جماليات التصوير المشهدي في شعر فاروق جويدة
مجموعة وللأشواق عودة أنموذجاً

الكلمات المفتاحية : التصوير ، المشهدي ، شعر

أ.م.د.حيدر أحمد حسين
جامعة ديالى/كلية العلوم الإسلامية
Dr.hhhh31@gmail.com

الملخّص

إن التصوير المشهدي نمط من أنماط الصورة التي تنهض بشعرية النص وجماليته ، فهو يمزج بين لغة الشعر الإيحائية وبين فنون السينما والمسرح ، فظهر الشاعر فاروق جويدة في مجموعة (وللأشواق عودة) مغذّياً نصوصه بروح التصوير المشهدي الخيالي والماضوي ، باعثاً في متونها الأبعاد البصرية والسمعية للشخصيات والأماكن والأحداث بلغة بلاغية ، تتوهّج بالصور البيانية المتلاحقة للقطات المشهد ، ممّا يجعل القارئ ينفتح على عوالم الخيال التي تتمثّل أمامه وكأنه يشاهد فيلماً سينمائياً منكّهاً بالخيال.

المقدمة

الحمد لله الذي جعل الحمد مفتاحاً لذكره ، وسبباً للمزيد من فضله ، ودليلاً على آلائه وعظمته ، وصلى الله تعالى على أكرم أنبيائه وخلقه ، أبي القاسم محمد وعلى آله الأطهار وصحبه الأخيار من بعده.

أمّا بعد ..

فالتصوير المشهدي في الشعر هو أحد التقانات التي يستعملها الشعراء في أشعارهم؛ للتعبير عن دواخلهم وكوامنهم ، أو عن فكرة يؤمنون بها ؛ لما لها من إمكانيات تعبيرية تلامس شعور القارئ وبصره وسمعه ، فهي عملية يتحوّل فيها القارئ إلى مشاهد للحدث والشخصية والمكان ، وللحركة التي تغامر اللغة في عرضها أمامه ؛ لخلق عناصر الدهشة والمفاجأة والتشويق في النص الشعري.

فالنص الشعري عند الشاعر جويدة ظهر محمّلاً بالأساليب التي تنبض شعرية وشعورا ، عبر اللغة التي نسج فيها صوراً وتراكيب تخدم عمله الأدبي ، إذ انمازت لغة الشاعر بنسقية

التعبير المشحون بالدلالات والمعاني المكتنزة ، والتي تنطق بتجاربه الروحية والفكرية والخيالية ، عبر التصوير المشهدي لمساحات الشعر التخييلية والواقعية ، وتفعيل الأثر الحسي عند المتلقي من عرض التفاصيل الفاعلة في المكان ، أو الشخصيات ، ومن رصد حركية الصور التدفقية والتتابعية للنسق المشهدي.

واتسمت اللغة الشعرية عند الشاعر في تصوير مشاهده بالروح البلاغية الفنية ، وبذلك أُفرزت الذائقة الفنية الجمالية على بنية مشهدية النص ، فجاءت لقطات المشاهد مشبّعة بالصور البيانية الدالة ، الغارقة في حيز الانزياح الجمالي ، والتي عانقت كاميرا التصوير لتفاصيل المشهد ، ممّا جعل مشهدية النص تعجّ بخيال التصوير البياني ، وواقعية النقل لأحداث والأمكان والشخصيات.

وقدّم الشاعر في ديوانه (وللأشواق عودة) نسجاً جمالياً تجلى في أروع صوره ، الذي يصلح أن يكون للقارئ مادةً دسمة لدراسة التصوير المشهدي في نصوصه ، لذا جاءت الدراسة مقسّمة على ثلاثة محاور يتصدرها مدخل مقسّم على قسمين: القسم الأول : (نبذة عن حياة الشاعر) والقسم الثاني (التصوير المشهدي المفهوم والآلية)، وجاء المحور الأول بعنوان : (التصوير المشهدي الوصفي)، والمحور الثاني: (التصوير المشهدي الحكائي) ، وأمّا المحور الثالث عنوانه : (التصوير المشهدي الحواري) ، وانتهت الدراسة بجملة من النتائج ، وقائمة للمصادر والمراجع.

مدخل : (نبذة عن الشاعر والتصوير المشهدي)

- **نبذة عن حياة الشاعر**

في عام ١٩٤٧م ولد الشاعر فاروق محمد جويدة في محافظة كفر الشيخ بمصر ، وأمضى مراحل تعليمه بدمنهور ، حتّى التحق بكلية الآداب / قسم الصحافة ١٩٦٨م وتخرّج فيها ، وعمل محرراً في الأهرام ، ثمّ سكرتيراً ، ثُمّ رئيساً للقسم الاقتصادي فيها ، وهو عضو في نقابة الصحفيين ، وفي اتحاد الكتّاب ، وجمعية المؤلفين والملحنين . مثّل مصر في كثير من المهرجانات الشعرية في دول عديدة ، وشاركت مسرحياته في عدد من المهرجانات الدولية ، إذ زار العديد من دول العالم . وله ثلاث مسرحيات شعرية : (الوزير العاشق) ، و(دماء على ستار الكعبة) ، و(الخديوي) ، ومجموعة من الدواووين منها : (أوراق من حديقة اكتوبر)

، و(حبيبتي لا ترحلي) ، و(ويبقى الحب) و(وللأشواق عودة) ، و(في عينيك عنواني) ، و(لأني أحبّك) وغيرها. وكتب عنه مجموعة من النقّاد شوقي ضيف ، وصلاح فضل ، ورجاء النقاش ، وأنيس منصور ، وغيرهم.(١)

- **التصوير المشهدي المفهوم والآلية**

تنفتح اللغة الشعرية على أبعاد تعبيرية لا محدودية لها ؛ لانتاج عمل أدبي ملبّد بالطاقات الإيحائية المتمحورة بين صوره ، وألفاظه ، وتراكيبه ، ومشبّعٍ بالأفكار والرؤى والأحاسيس ، التي يلتقطها المتلقي سمعياً ، وبصرياً ، وشعورياً ، فيغدو محلّقاً في فضاء التأويل ، كاشفاً عن خبايا المعاني ، على أن اللغة الشعرية هي ((تلك اللغة المشتركة بين الفنون ، تقرأها فتشعر أنك تشاهد فيلماً ، وتسمعها وكأنّك في حضرة الموسيقى ، وتتأمل فيها وكأنّك أمام لوحة ، وعندما تقطعها مشاهد لتدخلها في نصّ آخر تكون مكتفية المعنى))(٢) فتداخل الشعر مع أجناس فنّية مختلفة يولّد نصّاً إبداعياً ، فأخذ الشعراء يستثمرون جمالية فنون الموسيقى ، والرواية ، والمسرح، والسينما في أشعارهم ، وغرسها بروح تعبيرية خيالية وجمالية ، تحمل المتلقي إلى التصوير المرئي ، والسمعي ، والحركي على وفق التصوير المشهدي الذي يعدّ في أكمل حالاته : ((فكرة تتمثل بشكل مرئي ودرامي في آنٍ واحد))(٣)، فالتصوير المرئي والصوتي للشخصيات ، والأحداث، والتفاصيل المعاشة ، والجزئيات الدقيقة ينقل المتلقي لمشاهدة النصّ وكأنّه فيلم سينمائي يتصور أمامه ؛ لأنّ التصوير المشهدي ((هو كل أداء شعري قابل للتصوير البصري وما يرافقه من مسموعات صوتية ، وينطوي على عنصر درامي ، وهو يضارع السيناريو أو المشهد المنتج في السينما ، حيث يستعاض الكلمة بالصورة ويتراجع أثرها من الحامل الأول للدلالة إلى مجرد المترجم للصورة / الصوت بوصفها الوسيط الناقل في الفيلم))(٤)، فالمشهدية بذلك تُعدّ مقطعاً سينمائياً في النصّ ، بتآزر الكلمات والجمل المتلاحقة والمترابطة ربطاً درامياً بعدسة الكاميرا الموجّهة من الشاعر إلى متلقي نصّه ، فيأتي حوار الشخصيات فارضاً سلطته تارةً ، أو الحدث الدرامي ، أو الوقوف على تفاصيل دقيقة لرسم المكان تارةً أُخرى ، بلغة بليغة معبّرة ، فاللغة تتمكّن من صناعة المشاهد التي يروم لها الشاعر ؛ لمرونتها التعبيرية والانتاجية، والشاعر في تصوير مشاهده يعمد ((على انتقاء بعض صور الواقع ، أو تفاصيل الحياة اليومية، وقد يستدعي هذه الصور من التراث ، أو يستلهمها من وحي الخيال))(٥) فالمخزون الماضوي للأحداث مركز مشعّ لتكوين الصور

