البنية السينمائية في شعر عدنان الصائغ

الباحثة زينب دريانورد

أستاذ مشارك دكتور. رسول بلاوي

أ.م.د.علي خضري

قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة خليج فارس – بوشهر/ ايران

The Cinematic Structure in Adnan Al-Sayegh's Poetry

Researcher. Zainab Daryanavard

Associate Prof. Dr. Rasoul Balavi

Ass. Prof. Dr. Ali khezri

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

r.ballawy@pgu.ac.ir

Abstract

Arabic contemporary Qasida has interacted with other literary genres such as fictions, novels, and plays for decade, having inspired by particular styles from them. More substantially, contemporary poetry in the present era has passed the boundaries of these literary genres and has had a mutual effect on the arts such as painting and cinema. Being affected by cinema in terms such as the fixed and moving camera position, successiveness of nouns and words in the poetic assemblage, poetry has taken a different path. Adnan Al-Sayegh is one of the contemporary poets whose qasidas are full of cinematic techniques. Among the important motivations forcing Al-Sayegh to make use of the cinematic genre was the wars that he witnessed during his lifetime, making him see the world differently. The present research seeks to adapt the poet's poetic view based on two cinematic techniques and sequences of nouns and words in a poetic assemblage via a descriptive-analytical method. The research findings show that the style employed by Al-Sayegh in his poetry makes the audience stand before the cinematic narrative. Using this style, his qasidas are mixed with cinematic techniques that are far from ambiguity. So the present research axes are divided into two parts: the fixed and moving camera position, and the sequence of verbs and nouns in the poetic assemblage.

Keywords: modern Iraqi poetry, style, cinema, montage, Adnan Al-Sayegh.

الملخص

تفاعلت القصيدة العربية المعاصرة على مرّ العقود مع فنون أدبية عدّة كالقصة والرواية والمسرحية، وأخذت تستعير من هذه الفنون أساليبها الخاصة ولكن الأهم من هذا أنّها في عصرنا الراهن تخطّت حدود هذه الفنون الأدبية وتفاعلت مع الفنون الجميلة كالفن التشكيلي والفن السينمائي ومن خلال تأثير الفن السينمائي الهام نرى أنّ القصيدة المعاصرة قد شقّت طريقاً واسعاً نحو الحداثة بتوظيف الأسلوب السينمائي كالموقع الموضوعي والذاتي وتوالي الأسماء والمفردات في المونتاج الشعري، ومن بين الشعراء المعاصرين الذين رفدوا قصائدهم بأسلوب الفن السينمائي الشاعر عدنان الصائغ. ومن الدوافع الهامة التي جعلت الصائغ يوظف الأساليب السينمائية هي الحروب التي شهدها في مراحل سنين حياته بحيث جعلته يرى العالم بصورة دقيقة وشفافة ومن هنا قامت هذه الدراسة على المنهج الوصفي– التحليلي، لتطبيق رؤية الصائغ الشعرية من خلال تقنيتي وجهات النظر السينمائية وتوالي الأسماء والمفردات في المونتاج الشعري. والنتائج الحاصلة من هذه الدراسة هي أنّ الأسلوب الذي يتخذه الصائغ في أشعاره قد جعل المتلقي يدخل في عالم السرد السينمائي وكما أنّ بواسطة هذا الأسلوب نلاحظ أنّ قصائده تمتزج بروح شعرية ورؤية سينمائية بعيدة عن الغموض ولذا تجزأت محاور البحث إلى قسمين الموقع الموضوعي والذاتي وتوالي الأفعال والأسماء في المونتاج الشعري.

الكلمات الدليلية: الشعر العراقي الحديث، الأسلوب، السينما، الموقع الموضوعي والذاتي، المونتاج، عدنان الصائغ.

١. المقدمة:

قامت السينما منذ ظهورها باقتحام جميع الفنون الأدبية كالقصة والرواية والمسرح والشعر بحيث بثّت الروح من جديد في تلك الفنون وجعلت في الخطابات الأدبية أثراً بالغ الأهمية ولكن هذا التأثير لم يكن من جهة واحدة لأنّ الفنون الأدبية أعطت جمالياتها الأدبية للسرد السينمائي ولاسيما النص الشعري الذي لا تكاد السينما تتخلى عنه فالسينما من خلال الروح الشعرية تتحلى وتتزيّن وتكون أكثر جاذبية ويكفينا أن نشير إلى تلك الأفلام التي امتازت بروح شعرية قد أثارت جدلاً واسعاً كـ "الحسناء والوحش" و"دم الشاعر" للشاعر والكاتب الروائي جان كوكتو، و...، ومن جانب آخر قام الشعراء المعاصرون برفد قصائدهم بأساليب سينمائية دقيقة ونافذة لتجسيد الأحداث بصورة بيّنة تتوافق مع الروح الشعرية، كالموقع الموضوعي والحركة الذاتية، وتوالي الأسماء والمفردات في المونتاج الشعري. ومن بين الشعراء المعاصرين المحترفين بهذا الفن يكفينا أن نشير للشاعر عدنان الصائغ.

نلاحظ أنّ الخلفية التي ينطلق منها الصائغ بامكانها أن تكون من النماذج الريادية في السرد السينمائي بحيث جاء في قصائده بكميات كبيرة من الأساليب السينمائية ليجسّد لنا أحداثه اليومية ولا سيما الحوادث المأساوية المؤلمة التي جعلته أكثر نضجاً في ايجاد السرد السينمائي في قصائده لذا غالباً ما نرى الشاعر يجعل الكاميرا في موقع موضوعي ليجعل المتلقي في موقع المراقبة أو يجعلها تتحرك بكل اتجاه دون التدقيق والتركيز على حركة واحدة فقط أو الوقوف في موقع معين وكما يركّز على توالي الأسماء والمفردات التي تدلّ على لقطات متفردة ومتتالية بعد كل قطع ولصق.

