Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّةُ جَامعةِ بَابِل للعُلومِ الإنسَانيّة
Vol.33/ No.7/ 2025 المجلد ٣٣ / العدد ٧/ ٢٠٢٥

التقنيات السينمائية في قصيدة "ما أمْطَرَهُ غيمُ النهايات" لجاسم الصحيح

إبراهيم عواد محمد الشراري
كلية الآداب/ جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل/ المملكة العربية السعودية
aasddfvgg@gmail.com

تاريخ استلام البحث: ٢٠٢٥/٣/٢٧ **تاريخ قبول النشر:** ٢٠٢٥/٤/١٤ **تاريخ نشر البحث:** ٢٠٢٥/٧/٢٨

المستخلص:

يتناول هذا البحث دراسة التقنيات السينمائية في قصيدة "ما أمطرَهُ غيمُ النهايات" للشاعر "جاسم الصحيح"، منطلقا من **عدة تساؤلات**، هي: ما التقنيات السينمائية التي عوّل عليها الشاعر في تشكيل قصيدته؟ وكيف خصّب الشاعر تجربته الشعرية بهذه التقنيات؟ وهل أحدث هذا التخصيب إضافة للقصيدة؟ وماذا أفاد القارئ من هذا التخصيب؟ متطلعا إلى تحقيق عدة **أهداف**، تتمثل في الوقوف على التقنيات السينمائية التي اعتمدها الشاعر في بنية القصيدة، وفك الاشتباك في آلية توظيفها، ومن ثم الكشف عن القيمة الدلالية والجمالية لها في النص، ومردودها على وعي القارئ. واعتمد البحث على **المنهج** الوصفي– التحليلي لتوصيف الظاهرة وتتبعها بالدراسة والتحليل والتطبيق، فجاء في خطة منتظمة مكونة من مقدمة وتمهيد، وثلاثة محاور، وخاتمة. تناولت مقدمة تطرية البحث، وجاء التمهيد يناقش التداخل الفني بين الشعر والسينما، بينما تناول المحور الأول استظهار تقنية الكاميرا في النص، وجاء الثاني يناقش تقنية المونولوج السينمائي، وجاء الثالث يتناول تقنية المونتاج والتوليف. وقد خلصت نتائج البحث إلى اعتماد "الصحيح" على تقنيات الكاميرا، والمونولوج، والمونتاج في بنية قصيدته، فاستطاع بهذه التقنيات التعبير عن أفكاره وخلجاته، وتعزيز الإيحاء وتكثيف الدلالات في النص، واستطاع –أيضا– إخراج تجربته الشعرية متسلسلة الأحداث محكمة البناء والموضوع.

الكلمات الدالة: التقنيات السينمائية، الشعر، جاسم الصحيح، ما أمطره غيم النهايات.

Cinematic Techniques in Jassim Al Sahyeh's Poem "What the Clouds of Ends Rained"

Ibrahim Awad Al-Sharari
Arts and Humanities/ Imam Abdulrahman bin Faisal University / Kingdom of Saudi

Abstract:

This research explores the cinematic techniques in the poem "What the Clouds of Ends Rained" by poet Jassim Al Sahyeh. It begins with several questions: What cinematic techniques did the poet rely on in shaping his poem? How did the poet enrich his poetic experience with these techniques? Did this enrichment add to the poem? What did the reader gain from this enrichment? The research aims to achieve several objectives, including identifying the cinematic techniques the poet used in the poem's structure, analyzing how they were employed, revealing their semantic and aesthetic value in the text, and their impact on the reader's consciousness. The research uses a descriptive-analytical approach to describe, study, analyze, and apply the phenomenon. It is organized into an introduction, a prelude, three main sections, and a conclusion. The introduction sets the stage for the research, while the prelude discusses the artistic overlap between poetry and cinema. The first section focuses on the camera technique in the text, the second addresses the cinematic monologue technique, and the third examines the technique of editing and montage. The research concludes that Al-Sahyeh relied on camera, monologue, and montage techniques in the structure of his poem, which allowed him to express his thoughts and emotions, enhance suggestion, and intensify meanings in the text. He was able to present his poetic experience in a series of events with a well-structured narrative and theme.

