملخص:

أمكنّت ظاهرة التشكيل البصري في الشعر للتقنيات السينمائية مثل: اللقطة، المشهد، المونتاج والسيناريو من التجلي في الشعر، وأصبحت هذه التقنيات وثيقة الصلة بهذا الفن الأدبي، وهذه الصلة في الأغلب متعمدة الاستدعاء من الشعراء المعاصرين في نصوصهم. فتسعى دراستنا لإضاحه تجلي هذه التقنيات في الشعر الجزائري من خلال ديوان "سين" لمشري بن خليفة أنموذجا، وبحث الدلالات المتوخاة من هذا التوظيف مع التركيز على العنصر الجمالي الذي يستهدف الشاعر إضافة كقيمة مضافة لنصوصه من وراء هذا الاستثمار الفني للسينمائي في الشعري والذي تحوّل بمفهوم الشعرية إلى مدى أرحب. كلمات مفتاحية: التشكيل البصري؛ التقنيات السينمائية؛ اللقطة والمونتاج؛ الشعر الجزائري؛ الدلالة.

Abstract:

The phenomenon of visual formation in poetry has enabled the

application of cinematic techniques—such as the shot, the scene, montage, and the script—within poetic works, forging a profound connection between cinema and poetry. This relationship is frequently and deliberately employed by contemporary poets in their works. Our study seeks to highlight how these techniques are manifested in Algerian poetry, focusing on the poetry collection "Sîn" by Moshri Ben Khalifa as a representative example. The study delves into the intended meanings behind this technique, with particular emphasis on the aesthetic dimension the poet seeks to introduce as an added artistic value to his compositions. This fusion of cinematic and poetic elements expands the horizons of poetic expression, reshaping the concept of poetics within a broader, more dynamic framework.

Keywords: Visual formation; Cinematic techniques; Shot and Montage; Algerian poetry; Meaning.

المقدمة:

تعتبر ظاهرة التشكيل البصري في الشعر - القائمة أساساً على استثمار البصري في الشعري - ظاهرة بارزة في المعطى الشعري العربي والجزائري المعاصر، وأصبح تجلّهما بارزاً بحيث لا يمكن إغفاله نقدياً وذلك عبر مستوييهما الاثنين معاً: التشكيل البصري على مستوى البصر باستثمار كل ما هو مرئي في النص لاستهداف عين المتلقي، أو التشكيل البصري على مستوى البصيرة باستثمار الرؤيا الخيالية والتصوّرات الذهنية والمشاهد التصويرية كعنصر بصري لاستهداف ذهن المتلقي وبصيرته التي تستثار عن طريق الخيال. إذ تسعى المشاهد التصويرية في الشعر إلى مخاطبة ذهن المتلقي وتحفيز خياله، وذلك من خلال توظيف تقنيات مستمدة من الفن السينمائي.

ومن جهته يعتبر الشاعر الجزائري المعاصر مشري بن خليفة من الشعراء الذين تأثروا بهذه النزعة التشكيلية في الشعر، ويظهر ذلك من خلال تجلّي مستويي الظاهرة في ديوانه الشعري "سين"، وإن كان الشاعر قد استثمر كلا المستويين، إلا أنّ كفته مالت ناحية المستوى الثاني وهو التشكيل البصري على مستوى البصيرة، وذلك عن طريق استدعائه لتقنيات السينما المتنوعة. فكيف كان تجلّي هذه التقنيات السينمائية في ديوان "سين" لمشري بن خليفة؟ وما هي دلالات هذه التقنيات السينمائية المستثمرة في ديوان

سين"؟ وما الغاية الجمالية من توظيف مشري بن خليفة لهذه التقنيات السينمائية في ديوانه "سين"؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية جاء المقال الموسوم بـ: التَّشكِيلُ البَصْرِيّ فِي الشَّعْرِ بِتَقْنِيَّاتِ السَّيْنِمَا – ديوان "سين" لمشري بن خليفة أنموذجا -، وقد اعتمدنا مقارنة تكاملية تحليلية تجمع بين عدّة مناهج أهمّها المنهجين السيميائي والأسلوبي لقراءة النصوص من جوانبها الدلالية اللغوية والجمالية في تحليل تقنيات السينما.

1- تجليات التشكيل البصري بقنيات السينما في ديوان "سين" لمشري بن خليفة:

إعتمدت القصائد الجزائرية والعربية المعاصرة في رحلة تحوّلها من الإلقاء إلى الكتابة ومن الصورة إلى المشهدية على الصّور النابضة بالحركة والديناميّة لتحكي تقنيات السّينما والفيديو، فنشأ ما يسمى بالتشكيل البصري على مستوى البصيرة كمقابل للتشكيل البصري على مستوى البصر. والمقصود به: كلّ ما يمنحه النصّ الشعري للرؤية البصرية (الداخلية/الذهنية) ويتمثّل هذا المعطى في التقنيات السينمائيّة من لقطات ومشاهد ومونتاج، فهو بحث عن المرئي في المسموع وتجسيده على مستوى الخيال/ البصيرة. ⁽¹⁾ حيث استعار الشاعر من فن السينما تقنياتها وأساليبها الفنية لتحقيق التأثير الجمالي والدرامي.

وفي حقيقة الأمر أنّ هذه التقنيات السينمائية هي أساسا تقنيات مرتبطة بفن الرواية وتم اعتمادها بشكل سينمائي وصياغتها لغويا بما يتناسب مع الشعر، حيث أنّ الشاعر: "يستخدم ما يسمى في الأفلام بالمونتاج إذ يلحق الصورة بالصورة أحيانا على نهج سريالي والسراليون تعلموا الكثير من المونتاج السينمائي". ⁽²⁾ فانتقلت للشعر في إطار تداخل الأنواع الأدبية.

ولعلّ اشتراك الشعر والسينما في روح التمرّد والسعي إلى التفرد والإبداع الفنّي قد عمّق الصلة بينهما وأسهم في تفاعلها وتبادل التأثير بين الفنّين، حيث أنّ: " اللغة في

(1) يُنظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، د ط، المركز الثقافي العربي، بيروت،

2004، ص 227.

(2) محمد كامل الخطيب، قضايا وحوارات النهضة العربية: نظرية الشعر، د ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،

1996، ص 229.

السينما تعتمد بدورها صفات قد نجدها في اللغة عامّة واللغة الشعريّة بخاصة، ومنها: الاقتصاد، الكثافة، الإيحاء، الانزياح وهذا ما يوحد أفق التّفكير في السينما في علاقتها بالشعر والعكس وارد⁽³⁾ إضافة إلى اشتراكهما في الشعريّة فكلّ منهما يعتمد شعريّة اللغة وشعريّة الصّورة، فشعريّة الصّورة في السينما قائمة على " لحظة من لحظات تمفصل الفيلم واستعماله للصور السينمائية من خلال لقطة واحدة أو عدّة لقطات متتالية استعمالاً مجازياً، وعندما نقارب بعض الأفلام نكتشف أنّ هناك العديد من اللقطات تحيد عن نظام الكتابة النمطي الخطي المتبع، ونلجأ إلى خرق هذا النظام عن طريق الإتيان بصورة أو لقطة- لقطات مكثّفة تعمّق مرسلّة الفيلم من خلال إلقاء الضّوء على حدث ما أو إضاءة بعض أبعاد الشّخص⁽⁴⁾

وهذا ما نلاحظه في الشعر العربي المشكّل بصريّاً حيث يستمد الشاعر تقنيات سينمائية ويقوم بتكليفها وفق ما يناسبه وذلك بصياغتها لغويّاً. إضافة إلى اشتراك الشعر والسينما في عنصر الخيال فالصورة الفنيّة تستشعر بنائياً وخياليّاً عبر اكتشاف الخيط الرابط بين إحياءاتها واستنتاج العلاقة لحصول أثرها في ذهن المتلقي، إذ أنّ " خيال الشاعر هو الذي يفرض سلطته الفنيّة وسحره الإبداعي على تلك الأطياف والأشكال والألوان ويصبغها بمشاعره وأحاسيسه، فكأنّما نراها أو نسمعها أو حتى نتذوّقها أو نشمّها... فالخيال أداة الصّورة ومصدرها، بفضلها تتشكّل وتظهر للعين في هيئتها وحركتها وبألوانها وأصواتها ناطقة تنبض بالحياة"⁽⁵⁾ حيث تسهم الصّورة الشعريّة المشهديّة بفضل تقنيات السينما في إذكاء الخيال وتشكيلها لتتهيأ الصورة أمام مرأى القارئ.

