الصورة المشهدية في الشعر الليبي المعاصر منحى تطبيقي في شعر عاشور الطويبي وأحمد قنّابة حجاجاً تأثيرياً

د . عمر صالح صقر شقيرات

الجامعة الإسلامية / مانيسوتا / أمريكا

ملخص البحث

إن من بين وظائف الشاعر التصاقًا به وظيفة (التأثير والحجاج)، فكانت الصورة المشهدية التي واكبت التعبير عن الأحداث المعاصرة للشاعر ذاتيًا وخارجيًا وسيلة لتحقيقهما، ويسعى البحث عبر هذه التقنية إبراز ما عند الشاعرين (أحمد قنّابة، وعاشور الطويبي) من قضايا خارجية وأمور ذاتية عبر الصور المشهدية(الوصفية، والسردية، والحوارية)، التي تأثرت بتقنيات الفنون الأخرى (كالسينما، والمسرح والرواية) الذي نقل السامع/ القارئ من متلقٍ تقليدي إلى متلقٍ تأثري/تأثيري، ويقف البحث مع تأثر الشاعر بالجو السينمائي الذي يؤثر بالمتلقي، عندما يقرأ مشهدًا كأنه يشاهده، أو يسمعه، بحواره ومكانه وزمانه (السينمائي، أو المسرحي، أو الروائي)، تكون مكان للفت النظر إلى القضايا، وقرآءة لمشاعر تحتاج إلى شرح مطوّل، وقد قسّم الباحث دراسته إلى تمهيد وثلاثة محاور(صور مشهدية وصفية، وصور مشهدية سردية، وصور مشهدية حوارية)، مستثمرًا المنهج الوصفي التحليلي التأملي الناقد؛ لبيان تقنية الصور المشهدية كوسيلة عند الشاعرين للدخول إلى ذهن القارئ، وتعميق المعنى من جانبين(ذاتي/ داخلي، وخارجي/ محوري)

الكلمات المفتاحية: (التأثير، الحجاج، الرواية، السينما، الشعر الليبي المعاصر، الصور المشهدية (الوصفية، والحوارية، والسردية)، المسرح) .

The scenic image in contemporary Libyan poetry is an applied approach in the poetry of Ashour al-Tuwaibi and Ahmed Qanaba, pilgrims in effect.

Dr . Omar Saleh Saqer Shqerat

Department of Arabic Language / College of Arts / Islamic University / Minnesota / America

Abstract

Among the functions of the poet attached to him is the function of (influence and pilgrims), so the scenic image that accompanied the expression of the contemporary events of the poet, both internally and externally, was a means to achieve them. The scenic images (descriptive, narrative, and dialogue), which were influenced by other arts techniques (such as cinema, theater, and the novel), which moved the listener/reader from a traditional recipient to an impressionable/influential recipient. Watching or listening to it, with its dialogue, place, and time (the cinematic, theatrical, or novelist), it is a place to draw attention to issues, and to read feelings that need a lengthy explanation. The researcher divided his study

into an introduction and three axes (descriptive scenic images, dialogic scenic images, and narrative scenic images), investing in the descriptive, analytical, reflective, and critical approach. To demonstrate the technique of scenic images as a means for poets to enter the mind of the reader, and deepen the meaning from two sides (subjective / internal, and external / pivotal)

KEYWORDS (Influence, pilgrims, the novel, cinema, contemporary Libyan poetry, scenic images (descriptive, dialogical, and narrative), theater).

تمهيد :

إن التطور والتغيير سنّة الحياة كذلك الأدب، فنرى أنَّ تداخل الأجناس، وانفتاح القصيدة العربية على الفنون الأخرى أثره البالغ؛ فالباحث يرى أنَّ الشعر العربي الحديث ينمو ويتفاعل بطرائق وأساليب فنية تسمح بدخول وتأثير مظاهر الأنواع الأدبية (كالمسرح، والقصة، والرواية)، " فالنص الشعري الحديث عبر مسيرته يتأبى أن يبوح بعالمه إذا وضع تحت مجهر النقد، وإنما يصبح طيّعًا إذا تحققت جدلية القراءة في ظل بنائيته التي تحولت من سياق الغنائي إلى سياق الدرامي نتيجة لحركية النص الدائبة ومحاولته الخروج على الأنساق البالية الجاهزة، والرؤى المسطحة التي يقودها وعي مغلّف بالرجعية وغياهب التقليد" (هلال، 2006م، ص9)؛ فحدّث الشاعر نصه عبر توظيف الحكاية، ورسم الشخصيات، وبيان أفعالها

ومواقفها، وما يدور من صراع خارجي وداخلي لها، وتأطير الزمان والمكان، وآليات استخدام الزمان من (استرجاع، واستباق، وحذف، وتلخيص) (الرواشدة، 2015م، ص17–19)، دون أن تفقد القصيدة هويتها الشعرية والغاية " الاقتراب من الواقع، في اللغة، والموضوعات، والرؤى الأسلوبية، ومن خفض لفضاء البلاغة والصور، والتخفيف من الكلاسيكية المفردة، ونمطية الصورة، والتحرر من المنظور التقليدي للبلاغة، والانفتاح في بنية القصيدة، وهيئتها الخطية، بدءًا من تكسير الثبات الإيقاعي التقليدي، وبنية البيت الشعري ذي الشطرين والقافية الموحدة، وصولًا إلى تغيير زاوية الخطاب، وانفتاح القصيدة، بسبب نثريتها على تعددية الأصوات، ووجهات النظر" (الصكر، 1999م، ص66)، فكانت هذه الفنون الأدبية مصدرًا من مصادر الحداثة في القصيدة العربية من خلال الإفادة من التقنيات بما يلائم الطبيعة الشعرية، ويعزز موقع الحداثة؛ مما دعا القصيدة العربية الجديدة للانتقال إلى مواقع جديدة في الرؤية والأسلوب معًا؛ من حيث التوسع الذي طال الشكل والمضمون عبر الخروج على الوسائل الفنية التقليدية (كالمجاز، والاستعارة، والرمز) التي لم تعد بمقدورها مواكبة قضايا العصر، ومن ناحية الموضوع عبر الانتقال من الخاص إلى العام، وقد أسهم الفن السابع (السينما) في التأثير والتأثر في الفنون الأدبية خاصة القصيدة العربية من حيث المشاهد السينمائية التي تتشكل من لقطات درامية مستقلة، من غير حذف، أو قفز فوق الزمن، متضمنًا شخصيات، وديكور، وأفعال مستمرة(توروك، 1995م)، التي عززت حداثة القصيدة العربية، وأسهمت في معالجتها لكثير من القضايا المعاصرة بأسلوب سينمائي كالصور المشهدية المتنوعة (الوصفية، والسردية، والحوارية)، فأفاد

الشاعر منها، ومن قرب اللقطة وبعدها، وزاويتها، والمونتاج، والحوار (الديالوج، والمونولوج)، والدراما، فظهر ما يسمى (القصيدة السينمائية)، التي أفادت من تنوع المشاهد السينمائية، (كمشهد التجميع، ومشهد التتابع، ومشهد الحوار) (الرواشدة، 2015م)، الذي أعطى اللغة الشعرية طاقة تعبيرية متفجرة تُشاهد وتُسمع، حتى اصطلح الشعراء على ما يسمى بـ(اللغة العليا)، التي تعدُّ لغة مشتركة بين الفنون كلها، فتشعر أنَّك تشاهد فلمًا، أو تسمع موسيق، أو تتأمل في لوحة (النصير، 2000م)، هذه اللغة التي جعلت الشاعر العربي المعاصر إلى تجسيد المعنى بشكل ملموس عبر التصوير المشهدي بأنواعه؛ مما عمل على تحويل اللغة من لغة مقروءة إلى لغة مرئية مسموعة، "والارتفاع بالمتلقي من نظام القراءة/ سامع إلى نظام القراءة/مشاهد، من خلال استنفاذ أكبر ما يمكن من الثروة الدلالية الهائلة التي تحملها الصورة السينمائية " (الدوخي، 2009م، ص47)، وهذا ما سار عليه الشعر الليبي المعاصر في التعبير عن ذات الشاعر وعن القضايا الخارجية (السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والأخلاقية) ومنه شعر الشاعرين (أحمد قنّابة وعاشور الطويبي).

