تداخل الفنون في الشعر العراقي (٢٠٠٠-٢٠٢٠م)، فن السينما اختيارا

أ.د. بشرى موسى صالح، م.م. عبّاس نجم عبيد
الجامعة المستنصرية/ كلية التربية/ قسم اللغة العربية
abbasnagm1@uomustansiriyah.edu.iq

الملخّص:
هذا بحث مستلّ من أطروحة دكتوراه نظرتُ في متنها إلى (التحوّلات الأسلوبيّة في الشعر العراقي من ٢٠٠٠م-٢٠٢٠م)، وكان فنّ السينما من الفنون الأكثر حضورا في هذه المرحلة من عمر الشعر العراقي، وعلى الرغم من كثرة التقانات السينمائية التي يمكن أن يفيد منها الشعر، فإنّ اللقطة السينمائية والمونتاج السينمائي والسيناريو السينمائي تبدو أكثر التقانات حضورا في النصوص التي وقع عليها فعلُ الاختيار، لذلك حاولت أن أبرّز تداخل الشعر مع السينما من هذا الجانب، وكانت اللقطة السينمائية -التي تعد أصغر العناصر السينمائية- واحدة من تقانات النص الشعري العراقي الحديث في هذه المرحلة، وقد يؤدي قصّ اللقطات ولصقها إلى مونتاج سينمائي، أما السيناريو السينمائي فهو القصة التي تشير تقطيعاتها المشهدية إلى بداية ووسط ونهاية.
الكلمات المفتاحيّة: (الشعر العراقي، تداخل الفنون، اللقطة الشعرية، المونتاج الشعري، السيناريو الشعري).

Summary:
This is a research drawn from a doctoral thesis in which I looked at (stylistic transformations in Iraqi poetry from 2000 AD-2020 AD), and the art of cinema was one of the most present arts at this stage in the life of Iraqi poetry, and despite the large number of cinematic technologies that poetry can benefit from, The cinematic shot, the film montage, and the cinematic script seem to be the most present technologies in the sample that the act of choice took place, so I tried to highlight the overlap of poetry with cinema from this aspect, and the cinematic shot - which is the smallest of the cinematic elements - was one of the technologies of the modern Iraqi poetic text in this The stage, and cutting and pasting footage may lead to a cinematic montage. As for the cinematic script, it is the story whose scenic cuts refer to a beginning, middle, and end.
key words: (Iraqi poetry, intertwining of arts, poetic snapshot, poetic montage, poetic script).

تقديم:
الشعر فن لساني، صفته الأدبية لا تحكم عليه بالانكفاء على نفسه، ولا الإبقاء على تقاناته المعروفة، كما أنَّ كلَّ فنٍّ من الفنونِ الأخرى غيرِ اللسانيةِ له خصائصه العامة وخطوطه العريضة، التي يظل محافظا عليها وإن حدث انفتاح أو تنافذ بينه وبين فن آخر.

وإن أصالة النوع الأدبي أو الفني لا يتم العمل على تهجينها حين يعمل النوع على تمرير جسور تلاقحية بينه وبين نوع آخر، وهذا ليس بجديد على الأنواع الأدبية والفنية، فحالة التجاور بين الفنون قد مكّنتها من العبور الأجناسي منذ زمن بعيد، و"لا شك أن الفنون على اتصال دائم أحدها بالآخر، ولكن هذه العلاقات ليست مؤثرات تبدأ من نقطة ثم تحدد تطور الفنون الأخرى، بل لا بد أن ندركها على أنها نظام مركب من العلاقات الجدلية التي تعمل في اتجاهين، من فن بعينه متجهة إلى فن آخر والعكس، وقد تتحول تحولا كاملا خلال الفن الذي استجدت عليه. إن علينا أن نرى مجمل الأنشطة الإنسانية على أنها نظام جامع يضم حلقات ذاتية التطور، لكل منها معاييرها الخاصة بها، التي لا تتفق بالضرورة مع معايير ما يجاورها من الحلقات"[(i)]، فالشعر حين يتداخل مع السينما أو الرسم أو الموسيقى لا يصبح شيئا آخر، وإنما يكون في تداخله مستجيبا لما يتطلّبه العصر.

إنّ "القصيدة الحديثة لم تعد تكتفي بالاتكاء على التقاليد الشعرية الموروثة، وإنما انطلقت إلى الفنون الأخرى تستعير من أدواتها وتكنيكاتها الفنية ما يساعد على تجسيد الرؤية الشعرية الحديثة بما فيها من تركيب وتعقيد، ولم تقف القصيدة عند حدود الفنون الأدبية الأخرى تستعير منها، وإنما تجاوزت ذلك إلى الاستعارة من الفنون غير الأدبية كالسينما والتصوير والموسيقى وغيرها من الفنون، بحيث أصبح بناؤها الفني على قدر من التركيب والتعقيد يعادل ما في رؤية الشاعر الحديث من تركيب وتعقيد"[(ii)]، إذ يرى الدكتور كريم شغيدل أن تداخل الفنون على شاكلتين: "لسانية تخص فنون الأدب المجاورة للشعر، ولا لسانية – إن صح التعبير- تخص الفنون البصرية، وكلاهما يظهر تداخله عبر مستويين من مستويات النص الشعري، الأول: مستوى الإفادة المباشرة، كما في استثمار البنى السردية والحوار المسرحي في الحالة الأولى للتداخل، واستثمار الصورة والهيئات البصرية في الثانية، الثاني: مستوى الإفادة غير المباشرة، كما في توفر الحس الدرامي وبعض تقنيات السرد بصورة جزئية في الحالة الأولى. واستثمار تقنيات الرسم أو السينما ضمن لغة النص بدون الحاجة للاتصال البصري، في الحالة الثانية"[(iii)]، وهذه المصاهرة بين الشعر والفنون الأخرى قد أسهمت بشكل فاعل "في خلق آفاق بكر وفضاءات جديدة لدى الشعراء من أجل الولوج في البنى التشكيلية الحديثة للمتن الشعري المعاصر وطرق إخراجه التجريبية، الأمر الذي يتيح إمكانية عالية في عملية تخصيب النصوص الشعرية ومزاوجتها بآليات الفنون الأخرى وتقاناتها"[(iv)] المتعددة، وهذا يعود إلى قابلية الفن الأدبي بعامة والشعري بخاصة على الانفتاح على الفنون الأخرى، ذلك لأنّ "أسرار الجمال الفني في الأدب أنه كالنحت يمتلك القدرة على التجسيد، وأنه كالرسم يمتلك القدرة على التصوير، وأنه كالرقص في قدرته على تسجيل الحركة، وكالموسيقى في قدرته على الإيحاء، ثم أنه بعد ذلك كله يمتاز على الفنون جميعا بقدرته المتفردة على الإفصاح"[(v)] بوصفه فنا لسانيا، والفنون الأخرى غير لسانية.

أما صلة الشعر بالفنون الجميلة فهي صلة قديمة في تاريخ الإنسان وفنونه، ولعلّ المقصدية العالية في إفادة الشاعر من الفنون الأخرى وتقاناتها وأنماطها وطرق معالجاتها الفنية والأسلوبية هي التي أثارت أقلام النقاد في العصر الحديث، فعملية "انفتاح النص الشعري كانت وليدة الوعي الحديث"[vi]، وحمولاته الفلسفية والفكرية والثقافية، "وإذ أخذت فعالية التداخل بين الفنون الآن بعداً واسعاً وعميقا وديناميا، فإن ترحيل الكثير من المصطلحات والمفاهيم والصيغ والأساليب التي تعمل في فن من الفنون إلى حقول فنون أخرى أصبح من الأمور الميسورة والضرورية والسريعة التحقق، وصارت عملية التداخل والأخذ والاستعارة والاكتساب والترحيل والتضافر والتلقي والاستيعاب والتمثّل والتشغيل والتكييف والدمج من الأمور الماثلة والطبيعية في ظل هذا المناخ، وهو يحقق الصورة الأكثر حضوراً وصيرورة وتمثيلا لجدوى هذا التداخل وقيمته ومعناه على المستويات كافة"[vii]، وهو ما نجده في شعر هذه المرحلة التي أفصحت عن تداخلات متعددة عبر استدعاء الفنون الأخرى أو تجريب تقاناتها الفنية في المتن الشعري.