تسعى هذه الدراسة لتبيين العلاقة بين الشعر والسينما وفقاً للمنهج الوصفي – التحليلي وتقوم بمعالجة نصوص الصائغ معالجة سينمائية لتبيين موقع النظر للكاميرا كالموضوعية والذاتية والكشف عن مدى افادة نصوص الصائغ الشعرية من تقنية المونتاج بواسطة تسلسل المفردات والأفعال التي تتشابه باللقطة الواحدة المستقلة، وفي هذه الدراسة قمنا بتناول البنية السينمائية عبر محورين رئيسيين هما: الموقع الموضوعي والذاتي وتوالي المفردات والأفعال في المونتاج الشعري.

٢. أسئلة البحث:

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن السؤالين التاليين:

– كيف استطاع الشاعر أن يستعمل الموقع الموضوعي والذاتي في أشعاره؟

– كيف استطاع الصائغ أن يوظّف المونتاج في أشعاره بواسطة تسلسل المفردات والأسماء في هيكل القصيدة؟

٣. سابقة البحث:

قامت دراسات قليلة جداً بمناقشة البنية السينمائية في الشعر الحديث ومن الدراسات المهمة التي تناولت التقنيات السينمائية كتاب "عن بناء القصيدة العربية المعاصرة" لعلي عشري زائد، صدر هذا الكتاب عام ١٩٧٨م في الطبعة الأولى، وقد عرض الكاتب في هذا الكتاب في الفصل الأخير دراسة مختصرة قام فيها بمعالجة بعض النصوص الشعرية المعاصرة معالجة سينمائية بصورة عابرة ومختصرة. وأمّا الدراسات التي قامت بتوظيف التقنيات السينمائية بصورة صريحة ومباشرة كتاب "التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠_٢٠٠٤م)" صدر عام ٢٠٠٨م، قام الكاتب في الفصل الأخير من هذا الكتاب بمعالجة التشكيل البصري والسينما لذا عرض لنا في هذا الفصل أنواع التقنيات السينمائية في الشعر العربي المعاصر. وظهرت دراسة نقدية لمحمد عجور في عام ٢٠١٠م في كتابه "التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر"، وخاض الكاتب في الباب الثاني من هذا الكتاب بصورة نقدية معمقة ومختصرة في مجال الأساليب السينمائية، وتطرق في هذا الباب إلى التقنيات السينمائية. وفي عام ٢٠١٥م ظهر كتاب آخر للكاتبة أميمة عبدالسلام الرواشدة تحت عنوان "التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر"، وتطرقت الكاتبة في الفصل الأخير من الكتاب المعنون بـ"القصيدة المشهدية والتقنيات السينمائية"، إلى التقنيات السينمائية في أشعار الشعراء المعاصرين الكبار. ومقال موسوم بـ"المعالجات السينمائية في شعر فائز الشرع "الوقائع لا تجيد رسم الكتابة" أنموذجاً" صدر عام ٢٠١٥م في مجلة الأكاديمي لياسر علي

عبد الخالدي وشاكر عجيل صاحي الهاشمي، قام الباحثان في هذا المقال بمعالجة وتحليل النصوص الشعرية معالجة سينمائية والمحاور الأساسية التي تطرق لها الباحثان تدور حول سينمائية الصورة وسينمائية اللقطة الشعرية وكما تضمن هذان المحوران كليات مختصرة عن المعالجة السينمائية.

ومن البحوث الهامة التي تطرقت إلى دراسة نصوص الصائغ رسالة ماجستير باللغة الفارسية معنونة بـ"انديشه‌هاى اجتماعى سياسى عدنان صائغ" أي الأفكار الاجتماعية السياسية عند عدنان الصائغ، عام ٢٠١٢م للطالبة راحلة محمودي في جامعة اصفهان كشفت الطالبة فيها عن الأوضاع السياسية والإجتماعية التي عاصرت حياة الصائغ. وفي عام ٢٠١٥م ظهرت رسالة أخرى تحمل عنوان "الغربة والحنين في شعر عدنان الصائغ" للطالبة آمنه آبگون في جامعة خليج فارس، بوشهر، قامت الطالبة في هذه الرسالة بدراسة مواطن الغربة والحنين وأهم البواعث التي ساهمت في تشرد الشاعر وغربته في منفاه. ولكل ما سبق، نرى أنّ كل الدراسات التي إهتمت بالتقنيات السينمائية والأسلوب السينمائي كانت متنوعة ومتشتتة ورغم قلتها وندرتها لم تقم بالتركيز على الموقع الموضوعي والذاتي وتوالي الأسماء والمفردات في النص الشعري المعاصر بصورة مباشرة وصريحة ولذا لاتوجد أية دراسة تتطرق لـ" البنية السينمائية في شعر عدنان الصائغ" وتعدّ دراستنا هذه فريدة من نوعها في هذا المسار.

٤. حياة الشاعر

عدنان الصائغ شاعر عراقي وُلد في الكوفة عام ١٩٥٥م، في بيت صغير قريباً من نهر الفرات، ليرفع رايات الشعر الإنساني على أكتافه باحثاً عن الحرية يجوب بها أقطار العالم. ويُعدّ الشاعر عدنان الصائغ من أبرز الشعراء المعاصرين، ومن أكثرهم إثارة للجدل ويرجع الفضل في ذلك بدرجة كبيرة إلى تصميم وشجاعة الشاعر في تدوين القصائد التي تنمّ عن وعي وفطنة وروح متمرّدة لا تبالي بما حولها من هيمنة للجو السياسي والإجتماعي المتشنج، على الشعب العراقي. جاءت «أوّل قصيدة له في العاشرة من عمره عن والده الذي كان يرقد في المستشفى مصاباً بمرض السل والسكري وقد بكت والدته حين وقعت القصيدة بين يديها صدفة وقد كانت تجربته الأولى في حياته الشعريّة. عمل الصائغ في الصحف والمجلات العراقيّة والعربيّة في أنحاء العالم. وقد غادر الوطن صيف ١٩٩٣نتيجة للمضايقات الفكريّة والسياسيّة التي تعرّض لها والفقر الذي أخذ فرصة العلاج من والده» (بلاوي وآخرون، ٢٠١٥م: ٣٠). وكأنَّ قدر الشاعر أن يعيش حياته المتعثِّرة سلسلة من المفارقات، وثلاثة حروب دفعة واحدة، لتلاحقه الرابعة إلى منفاه البعيد (الصائغ، ٢٠١٧م: ٩). تنقّل الصائغ إلى بلدان عديدة، منها عمان وبيروت، حتى وصوله إلى السويد خريف ١٩٩٦م، وإقامته فيها لسنوات عديدة ثمّ ليستقرّ بعدها في لندن منذ منتصف ٢٠٠٤م (الزريبي، ٢٠٠٨م: ٦).