المشهدية ؛ كونها تفاصيل حياتية معاشة من رائي المشهد ؛ لأنّ ((كل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية ، بل كلّ نظرة ، وكلّ كلمة هي بنية درامية مهما ضؤل حجمها))[٦]، وبذلك تكون لغة المشهدية مركّزة على تلك الوقائع وتفاصيلها سواء أكانت حقيقية أم خيالية ؛ لتحريك الشعور البصري / السمعي عند القارئ ، ((فالمشهد يمنح القصة حضوراً مباشراً ، ونحن لا نستطيع أن نسرد أحداثاً لم تقع ، إلّا أن الكاتب يستطيع أن يمنحنا الانطباع بأن الأحداث تجري الآن ، وكأنها تحدّث للمرّة الأولى ، وأن الحدث متفرد ولا يمكن أن يتكرر ، وهكذا فالمشهد يجعل الماضي حاضراً ، ليس هنالك شيء مثل المشهد ، قادر على أن يمنح الحياة والحركة للقصّة))[٧] وكلّ ذلك يتمثّل بوساطة اللغة كونها الأداة ، والوسيلة التواصلية الحيادية ، بمعنى أن غايتها تتحوّل من التعبير عن شيء معين إلى وسيلة إخبارية تعوض دور الشريط المرئي ، وهي بذلك تقابل في حيادتها الشريط السينمائي[٨]، لذا انتج الشعراء تصويرهم المشهدي للأحداث والأماكن والمواقف والشخصيات بوساطة الطاقات التعبيرية التي تمتلكها اللغة ، بجعل النص الشعري مسرحاً مشهدياً من لقطة ، أو مجموعة من اللقطات المتوالية ، بمواكبة عدسة الكاميرا لأهم التشكّلات التي تنهض بمشهدية النص من الدرامية ، والمرئية ، والسمعية ، وعلى أثرها يخاطب المتلقي شعورياً وبصرياً وسمعياً، فيكون بمثابة من يشاهد فيلماً سينمائياً.

واللافت للنظر أن الصورة المشهدية هي تقانة فنّية جمالية ، تجاوزت التصوير التقليدي للتعبير الشعري من مجاز ، واستعارة ، وكناية إلى تصوير يمزج بين استعمالات هذه الصورة البلاغية وصبّها في قوالب حداثوية أُخذت من السرد ، ما بين حوار ، وزمان ، ومكان ، وحدث ، وشخصيات ؛ لانتاج صورة شعرية تجمع تحت فضائها تقنات فنّية متنوعة بدلالات إيحائية رمزية ، ومقّنعة للنهوض بشعرية النص ، بمعنى آخر يمكننا القول : زُوجت البلاغة بالسردية ، فولدت الصورة المشهدية ، والتي تتكأ على الأساليب والصور البلاغية في متونها ، وتتحلّى بتقنيات السرد في عرض مشهدي لتلك المتون ، فاللغة ((شعرياً ليست بأنظمة معيارية لنقل الأفكار إنّما علاقات جديدة تتجاوز حدود اللغة النفعية بصورها وترميزاتها ، ممّا يمنح الشاعر تميّزاً وتفرّداً عن مجايليه))[٩].

- **المحور الأول : التصوير المشهدي الوصفي**

تتمثّل سينمائية هذه الصورة برصد كاميرا الشعر لمجموعة من التفاصيل والجزئيات المهيمنة على المشهد ، فهي : ((عبارة عن لحظة معتقلة في مجرى الزمن ، وهذ لحظة مصوّرة ، ومسجّلة صوتياً ، ومسلّطة على شاشة القارئ التخييلية))[١٠]، بتركيزها على الديكور ، والأثاث والأكسسوار ، وما ينتمي إلى عناصر الطبيعة والأشياء الثابتة ، والجامدة ، فكلّ هذه التفاصيل فاعلة وداعمة للمشهد السينمائي ، كما هي حال الممثل في السينما ، فهي تنقل دلالات تعبيرية وكأنّها تتكلّم[١١]، فالمشهدية بذلك تقدّم مشهداً بصرياً ، بلغة راصدة عبر تحرّك كاميرا الشاعر وتجوالها ، فهي تفتقد إلى الحركة التصاعدية للأحداث ، وإنّما تتسم الحركة فيها بالروتينية ، واللا أبالية [١٢]، ومن الصور المشهدية المتمثّلة في وصف تفاصيل المشهد ما صوّره جويدة في قصيدة (موعد بلا لقاء) :

أترُى سترجِع مثلما قالتْ
على همسِ الغروبْ
الشمسُ تَشطُرها السماءُ .. وخلفها
يَبْكي السحابُ على الرحيلْ
والليلُ من خلفِ الضياءِ ..
يُطِلُّ في خُبثٍ .. على وجهِ النخيلْ
والوقتُ كالسجَّانِ
يصفعُني .. ويتركني
على أملٍ عليلْ[١٣]

إنّ لغة الشعر تمتلك قدرة الانفتاح على عوالم مكتظّة بالرؤى المعبِّرة ، والدلالات الفيّاضة عن طريق الخيال ، فهو يحمل كوامن النفس الإنسانية ويترجمها بالتصوير ؛ لما لها من إمكانيات نقل المتلقي إلى العالم الذي رسمه الشاعر بكلماته ، إذ تنقل هذه الصورة المشهدية حجم الألم والحنين الذي يعيشه جويدة ، بوساطة تسليط عدسة الكاميرا على تفاصيل جاءت ملائمة للحالة الشعورية عنده ، فذكر انتهاء الغروب ومجيء الليل ، وزمن الغروب هنا يشكّل نقطة جوهرية عند الشاعر ، فهو وقت عودة محبوبته ، التي وعدته بالعودة كما ذكر في بداية الصورة المشهدية : (أترى سترجع مثلما قالت : على همس الغروب؟) ، فبدا الشاعر محاوراً لنفسه باسترجاع وعدها لها ، وهو الوعد الذي لم ينفّذ ، وسرعان ما تنقلنا الصورة المشهدية

إلى مراحل انتهاء الغروب بتراتبية متقنة تفرش ظلالها الجمالي والدلالي على عمق التصوير المشهدي ، عبر الاستعارة المكنية المتحقّقة في السماء التي تشطر الشمس وتخفيها ، معطياً للسماء زمام الأمر في انهاء الغروب ، ثم بكاء السحاب على هذا الرحيل ، حتّى يظهر الليل الذي نعته بالخُبث مغطياً النخيل ، وهي اللحظة التي تُنهي انتظار الشاعر ، فيبقى معلّقاً بالأمل الذي وصفه بالعليل ، فنلحظ إمكانية الشاعر في التصوير المشهدي الوصفي لمراحل الانتقال من الغروب إلى الليل ، بوصف (الشمس واختفائها، والسماء المخبّئة للشمس ، وانتصار الليل على الضياء ، واخفاء الليل ملامح النخيل) وجعل هذه المظاهر الكونية متعايشة مع الحالة الشعورية للشاعر ، ((فكما أن الصورة السينمائية مركز تفعيل المشهد الشعري البصري فإن مونتاجها الشعري يقوم بنتظيم اللقطات ، والتوليف فيما بينها ؛ لخلق نسق تصويري مشهدي متناغم اللقطات ؛ لإنتاج مشهد شعري بالغ الإثارة والتركيز))[١٤]، وهنا تكمن جمالية التصوير الوصفي في هذا المشهد المليء بالدهشة عبر الصور البلاغية المتتابعة.