ولعلّ تداخل الشعر مع الفنون الأخرى في هذه المرحلة يعد من أبرز الروافد الأسلوبية التي استطاعت أن تحقق تحولا ملحوظا في الشعريّة العراقيّة، وهي نتيجة طبيعية لشعر يقف ظهيرا له إرثٌ أدبيّ رياديّ، وما سيأتي هو إشارة إلى تقانات بعض من هذه الفنون التي تداخل الشعر معها، وربّما هي الأبرز والأكثر حضورا وأثرا في التحوّلات الأسلوبيّة لشعر هذه المرحلة:

١- اللقطة الشعرية:

اللقطة (shot) هي "العنصر الأصغر في النحو السينمائي الذي يتألف من صورة واحدة متواصلة تستمر إما لأقل من ثانية واحدة (كوميض الفلاش)، أو تستغرق بكرة كاملة من شريط التصوير[...] كما يمكن للقطة الواحدة أن تغطي مواضيع مختلفة وأن تمرّ بأي عدد من زوايا التصوير لكنها تنتهي بقطع للانتقال إلى لقطة جديدة"[viii]، فتتولد أنواع اللقطات عن طريق تحريك الكاميرا أثناء تصوير اللقطة، (لقطة بانورامية، لقطة مائلة...)، أو عددِ الأشخاص الموجودين في اللقطة الواحدة (لقطة لشخصين أو ثلاثة أشخاص...)، أو من العلاقة المكانية بين الكاميرا والشخص المصوَّر، أي المسافة الفاصلة بينهما (لقطة متوسطة البعد، لقطة بعيدة...) أو الدورِ المنوطِ لهذه اللقطة في زمان الفيلم وقواعده (لقطة نهاية، لقطة تعريف...)[ix]، فهي وحدة البناء الرئيسة في السينما، وهي المادة الخام التي يمكن ترتيبها وتنظيمها لخلق نتيجة محددة ومطلوبة[x]، لأنها "قطعة قابلة للتلاعب بغض النظر عن الحجم وتموضع العناصر الشكلية التقليدية كالإضاءة، والصوت، والحركة"[xi]، داخل الفيلم السينمائي.

إنَّ طول اللقطة يعادل مرّةً واحدةً من التصوير، وهذا يتحدّد بمقدار كمية الشريط الذي يتعرض للضوء داخل آلة التصوير، من غير إعادة لتعبئة الشريط[xii]؛ فمجموع اللقطات السينمائية يحدث في زمكان واحد، وإن اختلف الزمان أو المكان فإن مجموع هذه اللقطات سيؤدي إلى خلق مونتاج سينمائي.

أمّا عن توظيف اللقطة السينمائية في المتن الشعري فإنّه يتم عن طريق تبادل الأدوار بين أدواتِ كلٍّ من الشعر والسينما، فإذا كانت الكاميرا هي الفاعل الرئيس في تدوين اللقطة السينمائية وتسجيلها، فإن اللغة ستكون بديلا عنها في الشعر، سواء أكانت اللقطة الشعرية كلمة واحدة أو أكثر من ذلك، أي أن حدودها السينمائية لا تختلف عمّا هي عليه في الشعر، لأنّ الفنّين يقومان بوظيفة واحدة هي التصوير، وإن اختلفت أداة التوصيل في كلٍّ منهما.

وتبدو اللقطة الشعرية من أبسط التقانات التي استعارها الشعر من فن السينما، وعادة ما يغادرها الشاعر ويتجه نحو لقطة جديدة، فيؤسس في تتابع اللقطات إلى خلق مونتاج أو سيناريو، يقوم على مجموعة من اللقطات أو المشاهد المتتابعة، لذلك يكاد يكون توظيف (اللقطة الواحدة) في الشعر محدودا في نصوص هذه المرحلة من الشعر العراقي، والحال نفسه مع المراحل السابقة[xiii]، وسبب ذلك ربما يكون في طبيعة اللقطة وإمكاناتها وإن طالت، إذ يصعب بناء فيلم كامل أو نص كامل على لقطة واحدة، بينما حضور اللقطة بشكل ضمني هو أمر وارد وكثير في الشعر عموما، أما التقانات الأخرى للسينما فقد شكّلت حضورا أكبر في الشعر المعاصر، مما أدى إلى نشوء "ما يعرف بالسينما الشعرية والشعر السينمائي"[xiv]، وهذا يعني أن السينما أفادت أيضا من الشعر، والعلاقة بينهما تبادلية من جانب الإفادة، بل أغلب الفنون الأخرى تشكّل سبقا زمنيا على فن السينما، فالشعر حين يتداخل معها فإنه يقوم باسترداد بضاعته[xv] التي عُرف بها من قبلُ.

إن اللقطة السينمائية في الشعر يندر أن تشغل نصا كاملا، وقد يحدث هذا في السينما، ولكنّه صعب في الشعر، إلّا إذا كان النصّ قصيرا إلى درجة كبيرة، وهذا ما نراه في الكتابات الشذرية، فمن اللقطات المنفردة في شعر المرحلة ما يقوله الشاعر معن غالب سباح في حادثة زيد بن علي (ع):

"قد أنزلوكَ من الصليبِ وإنهم
حتى لجثتكَ الشريفةِ أحرقوا
نثروا رفاتَك في المياهِ وحسبُنا
أنّا شــربنا ثورةً تتعمـــــــلقُ"[xvi]

يسجّل الشاعر في هذين البيتين لقطة تراجيدية طويلة لزيد الشهيد بعد صلبه، وطول اللقطة هنا تحدده عملية إجراء الأحداث وما تستغرقه زمنيا، والشاعر يحرص على إعادة رواية المقتل كما هي في المدونات التاريخية، وبهذا الحرص في النقل تزداد فاعلية اللقطة لتضم ثلاثة أحداث متسلسلة (الإنزال من الصليب، وإحراق الجثة، ونثر الرفات)، وفيها تأخذ الكاميرا موقعا ثابتا وزاوية أفقية واحدة، أما الشخصية فهي المتحركة، وفي كل حركةٍ لها تأخذ شكلا معينا، ففي إنزالها تأخذ شكل الإنسان الميت، وفي إحراقها تكون كتلةً من نار، وفي نثرها حفنةً من تراب أو رماد، وهي لقطة خارجية قائمة على الوصف وحاضرة في ذهن المتلقي؛ لما يعرفه من حالاتِ موتٍ مشابهة لهذه الحالة في سجلّ تاريخ البشرية.

أما الشاعر فارس حرّام فإنّه يتعامل مع الكاميرا بتغيير زاوية الالتقاط وتحريك المواد المراد تصويرها عن طريق حركتها الشعورية واتخاذ المونولوج أسلوبا رئيسًا لها، يقول مثلا:

"كاتبُ سيرتك

يلتقط
الصورَ لحقائبك،
بينما يجهدك
إخفاءُ
أنّك تهرب.
وتوصلك
إلى سلّم الطائرة
أغنية
غير دقيقة
عن الوطن.
تعثُرْ
برغبة النظر
إلى الوراء،
حين يكسر ابتعادَك
الآباء الطبيعيّون،
أو حين تتقلّبُ فيكَ
أغراضهم
التي
في الدواليب."[xvii]

تدخل شخصية الشاعر في هذا المقطع ضمن حيّز الكاميرا، أو الفضاء الذي سيتم التقاطه، ثم يبدأ بتحريك المشهد في لحظة (تجريح داخلي) كما هو عنوان النص، ليكون انشغال كاتب السيرة بالتقاط الصور للحقائب، ثم يرسم الشاعر أو (الراوي) من الداخل ملامحَ إجهادِهِ على وجهه، في محاولته لإخفاء ما يبدو عليه الهاربُ.

يحشّدُ هذه اللقطةَ بحركته نحو سلّم الطائرة، عن طريق مصاحبة (أغنية غير دقيقة عن الوطن)، وهنا يتطلب منه أن يأتي بلقطة شخصية قريبة جدا، تظهر فيها قسمات الوجه الهارب والعائد –بفعل الأغنية الوطنية- في آن واحد، ولكنّ الشاعر يلجأ إلى حيلة التعثّر برغبة النظر إلى (الوراء) الذي يعني العودة.

أما الحركة التي يزداد تعقيدها ويتعذر إظهارها في الكاميرا بمتنها السينمائي فهي تقلّب أغراض الآباء وعبورها الظرفيّ من (الدواليب) إلى عمق الشاعر ووجدانه، وهي لقطة داخلية تصارع اللقطة الخارجية المملوءة بشخصيتين في مكان من المطار قرب سلم طائرة، وتشكّل معها ثنائية (الهروب والعودة).

وفي موضع آخر من النص يعود الشاعر إلى لقطة مماثلة في صراعها للّقطة السابقة، يقول:

"ما يجدي تدافعك
تجاه عدم العودة...
والحياة بالأصل مكعّبة؟"[xviii]

والتكعيب كناية عن تساوي المتصارعَين في نفسه (الهروب والعودة)، فاللقطة هنا تُظهر الشاعر (الشخصية) بصورة من الإحباط واليأس، وعدم الجدوى من التدافع، ما دام المآلُ صائرا إلى حالة واحدة، لذلك بُنيت اللقطة على استفهام إنكاري أوقف حركتَها وثبّط من عزيمة الشخصية في تدافعها الداخلي تجاه عدم العودة، وهي اللقطة الأخرى التي يؤكّدُ الشعرُ فيها مقدرتَه على التصوير بطريقة قد يتعذر تسجيلها على عين الكاميرا في فن السينما.

