تداخل الفنون الفيلمية في سرد القصيدة العربيّة الحداثيّة

Film arts overlap in the narration of the modern Arabic poem

آمال بولحمام*

تاريخ الإرسال: 2021/01/23	تاريخ القبول: 2024/05/28	تاريخ النشر: 2026/06/10

الملخص:

انفتحت القصيدة العربيّة الحداثيّة على مختلف الفنون والأجناس الأدبيّة، فأفادت من تقنيّاتها بما يخدم نصوصها، ويهبها ديناميّة جماليّة لافتة، فقد شهدت تطوراً جوهريّا انتقلت فيه من مرحلة الخصوصيّة إلى مرحلة التّداخل والتّفاعل بين مختلف الفنون والأجناس الأدبيّة، كالسّينما، المسرح، والفنون النّثرية الأخرى كفنّ القصة، الرواية، لذا فقد حاول الشّاعر الحداثي أن يستعير بعض المعطيات والتّقنيات الفيلميّة المستحدثة، لإثراء قصيدته، وشحن المتلقّي بثقافة شعريّة جديدة لم يعتدها من قبل، لإحداث ما يسمّى بـ: التّداخل الأجناسي، أو تداخل الفنون الفيلمية.

فكيف أسهمت هذه الفنون في إثراء القصيدة العربيّة بنيويّا ودلاليّا؟

الكلمات المفتاحية: قصيدة، حداثة، تداخل، فنون.

Abstract:

The modern Arab poem opened to the various arts and literary genres, so it benefited from its techniques to serve its texts and endow it with a remarkable aesthetic, It has witnessed a fundamental development in which it moved from the stage of privacy to the stage of overlap and interaction between the various arts and literary races, cinema, theater, and other prose arts such as story art, novel, and so it has The modernist poet attempted to borrow some data and new film techniques to enrich his poem,

*جامعة باتنة 1، مخبر الشّعرية Amel.boulahmame@univ-batna.dz

and to charge the recipient with a new poetic culture that he had not used before, to create what is called: sexual interference, or the intertwining of film arts.

How these arts contribute to enriching the Arab poem structurally and semantically?

***Key words**: poem; modernity; overlap; arts.*

المؤلف المرسل: آمال بولحمام، Amel.boulahmame@univ-batna.dz

*** *** ***

1. مقدمة:

شهدت القصيدة العربية الحداثيّة تطوراً أسلوبيّاً في بنيتها، وانفتاحها على مختلف الفنون؛ كفنّ النّحت، والموسيقى، والرسم، والفنون النّثرية الأخرى كفن القصّة، والرواية، والمسرحيّة. وعليه فإنّ سؤال التّداخل الأجناسي وفعل الاستعارة الحادث بينها هو الإشكال الرئيس الذي انطلقت منه الدراسة، مستقصيّة عن أهمّ الفنون الفيلميّة التي تفاعلت وتداخلت في القصيدة العربيّة الحداثيّة. فَفيمَ تتمثّل هذه الفنون؟ وكيف أسهمت في صبّ هذه الرّوافد المختلفة في نبع القصيدة العربيّة في إثرائها بنيويّا ودلاليّا؟

فالقصيدة الحديثة هي "كلمات مكتوبة نتلقّاها بعيوننا أولاً، ونترجمها إلى أصوات ودلالات وإيقاعات، لا نترجم الكلمات وحدها، بل نترجم النّقطة والفاصلة والفراغ الأبيض، فلكلّ رمز من هذه الرّموز معناه، ودوره في البناء الفنّي المحكم الذي يتوفّر للقصيدة"[1]، لذلك فقد احتفت بالإيقاعات البصريّة، ودخل عنصر البصر الذي يعدّ من مؤوّلاتها؛ أي أصبح لشكل الكتابة قيمته الدلاليّة والأسلوبيّة في كشف المنعرجات النّصية التي تتوفّر عليها القصيدة من حيث الكثافة والشّعرية والتّنوع، ولهذا لا تأتي القصيدة انفعاليّة لحظيّة كما كانت عليه في الشّعر القديم، وإنّما يخطّط الشّاعر لها، فيعدّل وينقّح ويضيف، ومن هنا تبدو النّصوص الشّعريّة صناعة عند الشّاعر الحداثي أكثر من كونها ترجمة لشعور عابر أو موقف متسارع، وبهذا المعنى فإنّ "القصيدة الحديثة بطبيعتها قصيدة محكّكة، أي مثقفة مخدومة؛ لأنّ الشّاعر الحديث لا يقتنص البيت بعد البيت

كما كان يفعل سلفه، بل يجلس إلى مكتبه فيكتب حسب خطّة أعدّها سلفاً، أو تبلورت في يده أثناء الكتابة، وهو يستعين على الكتابة بما يملك من مراجع في فنون وعلوم مختلفة، وهو يثبت ويمحو ويجعل لكلّ شيء معنى ودلالة، ويبني خلال ذلك شكلاً يولد وينمو ويكتمل"[2]؛ وهذا ما يؤكّد استعانة الشّاعر بالفنون الأخرى لإثراء قصيدته.

2. تداخل الفنون الفيلمية في سرد القصيدة العربيّة الحداثيّة

شعراء الحداثة بالتّقنيات البصريّة المقتنصة من فنون أخرى التي تجعل النّص الشّعري الحداثي ذا تقنيات أسلوبيّة متنوّعة، فقد أدخلوا على قصائدهم عناصر جديدة، وأساليب مبتكرة ومقتبسة. ومن أبرز هذه التّقنيّات التي دخلت القصيدة الحداثيّة: المونتاج الشّعري، اللّقطة السنيمائيّة، الدراما المشهديّة، السّرد القصصي.

