

ادب عربي، سال ۱۳، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۰



10.22059/jalit.2020.294166.612153

Print ISSN: 2382-9850/Online ISSN: 2676-7627

<http://jalit.ut.ac.ir>

## The Mechanisms of Cinematography in Woroud al-Moussawi's Poetry: A Study of *Washm al-Aqarib*

**Zainab Daryanavard**

Ph.D. Candidate, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran

**Ali Khezri\***

Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran

**Rasoul Balavi**

Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran

Received: April 12, 2020; Accepted: March 9, 2021

### Abstract

In order to benefit from other arts, poetic discourse has practiced experimental aspects for a long time. That is why poets have taken advantage of modern techniques in their poetry to enrich and enhance it. Cinematography is one of the arts that poets went after. The mechanisms of cinematography that poets used are image linking tools that are serialized in the montage process, such as mixing, repetition, and omission. With these tools, some modern poetic images relate to each other. This is considered as one of the most accurate ways of expressing a modern vision that combines emotional strings in the poem. One of the most important books in this field is *Washm al-Aqarib*, a divan by Woroud al-Moussawi. The poet links the poetic lines in her book through these cinematic mechanisms, in order to distinguish the poems with cinematic narration. Due to the importance of the issue, this research studies the mechanisms of cinematic linking in *Washm al-Aqarib*. Among the most important tenets of this research are the synthesis of repetitive shots, scene synthesis by means of the idea repeated at the beginning of each section, mixing contrasting and similar shots, and omission. One of the most important findings of the research is that employing the technique of cinematography in this book has enhanced its poetic style, and that the poet has approached the images that are related to each other through the techniques of blending and erasing, which constitute an important part of montage. Through these mechanisms, the poet has been able to link poetic images and contrasting scenes.

**Keywords:** Contemporary Iraqi poetry, Cinema, Cinematography, Woroud al-Moussawi, *Washm al-Aqarib*.

---

\*. Corresponding author: [alikhazri@pgu.ac.ir](mailto:alikhazri@pgu.ac.ir)

## آليات الربط السينمائي في اشعار ورود الموسوي (ديوان وَشْم عَقَارِب نموذجاً)

زينب دريانورد

طالبة الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران

علي خضري\*

أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران

رسول بلاوي

أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران

صص ٢٥-٤٥

تاريخ الاستلام: ١٣٩٩/٠١/٢٤ ه.ش، تاريخ القبول: ١٣٩٩/١٢/١٩ ه.ش

### الملخص

قام الخطاب الشعري بممارسة المظاهر التجريبية لفترة طويلة وذلك للإفادة من الفنون الأخرى، لهذا قام الشعراء باستخدام التقنيات الحديثة في شعرهم لإثراء قصائدهم وتعزيزها. يُعدُّ فن المونتاج السينمائي بما فيه من آليات ربط بين الصور، أحد تلك الفنون التي أقبل عليها الشعراء، وهذه الآليات هي عبارة عن أدوات ربط الصور التي تتسلسل في العملية المونتاجية كالمزج والتكرار والمسح، فبواسطة هذه الأدوات تتصل بعض الصور الشعرية الحديثة ببعضها، ويُعدُّ هذا النوع من أدق الأساليب للتعبير عن الرؤية الحديثة التي تجمع بين الخيوط الشعرية في القصيدة بحيث أنّ الشاعر قد قد يأتي أحياناً في أشعاره بمقاطع بصرية ومرئية فيضطر أن يوظف تقنية الربط بين السطور الشعرية كي تبدو الفقرات أكثر انسجاماً مع بعضها. ويُعتبر ديوان «وَشْمُ عَقَارِب» لورود الموسوي من أهم الدواوين في هذا المجال إذ قامت الشاعرة بربط السطور الشعرية في ديوانها بواسطة هذه الآليات السينمائية وذلك لتمييز قصائدها بالسردي السينمائي المتسلسل بفقرات تربطها تقنية القطع واللصق المونتاجي. وعلى ضوء أهمية المسألة يقوم هذا البحث بدراسة آليات الربط السينمائي في ديوان «وَشْمُ عَقَارِب» على أساس المنهج الوصفي- التحليلي. من أهم المحاور التي يدور هذا البحث عليها هي التوليف باللحظة المتكررة، و التوليف المشهدي وذلك بواسطة الفكرة المكررة في بداية كل مقطع، و المزج أو ميكس و يتفرع على عدّة أقسام كالمزج بين اللقطات المتناقضة والمزج بين اللقطات المتشابهة، والمسح. ومن أهم النتائج التي وصل إليه هذا البحث هو أنّ توظيف تقنية الربط السينمائي في هذا الديوان جعل القصائد أن ترتقي في أساليبها الشعرية و أن تقترب من الصور السينمائية المتصلة ببعضها عن طريق تقنية المزج والمسح التي تشكّل عنصراً هاماً في الأسلوب المونتاجي فبواسطة هذه الآليات استطاعت الشاعرة أن تربط بين الصور الشعرية والمشاهد المتضادة. ومن هذا المنطلق فقد وضعت الشاعرة قواعد معينة تختص بوسائل الربط السينمائي فتارة نراها تأتي بلقطات متناقضة تجعل محيلة المتلقي بأن يربط بين الصور الشعرية بصورة تلقائية و تارة قد تأتي بلقطات متماثلة و متكررة.

**الكلمات المفتاحية:** الشعر العراقي المعاصر، السينما، آليات الربط السينمائي، ورود الموسوي، ديوان وشم عقارب.

## ١. المقدمة

دائماً ما يؤثر الخطاب الأدبي على النتاجات السينمائية فبرى السينما منذ نشأتها اعتمدت على المسرحيات الشعرية والروايات والشعر وكافة الأجناس الأدبية الأخرى، لذا نرى الكثير من الشعراء البارعين والمبدعين عندما ينظمون أشعارهم يتخذون الأسلوب الفني السينمائي لتجسيد الأحداث التي تحمل روحاً شعرية، ومن أشهر الشعراء الذين تجلّى في أشعارهم هذا الأسلوب الفني؛ تاركوفسكي، يارادجانوف، بيليشيان وجان كوكتو (برنار وغوتو، ٢٠١٢: ٦). وإن الصورة الكلية التي يجسدها هؤلاء الشعراء وأمثالهم، مترتبة من مجموعة صور متلاحقة ومتتابعة ترتبط بواسطة بعض الأساليب التي تتناسب مع أدوات الربط في اللغة الشعرية وهذه الآليات هي عبارة عن روابط تقوم بربط الصور المتضادة والمتشابه كالمزج أو الميكس الذي يربط الصور ببعضها ك(اللقطة الصوتية + اللقطة المرئية) و(اللقطة المرئية + اللقطة المرئية) و(اللقطة الصوتية + اللقطة الصوتية)، ووفقاً لهذا نرى أنّ الشاعر المعاصر يتخذ من البناء المونتاجي وسيلة لبناء قصيدته ولهذا تتكوّن القصيدة من لقطات مونتاجية تمتزج بواسطة آليات المونتاج وهذا ما نراه في الخلفية التي تنطلق منها الشاعرة ورود الموسوي إذ قامت بربط سطور قصائدها التي تتميز بالطابع السينمائي بواسطة آليات الربط المونتاجي وبمجرد قراءة هذا النوع من القصائد نرى أنّ الشاعرة قامت بعرض عددٍ من المشاهد المأساوية التي عُرضت في ديوان «وشم عقارب».

