تراسل الشعر الحديث مع فن السينما

الدكتور: أحمد الحسن

قسم اللغة العربية - كلية الآداب – جامعة البعث

ملخص البحث

يتناول البحث واحدة من الظواهر الفنية التي وسمت شعرنا العربي الحديث، وهي ظاهرة تراسله مع الفنون المكانية عامة، وتحديداً مع فن السينما، هذا الفن الذي يتشارك والأدب بعامة في أمرين:

الأول: كلاهما يقدّم عالماً نابضاً بالحياة والحركة.

الثاني: كلاهما يعتمد التصوير الفني لتجسيد عالم يتسم بالحيوية والحركة، على رغم ما بينهما من اختلاف من جهة الأداة التعبيرية.

ويسعى البحث، من خلال مهاده النظري، إلى تحديد مفهوم التراسل، وتمييزه من غيره من المفاهيم التي تشاكله، والوقوف على الحدود الفاصلة بينه وبين غيره من هذه المفاهيم، كالتداخل والاستعارة والاستضافة والتوظيف، والتهجين. لاسيما أن كثيراً ممن درسوا الشعر العربي الحديث، قد تناولوا ظاهرة تراسله مع الفنون الأخرى، مستخدمين هذه المصطلحات، وكأنها مرادفات لمفهوم التراسل. وهذا ما اقتضى ضرورة التفريق بين التراسل، وبين غيره من المفاهيم، انطلاقاً من آلية حضور عناصر فنٍ ما في فنٍ آخر حضوراً تراسلياً، وتحديد شروط هذا الحضور، كما اقتضى البحث التمييز بين قراءة الشعر قراءة تراسلية مع فن السينما، وبين تراسل الشعر مع الفن السينمائي.

وجاء هذا كله على صورة دليل نظري، يهتدي به الباحث لقراءة بعض النماذج الشعرية، والوقوف على السيرورة التدرجيّة في التجربة الشعرية الحديثة حين تراسل الشعراء في نصوصهم مع الفنون المكانية بدءاً بالصورة المكانية الثابتة (رسم – نحت – فن تشكيلي) إلى الصورة السينمائية النابضة بالحياة والسيمياء الشخصية والفكرية لموضوع الصورة الفنية.

Abstract

The Paper deals with an artistic phenomenon which our modern Arabic poetry. Jd is its correspondence with spatial arts, the cinema in particular. The latter in general has two points in common with hiterature. first, both of them portray a world full of vividness and action. Second. both of them rely on artistic representation in order to mirror this world in its vividness and activity, regardless of their differences in their medium of expression. The paper attempts to specify the concept of correspond ence and sistingush it from other concepts ence and distinguish it from otherconcepts, such as imbrication, borrowing, transposition, and hybridization, Mainly, many scholars who studied modern Arabic poetry vtewed the feature of its correspondeuce with other arts, using the afore stated concepts as if they were synonyms of the correspondence concept. thus, the paper hasent ailed the necessity of distinction between correspond ence and other concepts, relying on the mechanism of the preseuce of an art's aspects in amother. the conditions of theis preseuce and the distinction beduveen the correspondent reading of poetry and the cinema, on the one hand, and the corr espenclen ce betuveen them on the other. Appthe previously stated points have emerged in hight of a theoretical guide, directing the scholar to read some poeticspecimen and examine the progress achieved by poetic structure correspondent with spatial arts, be they representation and depiction seehing structure containtining the technique and style of the cinema.

مقدمة البحث:

يندرج هذا البحث ضمن الدراسات النقدية الحديثة، ببعديها التنظيري والتطبيقي، ويُعدّ امتداداً لما اصطلح على تسميته بـ «نظرية الأنواع الأدبية» التي استنفد منظرو الأدب ونقاده القول فيها، بحيث غدا لكل جنسٍ أدبي حدوده ومرتكزاته، وعناصره التي اصطبغت جميعها بطبيعة الأداة التعبيرية، وإمكاناتها (اللغة). مما جعل الفرق بين جنسٍ أدبي وآخر يكمن فيما اصطلح على تسميته بـ «الصيغة المهيمنة» كما أسماها ميخائيل باختين[1]، أو الصيغة العليا لكل جنسٍ أدبي.

لكن ثمة توجّه جديد في النقد فتح أفقاً جديداً لقراءة الأدب، بوصفه فناً «زمكانياً»، في ضوء الوقوف على المشترك بينه وبين غيره من أنواع الإبداع الفني، كالفنون المكانية؛ الفنون التي تشغل حيزاً في المكان، والفنون الزمانية التي لا تشغل حيّزاً من المكان كالموسيقا والسيمفونيات، والغناء، وكان للفن السينمائي نصيبٌ من ذلك، لما بين الأدب والسينما من وشائج ترابطٍ على مستويي الفعل الفني المجسّد بالصورة، والتشكيل الفني والبنائي لهذه الصورة. في بعدها الفردي والكلّي، لخلق عالم يتسم بالحيوية. فكلاهما يقدّم عالماً عن طريق تجسيد الفكرة، أو موضوع العمل الفني، في صورة حيّة متحركة.

إنّ علاقة الأدب والسينما علاقة تعود إلى نشأة السينما إذ حوّل السينمائيون كثيراً من الأعمال الأدبية إلى أعمال سينمائية، ومع اتساع المساحة التي شغلها الفن السينمائي على ساحة الإبداع الفني، ووفق المنجز الشعري يمكن ملاحظة حضور تقنيات الفن السينمائي في التشكيل الفني للإبداع الأدبي. وهذا ما سيتم تناوله في هذا البحث الذي يركز على تراسل الإبداع الشعري مع فن السينمائي على المستوى التقني.

- مشكلة البحث وأهميته ومنهه:

تتجلّى أهمية البحث في اشتغاله النقدي الثقافي التطبيقي على موضوع إشكالي من جهة حدوده، يتمثّل في التباس مفهوم «التراسل» مع غيره من المفاهيم التي تشاركه معناه العام، وتفترق عنه من جهة المعنى الدقيق المرتبط بصيغته اللغوية، وما تدل عليه هذه الصيغة؛

[1]- انظر ما ذكره ميخائيل باختين في كتابه «الكلمة في الرواية» تر: يوسف حلاق- وزارة الثقافة 1988 – دمشق. ولاسيما مقارنته بين لغة الشعر ولغة النثر الروائي. ومقارنته بين الملحمة والرواية. وتناوله لمفهوم البهوت الإنشائي. والتنوع الكلامي، ومفهوم الأسلبة في الأجناس الأدبية التي عبّر عنها إخضاع التنوّع الكلامي أساليب المتكلمين الصيغة عليا مهيمنة هي صيغة الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الفني.

«صيغة المشاركة» من بعدٍ زماني ومكاني لحدوثه وتحققه، ومن جهة الشروط التي لا بد منها لإنجاز فعل «التراسل» في الإبداع الفني.

لذلك سينهج البحث نهجاً يقوم على تحليل النماذج الشعرية وتأويلها تراسلياً محكوماً بهذا الفهم لآلية حضور التراسل فيها.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى تصويب استخدام مصطلح التراسل، وذلك من خلال التفريق بين قراءة النص الأدبي عامة والشعري خاصة قراءة تراسلية، وبين تراسل النص الإبداعي مع فنٍ آخر. وذلك وفق رؤية موضوعية لعملية التراسل، بعيدة عن الموقف القبْلي الذي ينطلق منه بعض النقاد لإثبات أن جنساً أدبياً ما، أو مبدعاً ما، قد تراسل في إبداعه مع فنٍّ آخر، من دون أن تكون هناك محايثة بين المبدع والفن المتراسل معه.