ومن التصوير المشهدي الوصفي قوله في قصيدة (بقايا امرأة) :

وقَفتْ تُحدِّقُ في الطريقِ
وخلفَ عينيها جِراحُ اليأسِ..
تَعصِفُ بالبريقْ
وعَبيرُها يَتوسّدُ النسماتِ
مَحمولاً كأشلاءِ الغريقْ
والشمسُ تتركُ للضياعِ ثيَابَها
ويَغوصُ منها السحرُ .. في بحرٍ سحيقْ
وعلى جدائِلِ شعرِها
جَلسَ العذابُ .. وراحَ في نومٍ عَميقْ
ماتتْ على فَمِهَا ابْتسامةُ عاشقٍ
فغدتْ بقايا من رَحيقْ[١٥]

الصورة المشهدية في هذا النص تتمركز في وصف امرأة محطّمة ، بدءاً من عتبتة القصيدة بعنوانها (بقايا إمرأة) وانتقالاً إلى متن النص من وقوفها على مكان – الطريق–

تستذكر فيه حبّها، وإلى وصف جزئيات وتفصيلات بشكل يوضّح حجم الألم الذي يتملّك منها ، فاللقطة المشهدية تمحورت في رصد (العيون ، العطر ، الثياب ، الجمال ، وجدائل الشعر ، وقبلة العاشق) عبر تصوير مشهدي مُشبّع بالجمال والحزن معاً ، ففي خبايا بريق العيون جراح اليأس، كنايةً عن الدموع ، والعبير –العطر– بدا متوسّد النسمات ومحمولاً كأشلاء الغريق، دلالةً على خفوت عطرها عن طريق الاستعارة المكنية والتشبيه ، والثياب ضائعة في وضح النهار وتحت الشمس ، كنايةً عن هدر العمر وضياعه ، والسحر –الجمال– انتهى وغاص في بحر سحيق ، وجدائل الشعر جلس ونام فيها العذاب ، استعارة مكنية تدلّ على ظهور الشيب في شعرها ، فالعذاب والتفكير والحزن يولّد الشيب في الشعر ، ولا علاقة له بالعمر ، وابتسامة العاشق ماتت على الفم ، ولم يبقَ منها إلّا بقايا رحيقها ، وهي صورة استعارية لموت قبلة عاشقها على فمها ، وبقايا الرحيق تدلّ على أن الذكرى هي التي بقيت ، فـ((الصورة تعتمد على تعابير دقيقة ومفردات تقذف على الورق كما تقذف الألوان بضربات الفرشاة ، ولكن كل ضربة في مكان مدروس ، فتكون النتيجة الإجمالية هي هذه الصورة التي تُثير الحدس والتساؤل))[١٦] ؛ لذا نسج الشاعر الصورة المشهدية ناقلاً صورة المرأة التي يعتصرها الألم عن طريق التركيز على أبرز النقاط الجمالية الكامنة في المرأة ، بدلالات رامزة وموحية للقطة المشهدية المكثّفة بالتفاصيل المضيئة ، والمعبّرة عن حجم الألم الذي تعيشه تلك المرأة ، فضلاً عن رفد تلك التفاصيل بالصور البيانية ما بين الاستعارة والكناية والتشبيه ، ممّا أثرى النص بتجسيد بصري ورؤيوي متسلسل لوصف تأملي يعكس خفايا النفس وأسرارها لتلك المرأة.

ويعرض فاروق جويدة مشهداً آخر لوصف الطريق ، وما يمرّ على هذا الطريق من شخوص مختلفة الرؤى ، والمشاعر في قصيدة (يأس الطريق) ، إذ قال :

سألتُ الطريقَ : لِماذَا تَعِبْتَ؟
فقالَ بحُزنٍ : من السائرينْ
أنينُ الحيارى .. ضَجيجُ السُّكارى
زحامُ الدموعِ على الراحلينْ
وبينَ الحنايا بقايا أمانٍ
وأشلاءُ حُبٍ .. وعمرٌ حزينْ

وفوقَ المضاجِعِ عِطرُ الغواني
وليلٌ يُعربد بالجائعينْ
وطفلٌ تَغَرَّبَ بين الليالي
وضاعَ غريباً مع الضائعينْ
وشيخٌ جَفاهُ زمانٌ عقيم
تهاوتْ عليه رِمالُ السنينْ
وليلٌ تُمَزِّقُنا رَاحتاهُ
كَأنَّا خُلقنا لكي نستكينْ
وزهرٌ ترنَّحَ فوقَ الروابي
وماتَ حَزيناً على العاشقينْ
فمنْ ذَا سَيرحَمُ دَمعَ الطريقِ
وقد صارَ وحلاً من السائرينْ
هَمستُ إلى الدرب : صبراً جميلاً
فقال : يَئستُ من الصابرينْ(١٧)

حينما يغامر الشاعر في رحلة الشعر والقصيدة يسلك دروباً متعددة للتعبير عن أفكاره ، مستثمراً الصور والتراكيب السابحة في اللغة ، وشحّنها في نصّه الشعري ، فالشاعر هنا أراد أن يشارك ألمه الطريق بتصوير مشهدي واصف لحال الطريق ، وما يمرّ عليه من أشخاص ملؤهم الألم والتشرد ، إذ صبَّ تركيز مشهده على الشخصيات المتألمة ، وعلى تفاصيل وجع تلك الشخصيات ، ((تبعاً لتفاوت النفثات الشعورية ودرجة احتدامها النابعة من الجو الدرامي المتوتّر الذي تخلقه الشخصيات))(١٨)، فبدأ بعرض المشهد عبر حوارٍ خيالي غير واقعي ، بفتح دائرة الحوار مع غير العاقل وغير الناطق وهو الطريق ، فالشخصيتان المتحاورتان في هذا المشهد هما الشاعر والطريق ، وهذا يدلّ على الوحدانية ، والترابط النفسي بين الشاعر والمكان ، فصار الطريق عنده صديق ، حتّى أنّه اختتم مشهده بختام ذلك الحوار ، وهذا يُبيّن أن الشاعر يلوذ بالماضي وبخزين الذاكرة ليحمله إلى عالم التعبير.

ثُمّ يبدأ الطريق بالإجابة– بعد أن سأله الشاعر عن سبب تعبه – واصفاً الشخصيات السائرة عليه ، صوتياً ومرئياً وشعورياً (أنين الحيارى ، ضجيج السكارى ، وحزن بعضهم على

الفقد ، وفاقدوا الأمان ، وفاقدوا الحب ، والجائعون ، وطفل ضائع ، وشيخ مشرّد ، وليل مؤلم ، وزهر ميت) هذه التفاصيل كلّها تأخذ المتلقي إلى ذلك الطريق المغمور بالوجع ، عبر الانتقالات النوعية في المشهد ، بين أصوات الأنين ، وضجيج السكارى ، وشعور من فقد الأحبه ، ومن فقد الحب والأمان ، ورؤية للجائع ، والطفل الضائع ، والشيخ المشرّد ، والزهر الميت ، على ((أن الصورة الشعرية المشهدية في حقيقتها بنية خيالية مستمدّة من الواقع ، غنية بالطاقات الإيحائية تجيء في أعماقها دالة ، أو تواري في جسدها رمزاً))[١٩]، فالصورة المشهدية في النص هذا تعجّ بالدلالات الإيحائية ، والمعاني المستنطقة للمكان وما فيه من شخصيات متعددة ومتنوعة تنوعاً عمرياً وفكرياً وشعورياً ، وكان الألم العامل المشترك بين كل هذه الشخصيات ، وهو الراسم لروح النص ، وكان الطريق أرضاً خصباً لغرس هذه الآلم ، التي تلاؤم ألم الشاعر من انتظار، وترقّب، وضياع ، ثمّ نقل حالة المرهقة للطريق بأنه (صار وحلاً من السائرين) ، واختتم المشهد بحوار خيالي يبعث الدهشة والتوتر الدرامي ، في تطمين الشاعر للطريق بالصبر، وتأتي إجابة الأخير : (يئست من الصابرين) وهنا ينقلنا المشهد إلى التحليق في فضاء نابض بالروح الوجدانية للشاعر ، عبر يأس المكان من صبر الشاعر والشخصيات ، فيظهر الرمز الدال على يأس الشاعر مشحوناً بمعاني الضياع والصبر ضمن نسيج شعري استمدّ أنفاسه من حال الشخصيات الفاعلة في النص في نمط تعبيري وصفي.