كلّ الأسباب المذكورة أنتجت شعراً معاصراً مشبّعاً بطاقة سينمائية، عبر التّشكيل البصري بتقنيات السينما باعتباره أحد أهمّ تجليات التحوّل الجمالي في الشعر المعاصر والذي مكّنه من الانتقال من الصورة البلاغية إلى الصورة المشهديّة، إذ اتّجه الشعراء لاستثمار الكتابة المشهديّة بدل الوصف التقليدي، وتمّ الانتقال من القول الشعري إلى

(3) بشير القمري، السينما والشعر، علامات، جدة، ديسمبر 2002، ع 46، مج 12، ص 128.

(4) المرجع نفسه، ص 128.

(5) علي بولنوار، تفعيل الخيال في القصيدة الجزائرية، دفاتر مخبر الشعريّة، جامعة المسيلة، مارس 2009، ع 1،

الرؤيا الشعرية، وذلك عبر بناء مقاطع شعرية تشبه في تدرّجها اللقطات السينمائية عبر إعادة إنتاج الواقع بصريا لا عبر وصفه، مما يسمح للقارئ بقراءة القصيدة ورؤيتها في نفس الوقت، والتفاعل معها بتأويل صورها المشهدية التي تضم عناصر الصورة السينمائية وهي: البنية اللغوية، الدرامية (الحركة)، الزمان والمكان⁽⁶⁾.

فلا يكون الوصول إلى القارئ عبر صور ثابتة يتمّ تركيبها في ذهنه، بل عبر صور متحرّكة ديناميكيّة بمثابة صور مشهدية يتولّى الذهن استقبالها فقط دون تركيبها في ذهنه فقد أخرجها الشاعر وفق رؤيته مختارا لها السيناريو والمشاهد واللقطات المناسبة. وهذا ما لاحظناه في المدوّنة المختارة، إذ يتجلّى هذا التَّشكيل البصري بالسينما في ديوان "سين" للشاعر مشري بن خليفة وبجميع التقنيات السينمائية التي تنم عن رؤيا مشهدية من لقطة، مونتاج وسيناريو تعكس تنبّيه للمشهدية والصورة السينمائية في ديوانه.

1-1- التشكيل البصري باللقطة السينمائية في ديوان "سين":

ويقصد باللقطة السينمائية " الصورة المفردة التي نراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى "⁽⁷⁾ ويقابلها في الشعر الصورة الشعرية المفردة كأصغر وحدة دالة ومعبرة باعتبار النّص هو مجموع الصّور الشعرية. وقد وظّف الشاعر اللقطات توظيفات مختلفة بمراعاة المسافة (القرب والبعد) وكذلك بمراعاة الحركة والمقصود طريقة تحرك الكاميرا نحو الموضوع المراد تصويره. حيث نجد جميع أنواع اللقطات موظّفة نذكر منها – على سبيل المثال - هذه اللقطة القريبة جدا من الكادر المراد تصويره في قصيدة "عيناك"⁽⁸⁾ والتي تقترب من العينين لتأخذ مساحة الشاشة:

عيناك،،

صرخة الطفل عند الولادة .

طلقة؛ أفقدت القلب صوابه .

(6) يُنظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ط1، دراسات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2015، ص 36-38.

(7) تيموثي لوريغان، كتابة النص السينمائي، تر: جمال عبد الناصر، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص 55.

(8) بن خليفة مشري، سين، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002، ص 43.

ونعثر أيضا على اللقطة التتبعية التي تتبع فيها مصوِّرة الكاميرا الكادر المراد تصويره، في قصيدة "خراب" (الصفحة 8) إذ نكاد نرى حامل الكاميرا يتبعه:

خرج من بيته،
يلفه الصمْتُ،
ويحمل في قلبه ورده.
تواري في صوت القادمين.

وقد عثرنا في الديوان على جميع أنواع اللقطات المسافية والحركية متجلية فيه غير أننا نكتفي بهاذين المثالين لأنَّ المقام لا يتسع لذكرها كلّها.

2-1- التشكيل البصري بالمونتاج السينمائي في ديوان "سين":

ويقصد به التركيب السينمائي و"سلسلة من الصدمات المترابطة والمنتظمة في تتابع معيّن وموجّهة إلى مشاهد من أجل هدف توليد ردّ الفعل المرغوب فيه، إنّه ذلك التتابع الذي يولّد المعنى، أمّا الصورة المفردة أو اللقطة بذاتها فلا دلالة لها بل تكون مشوبة بالغموض، ولكن عندما ترتبط لقطه بلقطات أخرى في تسلسل حينئذ يكون الفيلم ذا معنى"⁽⁹⁾.

إذ يسهم التركيب في إنتاج المعنى وإنتاج الدلالات الجديدة حيث تكتسب اللقطة دلالة جديدة بتضامها مع لقطات أخرى تماما مثلما تكتسب الكلمة معان جديدة وفق السياق الذي أوردت فيه فالمونتاج هو: "تدفق صياغة وترتيب وتركيب الصور/ اللقطات في تسلسل فني لتؤدي دلالة بصرية ذات مغزى فكري وفني يجسّد مضمون النص المراد تصويره للمتلقّي/ المشاهد"⁽¹⁰⁾.

فينتج عن هذا التزاوج بين السينمائي والشعري باستثمار المونتاج بأنواع مختلفة ومتباينة في ديوان "سين" لمشري بن خليفة، حيث نجد -على سبيل المثال- المونتاج الترابطي في نص "فرح": (صفحة 44) جعل النص ينبض حركة وإيقاعا:

(9) آرثر آيزنجر، النقد الثقافي، تر: رمضان بسطويس ووفاء إبراهيم، ط1، د ب، 2004، ص 76.

(10) محمد الصفرائي، مرجع سابق، ص 250.

زغاريد الرصاص تعلو...
أمسيات الفرح الجبلي تبدأ
يمر الشهداء فرحين
على أبواب الوطن الطليق

والمونتاج الإيقاعي أو المتوازي في قصيدة "عطش" (صفحة 62) والتي جاءت مركبة بمونتاج متوازي بالجمع بين لقطات امرأة مرة وبين لقطات لرجل مرة بشكل تناوبي ومرقم، لا يكتفي فيه الشاعر بالوصف بل يجعل النص ناطقا كمشهد سينمائي:

(2)

(1)

واقف بين الريح والمرأة	إخلع نعليك سيدي
أرسم على الماء طفلا يحترق	واقرب
أفتح بابا في الغياب	فهذا الجرح جرحك
وأدعو طائر الورق	متى تعترف؟
ليطير في هذا الأفق.	