مصطلحات البحث:

يُعدّ «التراسل» أحد أهم المصطلحات المركزية التي سيعنى بها البحث، كونه منطلق البحث ومستقرّه. لذلك سيتمّ تقديم فهم خاص به، يتمثّل في تحديد شرطين لا بد من توافرهما، وفق تراتبيّة ملزمة موضوعياً لمن يغرب في تحديده، وتبيان ما إذا كان فنٌ ما قد تراسل مع فنٍّ آخر، وهما «المحايثة» و«التمثّل» إذ يستحيل أن يتراسل مبدع في فنّه مع فنٍّ آخر ما لم يحايثه، إما اطّلاعاً وقراءة وتواصلاً معه، أو معايشته بصورة مباشرة وهذا ما يترتّب عنه تمثّلاً لهذا الفن. والصدور في فنّه عن معرفةٍ وتمثل بالفن الآخر، وللفنّ الآخر.

عرض البحث:

1- التراسل عنصر تقني في آلية الإبداع الفني:

يُعدّ تراسل الشعر، كجنس أدبي، مع الفنون الأخرى أحد القضايا الإجرائية لتحليل جماليات الشعر في حركة النقد العربي الحديث. إذ تزخر كتب النقد الحديث بآراء تتناول تراسل الأجناس الأدبية فيما بينها، وتراسلها مع الفنون الأخرى. كتراسل الرواية مع السينما. والشعر مع الفنون في شتى ألوانها وأنواعها، مكانية كانت أم زمانية.*

قبل الشروع في رصد تراسل الشعر مع الفنون التصويرية في نموذجها السينمائي، لا بد من تحديد مفهوم التراسل وتمييزه من غيره من المفاهيم المشاكلة له في الدلالة العامة والمتباينة عنه

* – ثمة كم كبير من الدراسات والرسائل الجامعية التي تناولت هذه الظاهرة في شعرنا العربي قديمه وحديثه، لا يتسع المجال لذكرها.

في المعنى الدقيق الذي تحدّده الآلية التي يعمل وفقها المبدع، كذات منتجة لفنٍ ذي خصوصية، يتمّ بموجبها تصنيفه ضمن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه. وهنا لا بد لأي باحث من وعي مسألةٍ مهمة، تتمثّل في أن التراسل بين الأجناس الأدبية والفنون الأخرى، هو تراسل يقتصر على التقنيات والأساليب التعبيرية والطرائق البنائية، المرتبطة حكماً بطبيعة الأداة التعبيرية، وإمكانات هذه الأداة من جهة، وخبرة الفنان المبدع في التعامل مع أداته التعبيرية.

إن قصر مفهوم التراسل على الجانب التقني، والأساليب التعبيرية، وعلى إدراك المبدع طبيعة أداته التعبيرية، وإمكاناتها في تجسيد صورة فنية للموضوع أو الفكرة التي ينهض عليها العمل الفني. يفيد استبعاد الحديث عن تراسل «موضوعات» أو مضموني، لأن «المعاني والأفكار» كما قال الجاحظ مطروحة في الشارع، ويمكن أن يتناول الفكرة الواحدة أكثر من مبدع، وبأكثر من فنٍ، والتعبير عنها فنياً بأكثر من طريقة.

انطلاقاً مما تقدّم. ولاسيما دور كل من التقنيات الفنية، وخبرة الكاتب بأدواته الفنية. يمكن التمييز بين التراسل، وبين غيره من المصطلحات التي يتم استخدامها من قبل عددٍ من النقاد، وكأنها مرادفات مطابقة لمفهوم التراسل؛ مثل (التداخل، والاستعارة، والاستضافة، والاستعارة، والتوظيف، والتضمين أو التناص..)*. في حين أن التداخل ينتج عنه نص هيجن يجمع صاحبه بين عناصر الجنسين في عمل واحد كما في القصة الشعرية أو المسرحية الشعرية والقصيدة التي ينهج فيها الشاعر نهجاً سردياً فهذه المصطلحات جميعها تفيد بأن المبدع يوظف بعض ما هو منتمٍ إلى فنٍ معينٍ، ومحددٍ المعالم والخصوصية الفنية، في إبداعه الفني المنتمي إلى جنس آخر، كما حدّده جان ريكارد في أثناء حديثه عن صنيع كل من «بول فاليري» و«أندريه بريتون» فقد قال الأول في كتابه «قَدَرنا والآدب»: «كل الجزء الوصفي في الآثار الأدبية يمكن أن يُستبدل به تمثيل بصري: لن تكون المناظر وصورة الأشخاص من اختصاص الأداب، ولسوف تُفلتُ من سلطان اللغة»[1].

*– سينأى البحث عن استعادة آراء الدارسين السابقين للنص الشعري قراءات تراسلية، إفساحاً في المجال لتقديم فهم دقيق لمفهوم التراسل، وتتبع حضوره فنياً في النصوص الشعرية، في ضوء ذلك الفهم للعمية التراسلية إبداعياً، وذلك لكثرة الدراسات لتي تناولته هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث. ولاسيما أن البحث لا يتسع لذلك.

[1] – ديكارد وجان – قضايا الرواية الحديثة – تر: صياح الجهيم – وزارة الثقافة، دمشق 1977 . ص113.

ولعل هذا ما طبقه «أندريه بريتون» في قصته «ناديا» التي ضمنها ما يقرب من خمسين صورة فوتغرافية، كرسوم يدوية وصور لأشخاص أو أمكنة أو أشياء أو وثائق. وأرفقها بشرح يقول فيه: «إن الغرض من وفرة الرسوم الفوتوغرافية هو إلغاء الوصف»[1].

فهذا لا يمكن إدراجه ضمن الحديث عن التراسل، فالتداخل ظاهرة من الظواهر التي وسمت بين الأجناس الأدبية، وتوظيف عناصر فنٍّ في فنٍّ آخر، ظاهرة قديمة وليست حديثة. أما التراسل في معناه الدقيق ووفق آلية حضوره، وتجليّه في الإبداعات الفنية فهو فعل إنتاجي مشروط بأمرين يتمان بعضهما وفق تراتبية. بحيث يترتب ثانيهما على أولهما هما:

«المحايثة، والتمثل» إذ من دون هذين الأمرين /الشرطين لا يستطيع المبدع أن ينتج عملاً فنياً تراسلياً، ويكون فيه أثر الفن الوافد جزءاً حميماً من نسيج عملٍ منتمٍ إلى جنسه الفني بأصالة، بعيداً عن أية هجنة. كما في التداخل أو التوظيف، فالمحايثة توفّر للمبدع المعايشة لهذا الفن والخبرة. والمعرفة العميقة به، اللتين توفران له شرط التمثل والاستيعاب التقني والجمالي والتعبيري، بحيث يغدو هذا الفن جزءاً أصيلاً من مكونات الذات الإبداعية للمبدع، فتحضر بعض عناصر هذا الفن أو ذاك في فنٍّ آخر بصورة شفيفة. بعيداً عن أي استحضار مُتعمّدٍ. بل تعبيراً عن مكوّنات الذات المبدعة.