المحور الأول

الصورة المشهدية الوصفية : وظّف الشعراء في العصر الحديث، والمعاصرون هذه الصورة على أنَّها "الصورة التي تقدم مشهدًا بصريًا/سمعيًا، بلغة مرئية، تستعين بمعطيات الصورة السينمائية، من ديكور، وإكسسوار، وإضاءة وعتمة، وظل، ولون، وحركة، وكادر، وما يقترن بها من عناصر صوتية، ويتمُّ ذلك عبر تجوال الكميرا الشعرية في الفضاء الموصوف، وتصويره من زوايا مختلفة، متتبعة أجزاءه، مستقصية

كل محتوياته، للإلمام بجميع عناصر المشهد، وتتشكل من مجموعة من اللقطات المتفرقة تقوم العلاقة فيما بينها على أساس المجاورة المكانية، لا على أساس الاسترسال المتسلسل...وهي تفتقد إلى الحركة الصاعدة باتجاه الصراع، أو النهاية المحددة، ومعظم مشاهدها مكانية"،(الرواشدة، 2015م، ص95-97)، وتتميز الصورة الشعرية المشهدية بالتعبير عن الواقع بأسلوب أكثر إقناع من الصورة الشعرية التقليدية؛ لما تحمله من إضافات (مرئية، وسمعية، ودرامية) تمكنها من جعل المتلقي الإلمام بالقضية سواء أكانت ذاتية، أم خارجية بشكل أوضح، واستيعابها بعينه وسمعه؛ لما تحمله من مقومات المشهد السينيمائي، ومن هذه الصور المشهدية (الصورة المشهدية الوصفية)، التي تستعين بعين الكاميرا الوصفية المتجولة، حيث تتمكن هذه الكاميرا الشعرية من تغطية المساحة المشهدية بأبعادها القريبة والبعيدة حسب حركة الزووم الشعرية، بذلك تصبح كلمات القصيدة ذات تعبير مباشر بعيدة عن (المجاز، والتشبيه، والتورية)، وملامسة للواقع المعاش " ويرجع ذلك إلى أنَّ الخيال في الصورة الشعرية المشهدية خيال واقعي انعكاسي، تكون العلاقة بين مفرداته اللغوية قائمة على التناسق والتوافق بين الدلالات بعيدًا عن الغرابة والإغراب، وما أشبه ذلك، لأنَّ لها هدفًا هو التوصيل، أي نقل المعنى إلى القارئ بوساطة الصورة التي تمثله " (الرواشدة، 2015م، ص52)، ومن هنا استخدم الشعراء في العصر الحديث تقنية الفن السابع في شعرهم – منهم شعراء ليبيا – للتعبير عن قضاياهم الشخصية والعامة فقال الشاعر أحمد قنابة، (الزاوي، 2004م، ص121- 124)، في قصيدة (ليبيا موحدة وتاج واحد)،(أبو ديب، 1968م، ص84-85) :

العرش والإيوان والسلطان والتاج في حكم النهى صنوان
ليبيا طرابلس وبرقة أختها صنوان قلب كليهما فـــــــــزّان
منا لشخصك للولاء وثيقة فيها على إخلاصنا برهـــــــان
يا ليت لون لواء ليبيا واحدًا يبقى ولون لوائهم ألـــــــــــــوان

يسترسل الشاعر في الدعوة إلى الوحدة تحت تاج الملك (إدريس السنوسي) من خلال ذكره (العرش، والإيوان، والسلطان، والتاج) التي جمعها في لقطات وصفية داعيًا إلى أن تكون ليبيا تحت حكم واحد، ففي هذا المشهد الشعري المصور استخدم أحمد قنابة اللقطة (الكبيرة، أو القريبة، أو الدانية) في تركيزه على كل من(العرش، والإيوان، والسلطان، والتاج) بشكل مستقل، وقريب جدًا، حتى يستقر في ذهن المتلقي التفاصيل التي سيأتي فيها الحديث عن الوحدة الليبية، وقد جمع الشاعر عبر هذه اللقطات المقربّة ما يسمى (بمشهد التجميع)(سوين، 1988م) الذي يشكل في مجموعه " وحدة من المعلومات أو الفكر، وقد تسمى مشهدًا إخباريًا " (سوين، 1988م، ص66)، وفي لقطة مشهدية وصفية أخرى يذكر رغبة المدن الليبية بالوحدة تحت لواء الملك السنوسي، وفي العهد الذي يلتزم به الشعب الليبي للملك السنوسي، ثم تمني الشاعر بوحدة رايات القبائل الليبية براية واحدة تجمعهم في وطن واحد في مقابل تفرق وتشتت شمل الأعداء بقوله:(يا ليت لون ليبيا واحدًا، يبقى ولون لوائهم ألوان)، فكان من خلال تجميع هذه اللقطات المفردة تكوين المشهد الوصفي لمعنى الوحدة الليبية، فالشاعر" يعتمد في بناء صوره المشهدية على الجزئيات الموحية، إذ تشكّل كل كلمة، أو عبارة فيها عنصرًا مشعًا بالدلالة، قد يكون جزءًا من صورة

جزئية(صورة)...وتشترك هذه الصور جميعها في تكوين انطباع عام أو تشكيله" (الرواشدة، 2015م، ص56)، واستعان الشاعر (بالمونتاج السينيمائي) ليقدم فكرة متناسقة ومجتمعة تتحدث عن الوحدة الليبية من خلال لقطات مفردة، فقد استخدم الشاعر تقنية مونتاج (القطع السينمائي) التي يتم " الانتقال من لقطة إلى أخرى ثم يتم تشذيب نهاية اللقطة المحددة وبداية اللقط التالية ويتم وصل اللقطتين، والنتيجة الانتقال الصريح والمفاجئ من لقطة إلى أخرى في المشهد نفسه، أو للربط بين مشهدين متتاليين" (عجور، 2010م، ص244) .

في حين يعبّر الشاعر عاشور الطويبي،(عبد الرحيم الخصار،عاشور الطويبي : الأدب الليبي فرض نفسه عربيا، 2022م، https://www.independentarabia.com)،) عن وحدته ووحشته عبر قصيدة (خرّوب) (الطويبي، 2022م، ص32):

كذلك البيوت الوحيدة تخاف

تحضمن نفسها، واقفة، تراقب ندف الثلج

تمدّ أعناقها، إلى الفضاء الرمادي

تجمع ما تفتت من الصمت

كذلك البيوت الوحيدة، لا تنام

تغزل وحشتها، خيوطًا طويلة

تعلّقها على أغصان الشجرة القريبة قرون خرّوب

يعبّر الشاعر عن وحشته ووحدته عبر لقطات بانورامية متحركة على محورها يمنة ويسرة(الصفراني، 2008م)، مستعرضة حالة الشاعر

النفسية المكتئبة، فمرر الشاعر كاميرا شعره على البيت الذي وصفه من خلال لقطات متعددة (بالخوف، وبالوحدة، والأرق، وبالوحشة، والصمت)، ومستخدمًا اللون الرمادي كمؤثر بصري دال على الكآبة، والملل، والتعقيد، واستخدم في تصويره المشهدي الوصفي (المونتاج التكراري)، المبني على تقنية التكرار، من خلال التركيز على لقطة معينة وتكرارها أكثر من مرة،(الصفراني، 2008م)، فنرى أنَّ الشاعر ركّز على وصف صورة البيت الوحيد، الحزين، الخائف ضمن مشهد تصويري إخباري، " فالصورة المشهدية ليس فيما ترصده العين أو تتمكن من التقاطه من مشاهد، إنمَّا في كونها تقنية شعرية تنقل المألوف من دلالته الواقعية المباشرة إلى دلالة رمزية تعبّر عن انطباع نفسي خاص، أو رؤية إنسانية عامة" (الرواشدة، 2015م، ص62)، وينهي الشاعر مشهده بلقطة في نهاية المشهد التصويري بقوله: (تغزل وحشتها خيوطًا طويلة، تعلقها على أغصان الشجرة القريبة قرون خروب)، ففي هذه اللقطة االخارجية الكبيرة التي ركز فيها الشاعر على الشجرة القريبة من البيت مفيدًا من (مونتاج القطع) الذي أحل صورة الشجرة القريبة مكان البيت الموحش(عجور، 2010م)، نرى استمراره في التعبير عن كآبته ووحشته؛ لطول خيوط الوحشة المعلقة على الشجرة كقرون خروب مفيدًا من المؤثرات الخارجية كشجرة الخروب ليكون التعبير عن الوحشة أكثر عمقًا لدى المتلقي، ولدى الشاعر ذاته. وفي قصيدة (روّح فؤادك) (أبو ديب، 1968م، ص108-109)، يدعو (أحمد قنّابة) لحمائد الأخلاق، والاستشراق بالخير، والأمل ويحذر من القعود عن الحق ورفع الهمم، فقال:

واركب جياد العزم واعتنق العـــــــــلا فالمرجفون في الأنام ثواكـــــل

واخشى الأراذل في الرجال أما ترى أنصار الاستعباد كيف تجـــــادل

ولعل من يسعى لأمر هالـــــــــــه بالصبر يبلغ ما إليه يـــــــــزاول

فالبحر قد تعلو عليه حثالـــــــــــة والحر قد تسطو عليه غوائـــــل

والشمس قد تخفى سناهـــــــــــا والمروء قد تجنى عليه عواطـــــــل

والحق لا يصبو إليه معـــــــــــارض إلا غبي في الدنيا معـــــــــارض

عش فالعناية راقبتك عيونهـــــــــــا وسحائب الرحمى عليك هواطل

من خلال لقطات تصويرية وصفية متفرقة دعا الشاعر(أحمد قنّابة) إلى الاجتهاد والجد في طلب المعالي، والابتعاد عن التخاذل والتحذير ممن يسعون إلى ذلك، فكان تسليط كاميرا الشاعر على المرجفين من الناس أنَّهم ثواكل في عزائمهم، وعلى الأراذل من الرجال من خلال لقطات تتابعية لتحقيق المشهد التصويري، ويحقق ذلك عبر دوران الكميرا إلى الجهة الأخرى لأخذ لقطات متغايرة لمن يريد الارتقاء والرفعة في حياته، فأهل العزم والعلا يقابلهم المرجفون، وأهل الحق يقابلهم الغبي المعارض له في الدنيا،

وقد كرر هذه القطات في الأبيات اللاحقة مستخدمًا (مونتاج المزج)(عجور، 2010م)، عبر لقطات متنوعة من زوايا مختلفة لتعميق معاني(الرفعة، والحق، والمروءة، الصبر)، مفيدًا من مؤثرات بصرية تؤكد هذه المعاني وتحذر من نقيضاتها السلبية، فنرى أنَّه وظّف كلا من الشمس والبحر للتعبير عن فكرته في رجحان كفة الباطل أحيانا على الحق بقوله: (فالبحر قد تعلو عليه حثالة، والشمس قد تخفى سناها)، " فالمؤثرات تقوم بدور فعّال في تكملة الأبعاد الأساسية للعمل الفني... فهي تعمل على تعميق المضمون وإثراء المشهد" (عجور، 2010م، ص297)، وقد أفاد الشاعر من (مونتاج التوازي)، فالحر قد تتغلب عليه بعض الحين المصائب وأهوال الدنيا، كما البحر عندما تعلوه في بعض الأحيان الشوائب، وكما المروء عندما يجني عليه العواطل، في مقابل الشمس التي يغيب سنها بعض الوقت، فجاء مونتاج التوازي لتعميق الفكرة وتوضيحها، وجاءت اللقطة الأخيرة مكملة للمشهد التصويري في العمل بجد وإتقان، والتوكل على الله في الأمور كلها. ووظّف عاشور الطويبي التصوير المشهدي لوصف الموت، فقال في قصيدة(أي الموت) (الطويبي، 2022م، ص91):

الموت أوراق في أغصان شجـــــــــــــرة أو أعناق فقاع تتدلى من سفح جبـــــــل

أو زفرات تطفو على سطح مـــــــــــــاء أو طائر ليل قصّت جناحيه شهوة صيّاد

أو دقات طبول تتقلب تحت الكلمات أو طفل ينهض مبكرًا لضوضاء النهـــــــار

الموت أنفاس تتنقَّل على الأنامل كما تتنقَّل الحدأة على أشجار الطلح

يعبّر الشاعر عن الموت عبر لقطات تصويرية وصفية تجميعية تؤلف فيما بينها مشهدًا تصويريًا وصفيًا للموت، فعملت كاميرا الشاعر على توظيف المؤثرات البصرية ؛ لتوضيح الفكرة، وتعميق المعنى، فوظّف الشجرة بأغصانها وأوراقها لجعل الموت أمرًا حسيًا ملموسًا؛ للتشابه بين تساقط أوراق الشجر تتابعًا والموت الذي يساقط الناس على فترات متعددة، ويتابع الشاعر توظيف المؤثرات البصرية بتصوير لقطة حية للموت عبر اعناق الفقاع المتدلي من سفح جبل، فقرن أعناق الفقاع المتدلي من أعلى الجبل بالموت؛ لأنَّ تدلي الأعناق من علو دلالة على حصول الموت، وعبّر الشاعر عن الموت بلقطة خارجية لزفرات تطفو على سطح الماء لما تحمله من معنى بآخر أنفاس من يحس بالموت ويقترب منه، وأكّد حسية الموت من خلال لقطة تصويرية خارجية لطائر مقصوص الجناحين في وقت الليل، فنرى أنَّ الشاعر عبر هذه اللقطة المركبة جمع عجز الطائر على التحليق مع ظلام الليل الدال على تبدل حال الإنسان من الحياة إلى الموت، وأتبعها بلقطة خارجية مفيدًا من بكاء الطفل لضوضاء النهار، فالبكاء من تداعيات الموت، والنهوض المبكر غير المعتاد للطفل دلالة على فجأة الموت، وينهي لقطاته البصرية الخارجية بتصويره الموت المتنقل على الأنامل بطائر الحدأة الدال على الخراب الذي يحوم فوق شجر الطلح الدال على الحياة، أمّا المؤثرات السمعية الخارجية فقد وظّفها الشاعر للتدليل على شدة موقف الموت من الإنسان، بقوله: (أو دقات طبول تتقلب تحت الكلمات)، فتقلب دقات الطبول تدل على خطب عظيم، ألا هو الموت، وجاءت اللقطات التصويرية من زوايا متعددة، كاللقطة المنخفضة في

تصويرها لأعناق الفقاع، ولطائر الليل، ولطائر الحدأة فوق أشجار الطلح، إذ " تستخدم هذه الزاوية حين يريد المخرج التركيز على ذلك الموضوع، أو للتعبير عن الرهبة، أو التسلط، أو إثارة الخوف، أو إبراز مشاعر الاحترام، وزيادة الوقع الدرامي لحدث ما"(عجور، 2010م، ص257)، وقام الشاعر بمونتاج اللقطات التصويرية ليجمعها في مشهد الموت التصويري من خلال الإفادة من خاصية مونتاج المزج، في توالي اللقطات واحدة تلو الأخرى دون مرور في مرحلة فراغ أو ظلام كامل، فتبدأ اختفاء اللقطة الأولى مع ظهور اللقطة التي تليها، فتصبح اللقطتان مطبوعتين فوق بعضهما بعضًا، بمستوى تسارع ثابت، حيث" يعبّر المزج عن مرور فترة زمنية بين المشهد والذي يليه، أو لتوضيح الانتقال من مكان إلى آخر"(عجور، 2010م، ص245)، فقد تمازجت لقطات أوراق أغصان الشجر مع أعناق الفقاع المتدلية من سفح الجبل، وتبعتها الزفرات الطافية على سطح الماء، لتتبعها لقطة طائر الليل، ثم لقطة دقات الطبول، فلقطة بكاء الطفل، لتنتهي بلقطة تنقل الحدأة على شجر الحجل، وهذا ما جعل الصورة المشهدية الوصفية عميقة المعنى ومتجانسة الفكرة. وقدّم (أحمد قنّابة) تعازيه بوفاة الملك فيصل من خلال صورة مشهدية تصويرية متعددة اللقطات فقال في قصيدة (رثاء فيصل عاهل العرب) (أبو ديب، 1968م، ص155- 156):

إن العواصم في حداد أما ترى كيف الأسى يبدو على الأعلام

عزَّ التصبر يوم نادى فيصـــلا داعى المنون فجاء باستســـــــلام

عزَّ التصبر يوم أصبح رجـــلا من للشعوب إذا خلت من حام

عزَّ التصبر يوم جاء بنعشـــــــه ذاك الفئام يليه ألف فئـــــــــــــام

إنا لفي حزن وتلك نفوســنا سكرى تميد بنا بغير مـــــــــــــدام

يبدأ الشاعر مشهده التصويري الوصفي عبر (اللقطة البعيدة جدًا) (الصفراني، 2008م)، في إبراز الحزن الكبير والعميق على فقدان (الملك فيصل)، فكانت اللقطة البعيدة لقطة – رئيسة – جامعة للوطن العربي بذكر عواصمه، إذ تتبعها لقطة متكررة في إظهار الحزن على موت فيصل بتكراره لقطة: (عزَّ التصبر) حيث استخدم (مونتاج الفكرة المرددة المتكرر)(عجور، 2010م) فكان الحزن يوم أعلن موت الملك فيصل، ويوم أصبح الشعب العربي من دون حامٍ، ويوم موكب جنازته التي جمعت حوله الكثير من الناس، وأنهى الشاعر صورته المشهدية الوصفية بالحزن الشديد القاسي الذي يجعل الإنسان يترنح ويغيب عن الوعي لخطب الأمر؛ لأنَّ " إعادة تركيب معين في سياق الحركة الأفقية للغة الشعرية في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها" (الصفراني، 2002م، ص363)، ففي تكرار مقولة (عزَّ التصبر) عمّق الشاعر أحمد قنّابة حزن الوطن العربي على فقدان الملك فيصلوأنهى مشهده التصويري الوصفي بتوثيق ذلك الحزن عبر مؤثر بصري بالاستعانة بصورة السكران الثمل للتعبير عن عمق الحزن للحدث الجلل بقوله:(وتلك نفوسنا سكرى تميد بنا). وفي قصيدة (صور العائلة)،(الطويبي، 2022م، ص22) يستذكر الشاعر من فقدهم ، ويحنُّ إلى لقائهم، بقوله:

الموتى الواقفون، على الحيطان،

يأخذون أحينًا وقتًا،

ينزولون فيه من صورهم المؤطّرة بالخشب

يلمسون أسطح الزجاج بحنان .