لذا سيتطرّق البحث إلى إبراز نقاط تماس الشّعر مع الفنون الأخرى، وكيفيّة امتصاص القصيدة العربيّة لأديم هذه الفنون.

1.2 المونتاج الشّعري:

لا تنفصل القصيدة الحداثيّة بأيّ حال من الأحوال عن الشّعر الحداثيّ الذي تتداخل فيه الأجناس الأدبيّة الأخرى، فضلاً عن الفنون كالرسم والسينما والموسيقى والمسرح وغيرها.

دخلت تقنيّة المونتاج الفنّ الشّعري، نظراً إلى انفتاح التّجارب الشّعرية على آفاق ورحاب الفنون الأخرى؛ فـ "المونتاج الشعري – هو ربط شريحة فلمية –لقطة واحدة- مع أخرى؛ واللقطات ترتبط مع بعضها لتكون مشاهد، والمشاهد ترتبط معاً لتكون مقاطع"[3]؛ وبهذا المعنى فـ"المونتاج هي تقنيّة حداثيّة طغت على العديد من النّصوص الشّعرية المعاصرة، لتمدّها بفضاء سينمائيّ قائم على الفكرة الواحدة، والمشاهد المنفصلة التي تمتدّ بين دفّتي الديوان الواحد؛ لتشكّل ظاهرة فنّية متطورة، لم يقتصر امتدادها على الفنّ الشّعري وحده، بل تعدّاه إلى فنون أخرى، كالتّشكيل، والمسرح والرواية الأدبيّة وسواها"[4].

يعدّ المونتاج الشّعري قيمة جماليّة في النّص الشّعري، فهو بمثابة المكوّن الرؤيوي النّصي الذي يثير النّص الشعري، ويمنتج الصور لتحيط بالمشهد الشّعري، ولا يمكن

لتقنيّة المونتاج السّينمائي أن تشابه تقنيّة المونتاج في لغة الشّعر؛ لأنّ لغة الشّعر تعتمد حراك اللّقطات والصور الذهنيّة والبصريّة، في حين تقنيّة المونتاج السّينمائي تعتمد حاسّة البصر، وتلغي خاصيّة التّخيل التي تتمتّع بها اللّقطات في لغة الشّعر، وهكذا "تسهم تقنيّات المونتاج في النّص الشّعري المعاصر في زيادة قدرته على تحطيم الوحدات المنطقيّة والعقليّة التي يمكن أن تقيّد العمل الشّعري، وتجعله نمطيّاً، ذلك أنّ المونتاج الشّعري يمكن أن يطال اللّقطة الواحدة؛ ويعيد بناءها النّمطي إلى بناء مدهش خلاّق؛ وهكذا يقوم المونتاج ببناء المشاهد والمقاطع الشّعرية، وتنظيم تسلسلها الشّعري؛ كذلك يقدّم لنا المونتاج طريقة فنّية متقنة للتّخلص من الصور والمشاهد الضّعيفة بحذفها وبترها من العمل الشّعري، واختصار كثير من الأحداث والصور، كما مكّنت الشّاعر من الجمع بين مجموعة من الصور المتباعدة التي قد يجد المتلقيّ صعوبة في إيجاد رابط بينها، إلاّ بعد أن يستوعب علاقاتها وروابطها"[5]؛ وهذا القول يدلّ على أهمية المونتاج في لغة الشّعر، ولهذا فإنّ "أفضل ما يمكن أن تقدّمه السينما للنّص المفتوح هو عمليّة المونتاج الذي هو ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى بحيث ترتبط اللّقطات مع بعضها لتكوّن مشاهد، والمشاهد ترتبط معاً لتكوّن مقاطع متسلسلة وقد أشار أحد نقاد السّينما إلى أنّ المونتاج هو: "البناء اللغّوي للسينما. ورغم أن هناك طرقاً عديدة ومدارس كثيرة في المونتاج، لكن هذه الآليّة المهمّة تجعلنا قادرين على قصّ ولصق الصورة والجمل والعبارات الشّعرية بطريقةٍ خلاّقة تُبعد الرتابة وتسلسل الأفكار السّقيم للعمل الشعري، إن آليات المونتاج الشعري في النصّ المفتوح تجعلنا، دائماً، قادرين على تحطيم الوحدات المنطقية والعقلية التي يمكن أن تقيّد العمل الشعري وتجعله نمطياً "[6].

تبرِز موهبة الشّاعر التّصويرية بلاغة المونتاج الشّعري لتحيط بالمشهد الشّعري، وبمقدار براعة الشّاعر في منتجة الصور وتحميلها من الدلالات الشّيء الكثير ترتقي الصور الشّعرية ويحقّق المونتاج الشّعري قيمته الفنيّة، وموهبة الشّاعر الحقيقي "تقوم أولاً في ابتكار الصور والمعاني الشّعرية وإجادة عرضها وتشكيلها، وثانياً في قدرته على أن يكون منتبرًا شجاعاً ما ترهّل أو كسد أو تكرّر في عمله الشّعري وأن يقوم بمونتاج ذكيّ ومرهف وخلاّق لمقاطعه وعباراته الشّعرية، الأمر الأول تقوم به مَلَكَة الخيال والإبداع فيه والأمر الثاني يقوم به ذكاؤه ورهافته وانسجامه وشجاعته"[7].