- **المحور الثاني : التصوير المشهدي الحكائي**

يتمثّل التصوير المشهدي الحكائي في بنية مترابطة النسق لحدث ، أو لسرد حكاية متناسقة الأطراف ، من تصوير حركي ومرئي للأحداث والشخصيات داخل الأحداث ، فـ((يكون تدفّق الحركة فيها غالباً منتظماً ، مشكّلةً وحدةً من الحركة المستمرة وهي تماثل مشهد التتابع / الحركة في السينما))[٢٠]، إذ تُبنى المشهدية الحكائية من ترتيب تتابعي للحدث من بداية ، ووسط، ونهاية ، إذ ((تتداخل فيها عناصر البنية الداخلية للنص ، كالحركة ، والنمو ، والتنوع ، والتداخل ، واستمرار توهّج الحدث ونضجه))[٢١]، إذ أن تضافر هذه العناصر في التصوير الحكائي يكون عبر ((غناها بالحركة الداخلية بالفكرة ونقيضها بتعارضات الداخل والخارج ، والحلم والواقع ، والروح والجسد ، وتتضمن انعكاس ذلك كله على لغة الشاعر وصوره ، وصياغته))[٢٢]، ومثال ذلك التصوير المشهدي لحكاية احتراق المدينة في قصيدة (المدينة تحترق) ، إذ قال :

الدارُ يا أُماهُ طفلٌ يحترقْ
هذِي ذِئابُ النارِ بالأحزانِ تُسرعْ..
خلفَ حُلمٍ يختنقْ
شُرفاتُ منزلنا الصغيرِ..
على نحيبكِ لَمْ تَزلْ
تَنْشقُّ حُزْناً .. وألمْ
والدارُ يَعصِرُها اللهيبُ
وصارت الأنفاسُ فيها كالعدمْ
النارُ تَسري في مدينَتِنا .. وليسَ لنا مُجيرْ
أكلتْ حدائِقُنا مزارِعَنا
وعُصفورِي الصغيرْ
أكلتْ جوانِحُنا مدامِعَنا
وأحرقتْ الغديرْ
النارُ يا أُماهُ أحرقت الغديرْ!!(٢٣)

بنى الشاعر قصيدته هذه على الصورة المشهدية الحكائية الحركية ، عبر حركية النار وتنامي الحدث وتوتّره ، وعبر تنقّل رائي الحدث –الشاعر– بين حركيتها ، وبوجود شخصية أخرى في الحدث وهي (الأم) ، والتي ظهرت ملازمةً من المشهد من بدايته وتنامي الأحداث حتّى انتهائه ، مع استمرارية المناداة عليها ، وافتتح المشهد بندبة الأم (أماه) ؛ ولعلّ ذلك يعود لأمرين : أحدهما : كُتبت هذه المشاهد من وحي المخزون الماضوي للشاعر ، وآخرهما : أنّ الإنسان يلجأ إلى ملاذه الآمن الذي تعرّف عليه منذ ولادته في شدائده ، فالندبة تدلّ على الاستغاثة واللجوء للمندوب بسبب المصائب ، وتنتقل كاميرا المشهد لعرض لقطات مختزلة لدلالة كثيرة ، بتشبيه الدار بالطفل ؛ لترافته وبراءته أو لسرعة احتراقه بسبب صغره ، واستعارة الذئاب للنار لسرعتها في الإلتهام ، والشرفات تحزن مع حزن الأم ، واللهيب ملأ الدار وانعدم التنفس ، ثمّ تزداد دينمامية النار وحركيتها عبر انتقالها إلى المدينة ، والنار الحارقة لحدائق البيت امتدت للمزارع ، وللعصفور ، واختنق الصدر بها عبر (أكلتْ جوانِحُنا مدامِعَنا) فالجوانح أضلاع الإنسان القصيرة ممّا يلي الصدر ، والتي تدلّ على الاختناق ونزول الدمع

بسببه ، واخيراً احتراق الغدير الذي فيه مناداة للأم أيضاً ، واحتراق الغدير هنا كناية عن قوة النار وسطوتها ، كلّ هذه التفاصيل التي التقطتها عدسة الرائي تنقل المتلقي إلى وقوع الحادثة ، فالمشهد غُمر بدلالات مكتنزة وعميقة مركّزاً على حركية النار وسرعة تنقلاتها من لقطة إلى أُخرى ، ((فالمشهد يمنح القصة توتّراً ، والتوتّر حالة يصبو إليها الكاتب ، والشعر أكثر توتّراً من النثر ، وأن ما نبغيه هو تقديم محاكاة متوتّرة للحياة – إيهام متوتّر للواقع–))[٢٤]، ويُكمل الشاعر قصيدته ومن مشاهدها :

النارُ يا أُمي على الباب الكبيرْ
الناسُ تصرخُ .. والكبيرُ يدُوسُ أشلاءَ الصغيرْ
والمسجدُ الخالي يذوبُ مع المآذن .. يحترقْ
وعليه صورةُ طفلةٍ
ركعتْ على أنفاسِها
مَن ذا يُصدِق أنّها ..
ذهبتْ هناك لتختنقْ؟
صلواتُها تبكي .. يتوه نحيبُها بين الحريقْ
والمِنبَرُ المسيكن في وسطِ اللهيبِ ..
كأنّه طفلٌ غريق
****

الناسُ تُلقي نَفسَها بين اللهَبْ
وصُراخُ أطفالٍ .. وحُزنُ أرامِلٍ
والكلُّ يَسْألُ : ما السبب؟
النارُ منا تقتربْ
النارُ يا أُمي تُدَمِّرُ دارَنا
هذي دماءُ الدارِ تَسْقُطُ
من ثَنايا ثغرِها
أكلتْ عُيونَ الدار ..
ألقتْ في اللهبِ بسحرِها

ذَبحتْ شُجيرتَنا التي
عِشتُ الحياةَ بعِطرها
****
الدارُ يا أُماهُ طِفلٌ يحترقْ
صَدْري من الدُخانِ
يَصرخ .. كادَ صَدْري يختنقْ
أماهْ ..
النارُ مني تقتربْ
أُماه .. إنّي أختنقْ
أُماهْ ..
أُماهْ ..[٢٥]

يحبك الشاعر نصّه بمزيج من الاختلاجات والاضطرابات التي تسهم في رفع ديناميكية الحدث وتطوره ، وبوساطة تكثيف انفعالي وحركي لشخصيات عديدة تضفي دفقاً مرئياً وصوتياً لبنية التصوير المشهدي ، فمن وجود النار على الباب الكبير – ولعلّه يرمز إلى أحد أبواب القاهرة القديمة– إلى انفتاح عدسة الكاميرا لتصوير شخصيات كثيرة مع انفعالاتها (صراخ الناس، الكبير يدوس أشلاء الصغير ، واحتراق من في المسجد : الطفلة الصغيرة المختنقة والراكعة على أنفاسها ، إلقاء الناس بأنفسهم في اللهب ، وصراخ الأطفال ، وحزن الأرامل ، الأم المناداة بنداء الاستغاثة والندبة ، اقتراب النار من الرائي حتّى الاختناق) ، وتصوير احتراق التفاصيل (المسجد ومآذنه ، ومنبره الذي شبّهه بطفل غريق ، تدمير النار للدار ، دماء الدار دلالةً على تساقط أجزائه ، وذبح الشُجيرة ، امتلاء الصدر بالدخان) حتّى اختتمت القصيدة وانتهى المشهد بنهاية الحكاية اختناق الرائي بالدخان ، فظل يصرخ نادباً (أماه) إلى أن اختنق وانتهي عن طريق الكتابة المتقطة للنص (أماه إني اختنق .. أماه .. أماه..) بشكل عمودي يدلّ على انتهاء الحدث.

