

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 the poetry of Adnan Sayegh**Researcher. Zainab Drianward****Associate Professor Dr. Messenger of Malawi****Ass. Prof. Dr. Ali Khadry****Department of Arabic Language and Literature / Gulf of Persia University -****Bushehr / Iran**

r.ballawy@pgu.ac.ir

Abstract

The contemporary Arabic poem has interacted over the decades with several literary arts such as the story, the novel and the play, and borrowed from these arts its own methods. But more importantly, in our time they transcended the boundaries of these literary arts and interacted with fine arts such as plastic art and film art. That the contemporary poem has paved a wide road towards modernity by employing cinematic style as the objective and subjective site and the sequence of names and vocabulary in the montage of poetry, and among the contemporary poets who supplemented their poems in the style of cinematography poet Adnan Sayegh. One of the important motives that made the jeweler employs cinematic methods is the wars he witnessed in the years of his life so that he made him see the world in a precise and transparent manner. Hence, this study is based on the descriptive-analytical approach to applying the visionary's vision through cinematic techniques and the sequence of names and vocabulary in the montage Poetic. The results of this study are that the method taken by the jeweler in his poetry has made the recipient enter the world of narrative and cinematic, and that by this method we note that his poems are mixed with a poetic spirit and a vision of cinematic far from ambiguity and thus divided the research into two sections objectively and self-site and the sequence of acts and names in Poetic montage.

Keywords: modern Iraqi poetry, style, cinema, objective and subjective site, editing, Adnan 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 تخطت حدود هذه الفنون الأدبية وتفاعلت مع الفنون الجميلة كالفن التشكيلي والفرن السينمائي ومن خلال تأثير الفن السينمائي الهام نرى أنّ القصيدة المعاصرة قد شقت طريقاً واسعاً نحو الحدائث بتوظيف الأسلوب السينمائي كالموقع الموضوعي والذاتي وتوالي الأسماء والمفردات في المونتاج الشعري، ومن بين الشعراء المعاصرين الذين رقدوا قصائدهم بأسلوب الفن السينمائي الشاعر عدنان الصائغ. ومن الدوافع الهامة التي جعلت الصائغ يوظف الأساليب السينمائية هي الحروب التي شهدتها 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 الدلالية: 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 بنت 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 وتترنن وتكون أكثر جاذبية ويكفي أن نشير إلى تلك الأفلام التي امتازت بروح شعرية قد أثارت جدلاً واسعاً كـ "الحساء 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 بإمكانها أن تكون من النماذج الريادية في السرد السينمائي بحيث جاء في قصائده بكميات كبيرة من الأساليب السينمائية ليجسد لنا أحداثه اليومية ولا سيما الحوادث المأساوية المؤلمة التي جعلته أكثر نضجاً في إيجاد 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 متفرقة 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 يوظف 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" للوقائع لا تجيد رسم الكتابة" أنموذجاً" صدر عام ٢٠١٥م في مجلة الأكاديمي لياسر علي

