سينمائية التصوير الشعري في القصيدة العربية المعاصرة

الدكتور: الياس مستاري
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر– بسكرة

إن الرؤيا الشعرية أصبحت فضاء واسعا، وذلك بالاشتغال على تطوير تشكيلات الصورة الشعرية، وقد صاحب ذلك انفتاح الشعر على الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، وتداخل معها كالدراما والفنون التشكيلية وآليات فن السينما، هذه المسألة يمكن أن نسميها التراسل بين الفنون، الذي يؤدي إلى عمل إبداعي مفتوح يستثمر عناصر شتى.

وقد قاد هذا التداخل بين الفنون و" غياب الحدود بين الأجناس إلى استعارة الفن الشعري لبعض الأدوات والتقانات من الأجناس الأخرى، وقد منح المونتاج القصيدة الشعرية طاقات درامية، إذ قفز بها(أي القصيدة) نحو الابتكار والإبداع، لأن اللقطات والكاميرا والمشاهد تؤدي إلى إثارة اهتمام القارئ"،[1] وتحقيق المتعة الفنية.

إن القصيدة العربية المعاصرة تحاول بوساطة تقديم بناء متميز من الصور أن تقوم بدور المؤثر في المتلقي، عن طريق تكثيف الصور وتراكمها، أي حشد الصور وتركيبها وهندستها على نحو يذكرنا بالمونتاج السينمائي في فن السينما.

إن الشعر العربي الحديث والمعاصر أفاد من التقنيات السينمائية، هذه الأخيرة دعت الشاعر إلى ضرورة أن يكون مخرجا جيدا للنص، وبذلك يتفق المخرج والشاعر على تحقيق هدف واحد هو العمل على إثارة المتلقي قصد الانفعال بالعمل الفني من خلال الصور التي يشكلها كلا الفنين، وهذا ما نلمسه في بعض القصائد المعاصرة التي توظف تقنيتا القطع والوصل حتى غدت القصيدة المعاصرة مجموعة من اللقطات، أو ما يعرف بالقصيدة المشهدية.

وحين دخول الشاعر عالم السينما تراه يستقطب كل ما يسعفه في لحظة الإبداع الشعري على إصدار الوجه الأكمل في نقل حقيقة من حقائق الوجود، لذا فإن اللقطة تعد من التقنيات التي لجأ إليها حين تصوير المشهد بدقة وتفصيل، فإذا كانت" اللقطة السينمائية قد تعتمد على التكثيف والإيحاء والرمز، وقد تعتمد على التعريض والكناية، وقد تعتمد على المجار المرسل والشبه، فيمكن مثلا تركيز الكاميرا على الشخصية في طبقة دالة من طبقات النظر في موقف بعينه، كما يمكن مجاوزة عين الكاميرا اللقطة إلى أخرى للمقاربة التي يريدها المشاهد، لأن اللقطة ببساطة تتكون من شريط الصوت و الصورة"[2].

إن الشعراء المعاصرين وعوا هندسة القصيدة في ضوء الفني السينمائي حتى غدت القصيدة مبنية على مشاهد ولقطات تحدث الأثر الفني المطلوب، وقصيدة" القرصان" لعبد الوهاب البياتي خير مثال على ذلك: يقول:

غليونه القذر المدمى والضباب ----------صورة

وكوة الحان الصغير ----------صورة

ورفاقه المتآمرون يثرثرون

البحر مقبرة الضمير

ويقبلون كؤوسهم ويقهقهون صوت+ صورة

هذا العجوز ألا يكف عن الشخير؟

والليل والحان الصغير ---------- صورة

ورفاقه والخمر والدم والضباب ---------- صورة

صور تعود به، تعود إلى الوراء. ---------- مزج

إلى جزيرته وشاطئها وآلاف السفائن، والرجال[3]----- صورة

فالملاحظ هنا وصف هذا القرصان وكل ما حوله يصور لنا مشهدا سينمائيا (صوت+ صورة+ حركة) كل هذه المؤثرات تضعنا أمام فيلم سينمائي.

كما نجد" نزار قباني" يتخذ من عدسة الكاميرا تقنية سينمائية يلتقط بها جزيئات المشهد ويعرض اللقطات في تصوير شعري تتجدد فيه الحركة على مستوى التعبير والتصوير. ولما كانت فكرة تمثل الصورة الشعرية بالصورة السينمائية عند نزار قباني، فقد استفاد من حيثيات الفن السينمائي، وطور بها مجال قراءة الصورة الشعرية، التي يعتمد فيها

المتلقي على الصوت ورؤيا الصورة" فإذا كانت الصورة في الفيلم السينمائي، صورا متحركة، بحكم أنها تتكون من عدد معين من صور آنية تتعاقب، وكل سلسلة من تلك الصور الآنية باستهدافها، فعلا بذلك أو شيئا بعينه وفق زاوية تصور هي نفسها، تشكل ما نسميه لقطة"(4)