واستطاع الشاعر أن ينقل للمتلقي حدثاً مصوّراً بشكل مرئي وسمعي ، مركّزاً على أبرز الجوانب التي توصل تصورياً مشهدياً حكائياً ، فجاء المشهد محمّلاً بطاقات متوتّرة تناسب توتّر الحدث وتطوره ، وجسَّد المعنى درامياً لحدث النار المتصاعدة والحرائق المتسببّة بها ،

واندلاع الإيحاءات الكامنة وراء تفاصيل رسمت مسار الحريق ، والتي حافظت على نسقية الحدث ، فابتدأت في الدار وتفاصيله وما يحيط به ، ثم الانفتاح على مشهد أوسع من الناس والمسجد وتفاصيله ، وهذا الانفتاح يعطي النص دلالات تعبيرية تدعم أطراف الحكاية وأجزائها ، ولعلّ النار التي صوّرها الشاعر تدلّ على حريق القاهرة الكبير الذي حدث عام ١٩٥٢[٢٦] ، أو ينقل مشهداً من مشاهد الحروب واندلاع الحرائق في المدن نتيجتها.

ومن مشاهد التصوير الحكائي التي وظفها الشاعر في قصيدة (المزاد بلا ثمن) قائلاً :

وجَلسْتِ نحوي تنظرينْ
وقصصتُ أخباري ..
وما قد كان بعْدكِ
من حكايات السنينْ
حتّى إذا جاءَ الحديثُ عن الهوَى
وعن الأماني .. والحنينْ
أغمضتُ عيني كي أراكِ
على جَنَاحَي تحلُمينْ
وعلى جبينكِ..
ترقصُ الأحلامُ أشواقاً لكلِّ العاشقينْ
وأعانقُ الأيامَ في عينيكِ سِرّاً لا يَبينْ
ونصافِحُ الأقدارِ في خوفٍ .. عساها تستكينْ
حتّى إذا جاءَ الزمانُ مُزمجِراً
عصفَ الرحيلُ بحبنَا
فرجعتُ للَّحْنِ الحزينْ
كلّ الذي عشناهُ يوماً .. عشت أذكرهُ
تُرى .. هل تذكرينْ ؟
قالتْ : أنامُ الليلَ ..
مثْلَ الناسِ في كلِّ المُدُنْ

الحُبّ أصبَحَ عنْدنا
أن نستريحَ إلى رغيفٍ .. أو رفيقٍ .. أو سكنْ
ألا نموتَ على الطريقِ ..
وليس يعرفنا أحدْ
ألا نصيرَ بلا وطنْ
زوجي اشتراني في زحَامِ الليلِ ..
لا أدري الثمنْ[٢٧]

تتحرك دينامية الحدث في هذه الصورة المشهدية عبر تتبع الكاميرا حالة الشخصيتين (الشاعر والمرأة) ، وصراع الذات مع الحياة بعد فراقهما ، ونقل التصوير الدرامي لانفعالتهما ، وينطلق الحدث من جلوسها إلى جنبه ، فتتحرك شخصية الشاعر سارداً ماضيه بلغة الحنين وحاضره بلغة الأسى والوجع ، مع تصوير مرئي لحال الشاعر في لحظة شعورية تملّكت منه بـ(أغمضت عيني) ، وهي لقطة اقتحامية معبّرة للغوص في عالم الأمنيات ، ويتطور الحدث عبر تصوير مشهدي لما تمناه الشاعر في تلك اللحظة الانفعالية بـ(بحملها على يده ، وعلى جبينها ترقص الأحلام لكل العاشقين ، وعناقه للأيام سراً في عينيها ، ومصافحتهما للأقدار؛ كي لا تغدر بهما) ، ثمّ تتحوّل اللغة من لغة الغزل إلى لغة الواقع وما جرى بفراقهما ورحيلهما ، وتقتطع هنا اللحظات الحالمة بالانفتاح على قسوة الزمان ، ويرجع المشهد لتصوير حالة الحزن المعاشة عند الشاعر (فرجعت للحن الحزين) ، ويتحرك الحدث في مسار آخر ناقلاً للكاميرا دفّة تصوير حالة المرأة الشعورية بعد أن سألها عمّا إن كانت تستذكر ما عاشته معه ، فـ((الشخصية تحدد امتداد المشهد التصويري بحسب أهميتها وتأتي أهمية المشهد من أهمية الشخصية))[٢٨]، إذ تأتي إجابتها مفعمة بالواقعية والاستلام للزمن ، (أنام الليل مثل الناس) كناية عن واقعيتها وابتعادها عن عوالم الخيال والأحلام ، ثمّ تصاعد الحدث بأن الحب عندها مختلف (أن نستريحَ إلى رغيفٍ، أو رفيقٍ ، أو سكنْ ، ألا نموتَ على الطريقِ ، وليس يعرفنا أحدْ ، ألا نصيرَ بلا وطنْ) فأخذ الحب تصوريا مغايراً عندها ، مستمد من فلسفة الحياة وواقعيتها ، بعيداً عن الغزل والحنين، إذ تركّز لغتها على أمور مشتركة يتقاسمها بني البشر بينهم ، ثمّ يتصاعد الحدث ويتنامى بوصفها لطريقة زواجها (زوجي اشتراني في زحَامِ الليلِ ، لا أدري الثمنْ) دلالةً على أنها مرغمة على زواجها ولاتدري ما ثمن هذا الزواج ، وهذا المشهد

ينقل للمتلقي حكاية كل واحد منهما ، ما بين الرجل الحالم والحزين ، والمرأة التي عصفت بها الأيام ، فتجرّدت من الأماني إلى الواقع ، وتُكمل مشهدها الدرامي :

من يومها ، وأنا أعيشُ العمرَ
لا أدري إذا ما كنتُ
أحيْا .. لم أزلْ
ما عدتُ أشعر يا رفيقي بالملْ
وفقدتُ نبضَ مشاعري
ورحلتُ عن دُنيا الأملْ
ما عدتُ أحسِبُ عمرَ أيامي ..
وما قد ضاعَ مني في سراديبِ الزمنْ
قد بعتُ نفسي في زحامِ الليلِ .. لا أدري الثمنْ
زمنٌ حزينٌ .. كُلُّ شيء فيه صارَ له ثمنْ
إلّا الهَوى .. قد صارَ في دنيا المزادِ ..
بلا ثَمنْ(٢٩)

يستكمل الشاعر تصوير حال المرأة عبر التصوير الحكائي لحالتها الممزقة بين تلابيب الأيام ، من تشبّع النص بدلالات تنثّ معاني الفقد ، والضياع ، والتحطّم ، (فهي لا تعلم إن كانت على قيد الحياة أو لا ، ولا تشعر بالملل ، وفقدت نبض مشاعرها ، وماعادت تتعلّق بالأمل ، وضاع عمرها وزمانها ، وباعت نفسها للفواحش) وبعد أن رصدت كاميرا المشهد كلّ هذه المحطات في حياتها ، يأتي حديثُها عن الهوى واصفةً له (إلا الهوى قد صار في دنيا المزاد بلا ثمن) ، فقد حقّقت الصورة المشهدية انتقالات نوعية لحركية الحدث وتطوره ، فبعد أن عمّ الاستسلام للواقع في مفتتح حديثها ، ينتقل الحدث لتصوير الجانب الخفي لتلك المرأة ، فجاء مكتنزاً بلقطات قصيرة مسترسلة مكثّفة بالطاقات التعبيرية ، التي تنقل للمتلقي الحالة التي عاشتها مرئياً وشعورياً.