وأحيانا يلتقط الشعراء صورة من اليومي والمألوف في الحياة الطبيعية، وهو ما يجده القارئ عند الشاعر مهدي النهيري، ففي قوله مثلا:

"في الليلِ حينَ الريحُ والشُّبّاكُ
لا يتصالحانِ على الهدوءِ الساحرِ"[xix]

وهي لقطة باستطاعة القارئ أن يراها أو يتمثّلها، فقد صوّر فيها الشاعر احتدام الفوضى بين الريح والشباك في ليلٍ عزّ هدوؤه، ويلاحَظ أنّها لقطة قائمة –رغم قصرها- على أبرز العناصر السردية: زمان (الليل) ومكان (الشبّاك) وحدث (لا يتصالحان على الهدوء). وفي موضع آخر من القصيدة نفسها يأتي الشاعر بلقطة يومية أخرى، يقول:

"فهناك يختلطُ الدخانُ
فلا ترى إلا دوائرَ تُمَّحى بدوائرِ"[xx]

وهي لقطة حركيّة لدوائر الدخانِ -من فعل التدخين- وامّحائها بدوائر أخرى، تأخذ شكلا متلاشيا في حركتها اللولبية البطيئة، وتكون فيها عينُ الكاميرا متحركةً في ملاحقتها لآخر ذرة دخان، وصولا إلى المحو التام. تبدو لقطةً يومية معتادة، لكنّ اليومي له حرارته في الشعر، ويعمل على تقريب النص من الحياة وتفاصيلنا التي نشترك بها جميعا.

وقد يحدث تداخل الشعر في السينما عن طريق عتبات النصوص، وهو ما يراه القارئ من لقطات سينمائية في العنوانات عند الشاعر أحمد شمس مثلا، ومن عناوينه: (علبة كولا تتدحرج، ومدينة تحلق أشجارها، وطفل يحضن الموج، و(باجة) على الطاولة رقم١)[xxi]، ويبدو أن طبيعة القصر في اللقطة السينمائية، وهي سمة غالبة، يناسبها في الشعر أن تكون عتبةً تتصدّر النص، وإن تتابعت اللقطات فإن القارئ سيكون أمام تقنية سينمائية أخرى، هي المونتاج.

٢- المونتاج الشعري:

الأصل في الـ(مونتاج montage) أنه مصطلح سينمائي فرنسي مستعار في الأدب، ويعني في ميدانه "قطع اللقطات السينمائية ولصقها. أما في اللغة الإنجليزية فتسمى مرحلة قطع اللقطات السينمائية بـ(cutting) ولكن عملية وصل اللقطات بطريقة خلاقة أو للحصول على تأثير خاص –وهو ما توصل إليه السينمائيون الروس الأوائل- فتسمى (مونتاج montage) أيضا، وقد تُرجمت في بعض الكتب العربية إلى (التوليف والتقطيع) وأُبقيت على تسميتها (مونتاج) في أكثر هذه الكتب، حيث أن هذه التسمية تلم بكل مراحل تقنية المونتاج. لأنها الأصل في التسمية، وتذهب أبعد من مجرَّد الإشارة إلى آلية القطع واللصق"[xxii]. ويرى الدكتور صلاح فضل أن المونتاج "يمثل في لغة السينما ما يقوم به النحو في لغة الشعر من تحديد العلاقات بين الأجزاء المختلفة من فاعلية ومفعولية وفضلات مكملة"[xxiii]. أي أن المونتاج السينمائي قائم على ضم عدد من اللقطات أو المشاهد في فيلم سينمائي موحّد، وهذا يشبه ما يقوم به النحو في الجملة.

إن المونتاج يعني "تعاقب الصور على نحو خاص مستهدفا نتيجة عاطفية معينة. وهذا بالضبط ما يفعله الشاعر المعاصر. إذ يلحق الصورة بالصورة أحيانا على نهج سريالي والسرياليون تعلموا الكثير من المونتاج السينمائي، عندما كانت الأفلام الجادة في أوائل عهدها [...] والأرجح أن آيزنشتاين أول من استعمل هذه اللفظة بهذا المعنى المستحدث"[xxiv]، فالمونتاج قد مرّ بمراحل متعددة، منذ الابتكار الأول أو المرحلة المباشرة في توظيف هذه التقنية سينمائيا إلى المرحلة الاحترافية التي انقسم فيها المونتاج على مجموعة متعددة من التقنيات.

وقد أفادت "الفنون الأدبية من إمكانيات التقنية التي تقدمها السينما، وكان أن استعار كل من الرواية والشعر أسلوب المونتاج من السينما"[xxv]، فالرواية وجدت في هذا الأسلوب التعبيري خير وسيلة "للتعبير عن الحركة وتعدد الوجوه وذلك لتقديم ما هو غير ساكن وغير ممركز"[xxvi]، من قبيل توزيع الزوايا وتعدد المنظورات وتداخل المشاهد.

إن المونتاج الشعري يحدث عن طريق التقاط "مجموعة من الصور غير المترابطة، ويكون حشدها بهدف خلق انطباع عام، أو تصوير موقف للتعبير عن أحوال مضطربة معينة وإيقاعات وسرعات مدمرة"[xxvii]. ولعلّ "أهم تغيير طرأ على القصيدة منذ نشوئها إلى يومنا هو تبنّيها لأسلوب المونتاج الذي استحدثته السينما"[xxviii]، وإن أثر المونتاج السينمائي في الشعر يؤكد العلاقة الوشيجة بين الشعر والسينما قبل أن يكون للسينما كل هذه التقنية العالية التي نشهدها الآن، فالشعر قد أفاد من تقنية المونتاج منذ نشوئها[xxix]، لذلك يبقى المونتاج "من الخصائص البارزة في شعر الكثير من المحدثين، فقد انطلق منه بدر شاكر السياب إلى البحث عن وسيلة يجعل بها للمونتاج إطارا يضفي عليه تركيبا هندسيا يمنع المعاني من الانفلات والتشتت"[xxx]، وذلك عن طريق "عملية تدليل على القيمة الشعرية المتحققة من خلال النص وفق اشتغال مستفيد من البنية البصرية (السينمائية)، وهذا ما يمثل أو يعمل على تمثيل الكل الشعري عن طريق الاستعانة بتقنية المونتاج السينمائي"[xxxi]، وكان ذلك ممثلا عند السياب بتوظيف الأساطير والرموز التي عمل على خلقها واختصّت به.

يرى (لوي دي جانيتي) أن المونتاج فيزيائيا يقوم على "ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى. اللقطات ترتبط مع بعضها لتكون مشاهد، والمشاهد ترتبط معا لتكون مقاطع متسلسلة. وعلى المستوى الميكانيكي يقوم المونتاج بإزالة الزمان والمكان غير الضروريين. يقوم المونتاج عن طريق ارتباط الأفكار بربط لقطة بأخرى ومشهد بآخر"[xxxii]، فهو عملية ضمّ مجموعة غير مؤتلفة ووضعها في شريط فيلمي واحد، لتبدو في تسلسل الفيلم كأنّها أصوات متعددة، على أن تشترك هذه الوحداتُ المرادُ ربطُ بعضها ببعض بخامة معينة، وهذا الشرط ضروري في المونتاج الشعري.

ولعل عملية قطع اللقطات ولصقها في المونتاج تشترك مع ما هي عليه عملية الكولاج، من أجل خلق معنى محدد ينجم عن هذا القطع والإلصاق، فحرفة المونتاج السينمائي "هي لصق قطعتين من الفيلم معا لتعطيا معنى ليس ظاهرا في أي من القطعتين"[xxxiii]، غير أن الكولاج يختلف عن المونتاج في أهمية اللقطات أو الأجزاء المضافة ووظيفتها، فالجزء (المكولج) يُعدُّ ثانويًّا في اللوحة أو القصيدة، وإن كانت إضافته ذاتَ قيمة فنية أو تعبيرية أو جمالية، إلّا أنَّه أحيانا يمكن الاستغناء عنه، كما أن أسلوب المونتاج على اختلاف تقنياته تُشترطُ فيه وحدةُ المادة أو الخامة، بينما اشتراط الكولاج يأتي من المغايرة والمخالفة بين المواد[xxxiv]، سواء أكان كولاجا تشكيليا أم كان شعريا، فضلا عن ذلك أن المونتاج يتعامل مع اللقطات والمشاهد، وليس مجرّد قطعٍ ولصقٍ لأيّة مادّة أو جملة.