أدرك شعراء الحداثة أهميّة المونتاج الشّعري في تحفيز الدلالات واستثارة المعاني البؤرية العميقة، فالشّاعر من خلال المونتاج يلمّ بتفاصيل المشهد الشّعري، كما في قول"عاشور فنّي":

طَلْقَتَان

نجْمَةٌ تَتَرَاجَعُ خَلْفَ الدْخَان

وَدَبَّابَةٌ تَتقَدّم

إنَّ المَنَازِلَ صَامِدَةٌ

والشَّوَارِعُ تَقْتَحِمُ النَّاسَ

زَغْرُودَةٌ تُعْلِنُ العُرْسَ

وَالدمُ يَفْتَتِحُ المِهْرَجَان[8].

يضع الشّاعر قارئه من خلال تقنيّة المونتاج الشّعري، أمام لقطات شعريّة متتابعة للإحاطة بالمشهد الشّعري: لقطة أولى لـ: طلقتين والدخان، ولقطة ثانية (الدبابة تتقدم) ولقطة ثالثة: (المنازل صامدة والشوارع تقتحم الناس) و(زغرودة تعلن العرس) و(الدم يفتتح المهرجان)، وهكذا يمنتج الشّاعر المشهد الشّعري عبر تتابع اللّقطات الشّعرية لتصبّ في بوتقة مشهد الشّهادة، وعرس الشّهيد البطل المقاوم.

يقول "حسني التهامي" في قصيدته المعنونة "ضجيج"

الضَّجِيجُ

يَلُفُّ خَاصِرَةَ المَكَان

وَالأبْخِرَة المُشْرئبّة

مِنْ عُنُقِ الزُّجَاجَات/ كوبُ الشَّاي/ السحْلب

المُزْدَان بالسِّمْسِم والزَّبِيبِ والحِلْبَة المَطْحونَة

فِنْجَانُ القَهوَة..تزْهَق...

أَدْخِنَة النَّرْجِيلة...تَسْعل

المِذْيَاعُ يخْرِسُ صَوْتَه

كَمَدًا

الأبْخِرَة

والأدْخِنَة

وَأُغْنِيَّةٌ عَلَى مَوْجَةِ الـFM

يَتَسَلَّلُونَ

صَوْبَ نَافِذَةٍ

تُطِلُّ

عَلَى البَرَاح.....[9].

استطاع الشّاعر بمهارة معتمدا في ذلك على قدراته الفنيّة في تشكيل معماريّة نصّه؛ أن يرسم في ذهن المتلقّي صورة لواقع مدينته التي تعجّ بالضّجيج؛ فهناك بعض الصور المتلاحقة في المقهي تعبّر عن حالة ذلك الضجيج، وتلك الأبخرة المتصاعدة من المشروبات بالمقهى التي تبحث عن مكان للخروج، وكذا مشهد النّرجيلة وصوت المذياع بأغنية الـ FM،كلّها تتسلّل خارج المقهى هربا منه، ولتطلّ على النّافذة لاستنشاق هواء نقيّ، وبنظرة استشرافية لمستقبل أفضل.

يتوزّع النّص على أنساق الزّمكان بتركيبة مونتاجيّة منسّقة فالمشهد الأول: ضجيج الناس في المقهى الشعبي: الضَّجِيجُ يَلُفُّ خَاصرَةَ المكَان والمشهد الثاني يتمثّل في: وَالأبْخِرَة

المُشْرئبّة/ مِنْ عُنُقِ الزُّجَاجَات/ كوبُ الشَّاي/ السحْلب/ المُزْدَان بالسِّمْسِم والزَّبيبِ والحِلْبَة المَطْحونَة/فِنْجَانُ القَهوَة.. تزْهَق...، والمشهد الثالث: أَدْخِنَة النَّرْجِيلة...تَسْعل، أمّا المشهد الأخير فيتمثّل في: المِذْيَاعُ يخْرِسُ صَوْتَه/ كَمَدًا/ الأبْخِرَة/ والأدْخِنَة/ وَأُغْنِيَّةٌ عَلَى مَوْجَةِ الـ FM. يَتَسَلَّلُونَ/ صَوْبَ نَافِذَةٍ/ تُطِلُّ/ عَلَى البَرَاح/. يتكون هذا المقطع من عدّة جمل اجتمعت لتشكّل أسطرا شعريّة متفاوتة الأطوال؛ وهذا غالبا ما يتبع موجات الشّاعر النّفسيّة، ومن ثمّ انعكاسها وتجسيدها على جسد وبنية قصيدته، وذلك عبر موجات بصريّة قصيرة إلى موجات متوسّطة إلى موجات طويلة؛ أي حسب ما يتماشى ودفقاته الشّعوريّة، ثمّ تجلّيها على بياض الصفحة؛ وهذا ما يؤكّد أنّ "تحول النّص الشّعري الحديث من القالب البيتي المحدود بعدد ثابت من التّفعيلات –قياسات محدّدة مسبقاً- إلى رحاب السطر الشّعري قد فتح المجال أمام التّشكيل البصري في السّطر الشّعري، وقد ساعد الإخراج الطباعي الشّعراء على إجراء تشكيلات بصريّة تجسّد الدلالات البصريّة التي يرومون تجسيدها للمتلقّي"[10]؛ وبالتّالي فالشّاعر في هذه الحال يجعل متلقّيه مشاركا وفاعلا في توليف مشاهده البصريّة ذات المزج الدرامي ليُعرِب عن دلالات نصّه العميقة.