٥- السينما والشعر:

عن العلاقة بين الأدب والسينما فقد جرت تخمينات عدّة حول أنّ من ربع إلى خمس الأفلام الطويلة قد استخرجت من النصوص الأدبية. كما أنّ العلاقة بين السينما والأدب لم تكن ذات طريق واحد. ومن جهة أخرى للسينما كلمات مركّبة من صور الأشياء والناس تعمل كوحدات كلامية لهذا تتكون العلاقة بين السينما والفنون الكلامية كما في الأدب (رجبي وفرهنك دوست، ٢٠١٧م: ٨٤).

وقد أشار العديد من المعلقين على القيمة السينمائية إلى أكثر الشعر والروايات الحديثة من تلك الأعمال الكلاسيكية من كـ"يواس اي لودن باسوس" و"بوليس لجيمس جويس" و"أغنية حب لجي الفريد بروفروك". فالعلاقة بين الأدب والسينما يمكن تتبعها إلى طفولة السينما تقريباً. في بداية القرن استفاد جورج ميلييه من المواد الأدبية كأساس للعديد من أفلامه (جانيتي، ١٩٩٣م، ٣و٤)

ومن أهم الأدباء الذين جعلوا نصوصهم الأدبية في خدمة السينما واستفادوا منها أيضاً في نصوصهم كأسلوب حديث: بيرجمان، جان كوكتو وآيزنشتاين و...، ومن بينهم يُعدّ جان كوكتو الشاعر والروائي النموذج الرائد في هذا المجال ويكفينا هنا الإشارة إلى نظرياته. لم يكن الشعر بالنسبة له يعني القصيدة فقط. فكرة الشعر هي تلك التي مكّنته من تصنيف جميع أعماله تحت عنوان الشعر "الرومانسي" من أجل الرواية "رواية نقد الشعر" من أجل المقالات و"الشعر من السينما" من أول الأفلام، وكل هذه العناوين

مستمدة من المذهب الرومانسي في الأدب (فاتح، ٢٠١٢م: ٣-٦). لذا تبدأ علاقة الشعر بالسينما بأنّ «الأدب فن قولي بأنواعه المتعددة من شعر وقصة ورواية ومسرحية، وهذا الأدب، وبخاصة الشعر يلتقي في دائرة التشكيل الفني مع فن الرسم وهو فن تصويري، ويلتقي مع فن الموسيقى وهو فن صوتي، ويلتقي مع فن النحت وهو فن تشكيلي تجسيمي» (بومالي، ٢٠١٧م:١٣٦). أمّا حالياً يُعدّ الفن السينمائي «من الفنون التي حرصت القصيدة العربية المعاصرة على مد جسور التواصل معها والإفادة من تقنياتها المختلفة لتطوير أبنيتها وتغذيتها بوسائل فنيّة جديدة تجعلها قادرة على بلورة ما يستجد عليها من دلالات ورؤى معاصرة (الفن السابع)، الذي تعالق بدوره مع الشعر واستمد منه بعض تقنياته التعبيرية كالكناية والاستعارة، ولاسيما في مرحلة التأسيس، فكان أن نشأت بينهما علاقة متبادلة قائمة على أساس التأثر والتأثير، والأخذ والعطاء» (الرواشدة، ٢٠١٥م: ٢٠ و٢١). ومن جانب آخر نلاحظ أنّ الشعر العربي المعاصر «لم يأخذ مقعد المشاهد أمام التطورات التي حدثت بظهور السينما. فقد بدأ الإتصال الفعلي بين الشعر الحديث والسينما بين ١٩١٠_ ١٩٢٠م ظهور الحركة الإيماجية مع باوند التي كان لها تأثيرها الواضح في السينما والمتزامن مع تطورها. ويرجع ريتشادسون علاقة الشعر الحديث بالسينما إلى جذرين أساسيين: الأول: شعر رامبو وويتمان أو ما يطلق عليه اسم الشعر الإحتفائي أي بدلالة الاحتفاء بالحياة لدى ويتمان واكتشاف تفاصيلها دون تفسيرها وذلك ببناء تتابع من الصور تقف وحدها معلنة ما اكتشفه دون تفسيره وبهذا المعنى يصبح كل من الشعر الحديث والفيلم في جزئهما الأوسع احتفائيين. أما الجذر الثاني: فهو بعض الشعراء التقليديين في أواخر القرن التاسع عشر أمثال روبرت براوننغ الذي يعتمد بقوة على المؤثرات الصوتية فيبني مشهداً من صور متعددة لكن المونولوج يقف دائماً وإلى حد ما في طليعة الصورة فيحقق بذلك علاقة طباقية بين الصوت والصورة» (الصفراني، ٢٠٠٨م، ٢٢٨) لذا العلاقة و«المشابه قوية بين الفن السينمائيّ والفن الشعريّ، بل الأدب بشكل عام؛ لأنهما يقومان معاً على الخطاب البصريّ أو الخطاب بالصورة، يقول الكساندر أستروك: إنّ ما نراه على الشاشة هو رؤية الفنان الذي يرسم لوحة أو الذي يؤلف الموسيقى، والكاميرا في يد المصور مثل القلم في يد كاتب الرواية أو الشاعر؛ لذلك فهو يُسمي السينما الجديدة (سينما الكاميرا/ القلم)، كما يرى أنّ السينما يجب أن تتحرر من مبدأ "الصورة من أجل الصورة"؛ لكي تصبح كاللغة تماماً، ويتم توظيفها للتعبير عن أرق المشاعر الإنسانية، مثلها كمثل الكلمة المكتوبة، فكما يُكوّن الأديب فقراته من جُمل أدبية يكوّن المخرج المشهد من لقطات، والجملة هنا تساوي اللقطة، والفقرة تساوي المشهد» (عجور، ٢٠١٠م: ٢٤ و٢٥)، و«القصيدة نتاج أدبيٌّ يشبه الفيلم، والشاعر والسينمائي يتفقان في تحويل المعاني صوراً، وتوليد المهاني الجديدة من خلال الصور» (السابق: ٢٥) ولهذا «كما أنّ المخرج السينمائي، 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" نجده يعتمد على المونتاج إعتماداً كبيراً» (جبرا، ١٩٦٦م: ٦١).