وللخبرة الفنية للمبدع بالجنس الفني، وبأداته التعبيرية دورٌ أساسٌ في إنجاز عمل فني تراسلي من دون التفريط بخصوصية انتماء ما ينجزه فنياً لجنسه الأدبي سواء أكان رواية أم شعراً. وهذا أيضاً ما أشار إليه ريكاردو حين حديثه عن تجربة «آلان روب غرييه»، ولاسيما روايته «السنة الفائتة في مارينياد»، التي أرفقها بشرح موجه لمخرجها سينمائياً «رينيه» قال فيه: «فعكفت إذن وحدي، على كتابة ما ليس قصّةً، وإنما هو كتابة مباشرة لما نسميه تقطيع النص»[2]. فما كان بإمكان غرييه أن يصوغ نصّه لولا محايثته فن السينما وتمثله العميق هذا الفن.

لابد من الإشارة هنا إلى أن تقدّم أو ظهور فنٍّ ما على فنٍّ آخر ليس مقياساً للحكم على علوِ شأنه، لهذه العلّة، ويجب أن لا يغري الباحث في الانطلاق في بحثه من موقف قبْلي، محاولاً ليّ عنقَ نصٍّ ينتمي إلى فن غير متزامنٍ مع فن متأخرٍ في ظهوره، ظنّاً منه أن هذا يمثل إضافة للنص موضوع التأويل والتحليل النقدي، إلا إذا توافرت فيه شيّات فنية، تجعل التحليل النقدي

[1] – المرجع السابق، ص113.

[2] – المرجع السابق صـ 116– 117.

إضافة وكشفاً للنص ذاته موضوع التحليل، وضرورة الربط بين ما تم اكتشافه من تراسل بقدرة مبدعة على التعبير بأداته التعبيرية عما يريد من خلال عمله الفني. فتغدو قيمة العمل الفني مرتبطة به ذاته، لا بتاريخية نشأته، ولا بتراسليته أو عدمها. فثمة أعمال فنية خالدة لما وفّره لها صاحبها من صنعة فنية، على رغم قدمها، فهي بما في ذاتها من جماليات تمكن القارئ أن يقرأها قراءة تراسلية.

2- مشروعية القراءة التراسلية للنص الإبداعي:

إذا كان شرطا المحايثة والتمثل هما الشرطين اللذين بتوافرهما، يتحقق التراسل إبداعياً، فإنهما، موضوعياً، متوفران لأي قراءة نقدية إما عن طريق القراءة للنص القديم، أو عن طريق المعايشة للنص المعاصر، زمانياً ومكانياً. وهذا ما تلحظه في بعض المحاولات النقدية التي قرئت فيها النصوص القديمة، كأن نقرأ راهناً المقدمة الطللية لامرئ مثلاً بأدوات نقدية مستمدّة من فن السينما مثلاً. ففي هذه المقدمة يمكن للقارئ أن يقع، في ضوء معرفته بالفن السينمائي، تصويراً فنياً يوازي، إن لم نقل يتفوق، في تجسيده للصورة مع ما توفّره التقنيات السينمائية من إمكانات لصانع الفيلم السينمائي. أو المشهد السينمائي، إذ استطاع الشاعر أن يقدّم المنظر الطبيعي داخل ما يسمى سينمائياً بـ «المشهد السينمائي» حين قال:

تقـــول وقـــد مـــال الغبـــيط بنـــا عقـرت بعيـري يـا امـرأ القـيس فـانزل

فقلـــت لهـــا ســـيري وأرخـــي زمامـــه ولا تبعـــديني عـــن جنـــاك المعلّـــل[1]

فهذان البيتان يمثلان مشهداً أقرب ما يكون إلى مشهد سينمائي تمّت صياغته، مع ما يتداخل معه في أبيات أخرى من تلك المقدمة الطللية، تكنيك عالي المستوى، من جهة التصوير والإخراج. فالشاعر يعكس على مرآة اللغة، وبالصورة جماليات سينمائية، وكما نصّت القصيدة، فهي تروي أن الشاعر قد أخذه جواده إلى عين ماء، ليرى هناك جمال الطبيعة، فاستلهم مما رآه مقدمة لمعلقته الشهيرة مستنطقاً الجمال، عاكساً باللغةِ وعلى مرآتها، كأداة للتصوير الفني تلك الصورة.

[1] – الزوزني– شرح المعلقات السبع – تحقيق محمد الفاضلي – المكتبة العصرية – صيدا – بيروت. 2004.

فبعد أن مرّت الأيام على واقعة صعوده إلى هودج ابنة عم، وما دار بينهما من حوار حين قالت: وقد مال الغبيط بنا معاً. عاد ثانية إلى ذاك المكان، فاستوقف صاحبيه ليستعيد ذكرى تلك الحادثة في أربعة مواضع:

قفـا نبـكِ مـن ذكـرى حبيـب ومنـزل بسـقط اللّـوى بـين الـدخول فحومـل

فتوضـح فـالمقراة لـم يعـفُ رسـمها لمـا نسـجتها مـن جنـوبٍ وشـمألِ

تـرى بعـد الأرام فـي عرصـاتها وقيعانهـا كأنـه حـبّ فلفـلِ

كـأني غـداة البـين يـوم تحملـوا لـدى سـمرُات الحـي نـاقف حنظـلِ

وقوفـاً بهـا صـحبي علـيَّ مطـيهم يقولـون لا تهلـك أسـى وتجمّـلِ[1]

يقدّم الشاعر في مقدمته الطللية صورة للمكان عن طريق توزيع اللقطة هكذا، في نسيج سواءً في النظر الطبيعي للأطلال، أو في عمق المجال من أصغر الأشياء المرمية على الأرض، والمتشاكلة مع الأثر، إلى صاحبيه وراءه، وهما على مطيتهما، يشدون أزره، وهو يذرف الدمع، على مكانٍ يستحضر فيه زمناً مضى...، وبالتدقيق في آلية إنتاج الصورة الفنية نرى الشاعر قد وزّع لقطاته من لقطة بعيدة، إلى لقطة تفصيلية من أكثر الأشياء علواً واتساعاً إلى أصغرها، وأكثرها التصاقاً بالأرض «ترى بعرَ الأرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حبُّ فلفلِ». أما البيتان الأولان اللذان تم إيرادهما في البداية، واللذان يتحدّث فيهما الشاعر عما كان بينه وبين ابنة عمه، بعد أن هربت صويحابتها، إثر اكتشافهن أن هناك من يسترق النظر إليهن، فقد قدّم فيهما (البيتان) صورة اعتلائه الغبيط (الهودج) إلى جانب ابنة عمه في صورة أقرب ما تكون إلى الصورة السينمائية، ولاسيما حين تحرّك الهودج بميولٍ في لقطة كاملة، يتمّ التقاطها عن طريق تحريك الكاميرا، وتسمى تقنياً بـ «لقطة مسافرة أو مرحلّة». وتعدّ من أجمل لقطات السينما، التي يسافر معها المشاهد في رحلة، فيما هو معلق في مكانه على كرسي صالة العرض.

تقـول وقـد مـال الغبـيط بنـا معـاً عقـرت بعيـري يـا امـرأ القـيس فـانزلِ

[1] – المصدر السابق ص3-4-5.

فاللقطة المسافرة تلك، تصوّر لنا الشاعر، وقد اعتلى هودج ابنة عمه. وجلس ملاصقاً لها، فمال الهودج، ولم يعبأ بما قالته عنيزة، وأشار إليها أن لا تَحْفَل كثيراً بالأمر، وأن تترك الراحلة تسير، فهي تعي مكان وصولها:

فقلت لها سيري وارخي زمامه ولا تبعديني عن جناكِ المعطلِ

إن قراءة نصّ كهذا، أو ما يماثله، وفق تقنيات السينما أمرٌ مشروع للقارئ المعاصر. لكن هذا لا يعني أن هناك تراسلاً بين التجربة الشعرية لامرئ القيس، وبين فن السينما، لذات الأسباب والشروط التي لا بد منها لتحقق عملية التراسل؛ من «محايثة وتمثّل». عكس ما هو الأمر بالنسبة إلى القارئ المعاصر الذي هو محايث ومتمثّل لهذا الفن الحديث النشأة.