وعلى المستوى الميكانيكي يقدّم الدكتور حمد محمود الدوخي معادلة توضيحية لعملية المونتاج، هي: (أ+ب=أب)، بينما يراد من المونتاج على المستوى الفكري أن تكون المعادلة على النحو الآتي: (أ+ب=ج)[xxxv]. معنى ذلك أن عملية المونتاج -السينمائي أو الشعري- تقدّم لنا مجموعة من اللقطات الملصقِ بعضُها ببعض، وهذا الإلصاق يتطلّب تتابعا زمنيا، وإن لم تتوافر في بنياته حالةٌ من الانسجام المنطقي في الأقل؛ لأن المونتاج في الدرجة الأساس "تنظيم لقطات الفيلم طبقا لشروط معينة في التسلسل والزمن"[xxxvi]، كما أنّ حاصل الجمع في المعادلة الميكانيكية مأخوذ بهذا التتابع، وإن تمَّ قطعُ لقطةٍ عن أخرى بمسافةٍ زمنيةٍ فإنَّ قيمةَ (أ ب) لم يعد باستطاعتها أن تكون مساويةً لقيمة (ج) فكريا.

وليس بالضرورة أن تكون بنية (أ) مساويةً زمنيا لبنية (ب) في المونتاجين السينمائي والشعري؛ فالكاميرا في الأوّل تعطي في حركتها مشهدا قد يطول وقد يقصر، وحين يُقتطَع المشهدُ بآخر فإنَّهُ لا يكون ملزمًا بمطابقةِ سابقهِ أو لاحقهِ، في الزمن أو الموقف أو الموضوع، وكذلك الحالُ في المونتاج الشعري.

يقول الشاعر علي إبراهيم الياسري:

"في خاطري وأنا أتلمّسُ المرآة
أن يبْيضَّ الشعرُ
وأن أتوسَّدَ الفراشَ في ليلةٍ بعيدةٍ
أن يجتمعَ حولي الأولاد

وأموت وأنا أشاهدُ أخيراً مَنْ يَبْكي عَليَّ.
في خاطري أن أعيشَ طويلاً
أن أمشي على مَهَلٍ
ويساعدني رجلُ المرورِ الطيّب
كما يفعل دائما،
أن أجلسَ في مقهى شعبي
ويخفض النَّاسُ، أصواتَهم، من أجلي
أن أنظرَ لامرأة جميلةٍ
فلا تشعر بالحَرَج."[xxxvii].

يلاحَظ أن الشاعر يستبق حاضره في مشهد وقوفه أمام المرآة وتلمّسِ صورته فيها، ثم يأتي بسبع لقطات متتابعة، يستشرف فيها زمانا افتراضيا لشيخوخته، بدءا من اللقطة الأولى: (أن يبْيضَّ الشعرُ)، وهي لقطة مؤسِّسة لما يأتي بعدها، وعن طريقها وضع الشاعر لأسلوب المونتاج ثيمةً بانورامية محددة، جعلت اللقطات التي جاءت بعدها في خطٍّ أفقيّ له زمان واحد، بينما تعددت الأماكن التي انطلق منها في حوار ذاتي من صنيع ذلك الزمان.

وبعد تحشيد اللقطات الاستباقية الأولى يقطع الشاعر تتابع المونتاج بثلاث علامات، في لقطة: (وأموت وأنا أشاهد أخيرا...)، الأولى والثانية دلاليتان تشيران إلى النهاية: (أموت، أخيرا)، والثالثة علامة الترقيم (النقطة)، وهي علامة وقف تام، يلجأ بعدها إلى استرجاع داخلي بسيط، عن طريق إعادة شبه الجملة: (في خاطري)، ثم يواصل عملية المونتاج بالاستباق ذاته الذي انطلق من بياض الشَّعر، وهذا النمط من المونتاج يُعدّ من (المرحلة المنتبهة)، "وهي المرحلة التي تتجاوز المرحلة المباشرة إلى أساليب مونتاجية تدل على الانتباه"[xxxviii] لما يجري في النص بقصدية لا يمكن إغفالها.

وعند الشاعرة أفياء الأسدي أنماط من مونتاج (المرحلة المنتبهة)، مع أنّها تكتب في الشكل العمودي، وهذا يقيّد حركة اللقطات ويحدد تدفّقها، ولكنّها استطاعت أن تخلق مونتاجا منتبها عن طريق جملة من العناصر، تقول مثلا:

"أقولُ لأصحابي: إذا جاءَ فاذهبوا،
وجاء كما في الأمس،
لم يدرِ ما بيا
يجالسُ أنصافاً ويأمل حبّهم
ويأكل من قلبي ويلعنُ مائيا"[xxxix].

اللقطة الأولى تظهر فيها الشاعرة مع أصحابها وهي توصيهم بالذهاب وتركها على انفراد معه حين يأتي، وهي (لقطة بداية) فيها ترقّب وانتظار لمن (خلف الباب) كما هو العنوان الذي عمل على صناعة لقطة مكانية عامة.

يتم قطع اللقطة الأولى بلقطة ثانية: (وجاء كما في الأمس) يبدو فيها كأنّه غير مكترث لوجودها وانتظارها وتخطيطها لأجل أن تظفر بمقابلته، فقرينةُ (كما في الأمس) تضفي على لقطة المجيء طابعا من الاعتياد والرتابة، أي أنّه لم يرَ ما يغيّر حاله الطبيعيَّ في دخوله المتكرر كل مرّة، ولم يلفت انتباهَهُ حضورُها، وقد عزّزت الشاعرةُ وضعَ قدومه بقولها: (لم يدرِ ما بيا).

في اللقطة الثالثة يحتدّ اضطرابها من غير أن ترصده الكاميرا المنشغلة بلقطة: (يجالس أنصافا ويأمل حبّهم)، فالقارئ يثبّتُ عينا على فعل المجالسة وجوّها الصاخب في جملة (يأمل حبّهم)، وعينا أخرى ترجّي الكاميرا بعرض لقطة يبين فيها ردُّ فعل الشاعرة المحترقة هناكَ، وهي تشحن خيبتها وغضبها في إمعان النظر بما يجري على الجانب الآخر.

بعدئذٍ تتحرّك الكاميرا بطريقة فجائية نحو لقطة رابعة يصعب تشخيصها، لقطةٍ شعورية نتأت من أثر الفعلين (يجالس ويأمل) في اللقطة السابقة، فكانت بفعلين أيضا وعلى صيغة الفعلين السابقين، وكانا معطوفين عليهما: (ويأكل من قلبي ويلعن مائيا)، وبهما حدثت مفارقة في هذه اللقطة مع لقطة المجالسة، فازداد توتر المشهد الذي جمع الأضداد.

ثم ترجع إلى نفسها بحوار ذاتي لوّام، تبوح فيه وتكشف أسباب فشل خطّتها وما الذي كان ينبغي أن تفعله، تقول:

"فلو أنّني كنتُ ارتبكتُ للحظةٍ
لما عادَ محزوناً وما كان خاليا"[xl].

وفي هذا البيت تعرض الشاعرة لقطة عودته محزونا وخاليا من الحصول على شيء، وهي (لقطة نهاية) تظهر فيها الشاعرة مشفقةً عليه، وتُرجع أسباب حزنه إلى جَلَدِها وتصبّرها في تمرير المشهد من غير ارتباك يثيره ويتّخذه غنيمةَ جولته، فلا يرجع خاليا.

فالمونتاج عند أفياء الأسدي يشير إلى نفسه بتوزيع اللقطات وتوظيفها في تتابع المشهد من البداية إلى النهاية، فضلا عن عناصر الديكور التي أثثت عنصر المكان الذي يبدو مكانا عامّا بفعل تواجد شخصيات متعددة، فالباب ومواضع الجلوس وأشخاص هنا وأشخاص هناك، كل ذلك يدلل على وضوح القصدية في عملية المونتاج وقدرة الشعر على تجميع اللقطات وتوظيفها في نص شعري يتخذ من اللغة عينا مسلّحةً تلتقط وتقطع وتلصق، بحركة دينامية صانعة لمشهد شعري متكامل.

وعند الشاعر حسام السراي يتجه المونتاج نحو إعادة تقديم مشاهد واقعية، يقول مثلا في نصٍّ عنوانُه (جنائز الكتب):

"على مقربةٍ من علبةِ ديمقراطيةٍ
وعودِ ثِقابٍ من الانعتاق...
ما زلتُ أشمُّ رائحةَ البارودِ
في الزقاقِ ذاتِهِ...
المثقّفُ نائمٌ

وقد تأبّطَهُ كتابٌ،
إلى جوارِه بعضُ مَن كتبَ على لِحاه:
كلُّ شيءٍ من أجلِ المحرقةِ"[xli]

يقدم العنوان في هذا النص صورة موجزة لما سيجري في المشهد، بدلالة (جنائز) و(الكتب)، فاللفظ الأول يشير إلى وجود موتى، والثاني إلى الكتب التي تنقل القارئ إلى مكانها، أما العلاقة بين اللفظين فهي غامضة إلى حدٍّ ما، ويبدو الغموض هنا مقصودا؛ فلا ينبغي أن يقال كلُّ شيء ونحن لمّا نزل في العتبة الأولى من النص، وإنما جاء العنوان ممثِّلا للقطة عامّة ومكثّفة.