وفي سبيل هذه الإشارة التمهيدية، يسعى هذا المقال أن يبحث عن آليات الربط السينمائي المتواجدة بين سطور القصيدة في ديوان «وشم عقارب» لورود الموسوي، وفقاً للمنهج الوصفي - التحليلي، لتبيين المواقع التي تجلّت فيها عناصر الربط السينمائي ومدى امكانية دخول هذه الروابط في قصائد الموسوي، وقد تبين لنا أنّ السطور التي تأتي بها الشاعرة تتجلى فيها الروابط السينمائية التي تسهّل على المتلقي لإيجاد الفكرة المستخرجة من اصطدام اللقطتين والمشهدين ببعضهما وأنّ تكرار اللقطة الشعرية المعينة في هيكل القصيدة يُساعد على الإلحاح على الفكرة المعينة التي تتضمن كل مقطع من القصيدة وذلك قد يكون إما بتكرار لقطة شعرية معينة أو تكرار المشهد في القصيدة. ومن أهم المحاور التي اهتم بها هذا البحث هي؛ المسح، المزج والربط باللقطة المتكررة والمشهد المتكرر داخل هيكل القصيدة إما بتكرار اللقطة وإما بتكرار المشهد.

إننا في هذه الدراسة سنسعى أن نجيب عن الأسئلة التالية:

ما هي الجماليات المتعلقة باللقطات التي تجلّت عبر آليات الربط السينمائي في ديوان «وشم عقارب» لورود الموسوي؟ كيف تمكّنت ورود الموسوي أن تقوم بربط السطور الشعرية ببعضها على طريقة المزج السينمائي في ديوان «وشم عقارب»؟ كيف تمكّنت من الربط واستحكام سطور القصيدة بواسطة تكرار المشهد وتكرار اللقطة في ثنايا القصيدة في هذا الديوان؟ ما هي الأهداف من استخدام هذه الآليات في ديوان «وشم عقارب»؟

بالرغم من أهمية النقد السينمائي في الشعر المعاصر إلا أنه لم يحظ بأهمية بالغة كما ينبغي له إلا قليلاً وبالخصوص موضوعنا البحثي "آليات الربط السينمائي في شعر ورود الموسوي" ولكن ثمة دراسات غير مباشرة وقليلة جداً جاءت مرتبطة بالمونتاج لا بآليات الربط السينمائي بحيث قام فيه الباحثون بالإشارة إلى كيفية ربط اللقطات الشعرية ولكن لم تتمحور بحوثهم على آليات الربط السينمائي بل اكتفت بالإشارة إليها بصورة كلية وعابرة ومن أهم هذه الدراسات؛ كتاب "التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤)" لمحمد الصفراني صدر عام ٢٠٠٨، قام الباحث في هذا الكتاب بتطبيق بعض التقنيات السينمائية على الشعر العربي المعاصر كالمونتاج وحركات الكاميرا والسيناريو. ومقال تحت عنوان "المونتاج في ديوان محمود درويش (مديح الظل العالي) للباحثين عبدالستار عبد الله صالح والسيد حمد محمود الدوخي المنشور في مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية عام ٢٠١٠، قامت هذه الدراسة بالكشف عن مدى افادة القصيدة المعاصرة من تقنية المونتاج الذي يقوم بربط اللقطات الشعرية ببعض وبالخصوص في ديوان مديح الظل العالي لمحمود درويش، ومقال آخر صدر عام ٢٠١٥ في مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة) يحمل عنوان "دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العُدوة المصرية" لهاشم محمد هاشم ومريم جلائي، قام الباحثان في هذا المقال بتطبيق أنواع المونتاج السينمائي على العُدوة المصرية ودراسة قالب العُدوة والتكرار في هذه القوالب التي تُعتبر من أهم العوامل التي أدّت إلى توظيف المونتاج السينمائي في فن العديد. ومقال آخر موسوم بـ "أسلوب المونتاج السينمائي في شعر عدنان الصائغ" لزينب دريانورد ورسول بلاوي صدر عن مجلة بحوث في اللغة العربية بجامعة اصفهان عام ٢٠١٩، قام فيه الباحثان بتطبيق الأساليب المونتاجية على قصائد الصائغ.

أما بالنسبة لورود الموسوي فلم تظهر أية دراسة تقوم بمعالجة أشعارها. ووفقاً لما سبق من تعاريف يمتاز هذا البحث بخصوصية فريدة في مسار الحركات النقدية الحديثة ولذا نرى لم تأت أية دراسة حتى

الآن كهذه الدراسة لتعالج النصوص الشعرية على أساس تقنيات الربط السينمائي وبالأخص أشعار ورود الموسوي.

## ٢.١. حياة الشاعرة

عُرفت ورود الموسوي في الأوساط الأدبية البريطانية كشاعرة وأديبة عراقية/ بريطانية مهتمة وباحثة في مجال الأدب العربي والفلسفة الإسلامية والثقافات الإسلامية. كما وعُرفت بنشاطها الأدبي المميز وهي من الشباب الفاعلين في الساحة البريطانية العربية فأهلتها شخصيتها القادية ومهاراتها الصحفية العالية للعمل في مجال الإعلام منذ سنّ مبكر. وأصبحت شخصيتها وحضورها مثاراً للإعجاب خاصة لما تميّزت به من حضور طاغ في قاعات التدريس وكذلك سرعة بديتها وروح المحبة التي تسعى لخلقها مع زملائها في العمل. عملت ورود الموسوي أستاذة مساعدة لمادة اللغة العربية وفهم النصوص الأدبية في جامعة لندن للدراسات الشرقية والأفريقية سواس. وكما ساعدت ورود الموسوي في تنسيق وتخطيط وتطوير برامج تعليم اللغة العربية لطلاب المرحلة الأولى والثانية والرابعة. وأيضاً شاركت في الأعمال الإعلامية كشبكة الإعلام العراقي ٢٠٠٨، وكاتبة عمود في جريدة الحدث- لندن ومؤسسة لجريدة المنتبي الالكترونية و...، ومن أعمالها الأدبية هي؛ لا أسمع غيري (مجموعة شعرية) وما قالته الرصاصه للرأس (مجموعة قصصية) وهل أتى (مجموعة شعرية) ووشم عقارب (مجموعة شعرية).

## ٢. المبحث النظري

### ٢.١. السينما

إنّ لفظة السينما مشتقة من كلمة يونانية "kinema" وتعني الحركة (لاوسن، ١٩٨٣: ١٤). وكما تعني السينما بالصور المتحركة أمام الناظرين. والسينما هي الدار التي تُعرض فيها هذه الصور. و«ترجم العرب مصطلح "السينما" إلى كلمة خيالية، وربما يرجع ذلك إلى إرتكازهم على سمة إختلاط الحقيقة بالخيال في السينما، وإيهام المشاهد أنّ الأفكار والحكايات والروايات تتمثل واقعاً مشاهداً، منظوراً ومسموعاً» (منصور، ٢٠١٤: ١٨)، و«كما يشير المعجم السينمائي إلى أنّ أول من أطلق تسمية الفن السابع، على السينما هو الناقد الفرنسي (الإيطالي الأصل) "ريتشيوتو كانودو"، إذ يقول أن العمارة والموسيقى، وهما أعظم الفنون، مع مكملاتهما من فنون الرسم والنحت والشعر والرقص، قد كوّنوا حتى الآن الكورال السداسي الإيقاع، للحلم الجمالي على مرّ العصور ويرى كانودو أنّ السينما تحمل تلك الفنون الستة، وتضمّها، إذ فيها من طبيعة الفنون التشكيلية ومن طبيعة الفنون الإيقاعية في الوقت

نفسه، ولذلك فهي الفن السابع» (السابق: ١١). ومصطلح السينما يعني الكتابة بالضوء والكاميرا، والكتابة بالصور.