تبدو المشاهد السّابقة وكأنّها متنافرة، غير منسجمة ظاهريّا، وهذا من أهم فنّ المونتاج السينمائيّ الذي يعني "حرفياً التّجميع، أو التّركيب، وهو سلسلة من الصدمات المترابطة والمنتظمة في تتابع معين، وموجّهة إلى مشاهد من أجل هدف توليد ردّ الفعل المرغوب فيه، إنّه ذاك التّتابع الذي يولّد المعنى؛ أما الصورة المفردة، أو اللّقطة بذاتها فلا دلالة لها، بل تكون مشوبة بالغموض، ولكن عندما ترتبط لقطة بلقطات أخرى في تسلسل حينئذٍ يصبح الفيلم ذا معنى"[11]؛ وهذا يعني أنّ فن المونتاج الشّعري فنّ توليف اللّقطات وترتيبها، والجمع فيما بينها بأسلوب مشهديّ متتابع ومنسّق، لتعطي مجتمعة معنى وفكرة مكتملة مخالفة لما تعطيه كلّ لقطة على حدة، وهذا ما أثبته الشّاعر رسم مشاهده الشّعريّة وإبراز ملامحها البصريّة.

نجح "حسني التهامي" في بناء قصيدته أن يُشعر قارئه بلذّة منتجه الشّعري، وأن يجعله في بحث دؤوب عن الدلالة العميقة التي يرمي إليها، والتي لا تزال قابعة ومستترة خلف تلك المشاهد التي تتوالف بينها لتؤكّد دلالة الظّلمة، وصوت النفس المهمومة،

فالشّاعر/ المونتير أخذ يرصد مشاهد مقتطعة من الحياة بجميع جزئيّاتها وعوالمها، ومتناقضاتها وجمالها، وشجنها ليدمجها في قالب واحد، وبإيقاع متدفّق معتمدا في ذلك على كامرته إنسانا أسير نفس حزينة، تثقل روحه، وتنخر جسده.

وظّف الشّعراء الحداثيّون المونتاج الشّعري كتقنيّة جماليّة في إغناء البنية التّركيبية للقصيدة، ليحرّكوا الصور وينظّموا توزيعها في المشهد الشّعري، وغالباً ما تأتي المشاهد متحركة أو متحوّلة كقيمة إبداعيّة يرصدها الشّعراء في التقاط الصور والإلمام بتفاصيل المشهد والموقف الشّعري.

2.2 اللّقطة السينمائية:

أدّى الانفتاح الشّديد بين مختلف الأجناس الأدبيّة إلى إضعاف الحدود الفاصلة بينها، فغدا الشّاعر الحداثي يستعير من شتّى الفنون للشّعر معطياتها وتقنيّاتها المستحدثة لإثراء نصّه الشّعري، ومقدرة الشّاعر تتجلّى في إمكانيّة الاستفادة من تلك الأجناس الأدبيّة المتنوعة، واستيعابها، ومن ثمّ إعادة تمثيلها بأشكال فنيّة جديدة.

لقد دلفت السّينما إلى "ميدان النّص الشّعري الحديث مزوّدة عناصره بقيّم جماليّة جديدة ضاعفت على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سبل فنيّة أكثر انفتاحا وديناميّة واتّساعا جعلته على صراع الأمكنة الشّعرية يبتكر صيغا مكانيّة مستحدثة، اقتربت كثيرا من حرارة السّنيما على النّحو الذي يتفلمن فيه المكان، ويؤدّي وظائف شعرية تطوّر مدياتها الجماليّة من جهة، وترفع من جهة أخرى مقولته الشّعرية إلى درجة دلالية أعمق"[12].

استعار الشّاعر الحداثي تقنيّة اللّقطات التي تعدّ بؤرة العمل السنيمائي، ليعيد بعث لغته وإيقاعاتها، بغرض تعويض جفاء الصورة المتخيّلة بالصورة المتحرّكة لتتراءى كالفنّ السنيمائي جماليّا وتعبيريّا وتأثيريّا، لذلك يمكن تعريفها بأنّها "أصغر وحدة في الحدث الدرامي في الفيلم، وهي الوحدة التي يتمّ على أساسها بناء المشهد، وكل لقطة يجب أن يكون لها هدف داخل المشهد؛ وألا يصبح من المفروض الاستغناء عنها؛ وبمجرد أن يتحقّق الهدف من اللّقطة يجب الانتقال فوراً للّقطة التالية، ويجب أن تتطابق اللّقطات مع الحالة العامة للفيلم ككلّ، بل ويمكن أن تحتوي على عناصر ذات دلالات خاصة، تعطي

بعداً أوسع من الفكرة الرئيسة للّقطة، ولكنها في نفس الوقت لا يمكن أن تأتي بمفردها، لذلك فإن تصميم اللّقطة يعد جزءا مهمّاً وأساسياً من وظيفة المخرج"[13].

وتختلف طبيعة اللّقطة السينمائيّة عن اللقطة الشّعرية، في أنّ اللّقطة الشّعرية قد تكون لقطة تجريديّة في حين أن اللّقطة السينمائية بصريّة ولا تقبل التّجريد؛ ولهذا فإنّ "السينما تعطيك واقعاً حقيقياً مؤطّراً في سياق رؤية المخرج، أو المصور، أو كلاهما معاً؛ أمّا في النّص الكتابي فإنّ اللّقطة المنتجة عبر المفردات تطلق عنان الخيال، ويمنح القارئ أحقية تنفيذ الصورة والمشهد في الزمان والمكان الأقرب إلى حالة التّلقي عندهم"[14].