تأتي لقطة المونتاج الأولى، وهي لقطة متوسطة القرب، فيها إشارة إلى وجود الشاعر ضمن حيّز العدسة وزاوية التقاط الكاميرا: (على مقربةٍ من علبةِ ديمقراطيةٍ وعودِ ثقابٍ من الانعتاق)، أي على مقربةٍ من الديمقراطيّة والحرّيّة في هذا العهد الجديد - كما أهدى الشاعر نصّه: (إلى تسويفِ رجالاتِ العهدِ الجديدِ)- أمّا التعليب الذي تظرّفت به الديمقراطية فهو كناية عن غربتها وغرابة وجودها أو تحقيقها أو تداولها، إذ جاءت مستوردة، وإسنادُ عود الثقاب إلى الانعتاق هو الآخر الذي ينذر بخطورة العبث بالحرّيّة ومبادئها، فالانعتاق تحرّرٌ من عبوديّة، وعلى هذا الأساس يظهر الشاعر في اللقطة وهو (ما زال يشمّ رائحة البارود) من أثر عود ثقابها المحترق.

يعني ذلك أن اللقطة الأولى كانت لما ظلّ من حدثٍ سابق على النص، لم يتبقَّ منه سوى (رائحة البارود)، ثم تنتقل الكاميرا عن طريق المونتاج إلى لقطة ثانية: (في الزقاق ذاته... المثقّف نائم وقد تأبّطَهُ كتابٌ)، وهي لقطة بعيدة وساكنة، يظهر فيها المكان الذي يضمّ اللقطتين (زقاق)، وشخصية المثقف النائم الذي (تأبّطَهُ كتابٌ)، أي احتواه وغطّاه بدفّتيه، إشارةً إلى هَوْلِ ما حدث حتى انقلب المكان وتبعثرت أشياؤه ومات من فيه، وربّما تمّت تغطية وجوه الموتى بالكتب، كما هي العادة في إخفاء ملامح الموتى بأيّ شيء، لكي لا يرتعب من هو حيّ، واختيار الكتاب لمثل هذه المهمة له دلالته القريبة في زقاق مخصص للكتب.

وفي اللقطة الثالثة يكتمل المشهد الفجائعي، وتنكشف الحادثة وطريقتها وفاعلها: (إلى جواره بعضُ مَن كتبَ على لِحاه: كلُّ شيءٍ منْ أجلِ المحرقةِ)، و(بعضُ) هنا تعني أنّه مقطّع إلى أشلاء، ولحيته وما كُتبَ عليها تفضح تبعيّته وهويّته الظلامية، فالشاعر عمد إلى صيغة الجمع (لِحاه) لكي يُرجعَ صاحبَها إلى زمرته، والمشهد بعمومه قد أكل من البلاد وأبريائها سنوات طويلة، وربّما يكون زقاق الكتب (شارعَ المتنبي) الذي شهدَ مثلَ هذه الحادثة الإرهابيّة أكثر من مرة، وهذا النص من عشرات القصائد الوقائعية في شعر هذه المرحلة.

ويلاحَظ أنّ الشاعر احترف المونتاج، واستطاع بثلاث لقطاتٍ ليست طويلةً أن يقدّم مشهدا واقعيّا متكاملا، في زمانه ومكانه وشخصياته وحدثه، كما أنّه تحرّى الدقّةَ في التعامل مع مواد اللقطات: (علبة ديمقراطية، عود ثقاب، انعتاق، رائحة البارود، الزقاق، المثقّف، لحى، محرقة)، وكانت ثلاثا لأجل تقسيمها على لقطة بداية ووسط ونهاية، ثم مرّر في لقطة البدايةِ سببَ ما حدث، وهو الفهم الخاطئ للحرّيّة والديمقراطية، وفي لقطة المنتصف نشاهد الضحيّة التي اعتلاها كتابُها، ليرمز إلى خلود الفكر حتى بعد القضاء على صاحبه، يضاف إلى ذلك أنّ الشاعر لم يقل بموت شخصية المثقف، بل قال (نام)، بينما جعل الفكر الظلامي الذي شعاره: (كل شيء من أجل المحرقة) مكتوبا على وجه صاحبه لكي يتم طمرهما معا.

وهذا التوظيف المتسلسل للقطات السينمائية يحرّك النصَّ بطريقة درامية، لها بداية ووسط ونهاية، وبذلك ينتج عن عملية المونتاج السينمائي شكلٌ يقترب من شكل السيناريو السينمائي الذي يأخذ مجموع اللقطات والمشاهد باتجاه صناعة قصّة متكاملة.

٣- السيناريو الشعري:

السِّيناريو أو "القصة السينمائية scenario مصطلح اشتُقَّ من الإيطالية، وشاع باللغات الأوربية الأخرى في القرن التاسع عشر. ومعناه: نَصُّ المسرحية المُرْفَقة به تعليمات المخرج الفنية من حيث المنظر والأثاث والإضاءة والحركة والأداء التمثيلي"[xlii]، ويكون في العمل الدرامي معنيا بتقديم "السمات الخاصة للشخصيات والمشاهد والمواقف، ولكن الكلمة تستخدم في أغلب الأحوال لتشير إلى نص تفصيلي مكتوب لأحد الأفلام يتناول الفعل في السياق الذي يتبعه"[xliii]، وهذا في المعنى العام للسيناريو، "وفي معناه الخاص مصطلح يستخدم في المقاربة التداولية للنصوص السردية "[xliv] وذلك عن طريق عملية إعدادية تحوّل القصة إلى فيلم، أي تحوّلها "من عمل مقروء إلى عمل مشاهد"[xlv]، ففي السينما يقوم المخرج بوضع أوصاف عامة للاماكن والديكورات والشخصيات وغير ذلك، ليتم تطبيقها في عرض الفيلم.

يرى (سد فيلد) أنَّ "السيناريو مثل (الاسم) في علم النحو يطلق على (شخص) أو أشخاص في (مكان) أو أمكنة وهو يؤدي "دوره" وترى أن كل السيناريوهات تتقيد بهذا المبدأ الأساس"[xlvi] الذي يجعل السيناريو قائما على الشخصية والحدث، فتكون له بداية ووسط ونهاية، ويكون مؤلّفا من "سلسلة من العناصر التي يمكن مقارنتها بـ"النظام"، أي بعدد من الأجزاء المفردة التي يرتبط بعضها ببعض والمرتّبة لصياغة وحدة أو كلٍّ واحدٍ، فالنظام الشمسي يتكون من تسعة كواكب تدور حول الشمس، ويعمل (جهاز الدوران) في اتحاد مع كل أعضاء الجسم الأخرى"[xlvii]، والأمر نفسه مع السيناريو، أي أنه يعمل -مثل أي نظام- على ربط أجزائه (اللقطات والمشاهد) وتوحيدها في حدث تقوم به الشخصية بعد التزامها بآلية الأداء الدرامي المحدد مسبقا من قبل السيناريست.

والنصوص التي كُتبت بأسلوب السيناريو السينمائي في شعر هذه المرحلة كثيرة، منها ما نجده عند الشاعر ميثم العتابي، يقول مثلا:

"سنتبادل الشتائم
أنا وهذه البلاد.
ونلقي باللائمة
كلٌّ على صاحبهِ في هذا الخراب.
سأتركُ ظهري يتهادى أمامها
لأخرج مغادرًا.

كما يفعل العشّاق في ليالي اليأس.
ستبقى هي وحيدة
وكأيّ امرأة مخذولة
سيسهلُ ترويضها
وكأيّ وحيد فاشل
سيسهل كسري"[xlviii]

يبدأ النص بصراع بين الشاعر والبلاد، وهما شخصيتا السيناريو اللذان يخوضان هذا الحدث ويبدآنه، ويلقي كلٌّ منهما باللائمة على الآخر بسبب الخراب الناجم عن حدث خارج النص، ولكنّه فاعلٌ ومؤسِّسٌ للحدث الذي انشغل به النص كلّه، وهو الصراع القائم بينهما، بعد ذلك يقطع الشاعر اللقطة الافتتاحية الأولى: (سنتبادل الشتائم أنا وهذه البلاد) -وهي لقطة جاءت على طريقة الأفلام السينمائية حين تُقدّم أهمّ لقطاتها وأكثرها مركزيةً وإثارةً ليفتتح بها الفيلم-، وينفرد بلقطة ثانية يظهر فيها وحده، وهو يغادر البلاد تاركا ظهرَه يتهادى أمامها، وهي لقطة حركية تتباعد فيها الشخصية حتى الغياب التام عن عدسة الكاميرا، ثمّ يُرجع الكاميرا إلى البلاد بلقطة ثالثة تبدو فيها البلاد حزينة ووحيدة: (ستبقى هي وحيدة وحزينة) وهذه لقطة ساكنة لا حركةَ فيها.