ولا نجافي الحقيقة إن قلنا إنَّ السينما قد أثّرت على كل الجوانب البشرية، «لذا فإنّ التقرير الصادر عن المجلس الوطني للأخلاق العامة ببريطانيا عام ١٩١٦: ذكر: أنّ للصور المتحركة تأثيراً عميقاً في النظرة العقليّة والأخلاق للملايين من شبابنا ... ونحن لنا عملنا في صورة الإقتناع العميق بأنّه ما من مشكلة اجتماعية تتطلب اليوم الجهد المخلص أكثر من هذه المشكلة، فالسينما منذ بداياتها الأولى قد فجرت مناقشات حادة حول مدى تأثيرها الأخلاقي، والفكري على المتلقين، وعلى الرغم من الشبه الظاهري بينها وبين المسرح - كوسيط سمعي بصري - لكن فاعليّتها وحيويتها وانفتاحها على العالم، وقرب شبهها من الواقع كان أكثر من المسرح» (السيد، ٢٠٠٨: ٥٧).

## ٢.٢. آليات الربط السينمائي

يُعدُّ المونتاج العنصر الأساسي في البناء السينمائي ويُتصدُّ به فن انتقاء اللقطات والمشاهد المفيدة والجيدة وحذف كل ما هو عديم الفائدة للفيلم ولكن الأمر الأهم في المونتاج هو ربط اللقطات التي لا تتناسب مع بعض، بكل إحترافية، وحسب ما توصلّ له إيزنشتين «أنّ اللقطات المنعدمة الصلة يمكن ضمها بعضها إلى بعض فتوحي بشيء آخر غير مجرد حاصل جمع اللقطات. ويشرح إيزنشتين نظريته هذه في كتابيه "الإحساس الفيلمي" و"الشكل الفيلمي"» (فولتون، ١٩٥٨: ١١٢)، وبعبارة أخرى الربط في المونتاج السينمائي «يعني ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معيّن بحيث تعطي هذه اللقطات - من خلال هذا الترتيب - معنى هذا الترتيب - معنى خاصاً لم تكن لتعطيه فيما لو رُتبت بطريقة مختلفة، أو قُدمت منفردة،» (زايد، ٢٠٠٢: ٢١٥) فمن خلال ربط لقطة بعيدة لإنسان منهمك جسدياً وملقياً على السرير ولقطة لرجل يلبس ملابس الأطباء تتولّد لنا فكرة أنّ هذا الرجل مريض ومتواجد في المستشفى، وعن طريق منتجة هذه اللقطات تأتي لنا هذه الفكرة وهذا ما يسمّى غالباً بربط المتشابه أو المزج بين اللقطات المتشابه وغالباً ما يُسمّى هذا النوع من الربط بـ «التمثيل البصري أو السمعي من عنصر آخر. استخدام عنصر واحد أو (رمزاً) لتمثيل أو الإشارة إلى معنى» (طه، ٢٠١٦: ٢١).

ومن أبرز أدوات الربط الأخرى هو الربط التضادي وذلك بأن يأتي الشاعر بمشهدين متناقضين وبهذا الأمر يتحقق الربط بواسطة الاختلاف بين المشهدين وتبرز لنا الفكرة المتولدة من اصطدام هذين المشهدين وهذه الظاهرة تتحقق لنا النصوص الأدبيّة كالرواية والقصة والمسرحية والشعر... لأنّ

السينما بالنسبة للمنظرين السينمائيين «فن سيفرض أشكال اللغة قواعدياً: فاللقطة هي الكلمة، والمشهد هو الجملة» (فيتورا، ٢٠١٢: ٦) ويُعدّ المونتاج بكل ما فيه من آليات الربط «نظاماً بنائياً يقوم على اللقطات الشبيهة بالمعاني المطروحة في الطريق يعرفها الأعجميُّ والعريُّ والبدوي والقروي. وإذا كانت الكلمة المفردة لا تحمل إلا دلالتها المعجمية فإنّ اللقطة المفردة لا تحمل غير دلالتها المشهدية/ المعجمية» (الصفراي، ٢٠٠٨: ٢٤٧ و ٢٤٨) وعلى هذا المنوال يذهب الكثير من الشعراء المعاصرين «فقد انطلق منه بدر شاكر السياب إلى البحث عن وسيلة يجعل بها للمونتاج اطاراً يضيف عليه تركيباً هندسياً يمنع المعاني من الإنفلات والتشتت» (جبر، ١٩٦٦: ٦١) وذلك لأنّ اللغة الشعرية تتمتع بنظام خاص «داخل النظام اللغوي العام يعرفه الشاعر ويعرفه المتلقون غير أنّ الشاعر يعرفها معرفة إبداع واستعمال بينما المتلقي يعرفه معرفة تلقٍ واستقبال ومن هنا جاءت المقولة الشائعة بأنّ الشعر هو "لغة داخل لغة" أو هو "لغة ما وراء لغة"» (الخليل وحسين، ٢٠٠٨: ٢٣) وكما يتوجب على المخرج السينمائي أن «يستهدف النتيجة النهائية- التي هي بدورها جزء من فعل الفيلم الدرامي - هكذا يستخدمها الشاعر المعاصر لتحقيق مبتغاه الفكري أو الحدسي. ونحن لو أخذنا ديواناً مبكراً نسبياً لبدر شاكر السياب، كديوان "أساطير" نجدّه يعتمد على المونتاج اعتماداً كبيراً» (السابق: ٦١) وبالأخص ذلك المونتاج الذي يعتمد في عملياته على آليات الربط السينمائي التي تقوم بتركيب اللقطات الشعرية للحصول على لقطة ثالثة نتيجة تركيب اللقطات واصطدامها ومن أهمّ الروابط التي قمنا بانتقائها في ديوان "وشم عقارب" هي؛ المزج والربط التكراري والمسح.

### ٢. ٣. المسح (Wipe):

في هذا النوع من الربط يقوم المخرج بقطع الصورة واخفائها أي مسحها تدريجياً ليلصقها ويربطها بالصورة التي تليها وحينئذ «تبدو الصورة وكأنّها تحلّ محل سابقتها أو تزيلها من فوق الشاشة، وكثيراً ما يأتي على هيئة خطٍ مستقيمٍ أو غير مستقيم يتحرّك عبر الشاشة من أعلى إلى أسفل أو من اليمين إلى اليسار، وهو في حركته تلك يححو الصورة الأولى لتحل محلها الصورة الثانية في اللحظة نفسها، وقد تكون الحركة أفقية أو رأسية أو قطرية أو من أحد الأركان أو تتخذ أشكالاً هندسية أخرى، ويستخدم المسح بين اللقطات التي تجري في وقتٍ واحد في أماكن مختلفة أو التي تعبر عن معنى واحد في أزمنة مختلفة» (عجور، ٢٠١٠: ٢٤٥) وعلى هذا النحو من اختفاء الصور على الشاشة وظهورها مرة أخرى قامت الشاعرة بربط الصورة في قصيدة "عبوة...!":

بثت العربية شريطاً مصوراً جاء فيه

أَنَّ:

زقزقة العصافير تزعج آذان الحكومة

زقزقة العصافير خطرٌ يوميٌّ لا بدَّ

أن يُقاوم.. (الموسوي، ٢٠٠٧: ٤٩ و ٥٠)