لعل هذا قد جعل مصطلح التراسل أحد مفردات النقد الحديث، الذي لجأ إليه النقاد المعاصرون، للحديث عن علاقة الأدب بالسينما، كما فعل على سبيل المثال «جان ريكاردو»[1] في كتابه «قضايا الرواية الحديثة». حيث خصّص بحثين منه للحديث عن علاقة الأدب بأنواع الفن التصويرة الأول بعنوان «القلم والمصوّرة السينمائية»، والثاني «الصفحة والفيلم والحكاية».

وما قدمه «ليونيل إيدل» تحت عنوان «الرواية والكاميرا»، و«يسلي. أ. فيدلر» تحت عنوان «موت الرواية وبعثها». وذلك ضمن الفصل الذي خصصه «جون هالبرن» من كتابه «نظرية الرواية»، تحت عنوان «التخييل وفن السينما»[2].

– ويُعدُّ اشتغال النقاد العرب على هذا النوع من النقد من أهم الظواهر النقدية في نقدنا العربي الحديث. فثمة كم كبير من النقد العربي الذي عني بمسألة تراسل الأدب عامة والشعر خاصة مع الأجناس الأدبية الأخرى، ومع الفنون الأخرى، ولاسيما التصويرية / المكانية منها,.

– لكن أغلب القراءات التي تناولت هذه الظاهرة. اعتراها غياب الوعي الدقيق لمفهوم التراسل، وشروط تحققه السابقة الذكر، من محايثة وتمثّل. وهذا ما ترتب عنه وضع مفهوم التراسل مع غيره من المفاهيم التي تناوبوا في حديثهم على استخدامها تحت عنوان «التراسل» وكأن هذه المفاهيم تدلّ على معنى واحد، فهي وإن كانت مقاربة لمفهوم التراسل. فهي مختلفة عنه، من جهة التحقق وآلية حضورها في النص الإبداعي. لذلك هم استنطقوا النصوص الشعرية قديمة

[1] – قضايا الرواية الحديثة. ص102– 121

[2] – هالبرن. جون – نظرية الرواية بـ تر: محيي الدين صبحي – وزارة الثقافة – دمشق 1981.

وحديثة من موقعهم كقرّاء محايثين ومتمثلين لهذه الفنون، فنسبوا إلى كثيرٍ من الشعراء الذين هم بحكم تاريخ إنتاجهم لأعمالهم الفنية لم يعرفوا تلك الفنون، لأنها لم تكن تلك الفنون قد نشأت. وهذا ما وسم قراءاتهم بأنها قراءات انطلقت من موقف قَبْلي. وجاءت إجراءاتهم النقدية على صورة محاولات تأكيدٍ لهذا الموقف القبلي. فهم سعوا من خلال تلك القراءات إلى إثبات ما يتنافى كلياً مع مفهوم التراسل، الذي شرطه تواصل المبدع مع الفن المتأثّر به.

– تمظهرات التراسل بين الشعر الحديث وبين الفنون التصويرية «السينما نموذجاً» بناء على ما تقدّم سيحاول الباحث، وفق رؤيته أن التراسل – كفعل إنتاجي – محكوم بشروطه، الوقوف على بعض النصوص الشعرية قديمة وحديثة لاكتشاف المسار الذي سلكه التراسل في الشعر. وانطلاقاً من أن التراسل يتبدّى من خلال التشكيل التقني، وطريقة التجسيد الفني للموضوع. لا من خلال الموضوعات المعبر عنها فنياً.

فستتم متابعة تقديم الشعراء لموضوع واحد، كمثال على ذلك. وليكن موضوع العيون، كموضوع شعري لفن التصوير نموذجاً وذلك عن طريق الوقوف على نماذج تقديم صورة العيون شعرياً. قديماً وحديثاً في ضوء مفهومي «المحايثة والتمثّل» كشرطين لتحقيق فعل التراسل.

قديماً قال جرير:

إن العيونَ التي في طرفها حورٌ قتلننا، ثم لم يحيينَ قتلانا[1]

فهذا البيت، رغم شهرته. وذيوعه على الألسن، إنه يقدّم صورة للعيون تقليدية. معبّرة عن وعي ذات الشاعر، ومكوناتها الجمالية، في حدود النظم الشعري، وما هو ثقافي جمالي لبيئته وعصره. فهو يقدّم لون العيون التي يجتمع فيها البياض والسواد/ الحَورَ. ويُعبّر عما فعلته تلك العيون برائيها، وما تركته من أثر في الشاعر. فهي صورة مُشكَّلة على النسق البلاغي التقليدي، الذي شكل الذات الشاعرة لجرير، لكن مع تغيّر أحوال المجتمع في العصر العباسي نرى علي بن الجهم يقول في الموضوع ذاته:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري[2]

[1] – ديوان جرير– دار صادر للطباعة والنشر – بيروت 1994.

[2] – ديوان علي بن الجهم – تحقيق: خليل مردم بك – المطبعة الهاشمية بدمشق 1949.

فالشاعر في بيته هذا لم يخرج عن النسق التقليدي في نظم الشعر من جهة تشبيه العيون التي أوقعته في هواها دون إرادة، عما كان سائداً، إذ شبهها بعيون المها، وهو تشبيه مألوف، ومطروق في الشعر العربي. وأيضاً يمكن القول إن الشاعر، في تقديمه هذه الصورة، لم يخرج عما خبرته الذات الشاعرة، من فنِّ النظم الشعري، والبلاغة العربية التقليدية. بينما معاصره العباسي مسلم بن الوليد، الذي يُعدّ أحد رواد الحداثة الشعرية في عصره. والذي كان صاحب تجربة حياتية خاصة ومختلفة عن تجربة سابقهِ (ابن الجهم). من جهة التجربة الحياتية والفنية التي وفرّتها له طبيعة الحياة المتمدنة. وما شهده المجتمع العباسي من انفتاح على الثقافات الأخرى، وأنماط عيشٍ، من ترفٍ ولهوٍ وحانات وغناءٍ وقيانٍ يقول:

وما العيش إلا أن تروح مع الصبا صريع حميّا الكأس والأعين النُجلِ[1]

إن الشاعر في هذا البيت لم يكن معنياً بتقديم صورة للعيون ولونها، بل ربط بين نظراتها وبين أثرها، وما تفعله بالرائي لها، لذلك نسب إليها خطف لبه، فهي تشبه في أثرها. أثر الخمر إذ تشتركان في أثرٍ واحدٍ هو حالة خطفهما لبَّ من يُقاربهما، فما كان ليصدر في تعبيره هذا لولا أن ذاته الشاعرة تشكلت وفق فهم مختلف للحياة، ووفق وعي جمالي وثقافي مختلف أيضاً. تلك الذات التي شكلتها معايشة نمط جديد من العيش، تختلف عما عرفه من سبقوه من شعراء. وهذا ما تناوله مؤرخو الأدب ونقاده حين تأصيلهم لظاهرة المحدث والجديد في العصر العباسي، إذ كان التجديد تعبيراً ابستمولوجياً / معرفياً تَجسّد في رؤية جديدة للحياة وللفن على السواء. وما كان لمسلم بن الوليد أو لغيره من المجدّدين أن ينجزوا مشروعهم الحداثي، لولا محايثتهم وتمثّلهم لبيئة اجتماعية وثقافية جديدة.