عبد الخالدي وشاكر عجيل صاحبي الهاشمي، قام الباحثان في هذا المقال بمعالجة وتحليل النصوص الشعرية معالجة سينمائية والماور 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"انديشه‌های اجتماعی سیاسی عدنان صائغ" أي الأفكار الاجتماعية السياسية عند عدنان الصائغ، عام ٢٠١٢م للطالبة راحلة محمودي في جامعة اصفهان كشفت الطالبة فيها عن الأوضاع السياسية والاجتماعية التي عاصرت حياة الصائغ. وفي عام ٢٠١٥م ظهرت رسالة أخرى تحمل عنوان "الغربة والحنين في شعر عدنان الصائغ" للطالبة آمنه أبگون 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 ومتشعبة ورغم قلتها وندرتها لم تقم بالتركيز على الموقع الموضوعي والذاتي وتوالي الأسماء والمفردات في النص الشعري المعاصر بصورة مباشرة وصريحة ولذا لا توجد 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 تتمّ عن وعي وفضة وروح متمردة لا تبالى بما حولها من هيمنة للجو السياسي والاجتماعي المتشنج، على الشعب العراقي. جاءت «أول 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 الشعرية. عمل الصائغ في الصحف والمجلات العراقية والعربية في أنحاء العالم. وقد غادر الوطن صيف ١٩٩٣ نتيجة للمضايقات الفكرية والسياسية التي تعرّض لها والفقر الذي أخذ فرصة العلاج من والده» (بلاوي وآخرون، ٢٠١٥م: ٣٠). وكان قدر الشاعر أن يعيش حياته المتعثرّة سلسلة من المفارقات، وثلاثة حروب دفعة واحدة، لتلاحقه الرابعة إلى منفاه البعيد (الصائغ، ٢٠١٧م: ٩). تنقل 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 مركبة من صور الأشياء والناس تعمل كوحدة كلامية لهذا تتكون العلاقة بين السينما والفنون الكلامية كما في الأدب (رجبي وفرهنگ 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، ٤ و٣) ومن أهم الأدباء الذين جعلوا نصوصهم الأدبية في خدمة السينما واستفادوا منها أيضاً في نصوصهم كأسلوب حديث: بيرجمان، جان كوكتو وأيزنشتاين و... ومن بينهم يُعدّ جان كوكتو الشاعر والروائي النموذج الرائد في هذا المجال ويكفي هنا الإشارة إلى نظرياته. لم يكن الشعر بالنسبة له يعني القصيدة فقط. فكرة الشعر هي تلك التي مكنته 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 بأن «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). أما حالياً يُعدّ الفن السينمائي «من الفنون التي حرصت القصيدة العربية المعاصرة على مد جسور التواصل معها والإفادة من تقنياتها المختلفة لتطوير أبنيتها وتغذيتها بوسائل فنية 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 التأثير والتأثير، والأخذ والعطاء» (الرواشدة، ٢٠١٥م: ٢٠ و ٢١). 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 الإيمائية مع باوند التي كان لها تأثيرها الواضح في السينما والمتران مع تطورها. ويرجع ريتشادسون علاقة الشعر الحديث بالسينما إلى جذرين أساسيين: الأول: شعر رامبو وويتمان أو ما يطلق عليه اسم الشعر الإحتفائي أي بدلالة الإحتفاء بالحياة لدى وويتمان واكتشاف تقاصيلها 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» (الصفرائي، ٢٠٠٨م، ٢٢٨) لذا العلاقة و«المشابه قوية بين الفن السينمائي والفن الشعري، بل الأدب بشكل عام؛ لأنهما يقومان معاً على الخطاب البصري 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 يُسمى 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 كمثّل الكلمة المكتوبة، فكما يُكوّن الأديب فقراته من جُمْل أدبية يكوّن المخرج المشهد من لقطات، والجملة هنا تساوي اللقطة، والفقرّة تساوي المشهد» (عجور، ٢٠١٠م: ٢٤ و ٢٥)، و«القصيدة نتاج أدبيّ 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 اعتماداً كبيراً» (جبرا، ١٩٦٦م: ٦١).

المبحث الأول: الموقع الثابت والحركة الذاتية

إنّ مواقع النظر بإمكانها 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 نتنبه لنا الشخصيات و«في معظم الوقت سوف يتحدث الراوي مستخدماً صوتاً "موضوعياً"، مثل: بوب يسير في الشارع ليرى ليندا .. تتبعد 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 تتحاز 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 الموضوعية أنّها «على عكس اللقطات الذاتية لا نراها 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 وكأنهم لا يرونها» (يوسف، ٢٠١٧م: ٥٦)، ومن مهارات الشاعر المعاصر أنّه لم يغفل من استخدام 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 يصنع الشاعر الكاميرا موضع المراقبة من الحدث المأساوي، ويقول:

وقفَ الشاعرُ

خلفَ منصّةٍ لا

فمهُ يركُضُ حافي القدمين

فوقَ أديم الميكرفون

وأذُنَ الجمهور

قفزتُ، تستبقُ الريحَ إليه

فالتقيا،

في حُمى التصفيقِ

لكنَّ الطلقةَ ...