تقوم الشاعرة في هذا المقطع بسرد الأحداث اليومية بصورة بصرية وتُديع القناة على شاشة التلفزيون شريطاً مُصَوَّراً من الحرب لذا تظهر على الشاشة موجات سوداء لتحل الصورة محل السابقة وذلك بقول الشاعرة: (بنت العربية شريطاً مصوراً جاء فيه/ أن:). ومن ثم تقوم الإذاعة ببث صور رمزية من الحرب وهي زقزقة العصافير التي تؤذي آذان الحكومة وبواسطة هذه اللقطة تتجسد لنا صور من المناضلين الشجعان في الشوارع حين يعارضون الحكومة (زقزقة العصافير تزعج آذان الحكومة/ زقزقة العصافير خطرٌ يوميٌّ لا بدَّ/ أن يُقاوم..). ومن ثم يقوم المخرج بحذف ومسح هذا المقطع ليبيث لنا على شاشة التلفاز صورةً أخرى ويتحقق ذلك من خلال إتيان الشاعرة بكلمة خبر آخر أي الصورة الأولى للخبر السابق تختفي لتحلّ مكانها الصورة التالية:

خبرٌ آخر..

تم تأجيل تشكيل الحكومة العراقية

بسبب الخلافات الناشئة حول وزارتي

الدفاع والنفط..

السادة فوق القهر اللحظي

يتدافعون على الكرسي بقدم واحدة..

ومظفر النواب خلف حنجرتي يصرخ:

ما أوسخنا!

..... (السابق: ٥٠ و ٥١)

بعدها امسح المشهد السابق وظهرت تموجات سوداء على شاشة التلفاز يظهر (خبرٌ آخر..). في بداية المشهد الحالي وهذا المشهد عبارة عن لقطات صوتية تترافق مع لقطات مرئية متوزعة في عدّة أماكن يقوم المذيع فيها بإذاعة الخبر الذي يتضمن على أخبار الخلافات الناشئة بين وزارتي الدفاع والنفط ولقطات أخرى يتدافع فيها السادة على الكرسي بقدم واحدة (تم تأجيل تشكيل الحكومة العراقية/ بسبب الخلافات الناشئة حول وزارتي/ الدفاع والنفط) ولقطة صوتية أخرى تحتوي على



صوت مظفر وهو يصرخ: ما أوسخنا، كما نرى حتى هذه اللقطة الصوتية تأتي الشاعرة بنقاط تدلّ على مسح المشهد واسوداد شاشة التلفاز لظهور مشهد آخر.

## ٢. ٤. المزج (Mix)

يُقصد بالمزج خلط المشاهد مع بعضها كالمشاهد الدرامية أو المشاهد التي تتميز بطابع السرد السينمائي والمزج هو «ربطُ مركبٍ لاختفاء تدريجيٍّ مع ظهور تدريجيٍّ، بدون أن تمرّ الشاشة بمرحلة إظلام كاملٍ، وإنما تظل تحتفظ بمستوى الإضاءة أو طبقتهما، ويبدأ اختفاء اللقطة الأولى مع بداية ظهور اللقطة الثانية، بحيث نرى الصورتين مطبوعتين فوق بعضهما بعضاً، ومع استمرار التدرج، تختفي الأولى وتبقى الثانية مع الاحتفاظ بسرعة التدرج، ويعبّر المزج عن مرور فترة زمنية بين المشهد والذي يليه، أو لتوضيح الانتقال من مكانٍ إلى آخر» (عجور، ٢٠١٠: ٢٤٥). وغالباً ما لا يمكن ربط بعض المشاهد سوى عن طريق المزج أو الخلط وبالأخص تلك المشاهد التي لا يوجد بينهما أي رابط معنوي أي المشاهد المتضادة لذا بواسطة تقنية المزج بين اللقطات المتضادة بإمكاننا أن نربط بين المشاهد أو اللقطات المتضادة. وبصورة مختصرة "المزج" (Dissolve) أو "الخلط" (Mix)؛ «يعني الخلط التدريجي لمشهد بآخر، على سبيل المثال، لقطة بعيدة لكوخ وما يحيط به من أطراف البلدة المغطاة بالثلوج تمتزج بنفس المنظر في الربيع، أو لقطة عامة لجزء من أحد المصانع وقد امتلأ بالماكينات يمتزج مع ماكينة واحدة ومزج على جزء أقرب لحركتها الآلية، أو مشهد لأطفال فقراء يتنزهون في شارع حقير ثم مزج على أطفال أثرياء يتنزهون بعرباتهم الصغيرة تدفعها مربياتهم فالمزج بوجه عام يُستخدم لعمل انتقال سريع بعكس الاختفاء التدريجي الذي يُعطي تأثيراً بالنهاية أكثر ويوحى بانتقال أطول في الوقت والمكان» (برونل، ٢٠١٧: ٣٤). وعلى هذا الأساس قد نرى أنّ بعض التصاوير التي تأتي بها الموسوي في أشعارها تتلائم مع المزج على أساس التضاد والتشابه والتتابع لذا يتجزأ المزج في قصائدها على النحو التالي؛ المزج بين اللقطات المتضادة والمزج بين اللقطات المتشابهة.

## الف: المزج المتماثل:

في هذا النوع من المزج يأتي المخرج بلقطات مشابهة ومتتالية بحيث يمكن الربط بينها وغالباً ما يكون هذا المزج على طريقتين «يقدم في إحداها مجموعة من اللقطات المتماثلة في مجريات الحدث أو المعطيات الدلالية والتي لا تكون أي علاقة بينها، ليشكّل من حاصل جمعها مضموناً واحداً» (الرواشدة، ٢٠١٥: ٢٧٣)، وفي الطريقة الثانية يقوم المخرج بمزج «مشهدين أو عدداً من المشاهد، تتشابه من حيث طبيعة الحدث والجو العام مع إهمال التوافق الزمني (والمكاني وإن كان المكان أقل

أهميّة)، فيتولد من تجاوزها معنى لا يمكن تحقيقه أو ابرازه إلا من خلال هذه المجاورة» (السابق: ٢٧٣)  
كقصيدة "تخريف" التي تأتي فيها الشاعرة بمشاهدين متشابهين من حيث الصورة والمعنى:  
(خریف)

الخریف الذي زارني

بصمّ وجهي بصفرته

وأهداني رعشة الأطراف

(ورقة)

الورقة التي سقطت تحت قدمي

ذكرتني يوم رحيلك...!