- **المحور الثالث : التصور المشهدي الحواري**

إنّ التصوير المشهدي للأحداث والشخصيات والأمكان غالباً ما يترتبط بحوار يدور بين شخصيتين أو أكثر ، أو بين الشخص نفسه يظهر محاوراً لها ، وهو ما يعرف

بالحوار الداخلي ، فالحوار ((أولاً : يدفع القصة إلى الأمام ، ثانياً : يوصل الحقائق والمعلومات إلى القارئ أو الجمهور ، ثالثاً : يكشف الشخصية ، فالشخصية تتحدّث عن نفسها ، أو يتحدّث عنها الآخرون))[٣٠]، فهو يحرك الأحداث ويعرّف المتلقي على الشخصية وأبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية ، فاستثمر الشاعر هذا الأسلوب ((في تعزيز رؤيته الشعرية بالتعبير عنها بأكثر الأساليب دراميةً ، وقدرةً على تجسيم التجربة ، وقرباً من الطبيعة البشرية))[٣١]، إذ قال في قصيدة (مع العرّاف) متكأ على التصوير المشهدي الحواري :

ذهبتُ اليومَ للعرّافِ أسألُه ..
لماذا ترفع الأحزانُ قامَتَها بوادِينَا ؟
دنا العرّافُ في همسٍ
وقالَ : الخوفُ يا ولدي
أراهُ الآنَ يَقْتُلنَا ويهزِمنا .. ويُرْدِينا
لأن اللهَ يَخلقنا ويطعمنا .. ويسقينا
ولا نرضى بأن نبقى له دوماً مُطيعينا[٣٢]

يغامر الشاعر في نصّه هذا إلى طرح أسئلة كامنة تحت لفظة (الحزن) ، إذ اختزلت معاني غائرة عديدة في خباياها ، فالموت ، والفراق ، والوحدة ، والضياع ، والفقر ، والمرض ، وعدم تحقيق الأمنيات كلّها تتراكم بإيحاءت تأخذ الحزن كساءً لها ، وترسم في النص أبعاد جمالية مثمرة ، فعدسة الكاميرا تمحورت حول شخصيتين (الشاعر ، والعرّاف) ، مرتقبةً للحوار المتكوّن ما بينهما ، إذ أن ((لغة التراسل بين الشعر والسينما هو تراسل فنّي يقوم على جدلية العلاقة بين العين والكاميرا))[٣٣]، فينقل التصوير الحواري المرئي للمتلقي لجوء الشاعر لشخصية العرّاف ، لشدّة ضياعه ويأسه ، فالعرّاف شخصية يشوبها الشكّ والريبة وتحاول الوقوف على الأبعاد المسقبلية للإنسان ، وظهور العرّاف في المشهد بوصفه رمزاً إلى الرسالة التي يوظفها الشاعر في مشهده ، فابتدأ الحوار بسؤال الشاعر : عن سبب الحزن ، وطرحها بصيغة الجمع (الأحزان) ؛ لدلالة على كثرتها ، فيظهر العرّاف محاوراً ومجيباً عن السؤال : (الخوف ياولدي) ، بعد أن صوّر المشهد مرئياً (دنا العرّاف في همس) وهذا التصوير يتلائم مع قوله ؛ لأنّه يتحدّث عن الخوف وهو خائف ، وهو خوف من الدولة وسلطاتها ، فاعتمد

الشاعر التشكيل الفني لرسم مشهده ؛ كي تتآزر المقاطع وبنائها الحواري ، ثمّ يسرد العرّاف ما رأه عن الخوف ، مستثمراً أفعال تبثّ الحركية في النص (يقتلنا ، ويهزمنا ، ويردينا) وهذه الأفعال تمدّ التصوير بدينامية مسترسلة الحركة، ثمّ يوعز إلى أمر آخر بأن الله (سبحانه وتعالى) (يخلقنا ، ويطعمنا ، ويسقينا) فيمنح التصوير أيضاً بعداً حركياً ، حتّى يأتي قوله : (ولا نرضى بأن نبقى له دوماً مطيعينا) فيربط الخوف المسبب للأحزان هو جراء دولتهم ، وأيضاً بابتعاد البشر عن الله تعالى ، وعصيانه وعدم طاعته ، والخضوع والخنوع لسطوة الدولة وظلمها ، ويُختتم الحوار بضياع العرّاف أيضاً في بحثه عن الإجابة بقوله :

وقلبي بات يسألني :
متى الأفراحُ تُحيْينا؟
متى ستضيءُ قريتُنا ؟ متى تشدو لياليا؟
فدمعي قد غَدَا ناراً .. ودربي صارَ سكّينا
وجوعُ الطفل يجعلني أسأل أدمعي حينَا:
لماذا الفقرُ يا ولدي يدمرُ كلَّ ما فينا ؟!!(٣٤)

تختزل كاميرا المشهد أيدويولوجيا معقّدة ، من صراع جدلية الإنقياد والتحرّر ، فالإنقياد والخضوع للسلطة يولّد الأحزان ، والتحرّر من تلك القيود يسهم في بعث الأفراح ، فجاءت شخصية العرّاف مرتبكة وعاجزة عن وضع الحلول ، بل تقف طارحةً أسئلة على الشاعر – الشخص الذي لجأ إليها – وهذا يوضّح مدى الخوف والعجز المتملّكين من شخصية العرّاف ، فهو يطرح تساؤلاته لنفسه (متى الأفراحُ تُحيْينا؟ متى ستضيءُ قريتُنا ؟ متى تشدو لياليا؟) ثمّ يكشف عن وجعه بشكل أكبر حينما يقول : (فدمعي قد غَدَا ناراً ، ودربي صارَ سكّينا ، وجوعُ الطفل يجعلني أسأل أدمعي حينَا: لماذا الفقرُ يا ولدي يدمرُ كلَّ ما فينا ؟!!) كلّ هذه الجمل القصيرة المتلاحقة والمتماسكة التي قالها العرّاف تتوالى بشكل تناسقي وتتصاعد حدّتها ؛ لتغمر الحوار بضجيج شعوري ملؤه الألم والوجع ، إذ ينتهج منهجاً تأمّلياً مشحوناً بالتوتّر ، على مستوى الشخصيتين الشاعر والعرّاف.

وفي قصيدة (بقايا امرأة) يمثّل الحوار أسلوباً مهيمناً على التصوير المشهدي ، بقول فاروق:

ودنوتُ منها في أسىً .. وسألتُها :
لِمَ يا حبيبةَ كلّ أيامي وقفتِ على الطريقْ؟
ضحكتْ .. وقالتْ : كنتُ يوماً ..!!
هل تُراك الآنَ تسخرُ
بعدما انتحرَ البريقْ؟
الآن صرتُ إلى الطريقْ
أقضي الصباحَ صديقةً
يأتي المساءُ .. مع الرفيقْ
ما أتعس! الدنيا إذا صرنا مع الأيامِ ..
شيئاً في طريقْ(٣٥)