يقول في قصيدة" راشيل وأخواتها":

دخلوا قانا على أجسادنا
يرفعون العلم النازي في أرض الجنوبْ
ويعيدون فصول المحرقة ...
هتلر أحرقهم في غرف الغازِ
وجاؤوا بعدهُ كي يحرقونا
هتلر هجرهم من شرق أوربا
وهم من أرضنا هجرونا
هتلر لم يجد الوقت لكي يمحقهم
ويريح الأرض منهم ...
وأتوا من بعده كي يمحقونا !!
دخلوا قانا كأفواج ذئابٍ جائعة ...
يشعلون النار في بيت المسيح
ويدوسون على ثوب الحسين
وعلى أرض الجنوب الغالية ...
قصفوا الحنطة والزيتون والتبغ،
وأصوات البلابل ...
قصفوا قد موس في مركبه ...
قصفوا البحر وأسراب النوارس.
قصفوا حتى المشافى والنساء المرضعات
وتلاميذ المدارس
قصفوا سحر الجنوبيات

واغتالوا بساتين العيون العسلية!
... ورأينا الدمع في جفن عليّ
وسمعنا صوتهُ وهو يصلي
تحت أمطار سماء دامية
كشفت قانا الستائر...
ورأينا أمريكا ترتدي معطف حاخام يهودي عتيق(5).

تتشكل هذه الغيوم الشعرية من مجموعة من الصور البصرية المعبرة عن مشهد قائم على إيقاع مأساوي، هي حلقات بل لقطات صورية متتابعة منقولة بدقة استخدم فيها الشاعر عدسة الكاميرا التي أكسبت هاته الصورة طابعا سينمائيا، لم ينمح من ذاكرة الشاعر، يكتظ بأشكال التغريب المختلفة، إذ يشكل في مجملها حلقات(لقطات) صورية متتابعة، الواحدة تلو الأخرى، مستفيدا من تقنيات الفن السينمائي مما يجعل كل صورة عبارة على لقطة، فما ساعده في نقل وتصوير هذه اللقطات بدقة متناهية هو عدسة الكاميرا، التي أكسبت صُور الشاعر طابعا سينمائيا يبث فيها الحركة بكاميرا نزارية، إلى أن أرصد مشهدًا شعريا، جسّد فيه التحول إلى قانا ورفع العلم النازي في أرض الجنوب، ومَا أدى إلى تحريك المشهد أكثر هو التقاطه لصور هتلر الذي حاول إبادة اليهود من المحق والحرق والهجرة، إلى أن يتوالى الشاعر في مناوبة تفاصيل المشهد، التي أشار إليها من بعد مجيء هتلر، ليصر دخول هؤلاء، المكان(قانا) وإشعالهم النار في بيت المسيح، وغيرها من الأفعال المعبرة على همجية العدو ووحشيته، كما ساهمت في تحريك المشهد وفعالية أيضا.

وعلى هذا النحو اتخذ نزار من فن السينما سبيلا خلق منه فضاءً شعريا يفاعل فيه الصور الشعرية بالمونتاج السينمائي، الذي اعتمد عليه في تقطيع المشهد إلى لقطات تصويرية بصرية متتابعة تنطوي على دفق من الدلالات والرموز المشحونة بطاقة دينامية تستقطب بصر المتلقي، فيتفاعل معها إلى أقصى حدود التفاعل، نظرا لهذا العرض الفني الجديد، الذي يؤكده عز الدين المناصرة بقوله:" إن المنهج المونتاجي ليس تلخيصا، بل هو جمالية العرض الجديد الناتج عن عملية المونتاج، فنحن لا نختار عناصر جاهزة، تقوم

بلصقها إلى جانب بعضها، بل نقوم أولا بإبداع اللقطة وتطورها لتكون ملائمة لسياق العرض الجديد (...).

وإذا كنا نحن من نخلق اللقطة في السينما، فنحن أيضا من يخلق الصورة الشعرية من تركيب مونتاجي مفاجئ"[6] يثير الدهشة في نفسية المتلقي، نظرا للجمالية التي ينطوي عليها التشكيل المونتاجي/ المونتاج الذي يظهر على شكل« صور متعددة، تتعقبها صور أخرى يجمع بينها جميعا في- الصورة الكلية- توحد وتناسق، يصنعه الشتات الظاهري الذي يستطيع في تواليه، وفي أنساقه المرئية والسمعية، إثارة توجيه نفسي للخيط الداخلي الذي يجمع وحداته المبددة عند النظرة الأولى، وليفسح المجال لرسم صورة شاملة منقسمة وذلك بانتظام تلك الصورة السريعة في داخل اللوحة الكاملة"[7] ومعنى هذا أن الشاعر ينقل مشهدا ذا لقطات اللوحة الكاملة مونتاجية يعبر عنها ما يسمى بـــ(الفلاش باك) السريع للصور، إلا أنه يمزج بين اللقطات أو يطبعها فوق بعض للإشارة إلى فترات طويلة من الزمن- على سبيل المثال- فيختصرها سريعا بقصد التكثيف والإيحاء السيميائي لا العجز في التعبير أو الآداء، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة المهرولون:

بعد هذا الغزل السّري في أوسلو
خرجنا عاقرينْ ...
وهبونا وطنا أصغر من حبة قمح ...
وطنا نبلعه من غير ماءٍ
كحبوب الأسبرينْ !!
بعد خمسين سنَة ...
نجلس الآن على أرض الخرابْ ...
ما لنا مأوى
كآلاف الكلابْ !!
بعد خمسين سنة
ما وجدنا وطنا سكنُه إلا السرابْ ...
ليْس صُلحًا ذلك الصلحُ الذي أدخلَ كالخنجر فينا ...
إنه فعل اغتصابْ[8]

ونتوقف مع" السياب" في قصيدته السوق القديم كيف يصور وينتقل بعدسة الكاميرا متجولا في السوق وكأن هاته المشاهد التقطت داخل سوق قديم وإن تجاوزت الكاميرا ذلك لترصد كل شيء:

الليل، والسوق القديم
خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين.
وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين
في ذلك الليل البهيم
الليل والسوق القديم وغمغمات العابرين.
والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب
مثل الضباب على الطريق
من كل حانوت عتيق
كم طاف من قبلي غريب
في ذلك السوق الكئيب[9]
وتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار[10].

الشكل الفني لهذه القصيدة ينهض على أسلوب التقطيع(المونتاج)، حيث إن المشهد الأول يتكون من لقطات في السوق القديم ليلا، صورة سمعية وبصرية(غمغمات العابرين، النور تعصره المصابيح) لقطات متتابعة مرتبة تحدث استجابة لطبيعة الأثر الذي يريده الشاعر(المخرج) أن يحدثه في المتلقي(المتفرج)، إنها جولة في السوق القديم، حيث تتحرك عدسة الكاميرا وترصد الحركات والسكنات والأصوات(خفتت الأصوات، غمغمات العابرين، خطى الغريب، نغم حزين ...).

وتطغى على هاته المشاهد سكونية مرسومة بهندسة تعي برنامجها رؤية وتشكيلا، وترسم صورها بعناية فائقة.

وخلاصة القول التي نؤكد بها التميز والانحياز إلى هذا النوع من الكتابة التصويرية، هو أن كبار الشعراء العرب المعاصرين أكثر امتلاكا لأدوات شعرية تميزهم، حيث استثمروا أسلوبا جديدا حوّل الكتابة الشعرية إلى تيار شعري مفعم بمشاهدة بصرية

قائمة على تقنيات فنية حداثية كالمونتاج واللقطة والسيناريو والتقطيع المشهدي وغيرها من التقنيات التي أكسبت القصيدة طابعا سينمائيا، ضاعفت من جماليتها.

واحتفاء القصيدة المعاصرة بكثير من هذه التقنيات السينمائية يعزز التواصل مع القارئ، لكي ينفعل بما يعانيه ويشاركه آلامه وآماله من خلال تصوير شعري يمثل جسرا تواصليا انفعاليا دائما[11]، تتحول فيه القصيدة إلى مشهد شعري، يحس متلقيه بتجسيده تجسيدا مباشرا، وكأنه منقول بعدسة كاميرا مونتاجية ترصد جزئيات المشهد لقطة لقطة، مكونا قصيدة شعرية، يركز فيها الشاعر على أفانين القول الحديثة، التي تنشطر من سيميائية لغة السينما المعاصرة.

الهوامش:

(1)– دعاء علي عبد الله، البنية الدرامية في شعر محمد القيسي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 61.

(2)– جمال شعبان شاوش، قراءة في سيميولوجية الصورة السينمائية، محاضرات الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، 15–17 نوفمبر 2008، جامعة بسكرة، الجزائر، ص 568.

(3)– عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط 1، 2000، ص 104.

(4)– جمال شعبان شاوش، قراءة في سيميولوجية الصورة السينيمائية، ص 568.

(5)– أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2006، ص 303–304.

(6)– ينظر، عصام شرتح، مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، دار الينابيع طباعة نشر توزيع، دمشق سوريا، ط1، 2010، ص 307–308.

(7)– فيصل صالح القصيري، جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011، ص 34.

(8)– أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 201–202.

(9)– بدر شاكر السياب، الديوان، مج1، دار العودة، بيروت، لبنان، 2005، ص 283.

(10)– المرجع نفسه، ص 284.

(11) – ينظر، محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينيمائية في البناء الشعري المعاصر، دراسة نقدية، الإمارات، ط1، 2010، ص 226.