ركلتها.. وتابعتُ سيرى (الموسوي، ٢٠٠٧: ٢٨)

يقوم التمثيل البصري/ النفسي في هذه المقطوعة على أساس المزج المتماثل وتقوم الشاعرة في هذا المشهد كمنخرجة محترفة بربط مشاهدين متشابهين ببعضهما؛ (خریف) و(ورقة). يتركب المشهد الأول من لقطات خيالية تقوم الشاعرة بربطها بطريقة شاعرية فهو (المشهد) يحتوي على لقطات مأخوذة من الطبيعة الساحرة في فصل الخريف وفي هذه الحالة تتراءى لنا الصور وكأنها قد صُبغت باللون الأصفر الذهبي الذي يخطف الأنظار وتترأى لنا الأرض في اللقطة قد كُسيبت بثوب أصفر بحيث عبّرت الشاعرة عنه بهذا التعبير لشدة صفاره (الخریف الذي زارني/ بصمّ وجهي بصفرته/ وأهداني رعشة الأطراف) ومن ثم تقوم بربط المشهد الثاني بالمشهد الأول على طريقة الربط المتشابه ويتحقق ذلك من خلال اتيانها بلقطات تتشابه مع المشهد الأول الذي يُعدُّ صورة موجزة لفصل الخريف وتساقط الأوراق في هذا الفصل، لذا يتركب المشهد الثاني بلقطات متماثلة ويبدأ بصورة مكبرة وواسعة لورقة تسقط بكل هدوء تحت قدم الشاعرة وصورة أخرى تربطها بالأولى لتشابهها ببعض لأنه بسبب اللقطة الأولى تقوم الشاعرة باسترجاع ماضيها لأن حركة الورقة وسقوطها تذكر الشاعرة بالرحيل وهذا الوجه الشبه بين اللقطتين وبين المقطع المعنون بـ"الخریف" و"ورقة". وفي قصيدة "ضفاف" تأتي الشاعرة بلقطات صوتية وبصرية متماثلة تتعلّق بعازف ومعزوفات مختلفة تحكي لنا العيشة السيئة التي يمرّ بها أبناء الوطن:

(عازف)

أدون كل العازفين يحمل هذا الكمّ من

اوركسترا الهمّ/ الحزن/ الغربة

عَرَفْتُهَا مَعَهُ

(معزوفة)

يعزف سمفونية مُعْتَقَةً بحكايا الفقر

يعزف الكمان أماً

والكمان يعزف فرحاً (السابق: ١٦)

في هذا المقبوس تقوم الشاعرة بربط الصورة البصرية بالصورة الصوتية، بداية تتجلى لنا صورة العازف ومن ثم ترافقها لقطة صوتية وغير مرئية للمعزوفة. في هذا المشهد تقوم الجوقة بعزف الألحان التي تنم عن الهم والحزن والغربة (اوركسترا الهم/ الحزن/ الغربة) أو تلك السمفونية التي تتراوح أحياناً بين المأساة وحكايات الفقر والتشرد الذي يعيشه الانسان العراقي في شتى أنحاء العالم حتى أنّ الكمان بات متحيراً من هذه الأوضاع المأساوية لأنه تارة يعزف أماً وتارة يعزف فرحاً (يعزف الكمان أماً/ والكمان يعزف فرحاً) ويظل الصوت الحزين الناتج عن هذه السمفونية يرافق الصورة البصرية منتشراً في صالة الموسيقى حتى ينتهي المشهد. وعلى هذا النحو في قصيدة أخرى نلاحظ هذا النوع من التقنيات المونتاجية:

(غرباء)

دامية تلك الأرصفة

بأقدام الغرباء (الموسوي، ٢٠٠٧: ٢٤)

ترسم لنا هنا الشاعرة لوحة شعرية متناسقة الألوان والمضمون فتعنون المشهد الأول بـ«غرباء» ثم تثيره باللون الأحمر الذي ينعكس من الدم المهذور. ولكن ما يشدّ انتباهنا في هذه اللوحة الشعرية هو دلالة اللون الأحمر والصورة الرمزية المرسومة في اللوحة الشعرية هي عبارة عن أرصفة حمراء اللون ملطخة بالدماء يمشي فيها الغرباء، الدم هنا يشير إلى السلبات والمصائب والمخاوف التي تلاحق المغترب من مكان إلى آخر ثم تنتقل مباشرة إلى المشهد الثاني الذي يحمل في طياته لقطة متشابهة للمقطع الأول:

(غربة)

يغزو المنافي بحثاً عن هوية

وتغزوه الهوية بحثاً عن الذات (السابق: ٢٤)

تربط الشاعرة هذه الفقرة من المشهد بالمشهد السابق بواسطة آلية الربط التماثلي لأنها في المشهد الأول جاءت بأمارات عدّة من مضمون الاغتراب أمّا في هذا المقطع فقد شهدنا لقطات متتالية من

المنافي كما صرّحت الموسوي عنها في السطر الأول (يعزو المنافي بحثاً عن هوية)، من الملاحظ أنّ كلمة المنافي جاءت بصورة جمع مكسر وهذا يعني أنّها صور متتالية عن المنافي التي تعيش فيها الشخصية

**ب: المزج التضادي:**

يكون المزج في هذه الحالة على أساس التضاد وذلك بأن يأتي المخرج بعدد من اللقطات المتضادة التي تتميز اللقطة بتضادها مع اللقطة الأخرى بهدف إبراز حسن كل واحدة منهما. ومن أبرز القصائد المبنية على هذا الأساس هي قصيدة "عبوة" التي تأتي فيها الشاعرة بقطعتين متناقضتين لربطهما على أساس المزج أو الميكس إذ تبدأ ببث المقطعين الذي يسود أحده الفرح والثاني الحزن:

عُبُوّة ضحكٍ تنفجرُ خلفَ الجدارِ

فبتناثر سمعي

يا إلهي هل، مازال الفرحُ

يدلُّ طريق بعض القلوب؟

لا أحسداهم (الموسوي، ٢٠٠٧: ٤٨)

يتميّز هذا المشهد المتعلق بهذا المقبوس بسرد سينمائيّ يسوده نوعٌ من الفرح تقوم الشاعرة فيه ببث صور الفرح والتزف التي تشاهدتها من خلف ستار أحزائها المنسدل على مجتمعتها لذا نرى أنّها عندما أرادت أن تصف قمة الفرح للمشاهد الذي أمامها وأصوات الفرح الناتجة منه شبهته إلى العبوة التي تحتوي على طاقة انفجار كبيرة تتراقق مع صوت ينتشر في جميع الأماكن، وكما نرى أنّ الشاعرة هنا تُشير بصورة صريحة للطبقة المرفة في المجتمع إذ قالت مازال الفرح يدلُّ طريق بعض القلوب ولكن بالنسبة للطبقة التي تعيش فيها لا توجد هذه الأفراح وتمتاز هذه الطبقة بحياة فارحة للغاية ولكن سرعان ما تقوم الشاعرة بربط هذا المشهد المملوء بصور الفرح بمشهد حزين بواسطة تقنية المزج أو الميكس الذي يعتمد على ربط اللقطات المتضادة بكلمات تمهيدية للانتقال إلى المشهد الحزين، قائلة:

أأأكل حزناً

لماذا لا تكون عبواتنا مثل عبواتهم؟

تترنح آخر الليل بالضحك والتفاهات (السابق: ٤٨)

يبدأ المشهد الحزين في هذه الفقرة بالتهياً للانتقال مباشرة إلى المشهد المفرح. عرضت لنا هنا الشاعرة خلفية من الأمنيات المتبخرة التي تبدو كالسراب بالنسبة لها، وفي حينها تتأكل حزناً وتتمنى لو أنّ الفرح يحل في ديارهم كما كان في ديار هؤلاء الأغنياء، من الملاحظ أنّه من هنا تبدأ المأساة عندما قامت الشاعرة باستدعاء جميع دوافع الحزن كي تدخل مباشرة العالم الحزين الخاص بما وتحقق فيه من

قريب وتشبهه بتلك العبوة التي تترنح آخر الليل وهذا يعني أنّهم من الطبقة المرفهة. وبعد هذه السطور التمهيدية تبدأ بربط المشهد الحزين بمشهد الترف والفرح في حالها هي تناجي ربها:

فهناك كما تعلم يا ربّ

ينام الفقر والقنابل في قناني الغاز

أو سلال المهملات أحياناً

لن أحسدهم لكبي أتساءل خلف أفكاري

لماذا لا يخترق سمع جدار هذا

كركرة الأطفال وهم يحملون بهواء

لا يخنق رئاتهم الصغيرة

..