اختلف النّقاد في فهمهم للّقطة السينمائيّة واللقطة الشّعرية، وبهذا المعنى "فالصّورة مثلا عند الفنّان تنقسم إلى وجهتين أساسيّتين وهي الصورة التي تبصرها العين، والثانيّة التي تراها الروح بالتّحديد التي ينقلها الفنّان من خلال العين ويدمجها في الصورة الخياليّة، لكي يجسّدها على مساحة أو على ورقة لتصبح ذات معنى أو تحمل قضية ما، أمّا الصورة الذهنيّة فهي جزء لا يتجزّأ من خيال الشاعر أو الرسام أي أن الخيال له القدرة على تكوين صورة ذهنيّة لأشياء أو أحداث قد غابت عن متناول الحسّ إذ عندما تتعدّد المعاني للصورة الواحدة يأتي دور الروح المترجمة للشّكل من خلال أحاسيسها وفي المقابل تتطوّر اللّغة أكثر بصورتها مما يبتذله من جهد في اختصار معاني كلماتها؛ إذن فالصورة الأدبية أو الشّعرية تصوغ مفرداتها في حركة محورية تحاكي عمل الخيال."[15]، وهذا دليل أنّ اللّقطة السينمائيّة أكثر قدرة على ترجمة الواقع الشّعري، وتحميله دلالات جديدة، ومن هنا تختلف جماليّة اللّقطة الشّعرية من قصيدة لقصيدة، ومن أسلوب شعري لآخر، وبمقدار براعة الشّاعر في توليف اللّقطات الشعرية، تحقّق التّجربة الشعرية قيمة جمالية في تصوير الموقف الشّعري.

تأتي اللّقطات الشّعرية موجهة بتركيز وعناية مشهديّة تبرهن على براعة الشّاعر في توليف اللّقطات الشّعرية لتصبّ في بوتقة المشهد الكلّي، كما في قول "عز الدين مهيوبي":

هَؤُلَاءِ المجَانِين

يَأْتُونَ مِنْ فَوْهَاتِ البُيُوتِ

وَمِنْ طَلَقَاتِ الأَنَاشِيدِ

مِنْ وَرْدَةٍ فِي كِتَابٍ

وَخَرْبَشَةٍ فِي جِدَار

أُمَّهَاتٌ يَلِدْنَ مَلَائِكَةً

وَنبِيٌّ يُصَلِّي عَلَى حَجَرٍ فِي

أَكُفُّ الصِّغَارِ

إِنَّهَا الحربُ تَطْبُخُ فِي زَيْتِنَا

الوَطَني عَلَى مَوْقِدٍ مِنْ وَرَاءِ البِحَار[16].

يكشف المقطع عن حركة تصويريّة في غاية الدقة؛ إذ اتّجه الشاعر إلى تكثيف اللّقطات في وصف الحرب وما تجرّه من ويلات على الشّعوب، (إنّها الحربُ تطبخ في زيتنا الوطني على موقد من وراء البحار) فاللّقطة هنا تخييليّة مجازيّة وليست حقيقيّة، لقد انتجتها المخيّلة الشّعرية، لتحقّق مبتغاها الجماليّ، وهذا ما ينطبق على كلّ لقطات القصيدة الأخرى، وهذا دليل على أنّ الشّاعر الحداثي مغرم في إنتاج اللّقطات الشّعرية لتحريك المخيلة الشعرية بين التّجريد تارة والوصف والالتقاط المكثّف تارة أخرى لتحريك الشّعرية من الجذور، وهذا ما يحسب لشعريّة هذا الشّاعر في التقاط الصور واللّقطات عن قرب وكأنّها تحدث في اللّحظة الراهنة أو الطّازجة التي تثيرها الحروب وما تجرّه من مآسٍ وآلام على مواطنيها.

يتوّلد عن اللّقطات الشّعريّة المشهديّة حركية في البناء الفني للقصيدة، ممّا يولّد الألفة بين المبدع والمتلقي، فيغدو السّامع أو القارئ للقصيدة وكأنّه يشاهد مشهدا تلفزيا أو مسرحيًّا.

3.2 الدراما المشهدية:

أصبحت دراسة القصيدة الشّعرية مقرونة مؤخّرا بعلاقتها بالفنون الأخرى وإفادتها منها والتي أسهمت بشكل أو بآخر في بناء النّص الشّعري الحداثي، وأغنت شعريّته بما ينسجم وثقافة الشّاعر ورؤيته، وربّما كان النّزوع إلى دعم القصيدة دراميّا واحدا من الحلول الممكنة لخلق الحداثة الشّعريّة العربيّة وتطويرها، باتّجاه شحن الموقف الشّعري في القصيدة بطاقات دراميّة تضاعف من فاعليّة الحياة الشّعريّة وتقودها نحو انبثاقات خلّاقة جديدة.

يُقصد بـ (الدراما) "الفعل والحركة والصراع"[17]؛ في حين أنّ الدراما أو الاصطراع المشهدي بين اللّقطات الشّعرية، يبعث الحراك المشهدي المتتابع على مستوى اللّقطات والصور الشّعرية، وليتوغّل الشاعر عبر اللّقطة الشّعرية في الرؤى المشهدية المتتابعة لتثير المشهد والحدس الشّعري ببلاغة تصويرية، فقد تمكّن الشّاعر الحداثي من "تجسيد أبعاد رؤيوية في صورة أشخاص تتصارع وتتحاور، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة وتبرز دراميتها"[18]؛ وبالتّالي فأهم تجليّات الدراما وشروطها الصّراع والحركة والحدث والشّخصيّات المتصارعة والمتحاورة؛ فالبناء الدرامي لا يتحقّق إلّا من خلال التّفاعل بين تلك العناصر والعلاقات التي تنشأ بينها وبين غيرها، من مكوّنات نصيّة وسيّاقيّة، إذ يمثّل الصراع فيها أهم العناصر التي يرتكز عليها البناء الدرامي، فهو يمثّل العمود الفقري الذي يحرّك بدوره المشاعر ويثير الانفعال ويولّد الحركة.