1-3- التشكيل البصري بفنّ السيناريو في ديوان "سين":

تقوم تقنية السيناريو على: "كتابة النص الفني المتكامل للفيلم" ⁽¹¹⁾ وتقسيم الفيلم إلى فصول والفصول إلى مشاهد والمشاهد إلى لقطات، يمثل مجموعها البنية الكاملة للفيلم "ويتحقق فنّ السيناريو في النصوص التي تبني صورتها الكلية مقطوعا من خلال تقسيم النص" ⁽¹²⁾ فيقدّم النص الشعري المشكل بصريا باعتماد السيناريو على شكل معطيات معينة تركّز عليها الكاميرا، من بناء للمكان أو الزمان، الشخصيات وأوصافها ليتلقّاها المتلقّي وكأنّها تسلسل لمشاهد تؤثّر للسيناريو العام، سواء أكان السيناريو لتخطيط المشاهد ووصفها أم سيناريو تنفيذي يعتمد "الصياغة النهائية للقصة في قالب الفني المتكامل المعدّ للتنفيذ حيث يتضمّن توقيتا للقطات وتصويرها وكل المناظر والحوار والمؤثرات الصوتية وشكل الموسيقى التصويرية وكافة البيانات والتفاصيل والملاحظات

(11) محمد الصفراي، مرجع سابق، ص 267.

(12) نفسه، ص 267.

الخاصة بكلّ مشهد ولقطة في الشريط"⁽¹³⁾. ويكون منفصلاً عن النصّ حيث قد يرد في النصّ الشعري كنصّ تقديمي أو توضيحي للمشاهد.

ويتجلى فن السيناريو موظفاً في ديوان "سين" لمشري بن خليفة حيث وظّف سيناريو تخطيط المشاهد في بعض القصائد مثل قصيدة "عبد الواحد" (صفحة 73/72) والتي يضمها المكان وحالته (باريس) الجو(مطر) الشخصيات(أنت وحدك) الصفات(أسمر القسّمات) إذ ينقل كلّ المعطيات والتفاصيل لتخطيط مشاهد القصيدة في شكل سيناريو.

باريس عارية
والمطر الراءف
تحت الشجر منسحب
باريس غاضبة
والغضب القاتل
في القلب ربح نافذة
وأنت وحدك في الشارع متهّم
كلّ العيون تراك
أسمر القسّمات

وبذلك يتبيّن من خلال ما سبق أن التشكيل البصري بتقنيات السينما يشكل عنصراً بنيوياً فاعلاً في ديوان "سين" لا مجرد آلية جمالية هامشية، حيث وظف الصورة السينمائية والمشهدية القادرة على تحويل التجربة إلى مشهد محسوس. وهكذا نكون أثبتنا حضور تقنيات السينما في ديوان "سين" لمشري بن خليفة.

2- دلالة التشكيل البصري بتقنيات السينما في ديوان "سين" لمشري

بن خليفة:

يهدف الشاعر عموماً من وراء توظيفه لهذه التقنيات إلى توليد دلالات في مخيلة القارئ أثناء تلقّيه لمشهدية النصّ الشعري وهو يقرأ، وما تتركه من انطباع أولي يتطوّر ليرقّ

(13) محمد علي الفرّجاني، تعريف بالمصطلحات الفنية المستخدمة في فن وصناعة السينما، ط1، المنشأة العامة للنشر، طرابلس، 1986، ص 95.

إلى دلالة داخلية خيالية تتمّ على مستوى الذهن حيث يحوّل المعطيات السينمائية في النص الشعري إلى صورة ومشاهد في ذهنه تتولّد عنها دلالة معيّنة خصوصا لاشتراك الفنّين في "الشّعريّة ذلك الخيط السحري الذي ينظّم الفنون والسقف الذي تسعى كل الإبداعات بما فيها السينما لبلوغه، ولا تستطيع السينما بلوغه إلا من خلال لغتين لغة القول ولغة الصورة"⁽¹⁴⁾ فالتشبيهات والاستعارات المبتوثة في النّص الشعري المشكّلة لشعريّته وجماليّته تتميّز بالحركية والديناميكية التي تتقارب إلى حدّ بعيد مع المشاهد السينمائية، وقد حاول الشعر توظيف اللقطات بطريقة خلاقة وفنّية ينقل دلالاته باللغة إلى دلالاته بالصورة "فالصورة خلافا للنص الذي يتوسل باللغة في إنتاج مضامينه لا تستند في إنتاج دلالاتها إلى عناصر أولية مالكة لمعانٍ سابقة (الكلمات مثلا) وإنّما تستند إلى تنظيم يستحضر الأسنن التي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصليّة، ويقدم بارث في هذا المجال مثلا بالغ الدلالة، فمن صورة تمثّل رجل مستلقٍ على أريكة يقرأ جريدته تحت ضوء خافت، يستخرج المدلول لحظة استرخاء"⁽¹⁵⁾.

فيكون تلقّي القارئ للنص الشعري الذي اعتمد على تقنيات السينما كما يتلقّى الفيلم أو الشريط، فكل عنصر سمح الشاعر بظهوره وبثّه في نصّه سيكون له دلالة يقصدها، فهي معطيات منتقاة تهدف إلى تحقيق دلالة ما فيغدو النص مشهدا ذهنيّا مشحونا بالعناصر لأداء وظيفة دلالية معيّنة، حيث لا يمكن "للصورة أن تتحوّل إلى نصّ إلّا من خلال عملية انتقاء مزدوجة، انتقاء العناصر التي يجب أن تظهر في الصورة، وانتقاء العناصر التي يجب أن تختفي منها... على عكس الكون اللساني حيث تتحدّد الكلمة كفعل للتعين وتحدّد الجملة كفعل للإبلاغ، يشتغل عالم الأشياء بطريقة مخالفة فالشيء لا يحيل على كلمة وليس مساويا لها إنّّه من حجم الجملة أو هو أكبر منها"⁽¹⁶⁾.

وهذا يعني أنّ اختيار الشاعر لمفردات محدّدة وإدراجها في نسيج قصيدته، يثري البنية الشعريّة ويكثف شحنتها الدلالية، إذ تسهم كلّ كلمة في تشييد المشهد كما يتصوّره

(14) محمد الصفرائي، مرجع سابق، ص 229.

(15) سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثيلات الثقافية، دط، أفريقيا الشرق، المغرب،

2006، ص 32.

(16) سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 34/32.

الشاعر، ومن ثمّ تنتفي الاعتباطية تماما، لأن كل مفردة تُنتقى بوظيفة جمالية وسميائية تسهم في بناء الدلالة وتوجيه القراءة.

ونجد الشاعر مشري بن خليفة بتوظيفه لتقنيات السينما في قصائد ديوانه الشعري "سين" يهدف منها إلى توليد دلالات معيّنة مرتبطة أساسا بالمضمون، بمعنى أنّه وظّفها توظيفا يهدف إلى تعميق البعد الدلالي في نصوصه عبر تحويل التجربة الشعرية من مجرد صورة لغوية إلى مشهد حي نابض بالحركة والإيقاع، فاستثماره لتقنيات السينما هدفه إبراز المعاني بطريقة أكثر كثافة ووضوحا تسمح بتجزئة اللحظة وتكبير التفاصيل وتوجيه كاميرا الرؤيا نحو ما يريد إبرازه دلاليا، ليشارك قارئه في بناء الدلالة، مولّدا نصا مشهديا يقدر على إيصال الانفعال بعمق وتجسيد الرموز بصريا.