وقد عمل سيناريو النص على ضمّ اللقطات وربط الشخصيتين بحدث واحد (تبادل الشتائم)، ثم تابع الشخصيتين وأعطى لكل منهما حالا يناسبه، عن طريق الوصف الذي يلتزمان به في لحظة مثولهما أمام الكاميرا، إذ لقطةُ خروجِ الشاعرِ مغادرًا البلادَ ملحقةٌ بما قدّمه السيناريست (الشاعر)، وهو أن يكون خروج الشخصية هنا مشابهًا لما (يفعل العشّاق في ليالي اليأس). ثم ختم السيناريو بلقطتين استشرافيّتين لوضع نهاية مغايرة لكلّ منهما، فالبلاد بعد ذلك (سيسهل ترويضها كأيّ امرأة مخذولة) وهو (سيسهل كسره كأيّ وحيد فاشل)، فالترتيب الذي يلحظة القارئ في لقطات السيناريو جاء على نحو مقصود "بحيث تعطي هذه اللقطات –من خلال هذا الترتيب- معنى خاصًّا لم يكن لتعطيه فيما لو رتّبت بطريقة مختلفة، أو قُدّمت منفردة"[xlix]، وبذلك يكون الشاعر قد قدّم سيناريو شعريا بحدث واحد بسيط دراميًّا ونابعٍ من حدث خارجي أكثر تعقيدا منه.

وهذه البساطة في الارتكاز على حدث واحد والتسريع الكبير لحركة السرد في بنية السيناريو، مع تغييب عناصر كثيرة، منها الديكور والإضاءة والتوقيت وغير ذلك مما تتطلبه كتابة نص شعري بأسلوب السيناريو السينمائي نجدها أيضا في نصوص الشاعر الأخرى[l]، بينما نصوص الشاعر علي وجيه التي جاءت على هذا الأسلوب تبدو أكثر قصدية في اتكائها على وانتفاعها من تقانات السينما عموما، ففي نصٍّ له بعنوان (ندى سلطاني) يقول:

"رُبَّما التقينا في ميترو طهران؛
رُبَّما تطلَّعتِ بوجهي الغريب؛
رُبَّما شُغلتُ عنكِ بكتابٍ؛
رُبَّما كنتُ أفكِّرُ بالهروبِ من بلدِكِ
لكن:
حينَ سال دمُكِ على شوارع العاصمةِ الضّاجة؛
التقيتُكِ في ميترو طهران؛
ومزَّقتُ كتاباً كان بيديَّ
ومضيتُ أنصتُ لضجَّةِ دمِكِ..."[li]

يقدّمُ النصُّ في كلِّ جملةٍ من قسمِهِ الأوّلِ لقطةً تحمل بعدين دلاليّين، الأوّل يتولّد بفعل احتماليّة حدوث اللقطة، وهو ما يفعله الحرف (ربّما) الذي يفيد التقليل، والثاني ينشأ باتجاه مضاد للبعد الأوّل، إذ التفاصيل التي ضمّتها اللقطات من حركة وأحداث وأماكن قد زاحمت البعد الدلالي الأوّل، وزادت من احتمالية حدوث السيناريو بشكل فعلي، وعندئذ قد تكون اللقطات استرجاعا له، وبهذا التماهي مع اللقطات في بنائها اللساني يلاحَظ أن الشاعر وظّف (الفاصلة المنقوطة) للإفادة من دلالتها الزمنية، إذ أرفقها في نهاية الجمل ثلاث مرات، فهي وقفة تزيد على (الفاصلة) في زمانها، مع أنّ الاستعمال الطبيعي لعلامات الترقيم يتطلب الفاصلة في هذا الموضع، لا الفاصلة المنقوطة، لكنّ الشخصيّة التي تريد أن تجري عملية التذكّر بها حاجة إلى وقفة طويلة، وهو ما نستدعيه عادةً في مثل هكذا حالة.

ينقطع المشهد بعد اللقطات الأولى بحرف استدراك يبزغ في منتصف الفضاء النصي، مذيّلا بعلامة النقطتين الرأسيتين: (لكن:) هكذا جاءت، منفردةً بسطر كامل من النص، ويختلف عن سطور النص كلها في بنيته الكمّيّة القصيرة، إذ السيناريو "فن وضع الكلمات على الورق لإبداع صور بصريّة في ذهن قارئ تثيره وتترك انطباعاً حسناً لديه"[lii]، وبعد ذلك مباشرةً تأتي اللقطة المركزية الفارقة في نظام السيناريو الذي كان رهين احتماليتين، واللقطة هي: (حين سالَ دمُكِ على شوارع العاصمة الضّاجة)، فيتمّ على إثرها هدمُ (ربّما)، وينشغل السيناريو بحالة من التصادم بين ما كان في حيّز التذكّر عند الشخصيّة الأولى (الشاعر)، وما حدثَ للشخصيّة الثانية (ندى سلطاني).

أما غياب (ربّما) من الإحالة على اللقطة الأولى والثانية في نهاية النص عن طريق تكرارهما فإنّه يوازيه حضورٌ مستمرٌّ لـ(ندى سلطاني)، حضورٌ أراد الشاعر أن يصنع منه رمزا أبديا؛ لذلك جعلها عنوانا للنص، وبحرفة ملحوظة عاد إلى الكتاب الذي انشغل به عنها في اللقطة الثالثة: (ربّما شُغلتُ عنكِ بكتاب) ومزّقه: (ومزّقتُ كتاباً كان بيديَّ)، وانتشل الضجيج من شوارع العاصمة لكي يسنده إلى دمها: (وبقيت أنصت لضجّة دمك...)، ثم ختم النص بالفراغ المنقّط: (...) الذي يمنح الدمَ مساحةً للتدفّق وعدم التوقّف.

ويلاحظ أن الشاعر لم يكتفِ بصناعة سيناريو شعري يقوم على حدث بين شخصيتين في زمان ومكان محددين، وتكون له بداية ووسط ونهاية -كما هي اشتراطات كتابة السيناريو[liii]-، ويتم ترتيب هذه الاجزاء الرئيسة على التوالي، بل تحرّكت في النصّ

يدٌ سينمائيّة على درجة من الوعي والحرفة، وحوّلت الحدث الواقعي (اغتيال الناشطة المدنية ندى آغا سلطان في أحد شوارع طهران) من خبر منشور في الصحف إلى سيناريو شعري عمل على هضم بنية الخبر ثم أعاد إنتاجه برؤية الشاعر في اتّخاذ الضحيّة رمزا لآلاف الضحايا في كلّ زمان وكلّ مكان، وجاء ذلك بالعناصر السينمائية اليسيرة التي بثّها أسلوب السيناريو في بنية النص.

وفي نص بعنوان (سيناريست أعرفُهُ) للشاعر نفسه يجد القارئ نمطا مختلفا في التعامل مع أسلوب السيناريو، بدءا من العنوان الذي يضع كاتب السيناريو (السيناريست) أولى شخصيات السيناريو، ثم يردفه بفعل التعريف (أعرفه)، كأنّ الشاعر بهذه المعرفة يلمّح بمعرفته بالسيناريو أو القصة التي وراء هذه الشخصية، فالشاعر هنا لا يحضر بوصفه (سيناريست) النص، أو كاتبه، وإنما يضع نفسه في منطقة خارج النص، ويجعل شخصية القصة متحكّمة بمجراها السردي لأنها صاحبة السيناريو، وكأنّ الشاعر في هذا النص يجرّب تقنيّة (الميتا) في السرد على المبنى السينمائي، فينتج عن ذلك نصٌّ يمكن أن نسميه تجوّزا بـ(نص الميتا سيناريو) على غرار (الميتا سرد)، إذ لا يمكن أن يكون الشاعر هنا مخرجا سينمائيا، مع أن السيناريو واحد من أبرز أدوات الإخراج السينمائي، لكنّ الأدوات كلها تخضع لسلطة المخرج، والشاعر في هذا النص لا سلطةَ له على التحريك والتعديل والإنتاج، وإنما يترك الأمر كله لصاحب السيناريو لكي يكتب ما يريد في ثلاثة مشاهد موصوفة:

[المشهد الأخير –خارجي- مظلم]
[المشهد ما بعد الأخير –صالة رئاسية- حموضة]"
[اللا نهاية][liv]

وقد تصدّر النصَّ سؤالٌ: (علامَ تقتل كلَّ شخوص الحكاية؟!) يترك من غير جواب، وفي المشهد الأخير جملة من تفاصيل وأحداث تقرّب السيناريست في ذهن القارئ وتجعله أكثر وضوحا عن طريق ما بدا عليه الراوي: (أتلمّس في رئة الرّاوي حشرجةً، تحدو بها العين إلى الذاكرة، تحت جبينك دبّاباتٌ ثمانينيّة وليالٍ خضر وجُرحك قمرٌ للحروب.) ويبدو من هذا الوصف أن السيناريست الذي يكتب قصصنا من دون أن نتدخّل بشيء فيها ربّما يكون الوطن، بقرينة (الدبابات الثمانينية، والحروب). وفي المشهد ما بعد الأخير يقول الرّاوي، ثمّ يُقتَل ثم ينتهي النص بـ[اللا نهاية]، لتعطي للسيناريست فرصة كتابة ما يشاء وبلا انتهاء.