لماذا تكبر الطفولة بدفع ضريبة

القحط؟ (الموسوي، ٢٠٠٧: ٤٨ و ٤٩)

يبدو لنا أنّ هذا المشهد مختلف عن المشهد السابق تماماً لأنّ الطابع الوحيد الذي يسوده هو عكس حياة الترف التي يعيشها هؤلاء فلذلك قبل أن تقوم الشاعرة ببث الصور الحزينة لنا تفتح المشهد الثاني بالمونولوج (فهناك كما تعلم يا ربّ/ ينام الفقر والقنابل في قناني الغاز) لتصل إلى إجابة مقنعة عن سبب الاختلاف الكبير بين المجموعتين الأثرياء والفقراء وعلى هذا النحو يحصل المزج بين المقطعين السابق والحالي، لذا فنرى بواسطة هذا المزج تنتقل مباشرة إلى المقطع الثاني الذي هو عبارة عن صور متناثرة عن الفقر السائد في المجتمع العراقي كالمقطع الذي تصور الشاعرة فيه الفقراء في قناني الغاز أو سلال المهملات بدلاً ما يُحَيِّم عليهم الفرح وكركرات الأطفال (لماذا لا يخترق سمع جدار هذا/ كركرة الأطفال وهم يحملون بهواء).

## ٢. ٥. الربط باللقطة المتكررة

يُقصد بالربط باللقطة المتكررة بأن يقوم المخرج بجمع وربط اللقطات المتباعدة معنوياً أو لفظياً بواسطة اللقطة المتكررة التي تتكرر في صلب المشهد ويكون الهدف من ذلك هو استحكام بناء المشهد من حيث ربط اللقطات ببعضها ويتحقق ذلك «بأن يصور المونتير\* في نصه مجموعة من

\*. المونتير هو الشخص الذي يقوم بالمونتاج أي بتقطيع وتركيب مقاطع الفيديو مع بعضها.

اللقطات مع التركيز على لقطة معينة بتكرارها أكثر من مرّة بين لقطات النص» (الصفراي، ٢٠٠٨: ٢٥٦)، ومن هذا المنطلق نرى أن تكرار اللقطة (الكلمة) في نص المشهد تتشابه مع التكرار الفني في اللغة. والمونتير الذي يقوم بربط اللقطات بواسطة التكرار اللغوي بإمكانه أن يكتسب أهمية فنيّة بالغة في عمله، «فإعادة تركيب معيّن في سياق الحركة الأفقيّة للغة الشعريّة في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بما الشاعر أكثر من عنايته بسواها» (الهاشمي، ١٩٧٨: ٧) وعلى هذا المسار قامت الموسوي بصياغة قصيدة "حصار" مستندة على تكرار لقطة معيّة تتلاشى في ثلاث مقاطع وذلك لكي تقوم ببعثرة الأصوات المكبوتة وذلك بعدما قامت باختصارها في سطرين حيث يعم الصمت أرجاء المدينة بأكملها وتدخل في ثباتها الأبدي:

مُنذ ثلاث صَرَخاتٍ فقط

دخلت المدينةُ ثباتها الأبدي...! (الموسوي، ٢٠٠٧: ٣٥)

في هذين السطرين تقوم الشاعرة بربط القيد الزمني باللقطة الصوتيّة (صرخة) والهدف من ذلك كي تقوم بتوسّع الفترة الزمنيّة التي حلّت عليها الفجيرة الإنسانيّة. ومن ثم تبدأ الشاعرة بالتركيز والإلحاح على الفكرة المعيّنة على هيئة لقطة مكررة وهي "صرخة" لتعدّ لنا لقطة افتتاحيّة ورابط يتكرر في كل جزء من القصيدة لتبيين موضوع القصيدة:

في الصرخة الأولى

مات العراة والأطفال الذين

ناموا عند بوابتها الشرقيّة

قبل مجيء الخُلم

كانت العصافيرُ تحلُمُ بمساءٍ

بلا أدخنة

والصقورُ تحلُمُ بسماءٍ

مليئةٍ بالعصافير

وحده الريش يدرك سرّ الفجيرة...! (السابق: ٣٦ و ٣٧)

يبدو لنا هذا الرابط (صرخة) للوهلة الأولى أنّه مشحون بالدلالات المكبوتة إذ جاءت هذه اللقطة الصوتيّة التي تتكرر في المقطع الثاني وكأنّها صاعقة تولّدت منها فجائع إنسانيّة، وكما جاءت بهذا النوع من الروابط لتعبّر عن المأساة الإنسانيّة والمصيبة الجماعيّة التي عمّت بلادها، فالشاعرة أرادت في هذا المشهد أن توصل لنا ذلك الصوت الذي مازال يجاهد حتى يخرج من تلك الأنفاس الحبيسة من

الفئة المستضعفة، فهي بواسطة هذا الرابط تجمع بين اللقطات والصور التي مات فيها صوت الإنسان المناضل (مات العرأة والأطفال الذين/ ناموا عند بوابتها الشرقية) وتعقب هذه الصورة المؤلمة لموت الأبرياء لقطعة تحمل رموزاً مؤلمة وهي اللقطة التي تتجلى فيها الصقور وهي تحلم بالعصافير التي تم إبادتها جميعها وهي اللقطة التي تأولها الشاعرة بالفجيرة الإنسانية لأنّ العصافيرة هنا صورة موجزة للإنسان الحر والمناضل.

تقوم الشاعرة في المقطع الثاني بالإحاح على نفس اللقطة (صرخة) وتكرارها وذلك لتوثيق وتحكيم الربط بين مقاطع القصيدة:

في الصرخة الثانية

سَحَقَ الجندُ طفلةً نامت أول الليل

على خوفٍ كالدمى

الطلقة؛ رأسٌ بلا جسد

والجرفاتُ تُمسدُ فروةً عارية

وحدها الشوارعُ تلبسُ ثوباً أحمر...!

في الصرخة الثالثة

غَيَّ الليلُ سهواً فوق جسور المدينة

اللحن؛ همزٌ راکدٌ بحزنه

أو جسر راقدٌ تحت الهزيمة

وحدها الجسور.. تُدرك حزن النهر..! (الموسوي، ٢٠٠٧: ٣٦)

تدخل آلة التصوير في المشهد الثاني بواسطة الربط التكراري واللقطة الصوتية، ولربط هذا المشهد بالمشهد السابق. ولكنّ اللقطة الصوتية للصرخة تختلف تماماً عن اللقطة الصوتية في المقطع السابق لأنّها بإمكانها أن تكون صدى لصرخة تلك الطفلة النائمة أول الليل وهي خائفة، بينما قام الجند بسحقها، وكما أنّ تلك الصرخة قد صدرت أثناء إطلاق النار على الرأس الذي أصبح بلا جسد وفي نفس الوقت يُعدّ صورة موجزة للقتلى في وسط الشوارع، وتشير الشاعرة إلى هذا الأمر بصورة مبالغة لترينا حجم تلك المأساة التي تتضمن عشرات القتلى في الشوارع إثر الاحتجاجات في البلد فلا نرى في المشهد غير دماء الشهداء المناضلين وكأنّ ثوباً أحمر قد غطّى الشوارع بأكملها وفي النهاية نرى أنّ الشاعرة قد ركزت وألحّت على اللقطة الصوتية لتكون دليلاً وشاهداً لما حلّ على أبناء بلادها. ومن ثم

تقطع مباشرة لنتقل للمقطع الثالث من القصيدة بتركيزها على نفس اللقطة (في الصرخة الثالثة) وبتكرار لقطة "صرخة" للمرة الثالثة يرتبط المشهد الثالث بالمشهد الثاني وذلك إلحاحاً من الشاعرة للتأكيد على الفكرة التي تتضمنها هذه اللقطة الصوتية وغير المرئية لما تحملها من دلالات نفسية وهو اليأس من كل الأحلام التي مضت. وإثر الصرخة الثالثة تدخل المدينة في ثباتها الأبدي وتبدو الكاميرا الشعرية لا تجسد لنا شيئاً من الحركة سوى ظلمة الليل وهدوئه فوق جسور المدينة وغناء الليل يرجع إلى الأصوات الناتجة من الطبيعة لشدة الصمت المهيم على المدينة إذ قامت الشاعرة بتشبيه الحانه كالنهر الراكد الذي لا تصل ميائه إلى أي مكان، وكذلك المدينة التي يُحَيِّم عليها شبح الموت في جميع أرجائها.