تقوم الدراما المشهديّة بعمليّة صهر لشخصيّات مستمدّة من الواقع ثمّ تقوم بإنتاجها وبنائها بناء فنّيا، وبعثها بشكل مشهديّ يجعلها أكثر فاعليّة في الحياة وتأثيرا في النّاس، فظهور هذه الدراما جاء تلبيّة لمتطلّبات الحياة المعقّدة وتغير القيم، وبالتّالي تعدّدت الصراعات، لذا فقد وجد الشّاعر ضالته في الدراما المشهديّة من خلال بحثه الدؤوب عن تقانات جديدة تهضم هذه التّغيّرات وتستوعبها؛ وبالتّالي فـ "التّعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التّعبير الأدبي"[19]؛ لأنّ الشّاعر من خلال الدراما يتمكّن من الجمع بين الشّعر والقص متوسّلا بالشّخصيّات ليعبّر عن الواقع الذي يروم التّعبير عنه.

كما في قول (أحمد عبد المعطي حجازي):

بَيْننَا، يتَغيَّر لونُ الشَّجَر

يتَوغَّلُ طيرُ المسَافاتِ في بحرِ هدأتهِ،

عَالقاً بالخُيُوطِ التي تتَقاطَعُ في خُضْرة السَّهْل،

أو تَتَوازَى،

ويتَّصِل البَحرُ بالليْل،

ينْقُصُ وجهُ القَمَر!

زمَنٌ مِنْ مَطرٍ

مِن رذاذٍ رتيب،

يَسحُّ رَماداً بغَيْرِ انْقِطَاع

أفي اللَّيْلِ، أمْ في النَّهَار

ترَى، كَانَ هَذَا السَّفَر!![20]

استخدم الشّاعر الحوار الدرامي ليدفع بمشاعره وأفكاره إلى الأمام حتّى يصل بها إلى الذّروة، أو كي يساعد في إذكاء الصّراع ممّا يكشف الأبعاد النّفسيّة والفكريّة للشّخصيّة، واستجلاء لما يدور في ذهنها من خواطر وأفكار، وقد اعتمد الشّاعر هذه التّقنيّة ليصور مشهد الشّجر، أثناء وداعه كيف تشظّي الدموع الرؤية إثر الانكسارات والظّلال اللونيّة، وكيف تغيب الأشجار ويتغيّر لونها وكيف تمتدّ ظلال البحر ووجه القمر على البحر ليعكس خفوته المشوب بالظّلمة، وكأنّ دموعه امتزجت بالأمطار ولون الغيّاب الذي أسفر عن حزن ومشهد بائس، ليعكس الجدليّات اللونيّة (القمر/الليل) و(البحر/خضرة السهل/وظلام الليل)، وبذلك فالحركة الدرامية متعلّقة بالصور الدراميّة التي تبرز من خلال اتّحاد المتناقضات لإبراز حدّة المشهد لاسيّما في قوله: (زمن من مطر من رذاذ رتيب يسحُّ رماداً بغير انقطاع)؛ فالشاعر تلاشى في عينيه بريق الحياة وأعشبت فيهما

الدموع لتذر رماداً في عينيه مستمراً بغير انقطاع هو رماد الحزن والفراق والسفر، وقد جاءت الدراما المشهدية مبيّنة مظاهر الأسى والدموع والحداد في لحظة السّفر والذّكرى التي خلّفتها والمشاهد التّصويرية التي أثارتها في النّسق الشّعري، ليتحرّك المشهد كاملاً عبر الحركة الدراميّة التي جسّدها الشاعر عبر الصور المتلاطمة في دلالاتها ورؤاها.

نسج الشّاعر قصيدته نسجا محكما يرتقي إلى الدراميّة المشهدية كقيمة بؤرية في شعر الحداثة؛ لأنّ الشّاعر الحداثي مولع في خلق الدراما الشّعرية في صوره ليغدو المشهد الشّعري متحركاً ونابضا بالحركة، ولهذا تعدّ الدراما من تقنيّات الحداثة التي ينتقل فيها الشّاعر من صورة درامية إلى أخرى، وكأنّها مشاهد مرئيّة يستقبلها المتلقّي صوتا وصورة، ليكتمل المشهد الدرامي بكامل تفاصيله ولقطاته المعبّرة عن الموقف الشعري أو الحالة النّفسيّة كقيمة فنيّة بليغة.

4.2 السّرد الشّعري:

أولت الدراسات الحديثة، والشعريّة العربية الحديثة للسّرد أهميّة بالغة، فقد تفاوت الشّعراء في الاستفادة من السّرد وتقنيّاته في نصوصهم الشّعريّة من ناحيّة أنّها تشكّل مصدرا أوليّا للإنسان يصقل من خلاله تجاربه المتنوعة، ومن ناحيّة أخرى يلعب السّرد دورا مهمّا في الإقناع والتّأثير في عرض الأحداث وبناء الشّخصيّات.