Keywords: Cinematic techniques, poetry, Jassim Al Sahyeh, What the Clouds of Ends Rained.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

1. المقدمة:

في مرحلة ما بعد الحداثة، انفتح الشعر على الفنون ومنابع الجمال كلها، فراح يستعين بالفنون الأدبية اللسانية؛ كالقصة، والسيرة الذاتية، والرواية، والمسرحية، وبالفنون غير اللسانية كالفنون البصرية، والأداء المسرحي، والسينما، وراح يستثمر أدواتها وتقنياتها الفنية في إخراج نص يتغيا الإبداع والجمال؛ فلم تعد "القصيدة الحديثة تكتفي بالاتكاء على التقاليد الشعرية الموروثة، وإنما انطلقت إلى الفنون الأخرى تستعير من أدواتها وتقنياتها الفنية ما يساعد على تجسيد الرؤية الشعرية الحديثة بما فيها من تركيب وتعقيد"[١: ٢٤]، على أن هذا الانفتاح لم يكن مؤثراً في انمياع الشعر أو تغيير خواصه؛ إذ نهل الشاعر من هذه وتلك بالكمّ والكيف الذي ساعده على تجسيد رؤيته الشعرية والتعبير عن أفكاره ووجدانياته؛ وقد يكون التصور لهذا الانفتاح على الأجناس الأدبية أو اللسانية مستساغاً، لكنه آجنٌ في الأجناس غير اللسانية؛ فالوعي الجمعي يدرك أن ثمة تقارب وتشابه بين خواص الجنس الواحد تسمح لبعضها بالإحالة، أو المحاكاة، أو الاستلاب... وغيرها من مظاهر التأثر والتأثير، لكنه لا يتصور وجود مثل هذه العلاقات بين الشعر والتصوير والرسم والسينما؛ باعتبارها فنون أداء، لكن الحقيقة أن الشعر الحديث أقام علاقات مع هذه الفنون أيضاً، هذه العلاقات يمكن تصنيفها "عبر مستويين من مستويات النص الشعري، الأول: مستوى الإفادة المباشرة، كما في استثمار البنى السردية والحوار المسرحي في الحالة الأولى، 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."[٢: ١١] المهم، هو إتاحة كل الأدوات المعينة على تشكل الشاعر لرؤيته من أجل الأهم؛ وهو إبداع نص جمالي يرحل بقارئه إلى المثالية الشعرية.

كانت السينما إحدى الأجناس غير اللسانية التي عوّل عليها الشعر في انفتاحه ذاك؛ إذ راح يبحث في تقنياتها من لقطات، ومونولوج، ومونتاج... وغيرها، مما قد يساعده على "خلق آفاق بكر من أجل الولوج في البنى التشكيلية الحديثة للمتن الشعري المعاصر وطرق إخراجه التجريبية"[٣: ١١٩]، التي يمكن عبرها تعزيز أسرار الجمال والإبداع في النص. من هنا تأتي إشكالية البحث المتمثلة في مدى فاعلية هذه التقنيات وفعاليتها في القصيدة عند "جاسم الصحيح"؛ باعتباره نموذجاً للشعر السعودي الحديث. والتي تستنفر تساؤلاته التالية:

1.1. أسئلة البحث:

- ما التقنيات السينمائية التي عوّل عليها "جاسم الصحيح" في تشكيل قصيدته "ما أمطره غيم النهايات"؟
- كيف خصّب "الصحيح" تجربته الشعرية في القصيدة بهذه التقنيات؟
- هل أحدث هذا التخصيب إضافة للقصيدة –موضوع الدراسة– شكلا ومضمونا؟
- بماذا أفاد القارئ من هذا التخصيب؟

2.1. أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في كشفه عن وجوه التعبير السينمائي في القصيدة عند "جاسم الصحيح"، وأثرها الدلالي في النص، ومردودها على وعي قارئه وتلقيه للنص.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

3.1.أهداف البحث:

سعى البحث من أسئلته إلى تحقيق عدة أهداف، هي:

- الوقوف على التقنيات السينمائية التي اعتمدها "جاسم الصحيح" في بنية القصيدة موضوع الدراسة.
- فك الاشتباك في آلية توظيف هذه التقنيات في القصيدة.
- الكشف عن القيمة الدلالية والجمالية لهذه التقنيات.

4.1. منهج البحث:

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي بشكل رئيس في استقراء النص واستظهار التقنيات السينمائية فيه، وعوّل على المنهجين: النفسي والأسلوبي في تجلية بعض مسائله.