2-1- دلالة التشكيل البصري باللقطة السينمائية في ديوان "سين":

تعتبر اللقطة السينمائية هي الوحدة الأصغر التي يمكنها التعبير لذلك فهي أداة البناء الأولى للفيلم (النص) فهو مجموع لقطات وهي تنقل صورة مفردة عن وضع ما وتتوالى اللقطات لتشكّل مشهدا، وتختلف هذه اللقطات من حيث المسافة (القرب والبعد) ومن حيث الحركة (الانخفاض والارتفاع..). واختيار الشاعر لقطة دون أخرى دليل على تميّزها وانتقاءها لأداء وظيفة دلالية معيّنة يقصدها الشاعر، ويريدها أن تتولّد في ذهن المتلقّي.

توظف اللقطة المسافية لإنتاج دلالة القرب والبعد من الموضوع سواء كان قريبا أو بعدا حقيقيا أو معنويا مما يسمح بالغوص في الشيء المراد تصويره ومعرفة خفاياه وتفصيله كلّما كانت اللقطة قريبة، ويسمح بنظرة خارجية وشاملة للموضوع كلّما كانت اللقطة بعيدة، ويمنح كذلك دلالة الارتباط المعنوي والنفسي بالشيء ممّا يعمّق دلالة القرب أو البعد، فهي تجسّد ذلك القرب أو البعد النفسي العاطفي وتتيح نقل أحاسيس الشاعر نحو الموضوع بدقّة.

ففي قصيدة "عيناك" (صفحة 43) يلجأ الشاعر إلى لقطة قريبة جدا كأنّه يقرب عدسة الكاميرا من العينين ليكتشف ما تخبئانه من دلالات، تماما كما تفعل الصّورة السينمائية عندما تغوص في العمق الدّاخلي للعين لتفتح أمام المتلقّي عالم الأحاسيس والرموز، وهكذا يتيح الشاعر للقارئ أن يرى العينين كما يراها هو، فيبدو وكأنّه يمدّنا بكامرته الخاصة لنشاهد الكادر ذاته ونستشعر الانفعالات نفسها التي تتولّد من معطيات

المشهد. إذ يعتمد الشاعر في قوله: عيناك / صرخة الطفل عند الولادة/ طلقة أفقدت القلب صوابه : على تشكيل بصري قائم على اللقطة القريبة جداً، حيث تتحوّل العينان إلى علامة مركّبة تُستخرج منها دلالات وجودية وانفعالية مكثّفة، فمن خلال استعارتين متقابلتين – صرخة الولادة بوصفها انبعاثاً أولياً، والطلقة بوصفها صدمة مزلزلة – يبيّن الشاعر مشهداً بصرياً أشبه بمونتاج سينمائي تتجاوز فيه الحياة والعنف، الانهيار والاضطراب، وتأتي الجملة القصيرة والإيقاع الحاد ليدعما هذا التوتر الدلالي، فيغدو التركيز على العينين شبيهاً بوضع عدسة كاميرا تسجّل أدقّ الاهتزازات الشعورية، هكذا تتحوّل العينان من عضو بصري إلى حدث دلالي يفجّر المعنى ويعيد تشكيل تجربة المتلقي وفق الرؤية الشعورية التي يقترحها الشاعر.

أمّا توظيف اللقطة المتحركة فهي توجي بعدة دلالات تتولّد عن المضمون، كما يضمن تحرك المصوّة لتتبع الكادر إمكانية أكبر لالتقاط قدر كبير من المعطيات البصرية، وهذا يساهم في إثراء الدلالة. كما نجد الشاعر مشري بن خليفة في قصيدة "خراب" (صفحة 9/8) يختار توظيف اللقطات المتتالية بما يتناسب مع دلالة العنوان أيضاً بحيث تضمن هذه اللقطات تتبع الكادر ليمنح القارئ دلالة التوغّل في الخراب الذي يتشكل انطلاقاً من المعطيات:

خرج من بيته، خرج صباحاً،
يلقه الصمتُ، بعد أن هبّ الروح للغناء،
ويحمل في قلبه ورده. توغل في الخراب،
توارى في صوت القادمين في الجوهر.
كان يصغي للريح تنعق،
في الصباح
لم يكن يعرف،
أنّ الشمس لن تشرق

يشتغل المقطع الشعري على تقنية اللقطة المتتالية حيث يتابع الشاعر حركة الشخصية لحظة بلحظة، مانحاً القارئ إحساساً بأنّ الكاميرا تتحرك خلفه أو إلى جانبه، وذلك من خلال الدالّ الحركي الذي يطلق مسار التتبع (خرج من بيته)، ثمّ تتكثّف العلامات الحافّة بالمشهد: (يلقه الصمت/ يحمل في قلبه ورده) وهي علامات تؤسّس لثنائية دلالية: السكون/الأمل. فالصمت علامة فراغ ووجود، بينما الورد علامة حياة ورقّة ومعنى

يحتضن الشاعر داخليا. ومع انتقال الشخصية إلى الفضاء الخارجي، تتعزّز تقنية التتبّع من خلال الأفعال المتتابعة: (تواري، خرج، توغّل) هذا التّوالي الأسلوبي في الأفعال يخلق مستوى من المشهدية السينمائية المتحرّكة، كأنّ الكاميرا ترافقه من بيته إلى العالم الخارجي، مسجلة تغيّرات مزاجه الداخلي وتفاعلها مع المحيط.

سيمائيا، يتشكّل المشهد وفق تضاد دلالي حاضِر في العلامات: الصمت/ صوت القادمين، الريح تنعق/ الروح تهبّ للغناء، الصباح/ شمس لن تشرق، الغناء/ الخراب. تظهر هذه الثنائيات التوتّر الداخلي للشخصية وتحوّل التتبّع إلى حركة داخلية أيضا، فالمسار الخارجي ليس سوى ترجمة لمسار نفسي يغوص في الجوهر كما يقول النص. أما أسلوبيا، فإنّ توالي الأفعال والجمل القصيرة المكثّفة، والإيقاع الخفيض المتناغم مع الصّمت والخراب، يمنح النّص طبيعة سينمائية تقوم على ملاحقة التفاصيل لا على وصفها الثابت، ممّا يحوّل اللقطة التتبعية إلى تسجيل بصري-نفسى يلتقط تحوّل البطل من الأمل إلى الانطفاء، ومن الغناء المحتمل إلى العبور في مساحة الخراب. فتتحوّل الحركة في النّص من تتبّع جسدي إلى تتبّع دلالي يكشف البنية العميقة للشخصية ويبرز العلاقة بين الداخل والخارج.