يعدّ حضور تقنيّة السرد الشّعري من التّقنيات الهامّة التي دخلت محراب القصيدة الحداثيّة؛ إذ "تقدم الصيغة السّردية حكاية كاملة مكتظّة بشاعريّة فذة قادرة على التّمثيل الدقيق لجوهر الحدث الشّعري ليكون قادراً على التّوالي والتّداعي في ذهن المتلقّي، والسرد غير القصّ فإذا كانت كلّ قصّة تقوم على السّرد فإنّ كل سرد لا يقوم على القصّ؛ ولكنه يجنح إلى الأسلوب الحكائي القائم على أساس وجود بداية ترسم الخطوط الأولى للقصيدة؛ وعقدة تمثّل ذروتها، ونهاية يختتم بها الشاعر قصيدته"[21]؛وبهذا فالقصيدة الحداثيّة تمثّل فضاء نصيًّا، تتداخل فيه عناصر بنائية ترسم الخطوط الأولى للقصيدة كالأسلوب الحكائي الذي يعدّ في الأساس مكونات نصيّة لأجناس أدبيّة مجاورة، وفنون إبداعيّة أخرى.

تتميّز القصيدة الشّعرية الحداثيّة بطابع السّرد لاسيّما السّرد الوصفي الذي يعتمد رشاقة الأحداث ورسم التفاصيل الجزئيّة، ومن هنا "تتميّز قصيدة السّرد بوحدتها العضوية التي تجعلها متماسكة؛ لأنّها تصدر عن نفس شعري واحد يلفّ أجزاء النّص بأكمله، وبذلك يسهم السّرد إسهاماً فعالاً في إضفاء وحدة فكريّة وبنائيّة تنعكس مباشرة على البنية الإيقاعيّة التي تتحرّك وفقاً لتشكيلات السّرد الزمانية والمكانية"[22].

يعمد الشّاعر في تشكيل قصيدته إلى تقنيّة السّرد لتسريع الأحداث والإحاطة بتمام المشهد الشّعري أو الموقف الشّعري المجسّد، فقد لجأت القصيدة الحداثيّة إلى الاختزال والاقتصاد اللّغوي لإيمانها أنّ الحداثة الشّعريّة حركة انقلابية برقية في الصيّاغة، وقد توجّهت إلى السّرد أحياناً للمحافظة على التّفاصيل الشّعرية ونقلها للقارئ بجمل سرديّة مقتصدة ترمي إلى هدفها بسهولة ويسر دون تعقيد، كما في قصيدة (صالح هواري):

ذَاتَ نهارٍ سَقَطَتْ تُفَّاحةُ جُوعِي

مِنْ أعْلَى حُلمٍ في جَسَدِي

حِين مَدَدْتُ يدِي هَربتْ نحْوَ اليُنْبُوعِ

في بَابِ النَّبعِ كَواكبُ مِنْ بَجَعِ

تَصْطَفُّ عَلَى سجَّادةِ عشْبٍ

وتُغنِّي مِن فَرطِ الشَّبَعِ

نَاطورٌ كَانَ عَلى بُعْدِ ثلاثةِ أمتارٍ مِنّي

حِينَ رَآني أخَذَ يُتمتمُ في صَمْتٍ مرْتَفعِ

مَا تِطْلبُ يَا هَذَا..

قَالَ ولَمْ أسمعْ إلاّ غَرغَرةَ الحُزنِ بِعَينْيهِ

مالَتْ عَيْنَايَ إلَى الطَّرَفِ الآخرِ[23]

تحتشد الذات الشّاعرة داخل النّص؛ لتمارس سلطتها في الكشف والبوح وتصعيد فعل التّلقي فيتسلسل الشّاعر في السّرد إلى أن يصل لحظة التأزّم بعدما أشرك عنصري الزمان والمكان في معاناته محقّقاً تماسكاً في البناء الشّعري، وتناميّا دراميّا للصّراع مع الآخر، وهو بذلك يلجأ إلى تشكيل نصّه وفق لغة سرديّة، تقوم على قصّ مجموعة أحداث في زمان ومكان محدّدين "كاشفا حركة الشّخصيّات وما يصطرع بداخلها حيال الوجود المادّي في زمن معيّن"[24].

ينقل الشاعر نقلاً سرديّاً قصصياً متحدّثاً عن رغبته الجائعة في حياة جميلة نبيلة يرتقي فيها سلّم الجمال والنّعيم في الحياة، فأخذ يصطاد الصور المشرقة والحكايا المشبّعة بالأحلام، كصور البجع والتّفاح والنّبع والينبوع، وهذه صور حلمية لا يمكن أن تتحقّق على أرض الواقع، ثم عمد إلى محاولة تصديق أحلامه باقتناص صورة الناطور، ليقترب منه وغرغرة الحزن تملأ عينيه، وهذا ما أثبته الشّاعر في البداية: (ذاتَ نهارٍ سقطَتْ تُفَّاحةُ جوعي/من أعلى حلمٍ في جَسدي)، وكأنّ أحلامه عقيمة وأمانيه مستحيلة فارتدّ نظره المنكسر إلى دائرة اليأس والوحشة والعقم والانكسار (مالت عيناي إلى الطرف الآخر) مستسلمة ليأسها وانكسارها وحرمانها. وهكذا فقد اعتمد الشّاعر تقنية السّرد الشّعري في نقل حلمه المنكسر بإيقاع سردي وصفي شائق يدلّل من خلاله على فنيّته في نقل المشهد الشّعري والموقف الشّعوري، بكامل ما يعتصره من أمان وحسرات وغصات دامعة وانكسارات دون أن يعتمد المفردات الصريحة وإنّما اعتمد الموقف الرؤيوي القصصي الذي يستشف المتلقي منه المعاني والدلالات بوضوح.