الشاعر علي وجيه في نصّه المتقدّم استطاع أن يبني سيناريو النص عن طريق الوعي بما يفعله كاتب السيناريو (السيناريست)، وذلك عبر تقسيم النص على ثلاثة مشاهد موجزة في حدث دائريّ لا نهاية له، هو (القتل)، ثم عوّل كثيرا في طرح رؤيته الشعرية على هيكلية السيناريو، منتفعا حتّى من المصطلح السينمائي نفسه، ومثل ذلك ما يجده القارئ في نص آخر للشاعر نفسه[lv]. أمّا الشاعر علي محمود خضير فقد أفاد -في أغلب نصوص مجموعتَيْه[lvi]- من السيناريو بوصفه أسلوبا يحرّك النصّ عبر تقنيات متعددة، وبالإمكان توظيف التقنيات الكتابية والبصرية في خدمة جريانه القصصي على فضاء الصفحة، فلو وقفنا عند قصيدة (الحياة بالنيابة) مثلا لرأينا أسلوب السيناريو يتمظهر منتفعا بجملة من التقنيات، فالشاعر تنبّهَ إلى ما تتيحه الكتابة على الورق من خيارات تشكيلية أو صورية مرئية، وبها استطاع أن يوفّر للسيناريو الشعري سِمَتَه الأبرز، وهي تقسيم القصيدة على مقاطع[lvii]، يقول في الصفحة الأولى من النص:

"هَذِهِ أغلالُكَ الَّتي تَطِيرُ بِها
هَذَا سُمُّكَ الَّذي تَنُمُو بِه
هَذِي إشاعتُكَ الَّتِي تَنْجُو لأجلِها
أنْتَ تَعيشُ حَيَاتَكَ بِالنِيابةِ.
تَخُونُ نَفْسَكَ
تَخُونُ الأشياءَ الَّتِي
تَتَنفسُكَ."[lviii]

يلاحَظ أنّ الشاعر –على المستوى البصري الكتابي- قد ميّزَ خطَّ الأسطر الثلاثةَ الأولى بتفعيل اللون الغامق، لتبدو على هيئة خطوط العناوين في نظام الكتابة، وهو إجراء تقصّدَه الشاعر حتى يشير إلى تغذية الأسطر الأخرى من الأسطر الغامقة، ثمّ عمد إلى تقانات الكتابة الأخرى، فتركَ فراغا بمقدار سطرين بعد الأسطر الأولى، وسطرٍ واحدٍ بعد الرابع الذي انتهى بالعلامة الرقمية (النقطة) التي تدعو إلى التوقّف عندها وتشير إلى اكتفاء بنية الجملة بنفسها دلاليا.

ولعل مجموعة (الحياة بالنيابة) تمثّل ذروة التداخل السينمائي في شعر هذه المرحلة، إذ كلّ نصّ فيها ما هو إلا صورة من صور السيناريو السينمائي، وعلى أساس ذلك تنبّه أحد النقّاد إلى هذه السمة البارزة في المجموعة، حتى عقد مقارنةً بين الشاعر والمخرج الأميركي (تيرنس مالك)[lix]، كما أنّ الشاعر وعلى طريقة السيناريو قد قسّم المجموعة الشعرية على ثلاثة أجزاء، الأوّل يبدأ بنصّ عنوانه (خطاطة أولى) ثم تأتي بعده النصوص الأخرى وصولا إلى النص النهائي الذي عنوانه (خطاطة أخيرة)، فتكون ما بين النصين رحلةٌ للبحث عن الشبه بين الشاعر والقارئ، يقول في الخطاطة الأولى:

"أنتَ،
يا مَن تشبهُني
ولا أعرفُكَ
لكَ كلُّ هذي الرسائلِ والخطاطاتِ
كي لا نظلَّ وحيدَيْنِ
في مَرْكَبِ العالَمِ."[lx]

والشاعر هنا يخاطب القارئ ويهديه نصوص المجموعة (لك كل هذي الرسائل والخطاطات)، ثم يقول في الخطاطة الأخيرة:

"أنت،

يا مَن تَشْبَهُني
هل عرفْتَني الآن
دع الخطاطات
لا أُريدُ مركبَ العَالَم
فقط
قُدْني إليَّ."[lxi].

فيكون ما بين النصّين متنا يمثل المنطقة الوسطى للسيناريو، أما البداية فيقابلها النص الأول (خطاطة أولى) وأما النهاية فيقابلها النص الأخير (خطاطة نهائية)، وقد جعل الشاعر نصوصه تمثل رحلةً خاصة بالقارئ للتعرف على صاحبها، وفي ذلك إشراك للقارئ في هذا العمل السينمائي، بل حاول الشاعر أن ينتفع من حضور القارئ بشكل أكبر من مجرّد استدراجه إلى مناطق النص للقراءة، وإنما يضعه طرفا محاوَرا في الخطاطة النهائية، ويسأله سؤالا طالما طرحتْه الفلسفة بصيغه المتعددة منذ نشوئها الأوّل، وهو: (من نحن؟)، وعلى ذلك أراد الشاعر أن يعرف نفسه عن طريق القارئ، إن كانت النصوص التي تضمنتها المجموعة تدل عليه حقا أم أنه لم يزل بحاجة إلى خطاطات ورسائل أخرى لكي تدلّ عليه.

ومن الشعراء الذين نجد عندهم هذا التداخل بين الشعر والسينما، ونلحظ انتفاعهم الكبير من أسلوب السيناريو السينمائي الشاعر فارس حرّام[lxii]، والشاعر مشتاق عباس معن[lxiii]، والشاعر أكرم الأمير[lxiv]، والشاعر أحمد جار الله ياسين[lxv]، والشاعر نجاح العرسان[lxvi]، والشاعر جاسم محمد جاسم[lxvii]، وغيرهم من شعراء المرحلة.

الخاتمة:

جدير بالقول في الختام إنّ تداخل الفنون بين الشعر والسينما ليس بجديد على هذه المرحلة من الشعر العراقي، فقد تمّ رصدُه في مراحل سابقة لمرحلتنا عراقيا وعربيا، وقبلهما عالميا، كما أشارت المصادر التي عُنيت بتتبّع مراحل التداخل من هذا الجانب، والتي غذّت بمتونها هذه الوقفة السريعة. والذي يحسب للشعر في هذه المرحلة ليس الابتكار، وإنما الإسهام والتفاعل مع المدّ التحديثي الذي يشهده الشعر العربي، ويشكّل بمجمله تحوّلا أسلوبيّا ملحوظا.

الهامش:

[i]()نظرية الأدب، رنيه وليك، آوستن وآرن، تعريب: الدكتور عادل سلامة: ١٨٦.
[ii]()عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الدكتور علي عشري زايد: ٢٥.
[iii]()تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينيات، د. كريم شغيدل: ١١.
[iv]()القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي، طلال زينل سعيد حسين: ١١٩.
[v]()مجلة الطليعة ع/٥-٦، ١٩٩٠م. نقلا عن: تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينيات: ١٤-١٥.
[vi]()تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينيات: ٩.
[vii]()التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، محمد صابر عبيد: ١٤.
[viii]()السينما الناطقة، كيفن جاكسون، ترجمة: علام خضر: ٤١٨.
[ix]()ينظر: المكان نفسه. وينظر أيضا: مقدمات سينمائية، حسين السلمان: ٣٠-٣٥.
[x]()تقنيات مونتاج السينما والفيديو، كين دانسايجر، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف: ٤٤.
[xi]()الخطاب السينمائي لغة الصورة، فران فينتورا، ترجمة: علاء شنانة: ٢٣.
[xii]()ينظر: قواعد اللغة السينمائية، دانييل أريخون، ترجمة: أحمد الحضري: ٢٤.
[xiii]()ينظر: تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينيات: ٢١٢-٢١٣.
[xiv]()الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، د. محمد عجور: ٣١.
[xv]()ينظر: تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينيات: ٢١٣.
[xvi]()النصير الثالث والسبعون، معن غالب سباح: ٦٢-٦٣.
[xvii]()أن تقلب الفكرة، فارس حرّام: ٧-٨.
[xviii]()نفسه: ١٢.
[xix]()المحلى بهل، مهدي النهيري: ٦٧.
[xx]()نفسه: ٦٨.
[xxi]()تناص مع الفجيعة، أحمد شمس: ٥١، ٥٩، ٧١، ٨٥.
[xxii]()المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، الأستاذ الدكتور حمد محمود الدوخي: ٧.
[xxiii]()قراءة الصورة وصور القراءة، د. صلاح فضل: ٤٠.
[xxiv]()الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، جبرا إبراهيم جبرا : ٤١.
[xxv]()الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨م و ١٩٧٥م، دراسة نقدية، الدكتور صالح خليل أبو أصبع: ٣٩٩.
[xxvi]() المكان نفسه.
[xxvii]() نفسه: ٤٠٠.
[xxviii]() المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة: ١٦.
[xxix]()ينظر: نفسه: ٣٣.
[xxx]() الرحلة الثامنة، دراسات نقدية: ٤٣.
[xxxi]() المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة: ٤١.
[xxxii]()فهم السينما، لوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر علي: ١٨٥-١٨٦.
[xxxiii]()تقنيات مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة: ٢٣.
[xxxiv]()ينظر: الكولاج في شعر ابن خفاجة، م.د. صالح ويس محمد: ٢٩٣.
[xxxv]()ينظر: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة: ٢٥.
[xxxvi]()اللغة السينمائية، مارسل مارتن، ترجمة: أسعد مكاوي: ١٢٩.