تصوّر الكاميرا الشعرية مشهداً حوارياً ، فالحوار هو المحرّك لدرامية النص بين شخصيتي (الشاعر ، والمرأة) ، الشاعر الذي حملته الذكريات بضجيجها وصخبها المتصاعد في داخله ، فهو لم يكلّمها مباشرةً وإنّما (دنا منها في أسىً) ، وتصوّر هذه الجملة الكنائية عن الذكرى وأوجاعها لقطةً محورية لانطلاق الحوار ؛ لأنّ الكلام سيكون معبّأ بالحنين ، إذ قال مستفهماً لتلك المرأة : (لِمَ يا حبيبةَ كلّ أيامي وقفتِ على الطريقْ؟) وفي خطابه نبرة الحنين حين وصفها بـ(حبيبة كلّ أيامي) ، ثمّ يأتي السؤال عن وقوفها على الطريق ، الذي يقود الحوار لدفّة المرأة مجيبةً عن السؤال ، وعن الاختلاجات التي تدور في داخل الشاعر ، فجاء التصوير المشهدي الحركي لحالة المرأة قبل إجابتها بـ(ضحكت) ، دلالةً على استهزائها بالزمن والشاعر كونه نعتها بحبيبة كل أيامي ، ومؤكّدةً استهزائها بـ(كنت يوماً) مع علامات التعجب ، فكلّ هذه التقنيات الكتابية بلورت المشهد ، وجعلته يتراءى أمام المتلقي ، وممّا آزر التصوير أكثر إجابتها الممزوجة بالسؤال : (هل تُراك الآنَ تسخرُ بعدما انتحرَ البريقْ؟) وانتحار بريقها صورة استعارة مفعمة بالإيحاء الجمالي التصويري لحال شبابها ، والتي تختزل كثيراً من الجمل والعبارات ، وربط الزمن الحاضر بالماضي عبرها ، فالبريق يدل على شبابها ، وفعل الانتحار صار بعد انتهاء الشباب ، ثمّ تسترسل شخصية المرأة حديثها عن الوقت الحالي ، فحالها في الصباح تقضي أوقاتها في الطريق ، وفي المساء تأتي مع رفيقها ، حتّى تصف الدنيا بالتعاسة كون أيامها صارت جزءا من الطريق ، ولعلّ الطريق هنا رمز للحياة ، فجاءت جملها

المتلاحقة حاملةً في طياتها أبعاد دلالية عميقة ، تدلّ على قدرة الشاعر في بناء جمل مشحونة بالمعاني الفاعلة في المشهد ، فحياة تلك المرأة وحيدة في الصباح ، كونها ترافق الطريق ، وفي المساء ترافق الرفيق ، دلالة على ضياع حياتها بين الخطيئة والوحدة .

ويسرد فاروق مشهداً حكائياً خيالياً بينما يقف على نهر النيل ، وبعد أن وصفه بالجمال صوّر حكايته في قصيدة (الأرض والإنسان) قائلاً :

وسمعتُ صوتك ذاتَ يومٍ يشتكي
ودنوتُ منك .. تهزّني أحزاني
وتلعثمتْ شفتاكَ في صمتِ اللقا
حتّى تلاقى الماءُ بالشطآنِ
وسألتني : كيف الحياةُ نعيشُها؟
فأجبتُ : صارَ العمرُ طيفَ الأماني
عشنا على أملٍ صغيرٍ مُشرقٍ
صلبُوه من زمنٍ .. على الجُدرانِ
الأرضُ تأكُلهَا الهمومُ فأقسمتْ
ألا يعودَ الزهرُ للأغصانِ
صلبُوا الربيعَ على المشانقِ .. فانزَوتْ
أطيارهُ .. وهوتْ مع الحرمانِ
ورأيتُ دمعَ النيلِ يجري في أسىً
ودنا إلي وقال : أنتَ الجاني
علمتُكم أن الحياةَ وديعةٌ
فالحقُّ عمرٌ .. والضلالُ ثوانِ
والناسُ ترحلُ كلَّ يومٍ .. إنّما
سيظل كُلّ الخلدِ للأوطانِ(٣٦)

رسم الشاعر مشهداً حكائياً خيالياً بلغة بليغة ، فجاءت كل صورة فيها مغمورة بدلالات جمالية وممثّلة مقطعاً تصويرياً يعبّر عن كوامن النفس الإنسانية للشاعر ، وما يعتريها من فقدان وحرمان ، فالتصوير الحكائي انطلق من صورة خيالية من سماع الشاعر لصوت نهر

النيل مشتكياً ، ثم يدخل التصوير الحركي البصري في دنو الشاعر منه وهو معبّأ بالأحزان ، ثم تنتقل الصورة من حال الشاعر إلى حال النيل متلعثم الشفاه في صمت اللقا ، حتى تلاقى الماء بالشطآن ، فينقل الشاعر بهذا المشهد تصويراً مفعماً بالارتباك والأحزان ، بوساطة الحركة والمرئية التي تخللته ، ثمّ يأتي نهر النيل طارحاً سؤاله على الشاعر : (كيف الحياةُ نعيشُها؟) ، وهو سؤال يخبّأ في طياته أبعاداً اجتماعية ، ونفسية ، وفكرية ، وينفتح على أطر متشعبة ومتعددة ؛ لذا جاءت إجابة الشاعر مطوّلة ، ومصوّرة لقضايا كثيرة بلغة بلاغية مشبّعة بالجمال، ابتداءً من الصورة التشبيهة في (صارَ العمرُ طيفَ الأماني) والمعروف عن الطيف قصر مدّته ، فأراد أن تبيّن ما ضاع من العمر وما بقي منه بهذه الصورة (طيف الأماني) إذ رفد الأماني بلفظة الطيف دلالة على أن حتّى الأماني صارت طيفاً قصيراً ، ويبلور الصورة أكثر في (عشنا على أملٍ صغيرٍ مُشرقٍ ، صلبُوه من زمنٍ على الجُدرانِ) دلالة على انتهاء حتّى أصغر الأمال وتصوير استعارياً بصلبه على الجدران من زمن ، وهي صورة محمّلة بالألم والوجع ، ثمّ يعضّد هذا بوجع أكبر في (الأرضُ تأكُلهَا الهمومُ فأقسمتْ ، ألا يعودَ الزهرُ للأغصانِ) وفي قسم الأرض ، وفي الهموم التي تأكل صورتان استعاريتان مليئتان بالألم ، إذ جاء قسم الأرض بعد أن تشبّعت بالهموم على أن تخلو الأغصان من الزهر ، وتبثّ هذه الصورة للمتلقي جمالية بليغة وبعداً فكرياً لانتهاء الجمال والسعادة على الأرض ، وسيادة الهموم والأغصان الذاوية ، التي لا روح فيها ، بل ينسج صورةً أخرى (صلبُوا الربيعَ على المشانقِ فانزَوتْ ، أطيارهُ وهوتْ مع الحرمانِ) ففي صلب الربيع وانزواء طيوره وسقوطها تصوير لأبشع حال من حرمان ، وضياع ، وتشرّد ، إذ ((أن يرتدي الشاعر قناعات تصويرية داخل النص بوصفها أجساداً تتحرك داخل الصورة الدرامية))[٣٧]، إذ ظهر حوار الشاعر للنيل ممزوجاً بصور متعدّدة ، جعلت الحكاية تأخذ المشهد إلى تصوير مرئي وشعوري لردّة فعل النيل، على ما قاله الشاعر ، بـ(ورأيتُ دمعَ النيلِ يجري في أسىً ، ودنا إلي وقال : أنتَ الجاني، علمتُكم أن الحياةَ وديعةٌ ، فالحقُّ عمرٌ والضلالُ ثوانِ ، والناسُ ترحلُ كلَّ يومٍ إنّما ، سيظل كُلّ الخلدِ للأوطانِ) حيث ظهر النيل حزيناً من تأسيه ودمعه ، ودنوه من الشاعر ، ووطرحه لجدلية الحياة وفلسفتها ، وخلود الأوطان مقرون برحيل البشر دفاعاً عن أوطانهم ، ومقرون بما يقدّمه الإنسان لوطنه .

الخاتمة

١-استطاع الشاعر أن يستثمر طاقات الفنون الأُخر من سينما ومسرح ومزاوجتها مع لغته الشعرية في نصوصه.

٢-يمتلك التصوير المشهدي قدرة الولوج إلى الأبعاد البصرية والشعورية عند المتلقي ، فهو يستثمر طاقات اللغة الشعرية لبثّ فيها الحركة والرصد البصري والسمعي للمشهد ، ممّا يجعل المتلقي يشاهد فيلماً مكتوباً على الورق.