– لكن على رغم التباين بين كل من جرير، وابن الجهم من جهة، وبين مسلم بن الوليد من جهة أخرى في تقديم نموذجين للعيون، فإن التجربة الشعرية، من جهة التشكيل الفني لدى الثلاثة، بقيت في حدود التجربة الشعرية العربية الكلاسيكية، أي لم يتجاوزوا جمعهم أساليب القدماء. في تقديم موضوعهم الشعري، حدودَ غنائية هذا الشعر، فجميعهم قدموا موضوع العيون عبر الانفعال به، وما يترتب عن هذا الانفعال من أحاسيس ومشاعر، يولّدها في نفس الشاعر.

[1] – الديوان /أغاني/ – ج9 – دار إحياء التراث العربي – ط1 – 1994 – بيروت لبنان. و
وانظر أيضاً العصر العباسي الأول – شوق ضيف ص255 – دار المعارف ط2

– وبالانتقال إلى معاينة الشعر العربي الحديث يمكن أن يلحظ القارئ لهذا الشعر أساليب جديدة ومتدرِّجة في تقديم الشعراء للموضوع ذاته. بدءاً بالصورة التشكيلة الثابتة، مروراً بالصورة المفلّمة المتحركة، وانتهاء بالصورة الفلمية السينمائية الكلية؛ المشكلة على نسق الفيلم، كمكونات، ووحدات فنية بنائية من موسيقا تصويرية، وإضاءة، ولقطة، ومشهد، تعبّر عن استيعاب جمالي من الشاعر لفن السينما.

– يقول بدر شاكر السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحرْ

او شرفتان راح ينأى عنهم القمرْ

عيناك حين تبسمان ورق الكرومْ

وترقص الأضواء.. كالأقمار في نهرْ

يرجه المجداف وهناً ساعة السحرْ

كأنما تفيض في غوريهما النجوم...[1]

إن السياب الذي قال عنه أدونيس، في معرض تقويم تجربته الشعرية: «تجربة السياب...، ريادة بدءاً بها، ومعها أخذ ينشأ للشعر العربي الجديد وسط تعبيري جديد...»[2]استهل قصيدته «أنشودة المطر» بصورة للعيون أقرب ما تكون إلى الصورة التشكيلية الثابتة، وهذا ما عبّر، عنه بقوله «عيناك غابتا نخيل ساعة السحر» ففي هذه الصورة لا أثر للحركة فيها، هي صورة ساكنة ثابتة، إذ شبه عينيها بغابتي نخيل متجاورتين، في لحظة يتداخل فيها الليل مع النهار، فتبدوان أشبه ما تكونان من ناحية سوادهما بتلك الغابتين في تلك اللحظة، أما انبلاج ضوء الصباح الذي يمثل خلفية في الصورة هو بياض تلك العينين.

ثم يتبع هذه الصورة بصورة أخرى لا تختلف كثيراً عن الصورة الأولى بقوله: «أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر» فالصورة الثانية، لا تضيف جديداً للصورة الأولى، وتتطابق معها من جهة دلالتها على لون العينين. ثم يقدّم لنا صورة ثالثة يتجاوز فيها الصورتين السابقتين، بقوله

عيناك حين تبتسمان تورق الكروم

[1] – ديوان بدر شاكر السياب – دار العودة –بيروت ط 1 – 1971، ص474.

[2] – قصائد بدر شاكر السياب – اختيار وتقديم أدونيس – دار الآداب بيروت – ط2. 1978، ص7.

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهنا ساعرة السحر

كأنما تفيض في غوريهما النجوم

إن السياب في هذا المقطع /الجملة الشعرية، يقدّم لنا العينين في صورة متحركة، لكنها صورة تقليدية تقوم على التشبيه المتعدد فالمشبه واحد والمشبه به متعدد، وهذا التعدد يجعل الحركة حاضرة في المشبه به مما يفقد إحساس المتلقي بالحركة، كما يفقد الصورة الفنية طابعها الكليّ حين استقبالها من لدن المتلقي، الذي ينشغل بإعادة تشكيلها وفق آلية «التخيّل».

– لكن على رغم كلٍ ذلك تبقى صورة السياب لموضوعه الشعري/ العيون، نموذجاً على وعي الذات الشاعرة للسياب، ومكوناتها المعرفية والجمالية في فترة تاريخية هي فترة الخمسينيات والستينيات؛ فترة ازدهار الفن التشكيلي على المستويين العالمي والعربي، إذا كانت اللوحات الفنية، ومعارض الفنانين تحظى بالحفاوة والرعاية والمتابعة من قبل المؤسسات الثقافية، ومن قبل الأفراد على السواء. وهذا ما انعكس على تشكيل السياب صورته الفنية، فجاءت متناغمة مع الصورة التشكيلية / اللوحة الفنية. فبدت أقرب ما تكون إلى ما أطلق عليه نزار قباني «الرسم بالكلمات»[1]

– إن صورة السياب هي صورة تشكيلية باللغة، ويستدل على ذلك من أمرين أولهما: الوضوح وسهولة الاستيعاب الجمالي للصورة من قبل المتلقي، وثانيهما غياب عنصر الحركة عنها باستثناء المقطع الأخير الذي تلاشت فيه هذه الحركة نسبياً لتسلسل أجزائها المكونة وتعددها، وما ترتب عن ذلك من إعمال المتلقي آلية «التخيّل» لديه لربط أجزاء الصورة، ولاسيما في المشبه به، لذلك يمكن القول: إن الشاعر قد قدّم صورته عن طريق الوصف، فهي صورة تقليدية بأسلوب تشكيلي حديث لا تحمل في طيّاتها أي إشارة إلى انفعال الشاعر بتينك العينين. واكتفى برسم صورة لعينين يتداخل فيهما البياض والسواد، فتبدوان له تشبهان غابتي نخيلٍ، أو تشبهان شرفتين راح ينأى عنهما القمر. في لحظة معينة/ ساعة السحر.

[1] – قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة– الكتاب السابع – عنوان ديوان وعنوان قصيدة، وانظر أيضاً ديوانه (أنت لي) الكتاب التاسع – قصيدة تطريز ص199 – 200 وقصيدة نحت ص232– 237,

– يمكن للقارئ أن يلحظ الفرق بين صورة السياب للعينين، والتي هي نتاج مرحلة فنية وتاريخية، وبين صورة أخرى هي نتاج مرحلة مختلفة، نمثل لها بقول الشاعر مظفر النواب في تصويره للعينين:

عيونك زرازير البراري

بكل مرحها

بكل نشاط جناحها

بعالي السحر

فإذا كان السياب قد صاغ صورته متأثراً بالصورة التشكيلية الساكنة، فإن النواب صاغها صورة تضج في أرجائها الحركة، فركب صورته على شاكلة الصورة المفلّمة. لكن على رغم أنه صاغها باللغة إلا أنه استطاع أن يُقدّم صورة متماهية مع الصورة الفيلمية، من ناحية التشكيل والبناء، دون التفريط بخصوصيتها كصورة مصوغة باللغة. إدراكاً منه لإمكانات أداته التعبيرية، ومستنفداً هذه الإمكانات في ضوء خبرته الفنية والجمالية لفنه الشعري ولأداته التعبيرية معاً. وإدراكاً منه لخصوصية كل من أدوات الشاعر، وأدوات السينمائي.