2-2- دلالة التشكيل البصري بالمونتاج في ديوان "سين":

إنّ ما يكسب اللقطة دلالات جديدة هو المونتاج أي تركيبها مع لقطات أخرى بطرق معيّنة تمنحها دلالات جديدة مضافة إلى دلالتها الفردية البسيطة، فقد يتمّ تركيب اللقطات نفسها بطرق مختلفة فتنتج أفلاما مختلفة كدلالة التناوب والذي يمنح دلالة المزامنة بوقوع حدثين في الوقت نفسه (المونتاج المتوازي) وهذا ما رأيناه في قصيدة "عطش" بمناوبته بين لقطات المرأة ولقطات الرجل مانحا دلالة بصرية مشهدية توحى بسينمائية المشهد بتركيز الكاميرا على الرجل مرة وعلى المرأة مرة أخرى، تماما كما يحدث في الأفلام. ودلالة التناقض (المونتاج التّضادي) فقد وظّف الشاعر مشري بن خليفة هذا النوع من المونتاج بكثرة في ديوانه " سين" فنجدّه في قصيدة " عبد الواحد" (صفحة 73) حيث يجسّد لنا مشهدا من مظاهرات ديسمبر:

باريس قاتلة

ونحن قتلها

والموت يأتي من الأبواب

والطرقات

والعمر يمضي قطارا في الجسد

والحب ينمو على جراحنا شجرا

في الشارع مات: "عبد الواحد"

وطنا

في الشارع خرج: الطفل مظاهرة

فمات

يقوم هذا المقطع على مونتاج تضادي، تُرَصّ فيه الصّور عبر تقنية التّجاوز الصّوري الذي يضع مشاهد متناقضة جنبا إلى جنب، لتوليد معنى صادم ومكثّف، حيث يشغل الشاعر على بناء سلسلة لقطات متتابعة، غير أنّ القوّة الدلالية لا تأتي من التسلسل، بل من الاصطدام بين اللقطات، فهذا المونتاج لا يكتفي بتجاوز الصور، بل يكشف عن هشاشة الحياة في فضاء حضاري يُفترض أن يكون رمزا للحريّة، حيث يحوّل المدينة إلى مشغّل للموت ويجعل التّضاد أساسا لرؤية الشاعر للعالم: فالحب ينمو لكن فوق الجراح، والعمر يمضي لكن نحو الموت، والطفل يخرج لكن ليُباد! فيبدو جليّا أنّه مونتاج يبني خطابا احتجاجيا تتواشج فيه اللقطات المتضادة لتشكيل رؤية قائمة عن المدينة والوجود والإنسان.

كما تتجلى دلالة التلميح بدل التّصريح ودلالة التواصل بين المختلفات عبر توظيف (المونتاج الترابطي) مما يجعل المتلقي يكتشف المعنى على مراحل بالتّدرّج كالفسيفساء التي تتكامل أجزاؤها، فيحقّق دلالة تقوم على بناء معنى جديد عبر الجمع بين صور غير مترابطة ظاهريا ليكشف عن علاقة عميقة-نفسية، رمزية، أو شعورية تتشكّل في ذهن القارئ أكثر مما تقال مباشرة. ونجده بكثرة في ديوان "سِين" فعلى سبيل المثال في قصيدة "قصائد" (صفحة 17) نجد الشاعر يقدم مقطعين منفصلين متتاليين "نشيد" و"البصرة" لكل منهما لقطاته ومشاهده المختلفة لكن بالغوص في دلالة المقطعين والتّركيز على تركيب الشاعر لهما بطريقة منفصلة ومتتالية يوحي في البداية بالانفصال لكن بقراءة النّصين يكتشف الشاعر الترابط الموجود بينهما:

البصرة:

نشيد:

عيون البصرة فاتحة البحر

دمي شاهد

وهذا المدى المشتعل بلادي

والجسد المحاصر بالاحتراق

يعلو نشيدا في عيون العراق أيها الوطن الأشوري
 من دمي أرسم نخلة، أشهد،
 وأعبر مسافة الجرح غيمة مشتهاة أنك محجة العباد.
 أزرع الحلم بين جثتين:
 مئذنة وصلاة.

وإن يظهر للوهلة الأولى انفصال واختلاف في مضمون المقطعين إلا أنَّ الترابط بين المقطعين يتجلى من خلال اشتراك بعض الكلمات في الدلالة نفسها وهي دلالة وحدة المصير والهوية الوطنية عبر ربط مشهد الدم والاحتراق والصمود بمشهد اتّساع المدى وفتنة البحر وقداسة الوطن، حيث يجعل المونتاج كل صورة في المقطع الأول شرارة تضيء الصورة المقابلة في المقطع الثاني، وبالتالي هي الدفقة الشعورية نفسها، حيث يحقّق المونتاج الترابطي تصاعدا دلاليا من دم الفرد إلى حلم جماعي إلى وطن مقدس ينهض رغم النار:

عيون العراق ← عيون البصرة

الاحتراق ← المشتعل

دمي شاهد ← أشهد

مئذنة وصلاة ← محجة العباد

كما نجد دلالة الأهميّة والتأكيد من خلال (المونتاج التكراري) مثلما ورد في قصيدة "هما عاشقان" (صفحة 79/78) حيث يفعل الشاعر هذا المونتاج عبر تكرار عبارة (هما عاشقان) في شكل مشهد خمس مرات في النص، ممّا ولّد تكثيفا دلاليا وانفعاليا داخل المشهد، ليؤكّد على حبّهما وأن كلّ العيون والنظرات تستشعر عشقهما الواضح ويجسّد لنا دلالة الهمس وتتبع الناس لهما بالنظرات وهي شهادة جماعية، فالمونتاج التكراري يثبّت الحبّ كحقيقة أعلى من الجراح ويحوّل العلاقة إلى صوت جماعي، ويؤسس إيقاعا يعمّق التأثير العاطفي للصورة الشعرية، كما عمل على تحويل الصورة إلى أيقونة تنغرس في الذاكرة فتغدو خلاصة المشهد كله:

خلف الجراح توارى المحبان
 كلّ العيون تقول: هما عاشقان

هما عاشقان

ومن الدلالات المتوخاة أيضا منح شعور الصدمة وإحداث الدهشة والمفاجأة وتحقيقها (المونتاج الفجائي) ونجد ذلك في قصيدة "كوابيس السراب" (صفحة 16) وذلك ليمنح دلالة المباغته ويجسد دلالة الصدمة لأن الأمر حدث فجأة دون دراية العدو وهذا النوع من المونتاج يتناسب وموضوع القصيدة الذي هو المقاومة الفلسطينية التي تعتمد المباغته وحرب العصابات التي يلعب عنصر المفاجأة فيها دورا مهما خاصة عندما يضرب أطفال الحجارة العدو الصهيوني، فنشعر وكأنّ مصورة الكاميرا تنتقل من المشهد إلى الآخر بسرعة وفجأة:

لمعت نجمة في المدى
هذا جندي مختبئ خلف سلاحه.
وذاك طفل يفاجئه بحجر.

يخلق المونتاج الفجائي في هذا النص صدمة بصرية ودلالية، فالقصيدة تبدأ بصورة هادئة سماوية، ثم تنتقل فجأة إلى مشهد الأرض والعنف، صفاء السماء أمام قلق الواقع، فاللقطة الصادمة تكشف سقوط القوة أمام البراءة وتفضح خوف الجندي رغم امتلاكه السلاح، فالانتقال السريع الذي أحدثه المونتاج الفجائي يولّد إيقاعا دراميا متوترا، كما يكشف عن مفارقة أخلاقية تتمثل في تبدل الأدوار، حيث القوة حائرة والبراءة شجاعة، بما يشبه مشهدا لمحاكمة رمزية للعنف المسلح ضد الأبرياء.