5.1. الدراسات السابقة:

لم يسبق وأن ضمت المكتبة العربية بحثًا بهذا العنوان، وإن سبقته دراسات وبحوث في تقنيات السينما في نماذج من الشعر المعاصر، منها دراسة:

- أسلوب المونتاج السينمائي في شعر عدنان الصائغ، دريانورد، زينب، وبلاوي، رسول، مجلة كلية اللغات الأجنبية بجامعة إصفهان،ع(٢١)، خريف وشتاء ١٤٤١هـ. تناولت أسلوب المونتاج السينمائي بالتطبيق على شعر عدنان الصائغ، وتختلف عن دراستنا في اقتصارها على تقنية المونتاج ونموذج التطبيق.
- الوسائط السينمائية وأثرها في الشعر المعاصر، عبدالرازق، أحمد عبدالرازق، حوليات كلية اللغة العربية بالزقازيق، جامعة الأزهر،ع(٤٢)، ٢٠٢٢م.تناول تقنيات المونتاج والتفاصيل وعين الكاميرا والمونولوج بالتطبيق علي ديوان عاشقة القمر لعبدالمجيد فرغلي، ورغم اختلافها عن دراستنا في الجانب التطبيقي، فقد عولنا على الجانب النظري منها في بحثنا.
- التصوير السينمائي في قصائد حسب الشيخ جعفر، حمد، فلاح شاكر، مجلة الجامعة العراقية، جامعة ئاكرى للعلوم التطبيقية،ع(٦٦)، ج(٣)، ٢٠٢٤م. تناول أثر تقنيات وآليات السينما من السيناريو والمونتاج واللقطات والتحكم بزوايا العدسة، بالتطبيق على شعر حسب الشيخ جعفر، وقد عوّلنا عليه في بعض مسائل بحثنا.

6.1.تقسيمات البحث:

جاء البحث في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة محاور، يأخذ بعضها برقاب بعض، بيانها كالتالي:

- المقدمة: فيها تطرية البحث، وأسباب اختياره، وأهميته، وأهدافه، ومنهجه، وخطته.
- التمهيد: التداخل الفني بين الشعر والسينما. تناول مفهوم السينما، وتقنياتها، والتلاقح الثقافي والتقني بينها وبين فنون الأدب عامة والشعر خاصة.
- المحور الأول: التفاصيل وعين الكاميرا. تناول استقراء تأثير تقنية التقطيع والتصوير وتتبع اللقطات عبر عين الكاميرا، في القصيدة موضوع الدراسة، واستظهار نتائج هذا التأثير على الدلالة فيها.
- المحور الثاني: المونولوج. تناول تأثير تقنية المونولوج السينمائي في القصيدة، ووقف على صدى هذا التأثير في البنية السطحية والعميقة للنص، وما أضافه للقارئ.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

– المحور الثالث: المونتاج والتوليف. تناول تأثير تقنية المونتاج في القصيدة، وكيف وظفه الشاعر في إحكام الوحدة الموضوعية والتوليف بين المقاطع والمشاهد.

– الخاتمة، وفيها نتائج البحث وما توصل إليه.

٢. التمهيد: التداخل الفني بين الشعر والسينما.