– كلتاهما؛ صورة السياب وصورة النواب، تشتركان في تقديم لون العيون التي يتداخل فيها البياض والسواد عن طريق التشبيه البليغ كأحد إمكانات اللغة في التصوير الفني. لكن الفرق بينهما في التركيب والبناء الفنيين. فالسيّاب شبه عينيها بغابتي نخيل، أي شبههما بمشبه به جامدٍ لا حركة فيه. بينما النواب شبهها بالطائر؛ أي بمتحرك، مما أتاح له ذلك أن يصوغ صورته المركبة المتحركة، التي تتماهى مع الصورة الفيلمية. فعمّق بصورته هذه تداخل البياض بالسواد في تينك العينين، فبالإضافة إلى تداخل ريش طائر الزرزور؛ ريشة بيضاء مع ريشة سوداء، هناك تلك الحركة للأهداب التي تشبه رفرفة أجنحة الطائر، في لحظة، هي لحظة يكون الطائر في أوج نشاطه. وحيويته، ومرحه (بعالي السحر)، ولعل القارئ يلحظ الفرق بين الصورتين على مستوى فعل التلقي، فصورة السياب يتم استقبالها بيسر وسهولة ويتم استيعابها دون عناء، فهو ليس بحاجة إلى أعمال آلية التخيّل، التي تتم عن طريقها عملية التلقي، وهذا ما يُميز الصورة التشكيلية (اللوحة – المنظر الطبيعي) بينما صورة النواب تحتاج إلى إعمالٍ للخيال، ولا يتم استيعابها جمالياً من دون استحضار ما يماثلها من صور مفلّمةٍ، ولاسيما تلك التي تقدّمها الأفلام

الوثائقية في رصدها للطيور حين تنهض في البكور لاستقبال يوم جديد[1]. لذلك يمكن أن يُردّ صنيع النواب في تشكيله لصورته إلى ثقافته الفنية وخبرته بآلية إنتاج الصورة الفلمية، والتي خبرها وحايثها مع ازدهار فن السينما في فترة إصداره لديوانه «لريل وحمد»؛ الذي ضمنه قصيدته؛ فترة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي.

وثمة نماذج كثيرة في الشعر العربي الحديث للتراسل بين الشعر وفنون الصورة بكل أنواعها. ربما لا يتسع البحث لذكرها والوقوف على جمالياتها، لذا سيُكتفى بما تمّ تقديمه كنموذج على ذلك. وكنموذج على أن التراسل تراسل تقنيات وليس تراسل موضوعات.

3- تراسل الشعر مع السينما في «اللقطة – المشهد – الفيلم»

لم يقف تأثر شعراء الحداثة عند حدود صوغهم صورهم وفق تقنيات بناء الصورة الفيلمية/ اللقطة وفق ما تمت الإشارة إليه سابقاً، وتحديداً عند من هم جزء من التجربة الشعرية العربية الحديثة. لأنهم هم، وليس القدماء من حايثوا الفنون المعاصرة. بل تجاوزوا في تجاربهم الشعرية ذلك. حيث عكسوا في صوغهم نصوصهم استيعابهم الجمالي لفن السينما وتقنيات بناء الفيلم السينمائي، ولاسيما تركيبه من وحدات بنائية، من لقطة ومشهد، وصورة كلية ممثلة بالفيلم السينمائي، أو ما يطلق عليه اصطلاحاً «الشريط السينمائي». ونظراً لما لطبيعة بحث كهذا، ولما يتيحه من مساحة محدودة، وغنى التجربة الشعرية العربية بالنصوص التراسلية، سيتم التوقف عند شاعرٍ واحد كنموذج على ذلك، وقد وقع الاختيار على الشاعر نزار قباني نموذجاً، لغنى تجربته التراسلية من جهة، ولإتاحة الفرصة للمتلقي، لأن يتمثل ما يراد قوله، كون نصوص نزار قباني قد تمّ استقبالها من قبل شريحة واسعة من القراء.

وانطلاقاً من أن البحث قد أفاض في الحديث عن اللقطة من خلال الحديث عن الصورة الشعرية، فسيكتفي بما تم تقديمه سابقاً من نماذج عليها.

المشهد السينمائي في تجربة نزار قباني:

[1] – انظر ما ذكر د. فؤاد المرعي في كتابه «نظرية الأدب والنقد» منشورات جامعة حلب – حين حديثه عن الصورة الفنية، وتمييزه بين الصورة الفنية المكانية، والصورة الفنية الزمانية، والصورة الفنية الزمانية، من جهتي آلية تشكيلها، وآلية تلقيها من لدن المبدع، واستيعابه لتلك الصورة استيعاباً جمالياً.

يعدّ المشهد السينمائي أحد الوحدات البنائية في الفيلم السينمائي، وهو على صورة إطار فني لوحدة بنائية تصاغ من توليف عدد من اللقطات وفق تقنية بنائية للنص/ الشريط السينمائي ككل، ولكل مشهد فضاؤه وعناصره التكوينية التي بوساطتها يتم تجسيد وحدة من وحدات المعنى للنص. ومن الأمثلة على ذلك ما قدمه نزار قباني في قصيدته الشهيرة قارئة الفنجان:

جلست والخوف بعينيها

تتأمل فنجاني المقلوب..

.....[1]

فالشاعر هنا يبني قصيدته وفق تقنيات المشهد السينمائي إذ يُقدّم باللغة، وعن طريق التصوير الفني، مشهداً لشاب يقف بين يدي عرّافة، يريد أن يعرف منها طالعه في المستقبل، انطلاقاً من راهنه في الحاضر. ويدع للمتلقي أن يتخيّل صورة ذاك الشاب. وما يعانيه، أو ما يدفعه للجوء إلى العرافة، من خلال الصورة التي يصوغها للمرأة تمسك بيدها فنجان القهوة وتقرأ على مسامعه خطوط الفنجان. وعن طريق ما تقرؤه العرافة تتوالى المشاهد، مشهد ما تعرّض له الشاب من فقدٍ لمحبوبته، وحيرته لجهله بمصيرها، مما دفعه للجوء إلى العرافة لتنقذه من ضياعه وانكساره وحيرته. ثم مشهد محبوبته الغائبة، ومكان تواجدها، ثم مشهد ما ستؤول إليه حال هذا الشاب العاشق المفجوع بالفقد.

– إن جميع المشاهد التي شكلت بنائية النص الشعري، تمّ تقديمها بعيداً عن أية ملامح للفضاء الذي يؤطرها، فالتصوير لم يكن يُعنى بما هو خارجي، وذلك لأن المادة التي يُبنى عليها النص، هي مادة وجدانية شعورية، تنتمي إلى العالم الداخلي، فاكتفى الشاعر بتقديم صورة العرافة، وهي جالسة، وفي عينها شعور بالخوف، وهي تتأمل خطوط فنجان القهوة، وما تقوله تلك الخطوط، ثم تشرع في القراءة، وعن طريق منطوقها تتمّ عملية تخيّل حالة الوجد واللهفة التي تسيطر على الشاب، القصيدة/ المشهد السينمائي، لا تقدّم ملامح خارجية تُفَرِّد عناصر الفضاء، أو تُفَرِّد الشاب، إذ يقدّم لنا الشاعر في نصه الحدث في نموذجيته العامة، ولذلك غابت عن الصورة الملامح الخارجية للشخصيات، كما غابت أيضاً مفردات المكان، واللحظة الزمنية لوقوع الحدث. وجاء هذا مُتسقاً مع طبيعة المادة التي يتمّ تشكيلها فنياً.