فرزّتِ الحُلْمَ

فهبَّ من النومِ إلى الشارع، مذهولاً (الصائغ، ٢٠١٧م، ج ١: 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 ولا ينطق بأية كلمة تجعله عرضة للخطر (حافي القدمين/ فوق أديم الميكرفون) ويتابع الراوي بعدسته الحدث في موضع متصلص، ولكن بأسلوب شعريّ يلقي في نفس المتلقي تأثيراً عميقاً حين يقول: (وأذُنَ الجمهور/ قفزتُ، تستبقُ الريحَ إليه)، وفي المقطع نفسه يتعرّض الشاعر لموقف مفعج 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، وبظل الراوي يُراقب الحدث باستمرارياً تامة قائلاً:

فرزّتِ الحُلْمَ

فهبَّ من النومِ إلى الشارع، مذهولاً

أبصرَ جثتهُ تنزِفُ

_ وسط ركامِ الأحذيةِ المذعورة _

يسلحها الشرطةُ للتحقيقِ

... ..

... ..

وقفَ الشاعرُ

مبهوراً

لا يدري

من أيّ الحُلمين، يفيقُ (السابق: ٤٥٨ و ٤٥٩)

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

أطرقَ مدرّس التاريخ العجوزُ ماسحاً غبارَ المعاركِ والطباشير عن نظارتيه

ثم ابتسم لتلاميذه الصغار بمرارة:

ما أجد قلب التاريخ!

أكل هذا الغمر الجميل الذي سفحته على أوراقه المصفرة

وسوف لا يذكّرني بسطرٍ واحدٍ؟ (السابق: ٢٦٥)

تقف الكاميرا في زاوية من زوايا صف التاريخ وتصور الأستاذ وهو يتبادل أطراف الحديث مع طلابه وبعد مدة قام المدرّس بكل تحسّر وأسف بمسح الغبار عن نظارتيه وهو يسترجع ماضيه المؤلم من الحروب العنيفة كشرط طويل لا يكاد يستطيع الخروج منه ثم يلقي نظرة إلى التلاميذ الصغار وهو يبتسم لهم بكل مرارة قائلاً: (ما أجد قلب التاريخ!) ويتابع شكواه من ماضيه المأساوي لطلابه وقلبه في تحسّر على ما فات والمؤسف أنه 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 الداخلية 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 الشخصية، وتحتوي على ديناميكيات العلاقة المكانية، 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، ويمكن أن تكون أداة مهمة في بناء الصوت الذاتي» (السابق: ٨٨) وكما يجب علينا «التمييز بين الكاميرا الذاتية والفلش باك، وهو البعد السردية 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 الشخصية 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 «إحساساً 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"أورد شولير" 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 و ٥٧). ولهذا الأغراض يستمدّ الصانع من هذه التقنية في قصيدته "في المقهى..." ويضع المتفرج في موقع الكاميرا الذاتية حين يقول:

وَدَلَّفْتُ إِلَى مَقْهَى الْأَدْبَاءِ.. وَحِيداً، مَرْتَبِكَ، أَتَحَاشَى نَظَرَاتِ الشَّعْرَاءِ الْمَلْتَفِينَ
عَلَى بَعْضِهِمْ، حَوَارَاتِ النَّقَادِ... وَجَدْتُ لِنَفْسِي كَرْسِيّاً مَهْتَرِئاً... أَتَرَدُّ بَعْضَ
الْوَقْتِ، وَأَجْلِسُ مَنْحَرّاً قَرِبَ دَمِي الْمَتَوَجِّسِينَ أَرْنُو لَوُجُوهِهِمْ مَلْتَدّاً... أَتَذَكَّرُ
أَنِّي أَبْصَرْتُ مَلَامِحَ بَعْضِهِمْ تَتَصَدَّرُ أَعْمَدَةَ الصَّحْفِ الْيَوْمِيَّةِ، وَالْكَتَبِ الزَّاهِيَّةِ
الْأَلْوَانِ ... سَعَلْتُ قَلِيلاً مِنْ بَرْدِ الطَّرْفَاتِ، وَأَبْقِيَةَ الْأَعْوَامِ الرُّطْبَةَ، الرِّيحَ!...
خَشِيتُ بِأَنِّي سَأَعَكِّرُ صَفْحاً تَأْمُلُهُمْ بِشَحْوَبِي وَسَعَالِي...
حَاوَلْتُ بِأَنْ أَتَلَهَّى بِتَصَفُّحِ مَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنْ صَحْفِ الْمَقْهَى...
كَانَتْ نَفْسُ الْأَوْجِهِ تَبْرُزُ مِنْ خِلَالِ الْأَسْطُرِّ، تَحْرَجُنِي بِبُرُودٍ لَمْ أَفْهَمُهَا!...