غايتهم، أن يحركوا أرجلهم قليلًا، خارج الباب،

يتدربوا على صنع إيماءات وتلويحات جديدة.

تأخذهم، الحماسة وهم يراقبون أقربائهم، يأكلون ويشربون ويضحكون.

أولئك الموتى، لم يرهم أحد، يعودون إلى حيواتهم، في الصور المعلقة، على الحيطان.

يبدأ الشاعر صورته المشهدية بوصف صور الموتى المعلقة على حائط البيت، مفيدًا من اللقطة القريبة(الكبيرة)، التي عملت على صراع داخلي للشاعر في تذكّره للموتى" فالقطات الكبيرة تعمق الأفكار، وتبرز انفعالات الأشخاص، فيتم من خلالها استيعاب ما يدور في نفوسهم"(عجور، 2010م، ص 347)، ومركزًا عدسة كاميرته الشعرية من خلال وضعية الزووم، على هذه الصور من خلال لقطة داخلية اعتمد فيها الشاعر على الوصف البصري الحركي لوصف الحادثة بدقة؛ فصور الموتى المعلقة على حيطان البيت الذين نزلوا منها ولامسوا أسطح الزجاج بحنان، وأرادوا الخروج من البيت، وأرادوا الحركة بأيديهم، تمّ تصويرها عبر زاوية تصوير أفقية مقرّبة تعمل على تسليط الضوء على من فقدهم الشاعر وأصبحوا موتى، وتعميق الإحساس الحزين لديه في تذكرهم، عندما أغلق مشهده التصويري الوصفي بعبارة (أولئك الموتى، لم يرهم أحد، يعودون إلى حيواتهم، في

الصور المعلقة، على الحيطان).في حين جاء مونتاج اللقطات التصورية الوصفية التتابعية في ملاحقة حركات من كانت صورهم معلقة على الحائط، إلى نزولهم، وحركتهم، وونظراتهم.دالًا على حنينه لهم وشدة شوقه إلى لقائهم .

المحور الثاني

الصورة المشهدية السردية:

من صور الحداثة في الشعر العربي الحديث دخول السرد إلى القصيدة العربية الحديثة، من خلال تأثرها بالفنون الأدبية الأخرى (كالرواية، والقصة، والمسرح)، " فالنص الفني ليس كتلة جامدة أو مادة سائلة يمكن صبها في قوالب معدة سلفًا، وإنما يتجول المتلقى في عالم النص حسب طبيعته" (هلال، 2006م، ص9)، فالقصيدة السردية " سرد حدث أو موقف متماسك مترابط، يتنامى تدريجيًا مع التشكيل الفني والحركة النصية للقصيدة أو المقطع الشعري، ويكتمل باكتمالها... ولها بداية ووسط ونهاية، تعتمد في بنائها نسق التتابع في السرد، وهو النسق الذي تقدم فيه المادة الحكائية" (الرواشدة، 2015م، ص127)، وقد تكون حركة نسق التتابع غير متصلة لكنها تؤدي إلى نهاية وإلى حل ، والسرد أحد التقنيات التي أفاد الشاعر منها لتوضيح الفكرة ولتعميق المعنى، فنرى أنَّ السرد جاء ليؤكد مبدأً معينًا، أو لنقض نظرية، أو لاصطناع مفارقة، أو إسقاط مغزى حكاية على الواقع المعاصر(عجور، 2010م)، وعملت الصورة المشهدية السردية على تقليص الزمن وتكثيفه، فالتصوير السردي " هو نوع من التصوير اللغوي الذي نطالعه في الأدب القصصي...والتصوير القصصي في الصورة الشعرية

نوع من التكثيف الشعوري الناتج عن تلاشي الأبعاد أو القيود الزمنية التي تفصل بين الأشياء..والتصوير القصصي يقترب من التصوير الشعري كلما أهمل عنصر الزمان في تنسيق علاقات الصورة المسرودة" (إسماعيل، 1966م، ص138)، ويميل إيقاع السرد في الصورة المشهدية إلى التأني والهدوء ؛ لميل السرد إلى التفصيل، ولأنَّ" إيقاع السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل في الوصف أو الحدث تبعًا لرغباته الخاصة" (عبيد، 2001م، ص46). وقد أفادت القصيدة الليبية من تقنية السرد للتعبير عن ذات الشاعر، وللتطرق لقضايا متعددة، ولتكون جزءًا من الحداثة التي تواكب القصيدة الحديثة والمعاصرة " فالشاعر يلجأ إلى السرد لالتقاط مفردات الواقع وتأمل حركة الحياة من حوله رغبة منه في الاحتفاظ بها والتداخل معها لأنَّه يشعر بالاغتراب وفقد الحياة يوميا" (هلال، 2006م، ص38)، فقال الشاعر (أحمد قنّابة) في قصيدة(إلى الشباب)(أبو ديب، 1968م، ص88):

الفقر والجهل والمستعمرات صدى للحرب والحلف والدستور أوتار

مشروع (بيفن واسفورزا) يعلمـــنا أن الشعوب لها سوق وأسعـــــار

لو ساومنا لفازا في قضيتنـــــــــــا ففي القضية بعض الشر يختـــــار

بارت تجارتنا شلّت صنائعنـــــــــا ضاعت مشاريع لا تحصى وتجار

والحرب مرت بنا أولى وثانـــــــية هل ثمَّ ثالثة أم ثمَّ إنـــــــــــذار

كادت تشبُّ وكاد الشر ينفخها في قاب قوسين لما هبَّ إعصار

ما كان حكم هكذا هيئة الأمـم عدلًا إذا كان للسكان أوطـــار

إنَّ السياسة تضني من أحاط بها بعض الغموض وكتمان وأســـرار

والسلم والحرب لا نحيا بفقدهمـــا والناس للناس أشرار وأبـــــــــرار

والملك يعمره عدل ويخربـــــــــه بغي هما فيه إقبال وإدبـــــــــار

والعدل لا خير فيمن لا يؤيـــده ما أيّد البغى شرير وثرثـــــــــار

بدأ هذا المشهد السردي بمقدمة تمهيدية وصفية لموضوع (الفقر، الجهل، المستعمرات) للحديث عن مشروع(بيفن واسفورزا) الذي اتخذ قرارًا بتأجيل استقلال ليبيا الأمر الذي أشعل غضبًا في الشارع الليبي" فالوصف آلية فاعلة في عالم السرد حتى أنَّه لا ينهض بذاته بعيدًا عن الوصف" (هلال، 2006م، ص134-135)، ومن خلال المونتاج السردي الذي يعمل على ترتيب اللقطات السردية بشكل متناسق، دون الإحساس بالقطع الذي يشتت القارئ(عجور، 2010م)، وتحويل المعنى إلى صورة محسوسة في خلق جسد للفكرة، بيّن الشاعر في الأبيات الأولى من خلال إخبارنا بخطورة مشروع تأجيل استقلال ليبيا، والمساومة عليه، ويظهر تداعياته السلبية من خلال سرد مشهدي متتالٍ لصور بصرية متجاورة عبر اللقطات التتابعية،

وموظفًا المونتاج السردي بقوله:(بارت تجارتنا، شلّت صنائعنا، ضاعت مشاريع وتجار)، ومن خلال توظيف تقنية (الاسترجاع) (زيتوني، 2002م) في العودة لأحداث ماضية مغايرة لخط الزمن بيّن الشاعر خطر الحرب على بلاده والويلات التي ستجلبها على الناس بقوله:(والحرب مرت بنا أولى وثانية)، ثم انتقل إلى تقنية (الاستباق) (زيتوني، 2002م)؛ لبيان حاضر بلده من حدوث الحرب، بقوله:(هل من ثالثة أم ثمَّ إنذار)، فجمع الزمنين ضمن مونتاج سردي جعل اللقطات السردية متزنة في إيصال الفكرة وتعميق المعنى في الزمن الحاضر بقوله:(كادت تشب وكاد الشر ينفخها، في قاب قوسين لما هب أعصار)، ويتطرق الشاعر ضمن مشهده السردي لمسألة السياسة والحكم ضمن لقطات متلاحقة وظف فيها الشاعر (المونتاج الترابطي)(الصفراني، 2008م)، الذي يجمع بين لقطات متفرقة عبر (السلم والحرب، والملك، والعدل)، لكنها متفقة على صعيد التجربة؛ لكي تكون الفكرة مترابطة وموحدة المعنى، ولتترك في نفس المتلقي حالة شعورية معينة، وتجعل في نفسه شعورًا خاصًا، وهذا ما تسلسل فيه الشاعر في حديثه عن (السياسة، والملك، والسلم، والحرب) التي تُجمع في بوتقة ا(لحكم)، وجاءت حركة الأفعال في أغلبها بين الزمن الماضي والزمن الحاضر؛ للتعبير عن مستقبل البلاد؛ فالسلسة السردية التي اتبعها الشاعر في الزمن الماضي(ساوم، فاز، بارت، شلّت، ضاعت، مرت، كادت، كاد، كان، أحاط، أيّد)، وفي الزمن الحاضر(تشبُّ، ينفخها، تضني، نحيا، يعمر، يخرب، يؤيد) أسهمت في استباق للزمن السردي كي يكون هناك تواصل في الصورة المشهدية السردية، وديمومة في الحركة السردية المؤدية إلى نهاية سردية محددة وهي حماية البلاد والنهوض بها، وعبر