[1] – قباني. نزار: الأعمال الشعرية الكاملة – الكتاب التاسع – ديوان قصائد متوحشة – قارئة الفنجان، ص348– 351

وبالمقارنة بين تشكيل المشهد في قارئة الفنجان، وبين تشكيل المشهد في قصيدة «رسالة من سيدة حاقدة» نلاحظ اعتناء الشاعر بالفضاء الخارجي ببعديه المكاني والزماني.

– إن القصيدة قدّمت بتقنية «الفلاش باك» فيبدأ المشهد بالعنوان «رسالة من سيدة حاقدة»[1]، فهذا العنوان يتكفّل بتقديم صورة لامرأة مأزومة نتيجة إحساسها بالإهانة، كما وتعاني من وطأة الندم، فتهيأ للرد على ما تعرضت له عن طريق كتابة رسالة، تردّ فيها الصفعة لمن غدر بها منتقمة منه إثر إهانتها والتخلّي عن جميع وعوده لها.

فتكون الرسالة/ القصيرة في مجملها بمثابة كشف لمشهد كلي، هو مشهد تلك المرأة في لحظة التهيؤ لكتابة الرسالة، وردّ الإهانة انتقاماً، ويشكل الشاعر قصيدته عن طريق تركيب عددٍ من المشاهد، تتم استعادتها، من ذاكرة المرأة ذاتها.

وكل مشهد، من تلك المشاهد، يقدّم لحظة من لحظات الفعل/ الحدث الذي يمثل مادة النص الفني، لتشكل تلك المشاهد في مجملها مشهداً كلياً لصورة المرأة المأزومة.

ويُعدُّ قوله:

لا تعتذر

فالإثم يحصد حاجبيك، وخطوط

أحمرها تصيح بوجنتيك

ورباطك المشدود... يفضح

ما لديك... ومن لديك

يا من وقفت دمي عليك

وذللتني ونفضتني

كذبابة عن عارضيك

ودعوت سيدة إليك... وأهنتني

من بعد ما كانت الضياء بناظريك

إني أراها في جوار الموقد... أخذت

هنالك معقدي

في الركن ذات العقد

[1] – المصدر السابق، ص334– 335.

وأراك تمنحها يداً... مثلوجة... ذات اليد[1]

نموذجاً على تقديم الشاعر من خلاله مشهداً سينمائياً متكامل الأركان، والركائز، فهو يوفّر لمشهده كل العناصر الفنية والتقنية اللازمة، فالعين الرائية تؤدي وظيفة الكاميرا التي تلتقط الصورة، بكل أبعادها المشهدية، من مفردات فضاء زماني ومكاني، وشخصيات ذات هيئات وملامح وحركات وانفعالات، وتتكشف من خلال ذلك كله الأسباب التي جعلت كل شيء يبدو على هذه الصورة، ويأتي ذلك كله من باعث مركزي يُجلل هذا المشهد، لا بل النص كلّه، ويتمثل هذا الباعث بالشعور بالحقد الذي يسيطر على المرأة نتيجة إحساسها بالغدر من قبل ذاك الرجل، ورثائها لحالها، لأنها وقعت ضحية لغدره، ومع نهاية النص يكتشف أن المرأة ذاتها التي كانت العين الرائية، قد أدت أيضاً دور المخرج للمشهد السينمائي/ صانع المشهد، الذي يقدّمه في قالب رسالة مكونة من مجموعة مشاهد/ مفاصل لموضوع الرسالة/ النص.

لم يكتف نزار قباني في تراسله مع الفن السينمائي بما أنجز من نصوص عند الرسم بالكلمات، أو صياغة الصورة اللقطة، أو المشهد السينمائي، والمشهد ضمن المشهد الذي وصل ذروته في «رسالة من سيدة حاقدة»، بل تجاوز ذلك كله، ليصوغ القصيدة/ الفيلم، إذ وفرّ لقصيدته الموسومة بـ «القصيدة الشريرة»[2]، كل عناصر الشريط السينمائي من موسيقا تصويرية، وفضاء زماني ومكاني، وإضاءة، وبناء فيلمي تتنوع فيه اللقطات بين بعيدة وقريبة، وفقاً لمقتضيات العرض، والسرد السينمائي.

يستهلّ الشاعر قصيدته بتقديم، ما يعرف سينمائياً بالموسيقى التصويرية التي تترافق مع الفضاء العام للحدث، عبر لقطة بعيدة تمثل خلفية لهذا الحدث، فيقدّم لنا إحاطة واسعة لمساحة واسعة من الفضاء ببعديه الزماني والمكاني، وإيقاعاً خاصاً يوحي بحركة أحداث الفعل ودرامية الحدث عن طريق هذا الإيقاع:

مطرٌ مطر وصديقتها

معها ولتشرين نواحُ

والباب تئنّ مفاصله

ويعربد فيه المفتاح

---

[1] – المصدر السابق – ديوان قصائد/ الكتاب الخامس – ص334 – 337.

[2] – المصدر السابق – ديوان قصائد ص351– 352.

يمكن للمتلقي ملاحظة هذا التناغم بين المفردات، اللغوية التي يستخدمها الشاعر موقعة توقيعاً موسيقياً، مما يفرض على القارئ أن يقرأ البيتين دفعة واحدة، دون توقف، لأن هذين البيتين يمثلان المقدمة الموسيقية التي تندمج فيها الموسيقا التصويرية بالفضاء العام للحدث، فزمان المطر وصوته، ونواح الريح هي جزء من الفضاء العام الذي تتكفل اللقطة البعيدة بتقديمه، لتقترب الكاميرا أكثر وتضيق المساحة التي تلتقطها العدسة بحدود تتضح فيها معالم المكان أكثر نسبياً مما سبق، فإذا بالصورة غرفة تعصف الريح ببابها فيُسمع أنين مفاصله، وحركة المفتاح وهو يُدار في القفل . مما يشوّق القارئ ويثير فضوله ويستحوذ عليه رغبة في معرفة ما الذي سيحدث. كما في السينما تماماً. إذ يوظف مخرج الفيلم عدداً من الصور والمؤثرات الصوتية كإشارة منه إلى أن ثمة شيئاً ما سيحدث، وبعد أن يستحوذ من خلال الموسيقى والإيقاع والفضاء على المشاهد/ المتلقي، ثم تقترب الكاميرا شيئاً فشيئاً ليبدأ تقديم الحدث فنياً. وهكذا ما فعله الشاعر تماماً إذ قرّب الصورة وتحوّل فيها من صورة خارجية تندرج من البعيد إلى القريب إلى صورة داخلية أكثر دقة، وانتقل بكاميرته من خارج الغرفة إلى داخلها.