المبحث الأول: الموقع الثابت والحركة الذاتية

إنّ مواقع النظر بامكانها أن تكون ثابتة في المكان كما يمكنها أن تكون متحركة وذاتية حينئذ نراها تتحرك بكل اتجاه وفي هذا النوع من اللقطات يأتي المصور بأنواع الحركات وكأننا نحن من نتبع الحدث.

١. الموقع الموضوعي (وجهة نظر مراقب):

إنّ جعل الكاميرا في موقع موضوعي يجعل المتفرج في موقع المراقبة وكأننا نشاهد الحدث دون أن تنتبه لنا الشخصيات و«في معظم الوقت سوف يتحدث الراوي مستخدماً صوتاً "موضوعيا"، مثل: بوب يسير في الشارع ليرى ليندا .. تبتعد ليندا عنه وفي النثر يُطلق على هذا ضمير غائب» (يوسف، ٢٠١٤م: ٨٧). وفي هذه النوع من تقنيات التصوير «موقع الكاميرا يجعل الجمهور في موقع يشاهد من خلاله الحدث من دون أي خيار واضح للجهة التي تنحاز إليها القصة، ومن دون عرض أي وجهة نظر يختار المخرج موقع الكاميرا الموضوعي غير الذاتي من أجل تقديم المعلومات حول ما يجري من دون اختيار وجهة نظر واضحة أو الإنحياز إلى جهة أو شخصية مددتين» (خضر، ٢٠١٤م: ١٣١) . ويتم تقديم شخصية الراوي وأسلوب الرواية في بداية الفيلم. وكأنّ في هذا النوع من الأساليب الراوي «شخص يمسك بالمتفرج ولا يتركه إلا عندما ينتهي الفيلم، وبهذه القبضة على المتفرج يقوم الراوي بتوجيه إهتمام

المتفرج حيثما تقتضي» (يوسف، ٢٠١٤م: ٨٧) احتياجات الحدث. في هذه الحالة سوف نكتشف أنّ «المتفرج يفضل أن يكون في راوٍ قوي ذي سلطة وليس راوياً ضعيفاً متردداً» (السابق: ٨٧) ومن ميزات اللقطات الموضوعيّة أنّها «على عكس اللقطات الذاتية لا نرها من منظور أي شخص في الحدث، ولكن من وجهة نظر مراقب: هذا المراقب المفترض، كما يوحي السرد، ليس موجوداً في موقع الحدث، فمثلاً لانرى الشخصيات تتفاعل مع الكاميرا وكأنّهم لايرونها» (يوسف، ٢٠١٧م: ٥٦)، ومن مهارات الشاعر المعاصر أنّه لم يغفل من إستخدام هذا النوع من التقنية أي الكاميرا الموضوعية وهذا ما نراه في نصوص الصائغ إذ تُعدّ قصيدة "طلقة" نموذجاً مثالياً لهذا النوع من التقنيات ويظهر ذلك لنا تماماً حين يَضع الشاعر الكاميرا موضع المراقبة من الحدث المأساوي، ويقول:

وقفَ الشاعرُ
خلفَ منصَّةِ لا
فمهُ يركُض حافي القدمين
فوقَ أديمِ الميكرفون
وآذانُ الجمهور
قفزتْ، تستبقُ الريحَ إليه
فالتقيا،
في حُمَّى التصفيقْ
لكنَّ الطلقةَ ...
فزّزتِ الحُلْمَ
فهبَّ من النومِ إلى الشارع، مذهولاً (الصائغ، ٢٠١٧م، ج١: ٤٥٨)

يحتلّ الشاعر في هذه المقطوعة محل الراوي، أي لا دخل له بما تفعل الشخصيات في المشهد وتقوم آلة التصوير بمراقبة الحدث من بعيد، في زاوية محايدة، ويجعل المتفرج معه في موضع المراقبة، ويظهر على شاشة العرض من بعيد شاعر يصعد على خشبة المسرح ولاينطق بأية كلمة تجعله عرضة للخطر (حافي القدمين/ فوقَ أديمِ الميكرفون) ويتابع الراوي بعدسته الحدث في موضع متلصص، ولكن بأسلوب شعريّ يلقي في نفس المتلقي تأثيراً عميقاً حين يقول: (وآذانُ الجمهور/ قفزتْ، تستبقُ الريحَ إليه)، وفي المقطع نفسه يتعرّض الشاعر لموقف مفجع جداً بقول الراوي (طلقة)؛ إنّها محاولة قتل الشاعر. هنا لم يُظهر الراوي لنا عمّا قاله الشاعر في قصيدته التي كانت سبب وفاته وهلاكه، ربما يرجع السبب في أنّ موقع الكاميرا كان بعيداً عن أرض الحدث ولم يتناه أي صوت لها سوى أنّها كانت ترصد الحدث وتتحرك من بعيد، ويظل الراوي يُراقب الحدث بإستمرارية تامة قائلاً:

فرزت الحُلْمَ
فهبَّ من النوم إلى الشارع، مذهولاً
أبْصَرَ جُثَّتَهُ تَنْزِفُ
ـ وسط ركامِ الأحذيةِ المذعورة ـ
يسلحها الشرطةُ للتحقيقِ
... ...
... ...
وقفَ الشاعرُ
مبهوراً
لا يدري

من أيِّ الحُلمَين، يفيقْ (السابق: ٤٥٨ و٤٥٩)

ينتقل الراوي هنا إلى روح الشاعر المناضل ليصفها لنا بعد إنتزاعه من جسده، وهكذا تنتهي كل المظاهر المناضلة داخله، فلم يشعر بشيء بعد هذه الطلقة الخاطفة ولم يتحرك سوى أنّ روحه قامت بالتنقل على أرض الحدث وتحوم على جُثَّتَهُ التي مازالت تنزف، وروحه في عجب ودهشة مما يدور حوله من شرطة مسلحة للتحقيق وجثّة ملقيّة وسط الركام وهو لايعلم هل إستفاق من حلمه تلقائياً؟! أو مصادفة أو أنّه مازال يحلم، ولكن سرعان ما تحوّل حلمه إلى كابوس وعزاء. وفي مثل الإطار السابق ينخرط الصائغ ليسرد لنا الحياة العلمية والمهنيّة في مجتمعه، وهي مقتطفات قصيرة من يوميات طلاب وأستاذ التاريخ حيث يجعل الكاميرا في موضع المراقبة ويروي الحدث:

أَطْرَقَ مدرّس التاريخ العجوزُ ماسحاً غبارَ المعاركِ والطباشير عن نظّارتيه

ثم ابتسمَ لتلاميذه الصغار بمرارةٍ:

ما أجدَ قلبَ التاريخِ!