وظّف الخطاب الشّعري الحداثي تقنيّة السرد وذلك من حيث عناصره السرديّة القصصيّة وأنماطه النّوعية، وانعكاسها على النّص الشّعري وتعميق جماليّاته، وتشكيلاته البنائيّة، بغرض اقترابه من الطابع التّمثيلي ونأيه من جهة عن الطابع الغنائي الذي ميّز القصيدة العربيّة منذ عقود من الزمن؛ بمعنى بما يبعده عن طابعه الغنائي، وينقله إلى طابع إنسانيّ، يصبح فيه النّص الشّعري تصويرا لتفاعل أحداث وصراع شخصيّات وحوار وفضاء زماني ومكاني، ما يجعله أقرب ما يكون إلى التّشكيل السّردي الذي ينقله من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبيّة .

3. خاتمة:

شهدت القصيدة العربيّة الحديثة انفتاحا على مختلف الفنون والأجناس الأدبيّة، فأفادت من تقنيّاتها بما يخدم نصوصها، ويهبها ديناميّة جماليّة لافتة.

وختاما لهذه الدراسة يمكن استنتاج جملة من النّتائج لعلّ أهمّها ما يلي:

أ. جاءت القصيدة الحداثيّة بلغة مغايرة غير منقطعة عن الأصول العربيّة مع احتفاظها بدلالات جديدة، وهذه الجدّة جاءت من الفهم الجديد لحداثة الشعر في لغته.

ب. أكسبت العناصر الدراميّة النّصوص الشّعريّة حيويّة وتجدّدا ومنحتها مرونة في الشّكل والمضمون، وقد سخّرها الشّاعر لخدمة رؤيته ومواقفه؛ كما أنّ استعارته لهذه العناصر الدراميّة ما هي إلّا تأكيد من جهة ثانيّة وجود علاقة بين الأنواع الأدبيّة وتسهم في تنوّع الأدوات والتّقنيات الموظّفة في بنائه الفنّي.

ج. يؤسّس الشّاعر مثيرات قصائده على اللّقطة السّينمائيّة ذات التّدفّق العاطفي، والانبثاق المشهدي، فيصوّر الأجزاء، والصور، واللّقطات الجزئيّة وفق مونتاج فنّي يقوم بتقطيع هذه الصور والمشاهد إلى لقطات جزئيّة، وكلّ لقطة بذلك تؤسّس مظاهر إثارتها على قفلة الختام، لتتكامل مع اللّقطات الأخرى من خلال حيّازتها لمنظومة متتابعة من اللّقطات الجزئيّة.

د. استطاع شعراء الحداثة العرب أن يفتحوا نصوصهم الشعريّة على السّرد الحكائي، بعد أن انزاحت المسافات بين الأجناس الأدبية، مرتقين بقصائدهم من التّعبير الذاتي إلى أفق موضوعي واسع وعميق، مقتربين من التّاريخ والواقع من أجل فهم الفعل الإنسانيّ في صراعاته الداخليّة والخارجيّة، بالاستناد إلى زمكانيّة محدّدة، وتواصل تاريخيّ مع التّجربة الإنسانيّة بلغة الخطاب الشّعري، لإنارة ما وراء المعنى.

4. الهوامش:

[1] أحمد عبد المعطي حجازي، في مملكة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 1999، ص139.

[2] المرجع السابق، ص14.

[3] جانيتي لويدي، فهم السينما، تر: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، ط1، بغداد، 1981، ص 185.

[4] أحمد زهير رحاحلة، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، 2012، ص213.

[5] المرجع السابق، ص213.

[6] خزعل الماجدي، سينوغرافيا الفضاء الشعري، مركز النور، 13 أوت 2007، الرابط الإلكتروني: www.alnoor.se/article.asp?id=8997

[7] المرجع نفسه، الرابط نفسه.

[8] عاشور فنّي، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، 2003، ص 63.

[9] حسني التهامي، الصبار..على غير عادته، دار العالم الثالث، ط1، القاهرة، 2004، ص09.

[10] محمد الصفراني، التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2008، ص11.

[11] أيزابرجر آثر، النقد الثقافي، ت: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2003، ص6.

[12] محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشّعري، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي ط1، عمّان، 2008، ص 222.

[13] وليد الحمداني، اللقطة، تعريف اللقطة السينمائية، الفيلم السينمائي، اللقطة الاحترافية، الهدف من اللقطة، منتدى النرجس، 2010، الرابط الالكتروني: www.alnrjs.com

[14] محمد هوري حيدر، سينمائية الصورة والمشهد في شعر أحمد عثمان، شبكة جيرون، 2018، الرابط الإلكتروني: geiroon.net

[15] إبراهيم نهان، "مفهوم الصورة وأهميتها في الثقافة المعاصرة"، صحيفة المثقف، (سيدني، أستراليا)، مؤسسة المثقف، ع4961، 16 أكتوبر 2013، الرابط الإلكتروني: www.almothaqaf.com/readings-80069/1.

[16] عزالدين ميهوبي، ملصقات، شيء كالشعر، منشورات أصالة، ط1، سطيف، 1987، ص60.

[17] أحمد الجوة، بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، ضمن أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر2008، (إربد، الأردن)، عالم الكتب الحديث، مج1، 2009، ص 70.

[18] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، ط5، القاهرة، 2008، ص 194-195.

[19] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط5، القاهرة، 1994، ص239.

[20] أحمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الشعريّة الكاملة، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، د ط، الكويت، 1993، ص541-542.

[21] خلود ترمانيني، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراة، إشراف أحمد زياد محبك، مخطوط في جامعة حلب، 2004، ص 372.

[22] المرجع السابق، ص 372.

[23] صالح هواري، الأعمال الشعرية، ج 2، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط 1، دمشق، 2015، ص49.

[24] ثابت ملكاوي، الرواية والقصة القصيرة في الإمارات، المجمع الثقافي، د ط، أبو ظبي، 1990، ص67.