وقد وظف الشاعر (المونتاج الازدواجي) الذي يحدث معنى ناتجا عن حوار لقطتين تعملان في آن واحد بالتوازي، ونجده في قصيدة "الجسد الطريد" (صفحة 75/74) حيث يبدأ الشاعر بتركيز كاميرته على هذا الجسد:

جسد يركض
في العشق طريدا
ويعانق في الصمت الغاضب حلما
ويظل وحيدا

ليقطع هذه اللقطة التتبعية لهذا الجسد بلقطة تاريخية- أسطورية، ليرجع مرة أخرى للقطعة الجسد:

وقريش تسقي (اللات)
 كؤوس الراح
 تحاصر مكة بالأقداح
 و"أبو جهل" يشهر سيفاً
 (لاتيا) علنا في وجه الله

يجمع الشاعر بين اللقطتين بمونتاج ازدواجي حيث تعمل اللقطتين بالتوازي: لقطة ذاتية وجدانية تصوّر صراع الفرد مع ذاته، ولقطة تاريخية-أسطورية تمثّل صراع الجماعة ضد قوى الظلام والجهل، مما يمنح دلالة توازي وحدة الإنسان الفرد مقابل وحدة الجماعة، وكذلك ازدواجية الحركة الداخلية النفسية والحركة الخارجية، إذ يشغل المونتاج على ربط الألم الفردي بالألم الجمعي، كما يجعل من الهروب العاطفي كتجربة فردية يقرأ كتهديد تاريخي ذي سياق حضاري، وقد استطاع الشاعر عبر تفعيل هذا النوع بالذات من المونتاج من أن يضع الذات الفردية والجماعة التاريخية في مشهد واحد، يولّد دلالة مركّبة تُظهر أن الألم المعاصر ليس معزولاً عن الذاكرة الجماعية، وأن معركة الفرد في داخله ما هي إلا امتداد لمعركة الأمة ضد الشر.

فنلاحظ من الأمثلة السابقة أن اختيار الشاعر لطريقة منتجة مشاهده ولقطاته وتركيبها ليس بالأمر العيبي أو العشوائي، بل هو أمر مستهدف لتحقيق غاية دلالية ما وتوليد معاني معينة مرتبطة أساساً بمضمون القصيدة ذاتها، وبالتالي نكون قد أكّدنا الوظيفة الدلالية للمونتاج السينمائي كتقنية سينمائية مستثمرة في الشعر من خلال ديوان "سين" لمشري بن خليفة.

2-3- دلالة التشكيل البصري بالسيناريو في ديوان "سين":

إنّ اعتماد فن السيناريو السينمائي ومحاكاته في الشعر يمنح القارئ دلالة تخطيط المشاهد، ويمنحه المعطيات لتأثير المشهد العام مما يثري الدلالة، حيث يتحوّل كلّ معطى إلى رمز له إحياءاته التي تضيف للنص دلالة ترتبط بالمضمون، فالشاعر هو الذي يتحكم في المعطيات التي يسمح لها أن تظهر في سيناريو تخطيطه، لأنّ ظهور أي عنصر يعني دلالة معينة أرادها الشاعر أن تتولد في ذهن المتلقي، وقد تكون هذه المعطيات زمناً أو مكاناً أو شخصاً أو ديكوراً أو أشياء، يمنحها الشاعر للمتلقى بطريقة توجي بأنّ النصّ الكليّ هو

سيناريو يتضمن تخطيطا للمشاهد. فالشاعر السيناريست " يقوم بالوصف ويملك ما يملكه الكاتب من كلمات إلاّ أنّه محروم من تسهيلات السرد الأدبي، فهو لا يستطيع أن يبين ويشرح بالكلمات فقط، إذ عليه أن يُري ويُسمع الأهواء التي يتحدّث عنها". (17)

وقد اعتمد الشاعر مشري بن خليفة على سيناريو تخطيط المشاهد في ديوانه "سين" في العديد من القصائد ومنها قصيدة " مقاطع منسية من حب الجزائر" (الصفحات 44-48) حيث يخطط القصيدة على شكل مقاطع فرعية معنونة: عبور، فرح، رسالة بالخط المغربي، أحبك، فتنة، الخروج. وكلّ هذه المقاطع لها ارتباط دلالي ومعنوي بالموضوع العام للقصيدة وهو حب الجزائر عبر مسارها التاريخي ويقدمها في أسلوب سينمائي درامي، كأننا نشاهد فيلما، بدء من مرحلة الثورة المجيدة التي يمثلها المقطع الأول "عبور:"

هذي الجموع تأتي من هناك —————> المجاهدين

تدخل الوجة المرمري بإذنك —————> الثورة التحريرية

تشتبي الضوء القادم —————> الاستقلال

إلى مرحلة الاستقلال والتي يمثلها المقطع الثاني " فرح" ويعبر عنها بالزغاريد والوطن الطليق، مروراً بمرحلة ما بعد الاستقلال والتي يجسدها المقطع الثالث " رسالة بالخط المغربي" والتي يظهر من خلالها تأثر الشاعر بالتشكيل البصري بإصراره على أن تكون الرسالة بالخط المغربي دون غيره وهذه الرسالة هي (أحبوا الجزائر) على شكل وصية أخيرة من الشهداء والتي تحمل دلالة وعي الشاعر بأهمية الإرث الوطني ورغبته في نقله إلى وجدان الأجيال. كما يجسّد الشاعر مرحلة أخرى البناء والتشييد مرحلة يلزمها الكثير من الحب لهذا الوطن الذي أصبح غريبا، وذلك عبر مقطع " أحبك"، وبعدها يأتي المقطع الخامس " فتنة" والذي يجسد الشاعر من خلاله الفتن التي وقع في الوطن في مرحلة تشييده، ويختم الشاعر مقاطعه بالمقطع السادس " الخروج" ويقصد الخروج من الفتنة حيث يعبر عن ذلك بـ:

يعود الوطن من هجرته

تجيء العصفير طفلا من حرائق الدم

.. وتسقط الفتنة في البحر...

(17) أميمة عبد السلام الرواشدة، مرجع سابق، ص 317.

ونلاحظ أن المعطيات كلها تدلّ على الأمل بغد أفضل: يعود الوطن من هجرته، تجيء العصفير طفلاً، تسقط الفتنة في البحر. فمن خلال هذا النص الشعري الذي خطه الشاعر على شكل سيناريو مجزأ ومفصل إلى مشاهد ولقطات تحتوي معطيات تسمح للقارئ بتلقيها كشريط سينمائي بوقائع متسلسلة ويحتوي العناصر المكانية والزمانية (الجبل، المكان، الصباح، المساء...) وحتى المؤثرات الصوتية التي تجعل المشهد أكثر تجسيدا في ذهن المتلقي (زغاريد الرصاص تعلو...).

كما تؤدي العناوين الفرعية وظيفية لوحات المشاهد قبل التصوير، فيصبح النص فيلماً شعرياً مقاطعه مشاهد ولقطات، فتتجاوز القصيدة التعبير الغنائي إلى البنية الدرامية، كما أنّ انتقال الكاميرا بينها يبني دلالة عاطفية مفادها أن حب الوطن ليس حالة واحدة بل سلسلة لقطات تنمو عبر الزمن، فيتحوّل الوطن إلى بطل قصصي ذي مسار درامي:

عبور	←	مشهد حركة وانتقال
فرح	←	مشهد ضوئي
رسالة بالخط المغربي	←	لقطة ثابتة ذات بعد توثيقي
أحبك	←	لقطة قريبة عاطفية
فتنة	←	ذروة درامية
الخروج	←	المشهد الأخير

إنّ توظيف الشاعر لتقنية سيناريو تخطيط المشاهد يمنح القصيدة بنية سينمائية قائمة على تعدّد اللقطات وتوالي اللوحات الدلالية، فيتحوّل حب الجزائر إلى رحلة بصرية تتدرّج مشاهدها من العبور إلى الفتنة، وتنتهي بالخروج الذي يقدم ذروة الخلاص. ويصوّر المقطع الختامي الوطن بوصفه كائناً يعود من منفى تاريخي، في حين تخرج العصفير من رماد الدم دلالة على ميلاد جديد، حيث تسقط الفتنة في البحر كلقطة تطهيرية تعلن اكتمال الحلقة الدرامية. وبهذا يحقق المشهد وظيفته الأساسية، وهي تحويل التجربة الوطنية إلى فيلم شعري تتجلى فيه الذاكرة الجزائرية بوصفها سلسلة مشاهد قابلة للرؤية، لا مجرد شعور داخلي.