توظيف الضمير(نحن) تجري تجربة سردية يتماهى فيها الفردي مع الجمعي لتكوين ذات واحدة عند الشاعر وشعبه؛ لأنَّ القضية واحدة والمصير واحد، وهذا ما أكّده كون الراوي/ الشاعر عليمًا بما يدور حوله فعمل على رصد الوضع السياسي لبلاده ضمن نسق سردي متشظٍ؛ بالتالي شكل الحدث المذكور إطارًا لحياة الشخصية/ الشاعر وتماهى مع القضية المطروحة. وعبّر الشاعر عاشور الطويبي عن ذكرياته وعن طموحاته في مشهد تصويري سردي، فقال في قصيدة(سيرة ذاتية مختصرة)،(الطويبي، 2022م، ص13):

في العام السادس عشرة
أردتُ أن أكون صاحب نظرية فلسفية تفسر كل مشكلات الكون
في العام السابع عشرة
أردتُ أن أكون شاعرًا يحمل مفاتيح الكون العظيم
في العام الثامن عشرة
أردتُ أن أكون رسامًا، أكثر شفافية من بول كلي
في العام التاسع عشرة
رفعتُ قبضتي في وجه الرأسمالية
في العشرين
أردتُ أن أعيش في الصحراء، أسمع سترافنسكي وشوبان

يفتتح المشهد التصويري السردي بعنوان(سيرة ذاتية مختصرة) وهي عبارة عن لقطة مكثفة مجملة تحضّر لتفاصيل سردية، ولقطات متنوعة، وهي سرد لطموحات ورغبات اختزلها الشاعر في سنوات خمس، وبالنظر

للقطات التصوير السردية نلحظ أنَّها لقطات نهجت نهج التجميع والتتابع السردي ضمن خط واحد، حيث اتبع الشاعر الزمن التقليدي في سرده لذكرياته وطموحاته الماضية عبر استخدام الفعل الماضي (أراد)، مع عدم ذكر للمكان الموجود ضمنيًا وإن لم يصرح به؛ فالشاعر في اختياراته المتعددة أراد يكون (صاحب فلسفة، ثم أن يكون شاعرًا، ثم رسامًا، ثم ثائرًا في وجه الرأس مالية) وقد أوجد أماكن متعددة، وإن لم يذكرها، أمّا بالنسبة للدراما فقد كانت داخلية ذاتية، وهي" الحركة من موقف إلى موقف مقابل، ومن عاطفة أو شعور مقابلين، ومن فكرة إلى وجه آخر للفكرة"(إسماعيل، 1966م، ص279)، وعمل الضمير المتكلم (أنا) على إيجاد مساحات سردية متتابعة ارتبطت بالشاعر وتماهت في صراع داخلي معه في تكوين ذاته من خلال ذكرياته، واستطاع ضمير الأنا التوغل في أعماق نفس الشاعر في الكشف عن طموحاته، وتمكن ضمير الأنا من الجمع بين السرد والوصف؛ فالسرد كان من خلال التسلسل الزمني لتكوين طموحات الشاعر، والوصف كان عبر تفسير هذه الطموحات؛ فصاحب الفلسفة يحل مشكلات العالم، والشاعر لديه مفاتيح الكون، والرسام له شفافية كبيرة ، وعمل الشاعر في أسلوبه السردي على الاستعانة (بالمونتاج الترابطي) الذي يقوم على" مجموعة من الصور أو العناصر المختلفة التي تؤلف في مجموعها إطارًا عامًا لرؤيته الشعرية، أو تحدث تأثيرًا متكاملًا لم تكن هذه الصور أو العناصر لتحدثه لو قدمت منفصلة، أو مرتبة على نحو آخر" (زايد، 2002م، ص217)، فكان ترابط الأحداث(اللقطات المشهدية السردية) متسقًا ومرتبًا ضمن تسلسل زمني بعيد عن القفز، وخالٍ من الفراغ من عمر السادس عشرة إلى عمر العشرين . وقال (أحمد قنّابة) في قصيدة (تحية

طرابلس إلى مصر)(أبو ديب، 1968م، ص118) معتزًا بإسلامه وبعروبته، وداعيًا إلى العزّة :

ألسنا من بني الإسلام لمـــــا كسونا العار قومًا معتديـــــنا

ألسنا من بني قوم كـــــــــرام تدربنا الوغى حينا فحيـــــنا

ألسنا أمة خاضت غبـــــارًا وقدت فيه كيد المفسديـــــنا

يراقبنا العدو بكل عيـــــــن ويجهل حزمنا الحامي المكينا

تكاد قواعد الفوضى تداعى لحملتنا عليها مرتميـــــــــــنا

فنهدم من قواعد ما بنـــــوه ونخلفها قواعد آخرينـــــــــا

يذكر الشاعر عبر الرؤية الداخلية في القصيدة دعمه ووقوفه وراء قضيته نفسيًا وأيدلوجيًا، وعاطفيًا(بلال، 2014م)، ومن خلال تقنية ضمير المتكلم(نحن) الذي يكشف عن قدرات الشخصية(الأمة العربية الإسلامية) المتكلم عنها، علو كعب الأمة العربية الإسلامية على المعتدي ، ومفيدًا في الوقت نفسه من (اللقطة التتابعية) في تصوير المشهد السردي الشعري، فكانت اللقطات الثلاث الأولى مؤكدة لقوة العرب في مواجهة العدو، بقوله:(كسونا العار قومًا معتدينا، وتدربنا الوغى حينا فحينا، وأمة خاضت غبارًا، قدت فيه كيد المفسدينا)، وعبر التحول إلى ضمير الغائب (هو – العدو) يكشف الشاعر عن أفكار ورغبات العدو في التمكن من الأمة العربية الإسلامية بقوله:(يراقبنا العدو بكل عين)، وعاد إلى ضمير المتكلم تارة أخرى ليوجد مساحة سردية أكبر ، فتنويع السرد كان في تنويع الضمائر(المتكلم والغائب) التي أوضح الشاعر مسألته من خلالها، وفتح مجالًا أكبر

للصراع الخارجي، وانتشار أكبر للتفاصيل، ومن خلال (المونتاج الترابطي) أتبع الشاعر لقطاته السردية التصويرية تصوير الأمة العربية الإسلامية بالقوة والمنعة، عبر توظيف الفعل المضارع، الذي يدل على الاستمرارية السردية، أمّا بالنسبة لعناصر السرد، فقد أفاد الشاعر من مكونات السرد وعناصره من (الشخصية، والزمان، والمكان) في الدفاع عن أمته العربية الإسلامية، من خلال حضور شخصيتين واقعيتين متناقضتين في الأيدلوجيات وفي الأفكار فتركزتا في العدو، والأمة العربية الإسلامية، ودخلت تقنية الوصف لتؤدي دور الشارح لهذه الشخصيات؛ فالشخصية الأولى التي تماهت مع (الشاعر / الراوي العليم) هي الأمة الإسلامية والعربية، وقد امتازت هذه الشخصية بالقوة والعزيمة الأمر الذي جعل الشاعر يعبر بنبرة سرد قوية، ومتصاعدة، من خلال تكراره لجملة(ألسنا)؛ مما جعل الشاعر العليم أكثر وعيًا بتجربته وفي الوصف الخارجي للحدث، أمّا المكان والزمان فقد صنعا لدى الشاعر صراعًا خارجيًا مع العدو الذي ولّد حدثًا رئيسًا تتمحور حوله عناصر السرد، فمن حيث المكان فقد حصره في الأرض العربية " ومن المعلوم أنَّ تداخل الزمان والمكان له أثر بالغ في أفكار القصيدة وأحداثها، وقد يكشف خصائص الشخصية، ومن الممكن أن يخلق حالة نفسية أو مزاجًا معينة كالجدية والرزانة، أو يخلق مناخًا معينًا كالخوف، أو النشوة، والسعادة الغامرة" (عيسى، 2018م، ص60)، وكان في رصد تاريخ العرب والمسلمين في الحروب تأكيدًا لذلك من خلال حضور الفعل الماضي والفعل المضارع، فقد عمل كل فعل منهما على تعميق الإحساس بديمومة الحركة والصراع" وبفعل هذا الحضور للزمن وتلك الحركة تكتسب هذه الصورة حيويتها وديناميتها ومن خلال تعالقه مع العناصر