فَطَلَبْتُ مِنَ النَّادِلِ... أَنْ يَأْتِيَنِي بِالْبَحْرِ، وَزَقَزَقَةَ الْغَابَاتِ الْمَنْسِيَّةِ فِي كُرَاسَاتِ طِفُولَتِنَا (الصانع، ٢٠١٧م، ج٣: ٤١٢)

في هذا المقطع الشعري يحمل الشاعر الكاميرا على عاتقه ويمشي، ويتراءى للمتفرج وكأنه وضع مكان شخصية الشاعر، والكاميرا تبقى بعيدة قليلاً عن عيون المتفرج، وفي هذه الأثناء تقترب العدسة التي وضعت في موضع الشاعر، من مقهى الأدباء بهزات خفيفة، تبهر عن إرتباك الشاعر وقلقه وكأنها تروي لنا الحدث، ونرى من خلالها شعراء كثر ولقطة أخرى مستقلة للنقاد وهم يتحاورون ثم تركز الكاميرا الذاتية على وجوههم واحداً واحداً في الصحف اليومية وفي الكتب الزاهية (أني أبصرت ملامح بعضهم تتصدّر أعمدة الصحف اليومية، والكتب الزاهية الألوان)، ومن ثم تركز الكاميرا على جانب واحد من المكان ليشعرنا الشاعر بهذا الحدث بما يفعله من إنفعال حين يسعل (سعلت قليلاً من برد الطرفات، وأبقية الأعوام الرطبة، الريح!...). وفي لقطة أخرى تركز الكاميرا بلقطة قريبة جداً على صحف المقهى بحيث تظهر لنا على شاشة العرض كل ما هو مكتوب في الصحف (كانت نفس الأوجه تبرز من خلال الأسطر، تحرجني ببرود لم أفهمه!...)، وكما سبق وقلنا تتبين لنا السطور الموجودة في الصحف، في هذه الأثناء ترتفع الكاميرا إلى الأعلى ويظهر لنا من بعيد نادل يمشي متجهاً نحو الكاميرا الذاتية بقول الشاعر: (جاء النادل... وينتهي المشهد إلى أن يقترب من الكاميرا (فطلبت من النادل...)).

المبحث الثاني: تجلّي تقنية 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 تسمى 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 توصل إليه إيزنشتين «أنّ اللقطات المنعدمة الصلة يمكن ضمها ببعضها إلى بعض فتوحي بشيء آخر غير مجرد حاصل جمع اللقطات. ويشرح إيزنشتين نظريته هذه في كتابيه "الإحساس الفيلمي" و"الشكل الفيلمي" (فولتون، ١٩٥٨م: ٢١٢). إنّ فن المونتاج من الخصائص البارزة في شعر الكثير من المحدثين حيث اتخذ الرواد من هذه التقنية وسيلة فنية لاثراء نصوصهم الشعرية ورفدها بطاقت دلالية. «فقد انطلق منه بدر شاكر السياب إلى البحث عن وسيلة يجعل بها للمونتاج اطاراً يضيف عليه تركيباً هندسياً يمنع المعاني من الإنفلات والتشتت» (جبرا، ١٩٦٦م: ٦١) لذا نرى الصانع 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 الصانع 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 و ١٤٥) في تشكيل القصيدة المعاصرة ويتحقق ذلك بطريقتين؛ هما:

١. تعدد الأفعال داخل النص

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

كركراتُ الطفولةِ ملءٌ فمي.. إذ أراه يُكركرُ

يرنو إلى قِطّةِ البيتِ..