٣-عبّر الشاعر عن الاختلاجات والكوامن النفسية والاجتماعية والفكرية بوساطة التصوير المشهدي الشعري لخباياه وهمومه.

٤-بدا التصوير المشهدي لنصوص الديوان مكتوباً بلغة بلاغية مكثفة ، إذ عرض الشاعر مشاهده عبر التصوير البياني والمجازي ، فجاءت لقطات المشاهد المتلاحقة مازجةً التصوير الخيالي بالأحداث التي عاشها الشاعر واقعياً أو حلمياً.

٥-هيمن التصوير المشهدي الوصفي على أغلب المشاهد ، وبدا الشاعر طارحاً لوصف تفاصيل حياتية مستمدّة من الواقع ، أو جزئيات واقعية بلغة جمالية متجاوزاً القوالب التقليدية البسيطة إلى قوالب تنبض بالشعرية.

٦-ظهر التصوير المشهدي الحكائي نابعاً من ركام الذاكرة والماضي في أغلب المشاهد، مرتكزاً على تفاصيل دقيقة تنقل للقارئ / المشاهد دلالات إيحائية ورمزية.

٧-اتكأ التصوير المشهدي الحوار على لغة الشخصيات المتحاورة ، كاشفاً عن خبايا تلك الشخصيات وتفكيرها عن طريق اللغة الحوارية لكل شخصية ، إذ بثّ الشاعر همومه وأفكاره عبر تلك المشاهد.

The Beauty of Scenery Photography in Farouk Jowaida's Poetry A Group and for Passionsa Return a Model

.Assist. Prof
(.Haider Ahmed Hussein (PH.D
University of Diyala
College of Islamic Sciences

Keywords: Photographing, Scenery, Poetry, Descriptive, Storyteller, .Conversational

Abstract

The scenery photography is a style of image that promotes the poetry of the text and its beauty. It blends the language of suggestive poetry with the arts of cinema and theater.Thepoet Farouk Jowaida appeared in a group (and for the Passionsa return) nourishing his texts with the spirit of imaginative and lightening scenery photography, sending in it texts the visual and auditory dimensions of characters, places and events with a rhetoric language glowing with followed graphic images of the scene shots, making the reader open up to the kingdoms of imagination that are in front of him as if he is watching a fantasy-themed film

الهوامش

(١) ينظر : معجم البابطين : ٣ / ٧٤٨ ، وينظر : معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢ : ٤ / ١٣٩.

(٢) اللغة الشعرية ، ياسين النصير : ٧٤.

(٣) حرفيات السينما : ٢٥٥.

(٤) التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر : ٣٦.

(٥)المصدر نفسه : ٣٧.

(٦) الشعر العربي المعاصر : ٢٧٩.

(٧) بناء المشهد الروائي : ٨٠.

(٨) ينظر : الشعر والفنون ، دراسة في أنماط التداخل : ١٦٩.

(٩) تقويل النص : ٥٩.

(١٠) بناء المشهد الروائي : ٨٢.

(١١) ينظر : الكتابة السينمائية : ٢٤٣.

(١٢) ينظر : التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر : ٩٦.

(١٣) وللأشواق عودة : ١٥ ، ١٦ .

(١٤) حداثوية الحداثة ، شعر بشرى البستاني أنموذجاً : ١٤٠.

(١٥) وللأشواق عودة : ٥٨ ، ٥٩.

(١٦) البحث عن المعنى : ٨٥.

([١٧]) وللأشواق عودة : ٢٤ ، ٢٥.

([١٨]) حداثوية الحداثة شعر بشرى البستاني أنموذجاً : ١٦١.

([١٩]) التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر : ٦٢.

([٢٠]) المصدر نفسه : ١٢٧،١٢٨.

([٢١]) نماذج البناء الفني في شعر أحمد عبد المعطي حجازي : ١٠٨.

([٢٢]) البنية الدرامية في القصيدة العربية الحديثة : ٤٠.

([٢٣]) وللأشواق عودة : ٣٦ ، ٣٧.

([٢٤]) بناء المشهد الروائي : ٨٢.

([٢٥]) وللأشواق عودة : ٣٨ ، ٤٠.

([٢٦]) ينظر : حريق القاهرة : ٣١.

([٢٧]) وللأشواق عودة : ٧٣ ، ٧٥.

([٢٨]) مضمرات النص والخطاب : ٣٨٢.

([٢٩]) وللأشواق عودة : ٧٦.

([٣٠]) ورشة كتابة السيناريو : ٧٣.

([٣١]) التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر : ١٧٧.

([٣٢]) وللأشواق عودة : ١٩.

([٣٣]) المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة : ٥٦.

([٣٤]) وللأشواق عودة : ٢١.

([٣٥]) المصدر نفسه : ٥٩.

([٣٦]) المصدر نفسه : ٧٠ ، ٧١.

([٣٧]) الصورة الشعرية /الدرامية في قصيدة الحداثة العربية : ٤٠.

المصادر والمراجع

- البحث عن المعنى دراسات نقدية ، د.عبد الواحد لؤلؤة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٧٣م.
- بناء المشهد الروائي ، ليون سيرميليان ، تر:فاضل ثامر ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع٣، بغداد ، ١٩٨٧م .
- البنية الدرامية في القصيدة العربية الحديثة ، دراسة في قصيدة الحرب ، علي جعفر العلاق ، مجلة فصول ، مج٧ ، ع١ ، اكتوبر ١٩٨٦م ، مارس ١٩٨٧م.

- التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر ، أميمة عبد السلام الرواشدة ، ط١ ، وزارة الثقافة ، عمّان ، ٢٠١٥م.
- تقويل النص تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية ، د.سمير الخليل ، ط١، دار امل الجديدة ، دمشق ، ٢٠١٧م.
- حداثوية الحداثة شعر بشرى البستاني أنموذجاً ، دراسة تأصيلية في ماهية الجمال الشعري – البصري ، عصام شرتح ، ط١ ، دار غيداء ، عمّان ، ٢٠١٥م.
- حرفيات السينما ، ميشيل وين ، تر : حليم طوسان ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠م.
- حريق القاهرة في ٢٦يناير ١٩٥٢ على ضوء وثائق تنشر لأول مرة ، د.محمد أنيس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢م.
- الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، عزّ الدين اسماعيل ، ط٣، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٧٨م.
- الشعر والفنون دراسة في أنماط التداخل ، كريم شغيدل ، ط١ ، دار شموع الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجمهورية العربية الليبية ، ٢٠٠٢م.
- الصورة الشعرية / الدرامية في قصيدة الحداثة العربية ، أحمد محمد الصغير ، مجلة جبل للدراسات الفكرية والأدبية ، ع٤ ، ديسمبر / كانون الأول ، ٢٠١٤م.
- الكتابة السينمائية ، بيير مايو ، تر : قاسم المقداد ، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ١٩٩٧م.
- اللغة الشعرية ، ياسين النصير ، مجلة الرافد ، ع٣٨ ، ٢٠٠٠م.
- مُضمرات النصّ والخطاب ، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي ، سليمان حسن ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩م .
- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ، إعداد هيئة المعجم ، مؤسسة عبد العزيز البابطين ، مطابع القبس الكويتية ، ١٩٩٥م.
- معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢ ، كامل سلمان الجبوري، ط٣، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠٠٣م.

- المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري ، د.حمد محمود الدوخي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠٩.
- نماذج البناء الفني في شعر أحمد عبد المعطي حجازي ، محمد صابر عبيد ، مجلة أقلام ، ع٢ ، شباط ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٧م.
- ورشة كتابة السيناريو ، سيد فيلد ، تر : نمير حميد الشمري ، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠٠٧م.
- وللأشواق عودة ، فاروق جويدة ، ط١ ، دار الشروق ، القاهرة ، ٢٠٠٧م.