وفي قصيدة "بداية الليل" تقوم الشاعرة بالتركيز على لقطة الليل وذلك لإلحاحها على فكرة اليأس والموت:

يَدْخُلُ اللَّيْلُ كَأَيْقُونَةٍ مَعْبَدٍ

تَهَاوَتْ جُدْرَانُهُ فَتَعَرَى

مِثْلَ كَنِيسَةٍ لَامِسِهَا النَّسِيَانُ

..

(يَدْخُلُ اللَّيْلُ حَدِيقَةَ الْكُونِ)

حَامِلًا عَرَبَاتٍ مَلِيئَةً بِأَرْوَاحٍ

بَشَرِيَّةٍ الصُّنْعِ (الموسوي، ٢٠٠٧: ٩-١١)

تقوم الشاعرة في هذه القصيدة بتركيب الصور بواسطة اللقطة المتكررة لليل، إذ يُحَيِّم ظلام الليل في كل أرجاء المكان. وعندما أرادت الشاعرة أن تصف شدة ظلمة الليل الشديد السواد أتت ببعض التشابيه (مثل كنيسة لامسها النسيان) ومن ثم تتابع القصيدة لتركز على اللقطة المظلمة لليل وهي (يَدْخُلُ اللَّيْلُ حَدِيقَةَ الْكُونِ)، وإعادة اللقطة المتكررة تترك في نفس القارئ شعور الحزن والكآبة والوحشة وذلك إثر لقطات توحى إلى الموت الذي يسوده اللون الأسود إذ يحمل معه عربات مليئة بالأرواح البشرية (حاملًا عرباتٍ مليئةً بأرواحٍ / بَشَرِيَّةٍ الصُّنْعِ).



## ٢ . ٦ . الربط بالمشهد المتكرر

في هذا النوع من الربط التكراري يقوم المخرج بتكرار مشهد معين داخل نص بأكمله والغرض من ذلك كما سبق وذكرنا للإلحاح على فكرة معين تهيمن على النص بأكمله وغالباً ما يدل تكرار مشهد معين على أنّ ذلك المشهد يمثّل روح النص الفيلمي بأكمله وبالأخص ما حصل في قصيدة "بوابة الليل...!" من تكرار مشهد خياليّ واحد من الليل في كل القصيدة وهنا باختصار نشير إلى أبرز الشواهد من هذه القصيدة:

يَدْخُلُ اللَّيْلُ كَأَيْقُونَةٍ مَعْبِدٍ

تَهَاوَتْ جُدْرَانُهُ فَتَعْرَى

مِثْلَ كَنِيسَةٍ لَامِسِهَا النَّسِيَانَ

فَاسْتَوَتْ لِلرِّيحِ

(يَدْخُلُ اللَّيْلُ حَديقَةَ الْكُونِ)

أَكُونُ مَحْضُ لَيْلٍ يَتَخَايَلُ فِي جَسَدٍ

مَحْضُ لَيْلٍ يَتَمَاهَى مَعَ الظِّلِّ

مَحْضُ لَيْلٍ مُقَنَّيْنِ فِي الْمَعْبَدِ الْمُتَعَرِّي

في الكنيسة المستوية ربحاً (الموسوي، ٢٠٠٧: ٩)

في هذا المقطع الشعري يقوم المونتير بربط المشاهد ببعضها بواسطة المشهد المتكرر من الليل والظلام الحالك في السطر الأول (يَدْخُلُ اللَّيْلُ كَأَيْقُونَةٍ مَعْبِدٍ) من المقطع الأول داخل كادر التصوير ونفس المشهد من الليل في السطر الأول من المقطع الثاني (يَدْخُلُ اللَّيْلُ حَديقَةَ الْكُونِ) وبواسطة هذا الربط يظهر لنا إلحاح الشاعرة على فكرة الموت وفلسفته، الذي يلمع لنا في ثنايا القصيدة وذلك لما تعكسها هذه الفكرة من دلالات نفسية تنعكس في اللقطات الشعريّة المأخوذة من الليل في ظلمته، والذي قامت الشاعرة بتشبيهه إلى أيقونة معبد وكنيسة لامسها النسيان وصارت هباءً منثوراً لإستوائها مع الريح وبعد تكرار مشهد الليل في المقطع الثاني تدخل الكاميرا الشعريّة في مكان مظلم للغاية لحلول الليل على النص بأكمله وذلك من خلال اللقطات المتوزعة في النص من الليل.

ومن ثم تتابع الشاعرة بث الشريط الفيلمي لتصوير مشهد الليل الذي يتكرّر في الأفواس بداية كل مشهد وما يحمله من دلالات نفسانية تترك في نفس المتلقي أمارات الإحباط واليأس:

(يَدْخُلُ اللَّيْلُ حَديقَةَ الْكُونِ)

حَامِلاً عَرَبَاتٍ مَلِينَةً بِأَرْوَاحٍ

### بَشْرِيَّة الصُّنْع

أَثْبَتَهَا المَوْتُ فَاثْبَتَتْ بِيوتاً في السَّمَاءِ

رَاقَصَتْ أُنْجُمِي (السابق: ١١)

تدخل الكاميرا الشعرية مرة أخرى في نفس الكادر الذي مازال يتكرر ليربط كلّ أركان القصيدة ببعضها وهو ظلمة الليل في حديقة الكون أي مشهد يتعلق بفضاء شعري معقّد للغاية فالشاعرة افتتحت المشهد مباشرة بالدخول في عالم ماوراء الطبيعة للعثور على الحقائق الغامضة وللتعبير عن هواجسها ومخاوفها من فكرة الموت وذلك باختيار اللقطات بملئها اللون الأسود إذ تتفاجأ بالليل الذي يحمل معه عربات مليئة بالأرواح البشرية فهي لا تُعدّ ولا تحصى إذن مازالت فكرة الموت في هذا المقطع أيضاً تتكرر إذ تُعدّ الحقيقة المطلقة في مشهد الليل وحديقة الكون.