الأخرى تكتمل هويتها المشهدية"(الرواشدة، 2015م، ص44)، فمن الأفعال الماضية (كسا، وتدرب، وخاض، وقدَّ) إلى أفعال مضارعة(يراقب، يجهل، تكاد، تداعى، نهدم، تخلف) ينتج لنا الشاعر صورته المشهدية السردية المتناسقة الدالة على ضرورة استمرارية الدفاع عن الأمة الإسلامية العربية في الزمن الحاضر كما كان في الزمن الماضي. ورثى أحمد قنّابة (عبد الرحمن البوصيري) في قصيدة سردية فقال(أبو ديب، 1968م، ص139-145):

مصاب عظيم أن يموت عظيـــــــــم وينهد الطود في العلوم ضخـــيم

فقيه أصولي إمام مفســـــــــــــــر أديب خطيب في الحديث زعيم

فكيف أطيق اليوم تعديد فضـــــــله وصبري توارى والفؤاد ســـــــؤوم

بكيت، أقول الحق أني بكيـــــــــته ولا زلت ابكيه والمصاب جسيم

وقدمًا بكى يعقوب يوسف إذ نـــأى له العذر عين المستهام سجوم

فقد مات خير الخلق قدرًا ورفعـــــــــة ومات خليل قبله وكليـــــــــم

ومات الالى ماتوا وفي الموت عـــــــبرة وكل امرئ لم يعتبر فلمـــــــــوم

فما دامت الدنيا لمن كان قبلنـــــــــــــا ومن بعدنا الدنيا لمن ستـــــدوم

ومجلسه "كالأزبكية" ناضـــــــــــــــر يذكرنا عهدًا حكته بريـــــــــــــم

لنا الويل إن لم يخلف الله مثلـــــــــــــه له بين أعلام الحديث نجـــــــــــوم

فقد كان من أهل الحديث ومن غدا مضافًا إلى أهل الحديث سنيـــــم

يرثي الشاعر الشيخ (عبد الرحمن البوصيري) عبر سرد مشهدي يتقدمه تمهيد وصفي عن شخصية المرثي الذي جمع فيه وصف (العلم، والإمامة، والتفسير، والخطابة، وعلم الحديث) من خلال الأفادة من (اللقطة التتابعية) الذي يسمى بالسرد الجزئي(هلال، 2006م)، ثم انتقل (الشاعر/ الراوي المشارك) بشخصية البوصيري إلى التعبير عن حزنه بفقد العالم الجليل ضمن مشهد سردي موظفًا فيه عدة ضمائر مازجًا ضمير المتكلم(أنا، نحن) بضمير الغائب المتنوع (هو، هم، هي)؛ بالتالي وجدت لدينا شخصيات عملت على تحقيق مساحة لمشهد سردي واسع بقوله:(بكيتُ، زلتُ، قبلنا، بعدنا، يذكرنا)، و(بكيته، أبكيه، مات، ماتوا، يعتبر،)، فمن خلال هذا التمازج الضمائري ظهر لنا مدى حزن الشاعر –الشخصية الرئيسة– على فقدان الشيخ البوصيري (الشخصية الغائبة). واتسع ضمير الغائب ليشمل شخصيات دينية وأصحاب مكانة رفيعة ربطها الشاعر بالحدث الحزين؛ كشخصية سيدنا يعقوب في فقده لسيدنا يوسف، وسيدنا

إبراهيم، وسيدنا موسى – عليهم السلام – وفي فقد سيد الكون خير الخلق – صلّى الله عليه وسلم – " فالشخصية في الخطاب الشعري تحمل مخزونًا دلاليًا في الوعي الجمعي، إذا ارتبطت لديه بزمان ما ومكان ما ومعطيات ما"(هلال، 2006م، ص88)، وكان في حضور هذا الكم من الشخصيات تركيز على قيمة الحدث الحاصل وهو موت البوصيري، فالحدث " يمثل الركيزة الأساسية للعناصر السردية الأخرى في الخطاب الأدبي"(هلال، 2006م،ص116)، وكان في توظيف تقنية (الاسترجاع) وسيلة لاستمرار المشهد التصويري السردي في الحديث عن فقدان الشيخ البوصيري،بالحديث عن فقد سيدنا يعقوب لسيدنا يوسف، ووفاة سيدنا إبراهيم وموسى – عليهم السلام – وفي وفاة سيد الخلق محمد – عليه الصلاة والسلام – من خلال المونتاج السردي الذي يوفق بين اللقطات، ويلغي الفراغ الزمني بينها، وعبر توظيف (مونتاج الفكرة المرددة) التي تعمل على" الإلحاح على تكرار لقطة معينة لتقطع السياق من حين لآخر"(عجور، 2010م، ص249)، يظهر لنا تكرار لقطة الموت بشكل متتالٍ، فنرى أنَّ الشاعر قطع سياق الحديث عن وفاة العلامة البوصيري؛ وجاء بلقة موت الأنبياء وأهل المكانة العالية ليعمق الإحساس بفقدان العلّأمة البوصيري . وفي قصيدة (كانت العطايا كثيرة)(الطويبي، 2022م، ص60)، وظّف عاشور الطويبي المشهد التصويري السردي للجمع بين اليأس والأمل فقال:

كانت العطايا كثيرة والخزائن ملآى

لكن الربيع شاخ وغاب البستان والفرح والعطايا

صار يأخذ الأولاد إلى المقابر

يملأ دلوه من بئر دموعه

أما آن للروح أن تنطلق حرة

وللصوت المشروخ أن يرتقي سلّم النغمات النقيّة

يبدأ الشاعر مشهده السردي بلقطة وصفية مبينًا من خلالها وجود الأمل والخير، وهي لقطة تأسيسية ليتبعها لقطات تصويرية سردية تشكل في مجموعها صورة مشهدية سردية، مفيدًا من العناصر الحقيقية الحسية الظاهرة أمام الشاعر من (ربيع، وبستان، ومقابر، الأولاد، ودموع) " فالشاعر عند أفلمته للواقع لا يأخذ من المشهد الحقيقي إلّا العناصر المعبّرة التي تتضاعف طاقاتها الشعرية داخل النص الشعري المشهدي" (الرواشدة، 2015م، ص60)، وهذا ما حققته هذه العناصر من تعبير مضاعف ومكثف عند اجتماعها في مشهد حسي سردي يُقدم للمتلقي وللشاعر نفسه(الرواي/ العليم)، فالربيع ذهب عنه الشباب، والبستان والفرح والعطايا لم تعد حاضرة، وصار البستان مكانًا (لليأس والموت، والحزن)، وانتشر الموت بين الأولاد، في حين نجد أنَّ التحول إلى الأمل يعود لدى الشاعر بلقطة سردية يتحدث فيها عن الروح المنطلقة الحرة ، والصوت المشروخ الذي يعود له نقاؤه، فكان المونتاج التصويري متلاحقًا غير مقطوع مفيدًا من (مونتاج المزج)، وأفاد الشاعر في صورته السردية من المؤثرات الخارجية في تصوير لقطاته (كالربيع، والبستان، والمقابر) التي ساعدت في تعميق فكرة اليأس والأمل لدى الشاعر، وتدعيم تجربته الحياتية؛ لأن " الإنسان في كل تجربة من تجارب حياته يخوض معركة مع نفسه أحيانًا أي مع ذاته، وأحيانًا أخرى مع الآخرين، أي مع الذوات أخرى قد تكون ذواتًا علوية، أو طبيعية، أو إنسانية، أو أي نوع من الذوات ابلتي يصتدم بها الإنسان في حياته"(إسماعيل، 1966م، ص284)، وسيطر

ضمير الغائب على مجريات المشهد السردي مما أعطى الشاعر مساحة في التعبير بشكل موسّع عن مشاعره وأحاسيسه بحكم أنَّ الضمير الغائب على تنوع شكله " أكثر الضمائر قدرة على السرد في الأعمال السردية وأكثرها انتشارًا وتداولًا حيث ارتبط منذ القدم بالسرد الشفوي"(هلال،2006م، ص174)، وقد كان حضوره من ناحية الإفراد (هو، هي) محاكاة للذات المأسورة الحزينة المتطلعة إلى الأمل القادم، فالضمير الغائب دلالة على غياب الأمل في بداية المشهد السردي، وكان في وجوده في نهاية المشهد ذاته دلالة على انتظار الأمل الغائب. ومن خلال التراوح بين الأفعال الماضية والمضارعة نتج لدى الشاعر حدثان متصلان بعضهما ببعض، (حدث اليأس، وحدث الأمل)، الذي أدى إلى تماهي(الشاعر/ الراوي العليم) مع الزمن ومع الحياة" فمن خلال جدل العلاقة بين الشخصية والحدث من ناحية ومن خلال الراوي والشخصية والحدث من ناحية أخرى، تتكشف رؤية العالم، فأحيانًا تتماهى الأزمنة ويتحرك الشاعر في إطار الزمن المتموّج الماضي- الحاضر- المستقبل"(هلال، 2006م، ص117)، فصار التموج الزمني لدى الشاعر بين الزمن الماضي والحاضر في مسألة اليأس والأمل؛ لإيجاد المستقبل(الأمل) الذي يبحث عنه .