ولا يسعى الشاعر من خلال توظيف تقنيات السينما إلى تحقيق الأثر الدلالي فحسب عبر إشراك القارئ في بناء المعنى، بل يتجاوز ذلك إلى خلق أثر جمالي وفني يُمتع المتلقي، ويمنحه تجربة قراءة تشبه فعل المشاهدة بما تحمله من حيوية وإبداع.

3- جمالية التشكيل البصري بتقنيات السينما في ديوان "سين" لمشري بن خليفة:

يسعى الشاعر مشري بن خليفة من خلال ديوانه "سين" إلى إحداث أثر جمالي فني في نصوصه بتوظيف التشكيل البصري بتقنياته المتعددة ولاسيما تقنيات السينما في إطار التوجه الحدائي للشعراء الجزائريين، الذي يُظهر وعيا متقدما باستثمار الطاقات الإبداعية للقصيدة، من خلال استلهاهم تقنيات الفن السينمائي وتوظيفها داخل البنية الشعرية، فالشاعر لا يستعير هذه التقنيات لمجرد تحقيق غاية دلالية، بل يسعى أيضا إلى بلوغ غاية جمالية تُحدث في نفس المتلقي المتعة ذاتها التي يشعر بها مُشاهد الأفلام بما فيها من إثارة ودهشة وخوف واستنفار للعواطف ورفع لمستويات التوتر والإحساس.

ولأنّ السينما تمتلك قدرة فريدة على جعل المشاهد يعيش التجربة بتفاصيلها الدقيقة، وتضعه داخل الصورة عبر الخيال والدينامية، فقد أصبحت الصورة الشعرية بدورها مشحونة بعناصر جمالية ودرامية في هيئتها وحركتها وألوانها وأصواتها، تتحول معها إلى صورة مشهدية متجسّدة، تجمع بين الدلالة والمتعة والجمال.

ففي نص "المعراج" (صفحة 67) تتبادر إلى إدراكنا كقراء هذه المعطيات الدرامية الحركية الزمانية والمكانية المشحونة بالرمزية الدلالية والجمالية التي تبني مشهدية النص، حيث يقدم النص اشتغالا واضحا على تقنية سينمائية تتجلى قوتها الدلالية وتأثيرها الجمالي ليس في مضمون اللقطات فحسب، بل في التقطيع المشهدي ومنتجة اللقطات وضمها لبعضها بطريقة فنية:

وحدي الآن،
واقف في الصحراء،
تمرّ جميع القوافل
ولا تمرين على قبري
تذكّرتك،
وخطاك على الرمل،

ترسم الوقت الذي بيني وبينك.
والشيخ أعلنوا في القبائل،
أَنِّي الذي ظلّ يبحث عن امرأة.

حيث تتابع الجمل القصيرة في شكل لقطات متتابعة، تضع المتلقي في إطار بصري (مشاهد): يبدأ بلقطة مبنية على الوحدة والفراغ (وحدي الآن واقف في الصحراء) والتي تحيل سيميائيا إلى حالة الانقطاع الوجودي، تلمها لقطة متحركة، توحى بوقوعها بالتزامن مع اللقطة الأولى (تمرّ جميع القوافل) حيث يخلق إيقاعا بصريا قائما على السكون والحركة وذلك عن طريق تقنية سينمائية هي القطع الحاد، ويتوضّح المشهد أكثر عندما يقطع الشاعر حركة القوافل بلقطة عاطفية قريبة (تذكرتك/ وخطاك على الرمل) وهو انتقال سريع بين اللقطتين يجعل الذاكرة بديلا للصورة البصرية الواقعية، وتحوّل الرمل إلى شاشة تعرض عليها آثار الغياب.

وما يمنح المشهد بعدا دراميا هو (والشيخ أعلنوا في القبائل) خبر الشاعر حيث تصاغ الهوية عبر صوت الجماعة، وهو انتقال من الفردية إلى الجماعية في تناظر بصري-سيميائي بين الذات الباحثة والأسطورة المتداولة، فيتجلّى الشاعر كبطل سينمائي والنص كالفيلم الذي يضم مشاهد متلاحقة ومقطّعة على نحو سينمائي، كثيف الدلالة وديناميكي الحركة، وبصري المعطيات ذي بعد رمزي وجودي يتجاوز وصف الحدث.

نلاحظ إذن أنّ اختيار الشاعر لنوع اللقطة- قريبا أو بعدا، حركة أو ثباتا- يتولّد في النص أثر جمالي مقابل لما يحدثه الفيلم في المتلقي، سواء عبر إيقاظ المشاعر ورفع نسق الدفقات الشعورية أو خفضه، أو عبر الانتقال المفاجئ بين اللقطات البطيئة والسريعة بما يكسر الرتابة ويخرق أفق توقع القارئ من مختلف الجوانب. وهكذا تصبح المشهدية الشعورية فضاء بصريا حيّا تتفاعل فيه الحواس، وتتجسّد فيه التجربة الشعورية بعمقها الفني والدلالي.

ويحقّق هذه الجمالية – كما رأينا- عبر إجراءات خاصّة مثل القطع الذي يضفي عنصر المفاجأة والرّمخ والكثافة في اللقطات التي توحى بالتوتر أو التشنّت وهكذا، ولعلّ الخاصية الجمالية التي تبرز في استثمار التقنيات السينمائية شعريا هي خاصية الاختزال والإيجاز إذ " تدخل آلة التّصوير السينمائي دخولا دراميا لتصوير حركة الخارج في المكان

والزّمان عندما تبدأ الذات الشاعرة عملية السرد في القصيدة، فتضاعف تلك الآلة التّصويرية من قدرتها على الرؤية والتلمّس والاستشراق والسرد الاسترجاعي، فعند فتح بوابة الذاكرة تنتج مجموعة لقطات تصويرية تخضع للرؤية بعد إطلاق الصّورة على شكل برقيات وربطها بعصب سردي واحد يشكّلها تشكيلا سينمائيا تتجاوز فيه الأزمنة وتتماثل الأمكنة، وتعمل بذلك اللقطة السينمائية في الشعر على اختزال الزّمن والتّجربة" (18).

ويضاف إلى ذلك جمالية عنصر التّخييل في النصوص الشعرية وذلك عبر ازدواجية طاقة الصّورة الشّعريّة المشبّعة بالتقنيات السينمائية، إضافة إلى بعدها الشّعري البلاغي يضاف إليها بعد سينمائي- سردي تصويري فينعكس ذلك إيجابا على تفجير الطاقات التّخيلية للصّورة الشعرية ، وبالتالي على قدرة القارئ على تلقيها. بمعنى آخر أصبحت الصورة الشعرية ذات طاقة مفعلة أكثر فنية وجمالية وتأثيرا، وتستمدّ معناها من خلال العلاقة بين اللقطات من داخل المونتاج اعتمادا على الصورة التي تلتقطها الكاميرا والمشاهد المرتبة، فقواعد السينما وقوانينها مبنية على منطق الصّورة وحركتها وترتيبها.