شيء بينهما... يعرفه

اثنان أنا والمصباح

لتنكشف، بعد هذا، للمتلقي طبيعة الشيء/ المادة التي سيقدمها الفيلم:

وحكاية حب لا تحكى

في الحب يموت الإيضاحُ

فالحدث هو حكاية حب، لكن أي نوع من الحب ذاك الذي لا يحكى، بهذه إشارة إلى أن ثمة ما هو مختلف عما عرفه المتلقي من أنواع الحب، وهذا ما سيُتعرَّف إليه من خلال صور تلتقطها الكاميرا المثبتة في مكانٍ قريب من شخوص الفيلم وأفعالهم وحركاتهم وأحاديثهم وانفعالاتهم. على نمط الكاميرا الخفيّة التي أرادها الشاعر هكذا ليتيح لشخوصه مساحة كبيرة من الحرية. بعيداً عن أية رقابة تقيّدهم. وهذا ما تمت الإشارة إليه سابقاً حين قال:

شيء بينهما يعرفه

اثنان أنا والمصباح

لتشرع الكاميرا المثبتة داخل الغرفة في تسجيل ما يحدث:

الحجرة فوضى.. فحليّ

ترمى... وحريرٌ ينزاح

ويغادر زر عروته

بفتور، فالليل صباح

الذئبة ترصع ذئبتها

ويد تجتاحُ.... وتجتاح

وبتمام القصيدة يكون الشاعر قد أنجز نصاً شعرياً أصيلاً في شعريته، وإن تماهى إلى حدٍّ بعيدٍ مع الشريط السينمائي لفيلم ينتمي إلى نوعية أفلام «البورنو» لفتاتين ضمتهما غرفة، أشعرتهما بالاطمئنان أن لاعين رقيب تراهما. فشرعتا في إفراغ شهوتيهما الجنسية بمنتهى الحرية.

فما كان بإمكان الشاعر أن يصوغ نصّه هكذا صياغة لو لم تتم معايشته للفن السينمائي، التي أتاحت له تمثّل هذا الفن. وامتلاكه لأدواته وتقنياته، مضافاً إلى ذلك خبرته الفنية لطبيعة أداته التعبيرية؛ «اللغة»، وإمكاناتها. فالشاعر يجسّد بهذه الأداة، ووفق تقنيات السينما، موضوعه في نص شعري، لم يبرح فيه جنسه الأدبي الذي يبدع فيه. فالشاعر هنا لم يوظف تقنيات السينما توظيفاً. بل صدر في نصّه عن ذات شاعرة تمتلك ثقافة سينمائية، كان قد امتلكها الشاعر، فغدت بعداً معرفياً وجمالياً لهذه الذات الإبداعية. تصدر عنه في إبداعها الشعري. وفق مفهوم التراسل بمعناه الدقيق.

خاتمة البحث:

إن التداخل بين مصطلح التراسل وبين غيره من المصطلحات المتقاربة معه، اقتضى أن تتمّ عملية تحديد دقيق له، وتمييزه من غيره عن المصطلحات، وكونه يعنّى بتجليات حضور الظاهرة التراسلية في النص الشعري العربي. فإن البحث انقسم إلى قسمين نظري وتطبيقي نقدي.

خصص القسم النظري لتناول مجموعة من القضايا، التي تتناول التحديد الدقيق لمصطلح التراسل، كفعلٍ إبداعي مرهون بتوفر شرطين متراتبين هما «المحايثة» بنوعيها المباشرة والمتمثلة بمعايشة المبدع للفن الذي يتراسل معه، أو غير مباشرة عن طريق القراءة، وكلا النوعين من المحايثة يترتب عنه الشرط الثاني «التمثل» بحيث يغدو الفن المتراسل معه أحد مكونات الذات الإبداعية للشاعر، والتي يصدر عنها في إبداعه الشعري.

– كما تمّ التمييز بين إبداع تراسلي لابد له من توافر الشرطين السابقين، وبين القراءة التراسلية من قبل الناقد، والتي لم تكن ممكنة من دن توفّر الشرطين السابقين لدى القارئ/ الناقد. وتناول

القسم النظري مسألة أن التراسل هو تراسل تقني، وليس تراسل موضوعات، انطلاقاً من أن الحداثة الشعرية هي حداثة فنية وليست حداثة موضوعاتية، وهذا ما تمّ التمثيل له، بموضوع العيون، ووصف الشعراء لها، واختلاف تصويرهم لهذا الموضوع قديماً وحديثاً، وثمّ التوقف عند اختلاف أساليب الشعراء الفنية في تقديمهم لصورهم الفنية لهذا الموضوع جاء تعبيراً عما حايثوه من فنون، هي فنون حديثة النشأة، وقد عبّرت صورهم من جهة تشكيلها الفني عن مسار تطوّري محايث لتطوّر فن الصورة من صورة ثابتة إلى صورة متحركة/ مُفلّمة؛ «سينمائية».

– تمّ تخصيص الجزء الأخير من البحث، للوقوف على أنواع الصورة التي تراسل فيها الشعر مع تقنيات فن السينمائي الشعر العربي الحديث، وقع الاختيار على نماذج من التجربة الشعرية للشاعر نزار قباني وتمظهرات تقنيات السينما في صوغه الصورة/ اللقطة السينمائية، والصورة والمشهد السينمائي والصورة/ المشهد ضمن المشهد السينمائي، والصورة/ الفيلم السينمائي بكل عناصره ومكوّناته وتقنياته من موسيقا تصويرية، وفضاء زماني ومكاني، وإضاءة، وتصوير خارجي وداخلي، ولقطات بعيدة، ولقطات قريبة، وصورة ثابتة وصورة متحركة...

كما تمّ التمييز بين الصورة الشعرية والصورة السينمائية، من جهة أن الأولى كونها صورة مصوغة باللغة وعن طريقها، ووفق إمكاناتها كأداة تعبيرية، فهي صورة يتم تلقيها بشكل تسلسلي وذلك وفق التسلسل الذي أراده الشاعر، ووفق ما أراده المتلقي أن يراه في تلك الصورة، بينما الصورة السينمائية يتمّ تلقيها في كليتها ودفعة واحدة، وهذا جزء من إمكانات الأداة المصوّرة/ الكاميرا السينمائية.

يمثل هذا البحث محاولة بحثية، تنطلق من وعي خاص لمفهوم التراسل، وتعبّر عن رغبة في تأطير هذا المفهوم تأطيراً دقيقاً، ويتضمن دعوة إلى إعادة المنظر في كثير من الدراسات النقدية التي هي في جوهرها قراءة تراسلية مشروعة للقارئ الناقد، لكنها لا يمكن إدراجها تحت عنوان التراسل، كجزء من الفعالية الإبداعية.

المراجع:

1- ابن الجهم. علي: الديوان – تحقيق خليل مردم بك – المطبعة الهاشمية – دمشق – 1949.

2- أدونيس: قصائد بدر شاكر السياب – دار الآداب – بيروت – ط2 – 1978.

3- الأصفهاني. أبي الفرج – الأغاني – ط1 – بيروت/ لبنان- 1994.

4- السياب. بدر شاكر : الأعمال الشعرية الكاملة – دار العودة – بيروت – ط1 – 1971.

5- الزوزني: شرح المعلقات العشر – تحقيق محمد الفاضلي – المكتبة العصرية – صيدا / بيروت – 2004.

6- المرعي. فؤاد: نظرية الادب والنقد في الغرب – منشورات جامعة حلب – 1982.

7- باختين. ميخائيل: الكلمة في الرواية تر: يوسف حلاق – وزارة الثقافة – دمشق – 1988.

8- جرير – الديوان – دار الصادر للطباعة والنشر – لبنان – 1994.

9- ريكاردو. جان: قضايا الرواية الحديثة – تر: صالح الجهيم – وزارة الثقافة – دمشق- 1977.

10- ضيف. شوقي: العصر العباسي الأول – دار المعارف – مصر – ط2 – بلا تاريخ.

11- هالبرن. جون: نظرية الرواية – تر: محيي الدين صبحي – وزارة الثقافة – دمشق – 981.