[xxxvii]()أدخل بيتي مثل لص، علي إبراهيم الياسري: ٤٦-٤٧.
[xxxviii]()المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة: ٢٨.
[xxxix]()وبكعبي العالي أنام، أفياء الأسدي: ٢٧.
[xl]()المكان نفسه.
[xli]()وحده التراب يقهقه، حسام السراي: ١٨.
[xlii]()معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس: ٢٠١.
[xliii]()معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي: ٢٠٧-٢٠٨.
[xliv]()معجم السرديات، محمد القاضي، وآخرون: ٢٦٩.
[xlv]()عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الدكتور علي عشري زايد: ٢٢١. وينظر: فنون السينما، مجموعة مؤلفين، ترجمة وإعداد: عبد القادر التلمساني: ١٣.
[xlvi]()السيناريو، سِدْ فيلد، ترجمة: سامي محمد: ٢٣.
[xlvii]()نفسه: ١٠٣.
[xlviii]()لا تأمن الموجة لا تصدّق الغرق، ميثم العتابي: ٢٦.
[xlix]()عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٢٢٧.
[l]()ينظر: لا تأمن الموجة لا تصدّق الغرق: ٢٩، ٦٨، ٦٩، ٧٤، وغيرها.
[li]()سرطان، نثر أسود(٢٠٠٥-٢٠١٢)، علي وجيه: ٥٠.
[lii]()فن رسم الحبكة السينمائية، ليندا كاوغيل، ترجمة: محمد منير الأصبحي: ١٧.
[liii]()ينظر: السيناريو: ٢٣.
[liv]()ينظر: سرطان، نثر أسود: ٥١-٥٢.
[lv]()ينظر: الخوافت، علي وجيه: ٥٤-٥٥.
[lvi]()ينظر: الحياة بالنيابة، وسليل الغيمة، علي محمود خضير.
[lvii]()ينظر: أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر، علي حوم: ٨٤.
[lviii]()الحياة بالنيابة: ١٥.
[lix]()ينظر: حين كتاب الشعر فيلم سينما، علي محمود خضير وتيرنس مالك في "الحياة بالنيابة"، مؤيد الخفاجي، مجلة تاتو، العدد (٥١) السنة الخامسة-آب ٢٠١٣.
[lx]()الحياة بالنيابة: ١١.
[lxi]()نفسه: ١٠٢.
[lxii]()ينظر: أن تقلب الفكرة، فارس حرّام: ١٩، ٢٧-٣٠، ٣٧-٤٠.
[lxiii]()ينظر: الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة، مشتاق عباس معن: ١٤٧-١٥٤، ٢١٩-٢٣٤، ٢٣٧-٢٤٤.
[lxiv]()ينظر: طيور تفضّل المشي، أكرم الامير: ١٩، ٤٧-٤٨.
[lxv]()ينظر: يرحل العراقي، أحمد جار الله ياسين: ٣٣-٣٤.
[lxvi]()ينظر: فرصة للثلج، نجاح العرسان: ٤٥-٦٦.
[lxvii]()ينظر: نيابة عن المطر، جاسم محمد جاسم: ٣١-٣٥.

روافد البحـــــث:

- أدخل بيتي مثل لص، علي إبراهيم الياسري، دار الرافدين، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٩م.
- أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر، الشعر المصري إنموذجا، دراسة نقدية، علي حوم، دار الثقافة والإعلام، الشارقة- الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠٠٠م.
- الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، د. محمد عجور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١١م.
- الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة، مشتاق عباس معن، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد-العراق، ط١، ٢٠١٠م.
- أن تقلب الفكرة، فارس حرّام، دار الرافدين، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٩م.
- تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينيات، د. كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، ط١، ٢٠٠٧م.
- التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، محمد صابر عبيد، دار نينوى، نينوى-العراق، ط١، ٢٠١١م.
- تقنيات مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة، كين دانسايجر، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ط١، ٢٠١١م.
- تناص مع الفجيعة، أحمد شمس، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ٢٠١٤م.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨م و ١٩٧٥م دراسة نقدية، صالح خليل أبو أصبع، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩م.
- الحياة بالنيابة، علي محمود خضير، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
- حين كتاب الشعر فيلم سينما، علي محمود خضير وتيرنس مالك في "الحياة بالنيابة"، مؤيد الخفاجي، مجلة تاتو، العدد (٥١) السنة الخامسة-آب ٢٠١٣.
- الخطاب السينمائي لغة الصورة، فران فينتورا، ترجمة: علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق-سوريا، ٢٠١٢م.
- الخوافت، علي وجيه، دار الرافدين، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٩م.
- الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.
- سرطان، نثر أسود(٢٠٠٥-٢٠١٢)، علي وجيه، دار الرافدين، بيروت-لبنان، ط٣، ٢٠٢١م.
- سليل الغيمة، علي محمود خضير، منشورات باصورا، البصرة-شارع الفراهيدي، ط١، ٢٠١٥م.
- السيناريو، سِدْ فيلد، ترجمة: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩م.
- السينما الناطقة، كيفن جاكسون، ترجمة: علام خضر، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق-سوريا، ٢٠٠٧م.
- طيور تفضّل المشي، أكرم الامير، دار ومكتبة عدنان، بغداد-شارع المتنبي، ط١، ٢٠١٣م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الدكتور علي عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م.
- فرصة للثلج، نجاح العرسان، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (أكاديمية الشعر)، أبو ظبي-الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٢م.
- فن رسم الحبكة السينمائية، ليندا كاوغيل، ترجمة: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠١٣م.

- فنون السينما، مجموعة مؤلفين، ترجمة وإعداد: عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١م
- فهم السينما، لوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط٢، ١٩٨١م.
- قراءة الصورة وصور القراءة، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
- القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي، طلال زينل سعيد حسين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية- اللاذقية، ط١، ٢٠١٢م.
- قواعد اللغة السينمائية، دانييل أريخون، ترجمة: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.
- الكولاج في شعر ابن خفاجة، م.د. صالح ويس محمد، مجلة سر من رأى، المجلد١٢، العدد٤٤، السنة الحادية عشر –آذار- ٢٠١٦م.
- لا تأمن الموجة لا تصدّق الغرق، ميثم العتابي، منشورات تكوين، الكويت، ط١، ٢٠١٨م.
- اللغة السينمائية، مارسل مارتن، ترجمة: أسعد مكاوي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٤م.
- مجلة الطليعة ع/٥-٦، بغداد-العراق، ١٩٩٠م.
- المحلى بهل، مهدي النهيري، منشورات أحمد المالكي، بغداد-العراق، ط١، ٢٠٢٠م.
- معجم السرديات، محمد القاضي، وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م.
- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.
- مقدمات سينمائية، حسين السلمان، دار الجواهري، بغداد-العراق، ط١، ٢٠١٣م.
- المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، الأستاذ الدكتور حمد محمود الدوخي، سطور للنشر والتوزيع، بغداد-العراق، ط٢، ٢٠١٧م.
- النصير الثالث والسبعون، معن غالب سباح، دار الضياء، النجف الأشرف-العراق، ٢٠١٨م.
- نظرية الأدب، رنيه وليك، آوستن وآرن، تعريب: الدكتور عادل سلامة، دار المريخ، الرياض-السعودية، ١٩٩٢م.
- نيابة عن المطر، جاسم محمد جاسم، النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، الجيزة-مصر، ٢٠١٧م.
- وبكعبي العالي أنام، أفياء الأسدي، آشور بانيبال، بغداد-العراق، ط١، ٢٠٢٢م.
- وحده التراب يقهقه، حسام السراي، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٩م.
- يرحل العراقي، أحمد جار الله ياسين، دار ابن الأثير للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ٢٠١٣م.