المحور الثالث

الصورة المشهدية الحوارية: ما زال التأثر والتأثير ساريًا بين الفنون الأدبية، وبشكل بديهين فنرى أنَّ" مئات من الشعراء والفنانين التشكليين على مدى المئات من السنين قد تبادلوا التأثير والتأثر، فاستلهم الشاعر اللوحة والصورة والنقش والتمثال، والمعبد والمسلّة والمزهرية والأيقونة،

وسجل إلهامه في قصيدة، كما استوحى الرسام والمصور والمثّال والخطاط ومصمم البناء والمعمار قصيدة شاعر من الشعراء" (مكاوي، 1987م، ص9)، فكان إسهام الحوار بشقيه (الخارجي، والداخلي)كونه تقنية سردية مستمدة من الأجناس الأدبية الأخرى (كالمسرح والرواية والقصة والسينما) دورًا كبيرًا في تخليص القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة من الرتابة الشعرية، وتعزيز رؤية الشاعر، وتجسيم التجربة، والتأثير الكبير في المتلقي، وتعميق المعنى لدى تجربة الشاعر" فقد استطاع الطابع القصصي إلى حد ما أن ينقذ القصيدة من ظاهرة التجميع ذاك أن منحها بعدًا زمنيًا ومكانيًا، وأفسحت الحاجة القصصية للشعراء متسعًا للصور عبر تصوير مناخ الحدث"(الصائغ، 2006م، ص249)، وتسهم وجود تقنية الحوار في النص الشعري في تقديم معلومات عن الشخصية، وسلوكها، وطبيعتها، وأبعادها؛ لأن الحوارات معبرة وليست مفسرة، واستدعى الحوار وجود (الدراما/ الصراع)، بحكم أنَّ القصيدة المعاصرة اصبحت قصيدة متصلة بعالم الشاعر الداخلي والخارجي" فلم تعد القصيدة مجرد فضفضة شعورية، وإنما أصبحت بنية متكاملة تمثل حياة الشاعر بكل أبعادها الذهنية والانفعالية والنفسية، وكذلك صراعاتها المختلفة من أجل اكتشاف الحياة بكل تفاصيلها"(عجور، 2010م، ص22)، وقد استطاع الشاعر المعاصر – الليبي – توظيف تقنية الحوار في قصيدته لتتناول موضوعات أهمّته وأثارت شجونه " فالشاعر المعاصر ينظر إلى شعره بوصفه صوتًا من أصوات هذا الوجود تلك الأصوات التي تتجاوب أصداؤها عبر التاريخ في الماضي، والحاضر، والمستقبل، والتي تصنع بمجموعها سيمفونية الحياة"(إسماعيل،1966م، ص306)، وبما أنَّ الصورة الشعرية بما تحمله من

مزايا عبارة عن كشف للحالات النفسية وتوضيح للأفكار وتعميق المعنى" فالصورة الشعرية لها خصوصيتها النفسية، أو ما تسمى كثافة الشعور؛ لأنَّنا في الصورة الشعرية نستقبل حشدًا من الصور المتتابعة المترابطة لا صورة واحدة"(عجور، 2010م، ص26)، ومع تقدم العصر، وتعقيدات الحياة كان من الواجب أن يصيب هذا التقدم القصيدة العربية المعاصرة عبر تطور تقنية الصورة التي أصبحت ضرورة من ضرورات معالجة القصيدة للواقع المعاصر، حاملة لرؤية الحدث مسجلة إياه ومشكلة لتفاصيله، وساعية لتوضيحه، وقد وظّف الشاعر (أحمد قنّابة) الصورة المشهدية الحوارية لبيان الحق والدفاع عنه، فقال في قصيدة(ظهور الحق حجة)(أبو ديب، 1968م، ص99):

كفى يا دهر من جهر البلاء ومن حب التسيطر والعـــــــداء

كفى ولترتقب يومًا عبوسًـــا لدى ملك البسيطة والسمـــــاء

أعندك ثعلب أردى هزبـــــرًا وأتبعه اللدادة بالعـــــــــــــراء

أترجو بالدهاء قياد أمـــــري وأني فيك منتبـــــــــــــــه وراء

وأني من غروك في امتعـــاض إذا ما حدت عن سبيل السواء

علام نروع منك وأنت خلق ذليل عن مقاومة البـــــــــــلاء

ينشئ الشاعر حوارًا سرديًا مع الدهر مجسدًا إياه في شخصية صامتة تتحدث بأفعالها لا بأقوالها، مبينًا فيه وكاشفًا صفاتها ومحذرًا من مساوئها، وداعيًا إلى اتباع الحق، ونبذ الباطل، وقد أفاد الشاعر من ضمير

المخاطب(أنت)، في إنتاج الحوار الخارجي السردي الذي" ينقل السرد من المستوى الامتدادي الأفقي إلى ما يمكن أن نسميه السرد الرأسي الذي ينشأ في ظل تماهي صوتين يتحركان معًا ويتقاطعان ويتوازيان: صوت الراوي من جهة وصوت الشخصية المخاطَبة من جهة أخرى"(هلال، 2006م، ص183)، فكان في استخدام هذا الضمير إبانًا لمساوئ شخصية الدهر(الصامت) ومن خلال تصوير للقطات متتابعة للكميرا الشعرية عبر الحوار(كالبلاء، والسيطرة، والعداوة، والخداع، والغرور)، الذي عمل على تنامٍ في الحدث الدرامي بين الشخصيتين، وأوجد توترًا كبيرًا بين الشاعر (الشخصية الأولى) والدهر(الشخصية الثانية)، فالشاعر يرى أنَّ الدهر بأفعاله يساند الباطل في وجه الحق من خلال صفات امتاز بها من (سيطرة، وعداوة، وخداع، وغرور)، وفي الدفاع عن الباطل ممثلًا (بثعلب يتغلب على أسد) على ما في الأسد من قوة وبأس ممثلا بالحق فكان الرد من الشاعر أن حذره أنَّ هذا الطريق سيؤدي به ومن اتبعه إلى الهلاك، بقوله:(ولترتقب يومًا عبوسًا لدى ملك البسيطة والسماء)، وفي اليقظة والحذر منه، ويذّكره بضعفه وقلة حيلته أمام الحق، ومستهينًا به بقوله:(علام نروع منك وأنت خلق ذليل عن مقاومة البلاء)، فجاء المشهد التصويري الحواري مبينًا وموضحًا لفكرة الشاعر (المحور الأول) لطبيعة الدهر (المحور الثاني)، فجاء المشهد الحواري الشعري قويًا من خلال الحوار؛ لأنَّ " الحوار المشهدي في القصيدة يجيء أحيانًا لتجسيد موقف عام، يقف شاهدًا على حقيقة ما، تخبو نصاعتها، وتبرد حيويتها لو عُبّر عنها بأسلوب آخر"(ارواشدة، 2015م، ص185). وهذا ما أكّده الشاعر

في الكشف عن مميزات الدهر، وإظهار التفاعل، وإيقاع المعنى العميق في نفس المتلقي.