### النتائج

- قامت الشاعرة باثراء قصائدها في ديوان "وشّم عقارب" بالسرد السينمائي لتحوّله من نص مقروء إلى نص مفلن مما أدّى إلى تسهيل انعكاس الصورة المرئية داخل النص الشعري.
- إنّ الإتيان بآليات الربط السينمائي في ديوان "وشّم عقارب" جعل الأحداث وتسلسلها أن تسير في مسار واحد كما أنّ هذه الآليات جعلت القصائد ذات استحكام وانتظام.
- استخدام تقنية المسح في بعض القصائد أدّت إلى اختفاء بعض الصور بعد عرضها لتحلّ محلها الصور الأخرى وبهذا العمل استطاعت أن تربط بين اللقطات الشعرية.
- بواسطة تقنية المزج استطاعت الشاعرة أن تربط بين بعض اللقطات التي تبتعد الأفكار فيها عن بعضها وكل ذلك أدّى إلى سهولة اختيار الصور الشعرية في سطور القصيدة دون الالتزام على صور محدودة.
- قامت الشاعرة بربط بعض المشاهد المتناقضة والمتماثلة في قصائدها بواسطة تقنية المزج أو الميكس لتوضيح الانتقال من مشهد لآخر أو من لقطة شعرية لأخرى، لذا نراها بواسطة تقنية المزج تقوم بربط المقاطع المنفصلة من حيث المعنى والمضمون.
- بواسطة تكرار بعض اللقطات المرئية أو الصوتية في بعض القصائد استطاعت الشاعرة أن تنتقل من موضوع لآخر أو من مشهد لآخر وتربط بين المقاطع وبالأخص لتكملة الحدث والمشهد الذي يلي اللقطات المتكررة.

- من خلال تكرار بعض اللقطات المعيّنة أكثر من مرّة بين بقيّة اللقطات الشعريّة تحصل لنا بعض الدلالات النفسيّة التي تنعكس من النص الشعري.
- تقيّة الربط بواسطة التكرار داخل نص القصائد أدّت إلى تحجيم وتقيّد امكانيات آليات الربط السينمائي في المونتاج واستغلالها.
- من خلال آليات الربط التكراري يتبيّن لنا مدى الدور الذي به التكرار في تكتيف الصور واللقطات التي تأتي مباشرة بعد هذه الصور المتكرّرة وغالباً ما يأتي الهدف من ذلك تكتيف اللقطات في القصيدة والتأكيد على الفكرة التي تلحّ عليها الشاعرة.

### المصادر والمراجع

- برونل، أدريان (٢٠١٧)، سيناريو الفيلم السينمائي/ تقيّة الكتابة للسينما، ترجمة: مرجم، مصطفى، الطبعة الأولى، رؤية للنشر والتوزيع.
- برنار، أندريه وكلود غوتو (٢٠١٢)، فن السينما، ترجمة: فاتح، نماضر، فن السينما، دمشق- سورية، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما.
- جبرا، إبراهيم جبرا (١٩٦٦)، «من أوجه الحداثة في الشعر المعاصر: المونولوج، المونتاج، التضمين»، مجلة الآداب، بغداد: العدد ٣، صص ٥٨-٦٤.
- الخليل، سمير وإسراء حسين (٢٠٠٨)، «التوليف (المونتاج) في الشعر العربي المعاصر»، مجلة كليّة الأساسيّة، العدد الثالث والعشرون، ١٩٦٦م، صص ٢٣-٤٢.
- الرواشدة، أميمة عبدالسلام (٢٠١٥)، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، الطبعة الأولى، عمان- الأردن: وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية.
- زايد، علي عشري (٢٠٠٢)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الرابعة، القاهرة، جامعة القاهرة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير.
- السيد، علاء عبد العزيز (٢٠٠٨)، الفيلم بين اللغة والنص "مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية"، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.
- الصفرائي، محمد (٢٠٠٨)، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م)، الدار البيضاء، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي.
- طه، محمد عبدالفتاح (٢٠١٦)، طبيعة الدور التعبيري الإتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية، رسالة ماجستير، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط.
- عجور، محمد (٢٠١٠)، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، الإمارات العربية المتحدة، دائرة الثقافة والإعلام.
- فولتون، ألبرت (١٩٥٨)، السينما آلة وفن، ترجمة: عز الدين، صلاح وفؤاد كامل، مصر، مكتبة مصر.

فينتورا، فران (٢٠١٢)، الخطاب السينمائي / لغة الصورة، ترجمة: شنانة، علاء، دمشق، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.

منصور، كريمة (٢٠١٤)، إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية، في قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة وهران.

الموسوي، ورود (٢٠٠٧)، وشم عقارب، الطبعة الأولى، بيروت - لبنان، دار الفارابي.

الهاشمي، علوي (١٩٧٨)، العصفير وظل الشجرة، الطبعة الأولى، بيروت، دار العودة.

لاوسن، هاوارد (١٩٨٣)، سير تحولى سينما، ترجمة: يلفاني، محسن، طهران، مؤسسة انتشارات آگاه.

## References

- Ajour, Muhammad (2010): Dramatic and cinematic techniques in contemporary poetic construction, United Arab Emirates, Department of Culture and Information. (In Arabic).
- Bernard, Andrea and Claude Goto (2012): The Art of Cinema, translation: Fatih, Tamadur, The Art of Cinema, Damascus -Syria, Publications of the Ministry of Culture- The General Organization for Cinema. (In Arabic).
- Brunel, Adrian (2017): Film script/writing technique for cinema, translation: Marham, Mustafa, 1<sup>st</sup>, vision for publishing and distribution. (In Arabic).
- Fulton, Albert (1958): Cinema is a machine and an art, translated by: Ezz El-Din, Salah and Fouad Kamel, Egypt, Library of Egypt. (In Arabic).
- Jabra, Ibrahim Jabra (1966): Of modernity in contemporary poetry: montage, implication, Journal of etiquette, Issue 3, pp. 58-64. (In Arabic).
- Al-Hashimi, Alawi (1978): Birds and the shade of the tree, 1<sup>st</sup>, Beirut, Dar Al-Awda. (In Arabic).
- Al-Khalil, Samir and Esraa Hussein (2008): "Synthesis in Contemporary Arabic Poetry", Journal of the Basic College, Issue Twenty-Third, 1966, pp. 23-42. (In Arabic).
- Lawson, Howard (1983): Transformational Biography of Cinema, translated by: Yelvani, Mohsen, Tehran, Agah Antisharat Foundation. (In Arabic).
- Mansour, Karima (2014): Trends in Algerian cinema in the third millennium, a research submitted to obtain a PhD in Dramatic Arts, Department of Dramatic Arts, Faculty of Arts, Languages and Arts, People's Democratic Republic of Algeria, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Oran University. (In Arabic).
- Al-Moussawi, Woroud (2007): tattooing scorpions, 1<sup>st</sup>, Beirut - Lebanon, Dar Al-Farabi. (In Arabic).
- Al-Rawashdeh, Omaira Abdel Salam (2015): Scenic Photography in Contemporary Arabic Poetry, first edition, Amman - Jordan: Ministry of Culture, Hashemite Kingdom of Jordan. (In Arabic).
- Al-Safrani, Muhammad (2008): Visual Formation in Modern Arabic Poetry (1950-2004), Casablanca, Literary Club in Riyadh and the Arab Cultural Center. (In Arabic).
- Al-Sayed, Alaa Abd al-Aziz (2008): The film between language and text, "A systematic approach to the production of cinematic meaning and significance", Damascus, Ministry of Culture publications. (In Arabic).

- Taha, Mohamed Abd al-Fattah (2016): The nature of the expressive and communicative role of montage in cinematic films, Master's thesis, College of Media, Middle East University. (In Arabic).
- Ventura, Fran (2012): Cinematic Discourse / Image Language, translated by: Shanana, Alaa, Damascus, Publications of the Ministry of Culture, the General Organization for Cinema. (In Arabic).
- Zayid, Ali Ashry (2002): On the Construction of the Modern Arabic Poem, Fourth Edition, Cairo, Cairo University, Ibn Sina Library for printing, publishing, distribution and export. (In Arabic).