والقِطّةُ المستقرّةُ ترنو إليه

وبينهما عالمٌ من تحدٍّ لذيدٍ، وخوفٍ قديمٍ

وبعضُ المسافةِ، للاشتباكِ

يراقبها حذرًا..!

وتراقبه خشيةً للوثوبِ

يهمهمُ..! ماذا يقولُ "مهند" في هذه اللحظة الحاسمة؟!

يهشُّ إليها.. فتلمعُ - في لحظةِ الخوفِ - أحداقُها..

تموءُ...

- ماذا !...، أيهزُبُ من قِطّةٍ؟!

ولكنّه يتشجّعُ حين يرانا نراقبه...

يتقدّمُ، مُحْتدِمًا نحوها_

صارخًا ...

فتفرُّ من البيت مذعورةً

وهو يمضي يلاحقُها.. فرحاً، واثقاً

ويُكركرُ منتصراً... (الصائغ، ٢٠١٧م، ج٣: ٤٢٩ و ٤٣٠)

هنا إستطاع الشاعر أن يوظف تقنية المنتج المشاهد من خلال تعاقب الأفعال التي لها دور أساسي في تكوين اللقطات بصورة متسلسلة ودفع الحدث داخل العملية المنتاجية 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 بانتظام ولتخضع لمونتاج واعٍ (أراه يُكركرُ، يرنو إلى، يراقبها، تراقبه، يهتمُّ، يهشُّ، تلمعُ، تموءُ...). كما نرى منذ بداية الدخول في المشهد ركّز الشاعر على شخصيتين وهما؛ "الطفل مهند بكركراته والقِطّةُ المُستقرّةُ"، وبإستمرارية أفعالهما التي تتراعى لنا من خلال إستمرارية اللقطات وتسلسل الصور في هيكل القصيدة، ولتتطابق الأفعال مع الترتيب الزمني الذي يخضع له المونتاج الكورونولوجي، ركّز الشاعر فيه على الأفعال المضارعة الدالة على الإستمرارية (زمان الحال السينمائي)، والتي جاءت في توالي اللقطات. تجمّعُ الأفعال المضارعة داخل هيكل القصيدة ساعد على فلمنة (النص السينمائي_ السردية) وإنتقاله إلى نص مرئي، إذ من خلال هذا الشريط الفيلمي القصير الذي تتجلى فيه أمارات المونتاج الكورونولوجي، بإمكاننا مشاهدة الطفل "مهند" مواجهته للقطّة المستقرّة وإظهار شجاعته وتبديد خوفه منها كما يتراءى لنا في النص السابق بصورة متسلسلة.

٢. توالي الأسماء داخل النص

تمكّن الصائغ من توظيف تقنية المونتاغ (الصور المتعاقبة ودمجها) بواسطة إستعمال المفردات ولهذا أتيحت له الفرصة لتوظيف قاموسه اللغوي لخدمة نصه. وغالباً ما ينتمي المونتاغ المستخدم في مثل هذه النصوص إلى المونتاغ المتسارع لسرعة القطع واللصق بين المفردات المستخدمة داخل فضاء القصيدة ويكون قصرها الزمني لأنّها غالباً ماتكون مجرد لقطة مفردة ولاتصاحبها وتجاوزها أية مفردة أخرى وبهذا تتجمع اللقطات القصيرة، وتصبح القصيدة شريطاً فيلماً قصيراً ويكون الإيقاع السينمائي الموظف في النص سريعاً بعض الشيء وقديتنااسب 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 المونتاغ، 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 سلسلة حيث يقول:

عِنْدَمَا الأَرْضُ؛ كَوْرَهَا الرِّبُّ، بَيْنَ يَدَيْهِ

وَوَزَعَ فِيهَا:

اللغات

النبات

الطغاة

الغزاة

الحروب

الطيوب

الخطوط

الحظوظ

اللقاء...