أكلّ هذا العُمْرِ الجميل الذي سفحتُهُ على أوراقِهِ المصفرَّةِ

وسوف لا يَذْكُرُني بسطرٍ واحدٍ؟ (السابق: ٢٦٥)

تقف الكاميرا في زاوية من زوايا صف التاريخ وتصوّر الأستاذ وهو يتبادل أطراف الحديث مع طلابه وبعد مدّة قام المدرّس بكل تحسّر وأسف بمسح الغبار عن نظارتيه وهو يسترجع ماضيه المؤلم من الحروب العنيفة كشريط طويل لايكاد يستطيع الخروج منه ثم يلقي نظرة إلى التلاميذ الصغار وهو يبتسم لهم بكل مرارة قائلاً: **(ما أجدَ قلبَ التاريخِ!)** ويتابع شكواه من ماضيه المأساوي لطلابه وقلبه في تحسّر على ما فات والمؤسف أنّه يقول أنّ التاريخ لن يذكره بشيء كما نرى في هذا المشهد أنّ الراوي جعلنا في موضع مراقبته دون أن نشعر أنّ ثمة كاميرا ترصد الحدث.

٢. الحركة الذاتية:

أحياناً يكون الصوت الذاتي مطلوباً. «إنّه ليس شبيهاً تماماً بصوت ضمير المتكلم في النثر لكنه يشبهه في الوظيفة السردية حيث يسمح للمتفرج بأن يشارك بشكل أكثر فاعلية في الحياة الداخليّة أو الإدراكات الخاصة بشخصية ما. إنّ الكاميرا الذاتية تسمح لنا بأن نرى ما تعيشه هذه الشخصية بالفعل» (يوسف، ٢٠١٤م: ٨٨). ويجب أن نفرّق بين الكاميرا الذاتية وبين لقطة وجهة النظر التي تعني «نوعاً من التقريب لما تراه الشخصيّة، وتحتوي على ديناميكيات العلاقة المكانيّة، ومن ثم تمنح المتفرج وعياً بأنّ هذا هو ما تراه الشخصية بالفعل، لكن ليس هناك تحوّل في صوت الراوي. إنّها تشبه كاتباً روائياً يكتب بصوت الراوي الذي يحكي بضمير الغائب: "إنّها تراه"، بدلاً من صوت ضمير المتكلم الخاص بالشخصية: "إنني أراه" ومع ذلك فإنّ لقطة وجهة النظر في إمكانية قويّة في "تقاسم" الإدراك مع الشخصية، وممكن أن تكون أداة مهمة في بناء الصوت الذاتي» (السابق: ٨٨) وكما يجب علينا «التمييز بين الكاميرا الذاتية والفلاش باك، وهو البعد السردي الذي يتحقق في العادة من خلال كاميرا موضوعية، مثله في ذلك مثل الأنواع الأخرى للواقع، مثل الأحلام، الذكريات، الهلوسات» (السابق: ٨٨) ولهذا نرى أنّ «اللقطات الذاتية تؤخذ من وجهة نظر ومنظور شخص ما أو شيء ما مثلاً نرى ما يراه أحد الشخصيات. اللقطات الذاتية تماماً نادراً ما تُستخدم وربما تسبب شعور بالغرابة والتوهان لدى المتفرجين، خصوصاً إذا كانت الشخصيّة تنظر أو تتكلم إلى الكاميرا. لهذا، تُستخدم اللقطة الذاتية تماماً عندما يرغب المخرج في خلق هذا التأثير الذي تسببه» (يوسف، ٢٠١٧م: ٥٦) وغالباً ما تُستخدم لقطة وجهة النظر لتعطي «إحساس بأنّها من وجهة شخص ولكنها أبعد قليلاً من مستوى عينيه، حيث قد يظهر صاحب وجهة النظر في اللقطة ذاتها مثلاً من فوق كتفه بما يسمى بـ"أُورذ شولدِر" أو بالمصري الدراج "أمورس" أو قد نرى لقطة قريبة لصاحب وجهة النظر ينظر في إتجاه ما، ثم نقطع على اللقطة "محايدة" لما ينظر إليه، هي في الحقيقة تعكس وجهة نظره هو، ولكن دون أن تأخذ الكاميرا موقع ومنظور عينه بالتحديد» (السابق: ٥٦ و٥٧) . ولهذه الأغراض يستمدّ الصائغ من هذه التقنيّة في قصيدته "في المقهى..." ويضع المتفرج في موقع الكاميرا الذاتيّة حين يقول:

وَدَلَفتُ إلى مقهى الأدباءِ.. وحيداً، مرتبكاً، أتحاشى نظراتِ الشعراءِ الملتفين
على بعضهمُ، حواراتِ النُقّادِ... وجدتُ لنفسي كرسيّاً مهترئاً.. أَتردَّدُ بعضَ
الوقت، وأجلسُ منحشراً قرب دمي المتوجّسِ أرنو لوجوهِهمُ ملتذّاً.. أتذكّرُ
أنّي أَبْصَرتُ ملامحَ بعضهمُ تتصدَّرُ أعمدةَ الصحفِ اليوميّةِ، والكتبَ الزاهِيَةَ
الألوانِ ... سعلتُ قليلاً من بردِ الطُرُقاتِ، وأبقيةِ الأعوامِ الرطْبةِ، الريحِ!...
خشيتُ بأنّي سأعكّرُ صفوَ تأمُلِهمْ بشحوبي وسعالي...
حاولتُ بأن أتَلَهّى بتصفُّح ما بين يدي من صحف المقهى...
كانتْ نفسُ الأوجهِ تبرزُ من خلالِ الأسطُرِ، تحرجُني ببرودٍ لمْ أفهمْهُ!...
فطلبتُ من النادل... أنْ يأتيني بالبحرِ، وزقزقةِ الغاباتِ المنسيَّةِ في كُراساتِ طفولتنا (الصائغ، ٢٠١٧م، ج٣: ٤١٢)