وعبّر عاشور الطويبي عن أحزانه عبر مشهد حواري تصويري من خلال وصفه للبحر في قصيدة (تعال نحصي أحزان البحر) (الطويبي، 2022م، ص22م):

تعال نحصي أحزان البحر

كيف نفعل ذلك؟

نجمع الرياح في قبضتيه

نسوي تجعيداته الفضّية

ندلق دلو الضحكات المخفي في قاربه

نفتش عن الشموس في قلبه

نتلصص عليه حين يتقيّل على الرمل

يعبّر الشاعر عن حزنه العميق من خلال لقطة حوارية خارجية، فنرى من خلال اللقطة التصويرية الحوارية أحزان البحر؛ إذ تدور كاميرا التصوير لتحصي هذه الأحزان معتمدة على عنوان القصيدة، بقوله: (تعال نحصي أحزان البحر)، وقد استعان الشاعر بالمؤثرات الخارجية لتصوير المشهد الحواري (كالبحر، والرياح، والشمس، الرمل) لتكون الصورة أعمق وأكثر دلالة على حزن الشاعر، لتكون الصورة أكثر شفافية، وتكون اللقطات التصويرية أكثر مساحة، وتشعر المتلقي بالحدث، وكان في الإفادة من الضمائر المتنوعة(المخاطب، والمتكلم، والغائب)كضمير المخاطب في بداية المقطوعة الحوارية (أنت)، وضمير الغائب(هو)، وضمير الجمع المتكلم(

نحن) الذي سيطر على معظم اللقطات التصويرية الحوارية وسيلة لبيان صفات الحزن التي تملكت البحر الذي يعود في حقيقته على (الشاعر/ الراوي العليم) الذي " يخلق حالة من التلبس بينه وبين المسرود ولا يكتفي بالوصف من الخارج؛ لأنَّ الراوي الشعري يراقب الأشياء ويحتك بها مخلفًا خطابًا سرديًا مثقلًا بالإيحاء والدلالة"(هلال، 2006م، ص54)، وعملت هذه الضمائر على توسعة مساحة السرد في القصيدة لتعبر بشكل شامل عن المستوى النفسي للشاعر، وقد أفاد من المكان في تقديم عالم سردي مفيدًا من تقنية الحوار في بداية القصيدة التي عملت على سرد الأحداث بشكل بطيئ، " فالبطء الإيقاعي ما يلبث أن يتحرك بسرعة أكبر عند الانتقال السرد في القصيدة إلى حوار... ثم يعود الإيقاع إلى سكونه وهدوئه واستقراره عندما تعود هيمنة السرد مرة ثانية بالإسلوب الحكائي نفسه ليقدم مزيدًا من التفاصيل والجزئيات في تصوير الحالة الشعرية"(عبيد، 2001م، ص48)، وفي استخدامه المتتابع والمستمر للفعل المضارع (نحصي، ونفعل، نجمع، نسوي، ندلق، نفتش، نتلصص) بيّن استمرارية الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، وعدم القدرة في التخلص منها. وفي وفاة الشاعر العراقي جميل صادق الزهاوي، قدّم الشاعر(أحمد قنّابة) صورة مشهدية حوارية يعزي فيها بوفاته وفقده، فقال في قصيدة(رثاء الزهاوي)(أبو ديب، 1968م، ص162):

كم تأثرت كم تأوهت لمـــــــــــــا جاءني نعيه فعزّ عـــــــــــــليّ

قال لي صاحبي وقد فاض حـــــزني واضطرابي يا صاح أصغ إليّ

قلت: تنعى جميل صدقي الزهاوي ذاك الشاعر الطليق المحيـــــا

قال: إنا لله، قلت: تأســـــــــــى منك هذا فقال: بله نعيـــــا

يضحك المرء ملء فيه طروبـــــــــا ليس يدري من كان عنه خفيا

قلت : ما خاب من يموت سعيدًا إنما خاب من يموت شقيّـــــــا

يتكئ الشاعر على تقنية (فال الراوي) مفيدًا من أسلوب القدماء في الحكي؛ مما يستدعي تداخل (الوصف، والحدث، والسرد)، فكان في الوصف أن وصف (الشاعر الزهاوي) بالبشاشة والضحك، أما الحدث فكان في وصول خبر وفاة الزهاوي، الذي اتصل بالسرد الذي أبان الحزن على فقد الزهاوي، وحضر الحوار ليعمق الإحساس بالحزن لموت الزهاوي، وقد كان إيقاع الحوار متسارعًا، بعد الانتقال من السرد، أما البطء بالإيقاع الحواري ما لبث أن تحرك بسرعة أكبر حين انتقل السرد في القصيدة إلى تقديم بنية حوارية تقليدية متعارف عليها بقوله: (قال لي وقلتُ)، ثم يهدأ مرة أخرى لدخول تقنية السرد، إذ " يعمل تناوب السرد والحوار في تشكيل القصيدة على تنوع الإيقاع فالقصيدة التي تبدأ بداية سردية فإن إيقاعًا بطيئًا بعض الشيء هو الذي يبدأ حضوره إذ يتجه الخطاب نحو التفصيل والدخول في الجزئيات"(عبيد، 2001م، ص47) وقد حقق الحوار المكثف حركة سردية متسارعة تدل على عظم الحدث، وقيمة الشخصية المتكلم عنها، إذ إنَّ وجود تقنيتي السرد والحوار في القصيد أسهم في إيجاد صورة مشهدية حوارية معبّرة عن قيمة الحدث .

الخاتمة.

من خلال العرض السابق أصل إلى النتائج الآتية:

النتيجـة الأولى: استطاعت القصيدة العربية المعاصرة الإفادة من الفنون الأدبية الثانية (كالسينما، والمسرح، والرواية، والقصة)، عبر دخول التقنيات والتكتيكات (كالسرد والحوار، وشخصية الراوي، وطريقة رسم الشخصيات)التي أثرت في شكل ومضمون القصيدة العربية المعاصرة، وقد تأثر الشعر الليبي بهذا التغيير والتطور الذي أصاب الشعر العربي المعاصر

النتيجة الثانية: إن التتطور والتغيير الذي حلَّ بالقصيدة العربية المعاصرة أثّر في تغيير طرح الصورة الشعرية في القصيدة، فبعد الاعتماد على الصورة الشعرية التقليدية بما تحمله من أدوات (كالتشبيه، والمجاز، والاستعارات، والكنايات)، أصبحت تعتمد على ما يسمى بالصورة المشهدية على كافة أنواعها (الوصفية، والسردية، والحوارية) التي استطاعت مجاراة الأحداث المعاصرة والتجارب الجديدة للشاعر الخارجية منها والذاتية، التي عجزت عنها الصورة التقليدية، فكانت الصورة المشهدية بأنوعها أشمل، وأدق، وأعمق توضيحًا وتفسيرًا من خلال استخدام تقنيات متعددة تناسب كل صورة، وقد واكب الشعر الليبي هذا التغيير والتطور في معالجته لقضايا عصره السياسية منها والاجتماعية، والأخلاقية، والذاتية، كالشاعرين (أحمد قنّابة، والشاعر عاشور الطويبي) اللذين عايشا من خلال شعرهما هذه الأحداث .

المصادر والمراجع:

- إسماعيل، عز الدين، 1966، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3

- بلال، أحمد كريم، 2014م، النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر(دراسة في الرؤى والتقنيات)، دار النابغة للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1

- توروك ، جان بول، السيناريو، 1995، (فن كتابة السيناريو)، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، الجمهورية العربية السورية

- الدوخي، حمد محمود، 2009، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة(دراسة في أثر مفردات اللسان السينيمائي في القول الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)

- الرواشدة، أميمة عبد السلام، 2015، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1

- الزاوي، الطاهر أحمد، 2004م ، أعلام ليبيا، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3

- زايد، علي عشري، 2002م، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4
- زيتوني، لطيف، 2002م، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1
- سوين، دوايت، 1988م ، كتابة السيناريو للسينما، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،، (د. ط)
- الصائغ، يوسف، 2006م، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958م، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)
- الصفراني، محمد، 2008م، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)، النادي الأدبي و المركز الثقافي العربي، الرياض والدار البيضاء، ط1
- الصفراني، محمد، 2002، شعر غازي القصيبي دراسة فنية، مؤسسة اليمامة الصحفية، سلسلة كتاب الرياض، ط1، ع107

- الصكر، حاتم، مرايا نرسيس، 1999، (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1

- الطويبي، عاشور، 2022م، ارتجال عازف الترمبيت، دار أركنو للطباعة والنشر، ليبيا

- الطويبي، عاشور، 2022م، ما كتبته على حجر البهت، أركنو للطباعة والنشر، طرابلس، ليبيا

- عبيد، محمد صابر، 2001م، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية(حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل رواد الستينيات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د . ط)

- عجور، محمد، 2010م، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1

- مكاوي، عبد الغفار، 1987، قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)

- هلال، عبد الناصر، 2006م، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1

توثيق البحوث المنشورة في الدوريـات

عيسى، راشد علي، 2018م،" المشهدية السينمائية في قصيدة غرناطة لنزار قباني"، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان ، الأردن، المجلد 45، ع3

النصير، ياسين، 2000، ""اللغة الشعرية العليا" ، مجلة الرافد، ، عدد38

العابد ، محمود ، 2022 ، "سيميائية الأهواء في أدب السجون " مجلة المنارة . العدد 2 ، 157– 189 . كلية الآداب الأصابعة جامعة غريان .

.

توثيق المقلات المنشورة على شبكة المعلومات الدولية

- الخصار، عبد الرحيم 2022م، عاشور الطويبي :الأدب الليبي فرض نفسه عربيا، ، https://www.independentarabia.com