وبالتطبيق على قصيدة "خراب" (صفحة 9/8) تظهر جمالية القطع بين اللقطات وجمعها، فكل جملة قصيرة تمثل لقطة مستقلة، وقد جاءت بعضها قريبة تركّز على تفاصيل شعورية داخل الشخصية (خرج من بيته يلفه الصمت)، وأخرى بعيدة تظهر الفضاء العام (توارى في صوت القادمين) مما يخلق إيقاعا بصريا متدرجا وتدفقا ديناميكيا للأحداث. كما يستخدم النص المونتاج الترابطي لربط مشاهد مختلفة دلاليا مثل الجمع بين شعور الشخصية والبيئة المحيطة، بينما يظهر أحيانا المونتاج التضادي عند مواجهة لقطات متناقضة، فتزداد قوة التأثير العاطفي وتوضيح التوتر الداخلي.

هذا التوزيع للقطات وتتابعها يشبه السيناريو الشعري الذي ينظم النص تنظيما دراميا من استهلال إلى ذروة ثم خاتمة، ويتيح للمتلقّي متابعة الحركة الزمنية والفضائية للنص، مما يجعل القصيدة فضاء بصريا متحرّكا يشترك فيه القارئ بصريا ودلاليا، ويبرز الجمالية الشعرية ويعزّز التفاعل الحسي مع الأحداث، كما يحدث في متابعة فيلم سينمائي.

(18) أمال لواتي، جماليات تلاقي الشعر والفنون، المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، 28 سبتمبر

2012. <https://www.facebook.com/profile/100077816193164/search/?q=أمال20%لواتي>

يهدف توظيف الشاعر للعنصر السينمائي إذن إلى نقل الأثر نفسه الذي يتركه الفيلم في نفس المشاهد، وذلك عبر إحداث تأثير مباشر في المتلقي. فالصورة السينمائية تمتاز بقوة حضورها لأنها تتوجه إلى الحواس بلا وسيط، وتجسّد أمام أعين المتلقي وأذنيه كلا من الواقع والخيال، مستفيدة من حرية الحركة التي تمنحها لها تقنية التصوير.

فيكون الشاعر من وراء توظيف خصائص الصّورة السينمائية في الصورة الشعرية التي يبني عليها نصّه الشعري يهدف إلى إحداث أثر أعمق يوصل حقيقة التجربة الشعرية وواقعيتها وصدقها وقوّتها أيضاً. وذلك بفضل ما منحه لها من حركيّة وتفاعل وتعقيد وعمق في التفاصيل يجعل المبدع أقرب لمتلقّيه والمتلقّي أقرب لتلمس تجربة الشاعر عبر جزئياتها من لقطات ومشاهد وسيناريوهات.

عبر استدعائه لآليات السينما، يرمي الشاعر إلى تحقيق جمالية تقوم على الإيحاء البصري والحركي، بحيث تتحوّل القصيدة إلى فضاء مُشاهد لا متخيّل فقط، لأن هذه التقنيات تمنح النص قدرة على تشكيل صور نابضة متحركة، متدرجة الإيقاع على نحو يشبه القطع والمونتاج واللقطات. فيتحقّق للقصيدة عمق جمالي مضاعف: جمالية الإدهاش البصري، وجمالية الانفعال الوجداني الناتج عن الانتقال المفاجئ أو التدريجي بين المشاهد، إذ لا يكتفي الشاعر بالوصف بل يصنع مشاهد تتقاطع فيها الرؤية الشعرية بالطاقة السينمائية، ليولد شعر يُرى كما يُسمع ويُحسّ.

وإذا كانت الجماليات المذكورة الناتجة عن استثمار الشعراء لتقنيات السينما وإضافتها كعنصر فنيّ مضاف يجعل النصّ الشعري يشعّ فنية بصفة عامة، فإنّ لكلّ تقنية سينمائية على الأخرى لديها تأثيرها الجمالي الخاص بها وهذا ما لاحظناه في ديوان "سين" لمشري بن خليفة. إذ تتمثّل جمالية استثمار الشاعر لتقنيات السينما في قدرة الشاعر على وصف مشهديات الأحداث والمعطيات والشخصيات ضمن النصّ الشعري من دون أن يؤثر ذلك على بنيته، ونجد أنّ الشاعر حريص على الاهتمام بالمكان الذي هو مسرح تنفيذ السيناريو وتجلّي العناصر السينمائية من لقطات ومشاهد، ويظهر ذلك من خلال التركيز على الديكور والفضاء العام للنصّ الشعري، لما له من قوة في التأثير على المتلقي، ونقل الأحداث في مشهد درامي ديناميكي مؤثّر ومنعش لخيال المتلقي، وبالتالي يتوسّع المفهوم المعتاد للشعرية التي تخلق لها عوالم أرحب.

خاتمة:

اعتمد الشاعر مشري بن خليفة في ديوانه "سين" على ظاهرة التَّشكِيل البصري بتقنيات السينما، وظهر ذلك جلياً من خلال تجلّي كل التقنيات في ديوانه بما فيها اللقطات بأنواعها: المسافية والحركية، وكذلك المونتاج والسيناريو، والتي تستهدف الجانب الرئوي من التشكيل البصري المتوجّه لاستمالة ذهن المتلقّي وخياله والتأثير عليه. وقد استعار الشاعر هذه التقنيات السينمائية موظفاً إيها في نصوصه لإحداث عمق دلالي وتوليد أثر جمالي، لما لها من قدرة على الوصف التصويري الدقيق للأحداث والمعطيات، وذلك لتمييزها بخاصية الدينامية إذ لا تكتفي بالتوصيف الذي تمنحه الصورة الشعرية العادية، ولكن كقيمة دلالية مضافة فهي تمثل صورة شعرية مضعّفة الدلالة لأنها تقدّم المشهد محفوفاً بالتفاصيل والمؤثرات الصوتية اللونية الحسيّة حيث يكاد يكون النّص مرئياً. ولكن يبقى التحديّ الأكبر هو إيجاد آليات قرائية أنسب لتقنيات السينما في الشعر لتشمل جميع تفاصيلها ولضمان فهم القارئ لها للاستزادة الدلالية والجمالية على حدّ سواء.

المراجع:

المراجع العربية:

- 1- أمال لـواتي، جماليات تلاقـي الشـعر والفن—ون: <https://www.facebook.com/profile/100077816193164/search/?q=أمال20%لواتي>، المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، 28 سبتمبر 2012.
- 2- أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ط1، دراسات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2015.
- 3- بشير القمري، السينما والشعر، علامات، مج 12، ع46، جدة، ديسمبر 2002.
- 4- بن خليفة مشري، سين، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002.
- 5- سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثيلات الثقافية، د ط، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006.
- 6- علي بولنوار، تفعيل الخيال في القصيدة الجزائرية، دفاتر مخبر الشعرية، ع 1، جامعة المسيلة، مارس 2009.

- 7- محمد الصفрани، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، د ط، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004.
 - 8- محمد علي الفرجاني، تعريف بالمصطلحات الفنية المستخدمة في فن وصناعة السينما، ط1، المنشأة العامة للنشر، طرابلس، 1986.
 - 9- محمد كامل الخطيب، قضايا وحوارات النهضة العربية: نظرية الشعر، د ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996.
- المراجع المترجمة للعربية:**
- 1- أرثر آيزنبرجر، النقد الثقافي، تر: رمضان بسطويسى ووفاء ابراهيم، ط1، د ب، 2004.
 - 2- تيموثي لوريغان، كتابة النص السينمائي، تر: جمال عبد الناصر، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.