في هذا المقطع الشعري يحمل الشاعر الكاميرا على عاتقه ويمشي، ويتراءى للمتفرج وكأنّه وُضع مكان شخصية الشاعر، والكاميرا تبقى بعيدة قليلاً عن عيون المتفرج، وفي هذه الأثناء تقترب العدسة التي وُضِعت في موضع الشاعر، من مقهى الأدباء بهزات خفيفة، تعبّر عن إرتباك الشاعر وقلقه وكأنّها تروي لنا الحدث، ونرى من خلالها شعراء كُثر ولقطة أخرى مستقلة للنقاد وهم يتحاورون ثم تركّز الكاميرا الذاتية على وجوههم واحداً واحداً في الصحف اليومية وفي الكتب الزاهية (أَنّي أَبْصَرتُ ملامحَ بعضهمُ تتصدَّرُ أعمدةَ الصحفِ اليوميّةِ، والكتبَ الزاهِيَةَ الألوانِ)، ومن ثم تركّز الكاميرا على جانب واحد من المكان ليشعرنا الشاعر بهذا الحدث بما يفعله من إنفعال حين يسعل (سعلتُ قليلاً من بردِ الطُرُقاتِ، وأبقيةِ الأعوامِ الرطْبةِ، الريحِ!...). وفي لقطة أخرى تركّز الكاميرا بلقطة قريبة جداً على صحف المقهى بحيث تظهر لنا على شاشة العرض كل ما هو مكتوب في الصحف (كانتْ نفسُ الأوجهِ تبرزُ من خلالِ الأسطُرِ، تحرجُني ببرودٍ لمْ أفهمْهُ!...)، وكما سبق وقلنا تتبيّن لنا السطور الموجودة في الصحف، في هذه الأثناء ترتفع الكاميرا إلى الأعلى ويظهر لنا من بعيد نادل يمشي متجهاً نحو الكاميرا الذاتية بقول الشاعر: (جاءَ النادلُ...) وينتهي المشهد إلى أن يقترب من الكاميرا (فطلبتُ من النادل...).

المبحث الثاني: تجلّي تقنيّة المونتاج بواسطة تسلسل الأفعال والأسماء في قالب القصيدة الحديثة

إنّ كلمة المونتاج فرنسية الأصل ويقصد بها القطع بين اللقطات السينمائية ومن ثم لصقها حسب الترتيب الزمني للقطات و«في اللغة الإنجليزية فتسمى مرحلة قطع اللقطات السينمائية بكاتينغ ولكن عملية وصل اللقطات بطريقة خلّاقة أو للحصول على تأثير خاص ...، فقد تُرجمت في بعض الكتب العربية إلى (التوليف والتقطيع) وأبقيت على تسميتها (مونتاج) في أكثر هذه الكتب» (صالح والدوخي: ٢٠١٠م: ٣٤٠). حسب ما توصّل إليه إيزنشتين «أنّ اللقطات المنعدمة الصلة يمكن ضمها ببعضها إلى بعض فتوحي بشيء آخر غير مجرد حاصل جمع اللقطات. ويشرح ايزنشتين نظريته هذه في كتابيه "الإحساس الفيلمي" و"الشكل الفيلمي"» (فولتون، ١٩٥٨م: ٢١٢). إنّ فن المونتاج من الخصائص البارزة في شعر الكثير من المحدثين حيث اتّخذ الروّاد من هذه التقنية وسيلة فنيّة لاثراء نصوصهم الشعرية ورفدها بطاقات دلالية. «فقد انطلق منه بدر شاكر السياب إلى البحث عن وسيلة يجعل بها للمونتاج اطاراً يضفي عليه تركيباً هندسياً يمنع المعاني من الإنفلات والتشتت» (جبرا، ١٩٦٦م: ٦١) لذا نرى الصائغ غالباً ما يحشد نصه الشعري ببعض الأفعال والمفردات التي ساهمت في تكثيف الصور والأحداث، وبدورها ساعدت على توظيف تقنية المونتاج السينمائي داخل هيكل القصيدة ولهذا نرى الصائغ قد استخدم «بعض الأفعال والمفردات التي كانت عاملاً أساسياً في الدفع بالأحداث وتتابع الصور مما ساعد على تطويع تقنية المونتاج وتوظيفها لتساهم كتقنية فنية» (هاشم وجلائي: ١٤٤ و١٤٥) في تشكيل القصيدة المعاصرة ويتحقق ذلك بطريقتين؛ هما:

١. تعدد الأفعال داخل النص

يتخذ الصائغ من الفعل ملجئاً لتكوين الصور السينمائية وبتعاقب الأفعال تتكوّن لنا صور متعاقبة متسلسلة، شبه العملية المونتاجية ولهذا «كان للفعل دور كبير في الدفع بالأحداث وساعد على تعدد الصور واللقطات في بعض النصوص مما أتاح الفرصة لبروز تقنية المونتاج السينمائي وإستغلال إمكانياتها» (السابق: ١٤٥)، وبإمكان هذه الصور المتعاقبة الحاصلة من تسلسل الأفعال أن تستغل جميع التقنيات المونتاجية. وكنموذج نراه في قصيدة "كركرات الطفل مهند" يصور لنا الشاعر بعض الصور السينمائية من الأفعال التي يأتي بها حين يقول:

كركراتُ الطفولةِ ملءُ فمي.. إذْ أراهُ يُكركرُ
يرنو إلى قِطَّةِ البيتِ..
والقِطَّةُ المستفزَّةُ ترنو إليه
وبينهما عالمٌ من تحدٍّ لذيذٍ، وخوفٍ قديمْ
وبعضُ المسافةِ، للاشتباكْ
يراقبها حذراً..!
وتراقبهُ خشيةً للوثوبْ
يهمهمُ..! ماذا يقولُ "مهند" في هذه اللحظةِ الحاسمة!؟
يهشُّ إليها.. فتلمعُ – في لحظةِ الخوفِ– أحداقُها..
تموءُ...
– ماذا ! ...، أيهرُبُ من قطَّةٍ!؟
ولكنَّهُ يتشجَّعُ حين يرانا نراقبهُ ...
يَتَقَدّمُ، مُحتدِماً نحوَها_
صارخاً ...
فتفرُّ من البيت مذعورةً
وهو يمضي يُلاحِقُها.. فَرِحاً، واثقاً
ويُكركرُ منتصراً... (الصائغ، ٢٠١٧م، ج٣: ٤٢٩ و٤٣٠)

هنا إستطاع الشاعر أن يوظف تقنية المونتاج ويمنتج المشهد من خلال تعاقب الأفعال التي لها دور أساسي في تكوين اللقطات بصورة متسلسة ودفع الحدث داخل العملية المونتاجية ويخضع هذا المشهد إلى مونتاج سردي يتمّ الصدم فيه بين الصور من خلال تتابع زمني خاص، بحيث تكوّن النص السابق من لقطات عدّة تعتمد في بناءها على الأفعال التي جاء بها الصائغ على التوالي لتساعد القصيدة في دفع الحدث عن طريق تراوحها (الأفعال) داخل النص الشعري بإنتظام ولتخضع لمونتاج واعٍ (أراهُ يُكَركِرُ، يرنو إلى، يراقبها، تراقبه، يُهمهمُ، يهشُّ، تلمعُ، تموءُ ...). كما نرى منذ بداية الدخول في المشهد ركّز الشاعر على شخصيتين وهما؛ "الطفل مهند بكركراته والقطَّة المُستفزَّة" ، وبإستمرارية أفعالهما التي تتراءى لنا من خلال إستمرارية اللقطات وتسلسل الصُور في هيكل القصيدة، ولتطابق الأفعال مع الترتيب الزماني الذي يخضع له المونتاج الكورونولوجي، ركّز الشاعر فيه على الأفعال المضارعة الدالة على الإستمرارية (زمان الحال السينمائي)، والتي جاءت في توالي اللقطات. تَجمّعُ الأفعال المضارعة داخل هيكل القصيدة ساعد على فلمنة (النص السينمي_ السردي) وإنتقاله إلى نص مرئي، إذ من خلال هذا الشريط الفيلمي القصير الذي تتجلى فيه أمارات المونتاج الكورونولوجي، بإمكاننا مشاهدة الطفل "مهند" مواجهته للقطة المستفزّة وإظهار شجاعته وتبديد خوفه منها كما يتراءى لنا في النص السابق بصورة متسلسلة.

٢. توالي الأسماء داخل النص

تمكّن الصائغ من توظيف تقنية المونتاج (الصور المتعاقبة ودمجها) بواسطة إستعمال المفردات ولهذا أتيحت له الفرصة لتوظيف قاموسه اللغوي لخدمة نصه. وغالباً ما ينتمي المونتاج المستخدم في مثل هذه النصوص إلى المونتاج المتسارع لسرعة القطع واللصق بين المفردات المستخدمة داخل فضاء القصيدة ويكون قصرها الزمني لأنَّها غالباً ماتكون مجرد لقطة مفردة ولاتصاحبها وتجاورها أيّة مفردة أخرى وبهذا تتجمع اللقطات القصيرة، وتصبح القصيدة شريطاً فيلمياً قصيراً ويكون الإيقاع السينمائي الموظف في النص سريعاً بعض الشيء وقديتناسب الإيقاع مع قصر اللقطات وقلة الكلمات (مفردة واحدة) التي تم إستخدامها بدقة، واللافت للإنتباه أنّ هذا النوع من المفردات تتقدّم على وتيرة واحدة. ولعل أجود مثال لهذا التعريف قصيدة "العراق" التي جاء فيها الشاعر بمفردات متتالية لإظهار تقنية المونتاج، ويقوم الشاعر في هذه القصيدة بتلخيص تاريخ العراق في لقطات منسجمة وقصيرة، يبيّن فيها شتى الفئات التي كانت تُسيطر على العراق طوال تاريخها العريق حتى الآن. تُعتبر هذه القصيدة موجز لتاريخ العراق إختصرها الشاعر في كلمات سلسة حيث يقول:

عِنْدَما الأرضُ؛ كوّرها الربُّ، بين يديهِ
ووزّعَ فيها:
اللغاتِ
النباتَ
الطغاةَ
الغزاةَ
الحروبَ
الطيوبَ
الخطوطَ
الحظوظَ
اللقا...
والفراقْ

وقَسَّمَ فيها:
السوادَ
العبادَ
البلادَ
البلايا
الوصايا
الحواسَ
الجناسَ
الطباقْ

اعتصرتْ

روحَهُ

روحَهُ

غُصَّةٌ

فكان....

العراقْ (الصائغ، ٢٠١٧م، ج١: ٦١ و٦٢)