والفراق

وَقَسَمَ فِيهَا:

السواد

العباد

البلاد

البلايا

الوصايا

الحواس

الجناس

الطباق

اعتصرت

روحة

روحة

غصة

فكان....

العراق (الصائغ، ٢٠١٧م، ج ١: ٦١ و ٦٢)

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 ما بين ما يُعرف بالمونتاج المتسارع الذي يهدف إلى جذب إنتباه المشاهد عن طريق تلاحق الصور، وبين المونتاج الأمريكي، وفيه يتم توليف مجموعة لقطات سريعة من أجل الإيحاء أو لتدبير الإنتقال من حدث إلى آخر. ولهذا نرى أن نص هذا المشهد، تاريخي وموجز بإمْتياز، كما نرى أن الصورة البصرية لهذه القصيدة على هيئة سُلْم وعمودي لأتجاوُزها كلمات أخرى، وتكون متتالية لتشكل 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 لتعطي مكانها الصورة التالية والجدير بالإشارة أن باصطدام هذه اللقطات بصورة متتالية تتولد لنا لقطة معيَّنة وخاصة، ما هي إلا حكاية سردية لموجز تاريخ العراق منذ نشأته حتى الآن (عندما الأرض؛ كوزها الرب، بين يديه/ ووزع فيها). تتجلى في اللقطة الأولى وما تليها من مفردات (لقطات)، فكرة، حكمة الرب أن في كل أرض ثمة شر وطاغية وفي نفس الوقت خير وسلام، أما في النهاية يذُكر أن كل هذه الصفات الموجودة في القصيدة تنتمي إلى أرض العراق (اعتصرت/ روحة/ غصة.... فكان/ العراق) وتكون هذه الصورة الأخيرة من سلسلة صور هي عبارة عن لقطة من الأعلى في فضاء لامتناهي للعراق (لقطة فتوغرافية).

نتائج البحث

- إنَّ 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 المتفرّدة عن بعضها وبدمجها يصوّر للمتلقّي مشهداً حسياً بصرياً وبهذا الأسلوب فقد رفع من مستوى القاري إلى متفرّج.
- إنَّ الأساليب السينمائية التي يستعملها الصائغ في قصائده كالموقع الموضوعي والحركة الذاتية والمونتاج الشعري جعلت قصائده المعاصرة تسمو نحو الحيوية والنشاط وكأنّها فيلم شعريّ مصوّر 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، النسخة ٦، العدد ٢١، صص ٢٧-٤٨.
- 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: المونولوج، المونتاج، التضمين»، مجلة الآداب، بغداد، العدد ٣، صص ٥٨-٦٤.
- خضر، محمد علام (٢٠١٤م): فكرة المخرج، دمشق- سورية، المؤسسة العامة للسينما.
- رجبى، فرهاد، امير فرهنگ دوست (٢٠١٧م): «كارکرد تكنيك‌هاى سينمايى در شعر فاطمه ناعوت»، فصلنامه‌ى لسان مبین (پژوهش ادب عربى)، صص ٨١- 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 ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، ط٤.
- الزبيبي، وليد (٢٠٠٨م): عدنان الصائغ تأبط منفى، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ط١.
- الصائغ، عدنان (٢٠١٧م): الأعمال الشعرية، المجلد ١ و٣، 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، العدد ٣، المجلد ٩، صص ٣٣٩-٣٧٩.
- الصفراني، محمد (٢٠٠٨م): التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ - ٢٠٠٤م)، الدار البيضاء، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي.
- عبد الخالدي، ياسر علي، شاكرا 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 العدوة المصرية»، فصلية إضاءات نقدية، العدد ١٧، صص ١٢٧- ١٥٣.
- يوسف، أحمد (٢٠١٤م): أساسيات الإخراج السينمائي، العدد ٢١٠١، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ط١.
- يوسف، مصطفى (٢٠١٧م): منهج صناعة الأفلام جرف وفنون الفيديو، مؤسسة التعبير الرقمي العربي، ط١.