ترتكز هذه القصيدة الفريدة على الإيجاز والإختصار في أسلوب سهل ممتنع، وينتمي القطع المونتاجي في هذه القصيدة إلى المونتاج الأمريكي الذي يهدف إلى الإيجاز والتلخيص، بحيث دمج الشاعر هذا المشهد التاريخي المختصر مابين مايُعرف بالمونتاج المتسارع الذي يهدف إلى جذب إنتباه المشاهد عن طريق تلاحق الصور، وبين المونتاج الأمريكي، وفيه يتمّ توليف مجموعة لقطات سريعة من أجل الإيحاء أو لتدبير الإنتقال من حدث إلى آخر. ولهذا نرى أنَّ نص هذا المشهد، تاريخي وموجز بإمتياز، كما نرى أنَّ الصورة البصرية لهذه القصيدة على هيئة سُلَم وعمودي لاتُجاوِرُها كلمات أخرى، وتكون متتالية لتشكّل لقطات متلاحقة ومتعاقبة ساعدت على دفع النص (اللغات، النبات، الطغاة، الغزاة، الحروب، الطيوب، الخطوط، الحظوظ، ...)، إنَّ هذه المفردات تخضع لنظام مونتاج متسارع يقوم الشاعر فيه بالقطع السريع وكل لقطة من اللقطات سرعان ما تختفي لتغطي مكانها الصورة التالية والجدير بالإشارة أنَّ باصطدام هذه اللقطات بصورة متتالية تتولّد لنا لقطة معيَّنة وخاصة، ما هي إلا حكاية سردية لموجز تاريخ العراق منذ نشأته حتى الآن (عندما الأرض؛ كوّرها الربّ، بين يديهِ/ ووزّع فيها). تتجلى في اللقطة الأولى وما تليها من مفردات (لقطات)، فكرة، حكمة الرب أنَّ في كل أرض ثمة شر وطاغية وفي نفس الوقت خير وسلام، أمّا في النهاية يَذكر أنّ كل هذه الصفات الموجودة في القصيدة تنتمي إلى أرض العراق (اعتصرتْ/ روحَهُ/ غصَّةٌ ....فكان/ العراقْ) وتكون هذه الصورة الأخيرة من سلسلة صور هي عبارة عن لقطة من الأعالي في فضاء لامتناهي للعراق (لقطة فتوغرافية).

نتائج البحث

- إنّ العلاقة بين السينما والأدب وبالأخص الشعر المعاصر علاقة وطيدة ومتبادلة بحيث لا يمكن للسينما أن تعلن وجودها دون الارتباط بالأدب ويظهر ذلك لنا منذ بدايات ظهور السينما.
- تفاعلت قصائد الصائغ المعاصرة مع الفن السينمائي بحيث نجد الأسلوب السينمائي يخيّم على جميع قصائده كالموقع الموضوعي والحركة الذاتية وتوالي الأفعال والأسماء في المونتاج الشعري.
- من أهم الدوافع التي جعلت الصائغ يلجأ إلى الأسلوب السينمائي ليعبّر عن أفكاره وآراءه بصورة واضحة وجليّة، هي تلك الحروب التي عاصرت حياته وحطمت وطنه وحرصه على تسجيل أهم ما مرّ بوطنه من ظلم وأسى.
- قام الصائغ بتوظيف أنواع التقنيات السينمائية في أشعاره كالموقع الموضوعي والحركة الذاتية والمونتاج في قالب الكلمات المتفردة عن بعضها وبدمجها يصوّر للمتلقي مشهداً حسياً بصرياً وبهذا الأسلوب فقد رفع من مستوى القاري إلى متفرج.
- إنّ الأساليب السينمائية التي يستعملها الصائغ في قصائده كالموقع الموضوعي والحركة الذاتية والمونتاج الشعري جعلت قصائده المعاصرة تسمو نحو الحيوية والنشاط وكأنّها فيلم شعريّ مصور أمام أعيننا.

المصادر والمراجع

- بلاوي، رسول وآخرون (٢٠١٥م): «جماليات الأساليب البصرية في شعر عدنان»، **مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها**، تصدر من جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، النسة ٦، العدد ٢١، صص٢٧-٤٨.
- بومالي، حنان (٢٠١٧م): «التقنيات السينمائية في قصيدة "لاتصالح" لأمل دنقل»، **مجلة العاصمة**، كيرالا- الهند، صص ١٣٦-١٤١.

-جبرا، إبراهيم جبرا (١٩٦٦م): «من أوجه الحداثة في الشعر المعاصر: المونولوغ، المونتاج، التضمين»، **مجلة الآداب**، بغداد، العدد٣، صص٥٨-٦٤.

- خضر، محمد علّام (٢٠١٤م): **فكرة المخرج**، دمشق- سورية، المؤسسة العامة للسينما.

- رجبي، فرهاد، امير فرهنك دوست (٢٠١٧م): «كاركرد تكنيک‌هاى سينمايى در شعر فاطمه ناعوت»، **فصلنامه‌ى لسان مبين (پژوهش ادب عربى)**، صص٨١- ١٠٤.

-الرواشدة، أميمة عبدالسلام (٢٠١٥م): **التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر**، عمان- الأردن، وزارة الثقافة المملكة الأردنية الهاشمية.

- زايد، علي عشري (٢٠٠٢م): **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، القاهرة، جامعة القاهرة، مكتبة إبن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، ط٤.

- الزريبي، وليد (٢٠٠٨م): **عدنان الصائغ تأبّط منفى**، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ط١.

- الصائغ، عدنان (٢٠١٧م): **الأعمال الشعرية**، المجلد١و٣، بغداد، دار السطور للنشر والتوزيع.

- صالح، عبد الستار عبدالله، السيد حمد محمود الدوخي (٢٠١٠م): «المونتاج في ديوان محمود درويش (مديح الظل العالي)»، **مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية**، العدد٣، المجلد٩، صص٣٣٩-٣٧٩.

- الصفراني، محمد (٢٠٠٨م): **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠- ٢٠٠٤م)**، الدار البيضاء، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي.

-عبد الخالدي، ياسر علي، شاكر عجيل صاحي الهاشمي (٢٠١٥م): «المعالجات السينمائية في الشعر فائز الشرع " الوقائع لا تجيد رسم الكتابة" أنموذجاً»، **مجلة الأكاديمي**.

- عجور، محمد (٢٠١٠م): **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر**، الإمارات العربية المتحدة، دائرة الثقافة والإعلام.

- فاتح، تماضر (٢٠١٢م): **فن السينما**، دمشق- سورية، المؤسسة العامة للسينما.

- فولتون، ألبرت (١٩٥٨م): **السينما آلة وفن**، مصر، مكتبة مصر.

- هاشم، محمد هاشم، مريم جلائي (٢٠١٥م): «دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العدّودة المصرية»، **فصليّة إضاءات نقديّة**، العدد١٧، صص ١٢٧- ١٥٣.

- يوسف، أحمد (٢٠١٤م): **أساسيات الإخراج السينمائي**، العدد٢١٠١، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ط١.

- يوسف، مصطفى (٢٠١٧م): **منهج صناعة الأفلام حِرف وفنون الفيديو**، مؤسسة التعبير الرقمي العربي، ط١.