لم يكن البون الشاسع بين الشعر والسينما عائقًا أمام علاقة التأثير والتأثر بينهما، فإذا كان الشعر من أول الفنون وأعرقها، والسينما فنا سابعا لم يتجاوز القرن من الزمان، وإذا كان الأول فنًا لسانيًا والثاني فنًا يجمع في أدائه أغلب الفنون التي سبقته؛ إذ "كانت السينما منذ بدايتها تتغذى من الفنون الأخرى كالأدب والمسرح بل ومن الرسم والأوبرا"[٤:١٧]، فإنهما يلتقيان في الوظيفة التواصلية والجمالية، ويشتركان في أن كلا منهما فن نخبوي رفد من الآخر واستقى من نهله، فقامت بينهما علاقة مقايضة؛ إذ رنت السينما إلى الشعر كما رنا إليها، تفتش فيه عما يغذي مضمونها الأدائي والجمالي، بحيث لم تستفد من أي فن حجم استفادتها منه؛ فاستطاعت به ومن خلاله أن تنمي موضوعها وغايتها الفنية. لذا، تعد هذه العلاقة هي الأكثر عمقا؛ إذ استلهمت السينما جماليات تنتمي لمدارس شعرية بعينها، كتحويل نص شعري بعينه إلى فيلم، لاسيما في عصر السينما الصامتة؛ حيث تسمح مساحات الصمت بانبعاث لغة الشعر وإيقاعه في تشكلات الصورة، من ذلك قصيدة "فاوست" للشاعر الألماني "جوته"، والأفلام التي استلهمت "الأدويسا" لـــ "هوميروس"؛ حيث شكلت القصائد الملحمية الكلاسيكية منبعا ملهما للعديد من المخرجين، وكما اقتبس المخرج الفرنسي "كريستوف أونوريه" في فيلمه "التحولات" عام٢٠١٤م قصيدة لـــ "أوفيد" الشاعر اللاتيني، تحمل العنوان نفسه، وفي السينما العربية المستقلة، حول المخرج اليمني "حميد عقبي" قصيدة "حياة جامدة" للشاعر العراقي "سعدي يوسف" لفيلم قصير في٢٠٠٥م.[٥:٢] وفي المقابل كان الشعر ينهل من السينما، لاسيما مع دخولنا الألفية الثالثة؛ حيث عصر السرعة الذي أضحى فيه المتلقي مكتفيًا بالمشاهدة والتلقي السريع، ولأن السينما "بشكل رئيس الكتابة للعيون، تتكلم بالصورة والصورة تتكلم"[٦:٣١-٣٢]، فقد وجد شاعر العصر الحديث فيها بغيته؛ فالمشهد والصورة وغيرها من مقومات سينمائية تطرد الملل عن المتلقي، بقدر ما تمنحه المتعة والإفادة التي ينشدها، فـــ "صناعة السينما تقدم حبراً أقل مللاً من حبر القلم"[٦:٣٣]، ولعل هذا ما وجه عين الشعر نحو هذا الفن اليافع؛ يبحث فيه عن روافد جديدة يجدد بها دماءه ويطور بها ذاته وفق رؤية العصر، وتلبية حاجة المتلقي، وكان من أول اهتماماته: "إعطاء شكل مبدع إلى لغة الشعراء، التي هي لغة متميزة"[٦:٣٢]، ولعل هذا ما دعا "أبولينير" في ١٩١٧م إلى دعوة الشعراء للإفادة من هذا الفن الجديد، فن الصور المتحركة؛ ليصنعوا بأنفسهم أفلاما تخاطب ملكات الروح والتأمل بعيدا عن الخيال السوقي، وقد جد الشعراء السرياليون في السينما ضالتهم فكانوا أول من استجاب لهذه الدعوة؛ حيث اكتشفوا في السينما سحرا، فالحلم يتجسد على الشاشة وينتقل من عالم السبات إلى عالم اليقظة.[٥:٢]

وربما تساءل المتلقي: بم خصّب الشعر مادته من مادة السينما؟ وكيف؟

تفرض إجابة هذا التساؤل أن نعرج قبلا على مصطلح السينما، والوقوف على تقنياتها.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

السينما CINEMA "هي في الأصل عرض لصور متحركة متلاحقة في شريط، تعرض على شاشة بيضاء أمام الجمهور، وهي من الوسائل الإعلامية المؤدية لتنمية الخبرات، لاسيما إن كانت هادفة، وهي مهمة جدا لارتباط بصر المشاهد وسمعه بالقول والفعل والحركة."[٧: ٢/٥٤٠] وتبدو السينما بهذا المفهوم فن أداء بصري يعتمد على وسائط وتقنيات إعلامية في تقديم مادته ومحتواه، ولاشك أن هذه التقنيات تعتمد هي الأخرى على تقنيات وأساليب توفر لها إخراجاً إبداعيا يؤهلها إلى نجاح المحتوى، ويسمح لها بالبقاء على ساحة الريادة الإعلامية إلى الدرجة التي أصبح مصطلح الإعلام نفسه مقرونا بها، فلا نكاد نسمع الأولى حتى تبادر الثانية إلى الذهن، ولا نبالغ إن ذهبنا إلى أن السينما في جوهرها ما هي إلا تقنيات؛ فـ "السينما: كلمة تدل في وقت معا على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية"[٤: ١٨]، وبمنظور مفصّل، فالسينما "هذه الكلمة تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل في السينما) وعرضها (حفلات سينمائية) وقاعة العرض (ذهب إلى السينما) ومجموع نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات مصنفة في قطاعات؛ كالسينما الأمريكية، والسينما الصامتة، والسينما التوهمية، والسينما التجارية..."[٤: ١٦]، فالتقنيات هي المادة التي يستعين بها المخرج والمنتج لصناعة السينما، أما العرض وأساليبه فمرحلة لاحقة. لذا، كانت نظرة الشعر نحو هذه التقنيات؛ باعتبارها الأداة الأولى والأهم في صناعة السينما، فما هذه التقنيات، وكيف تدخل إلى عالم الشعر ومادته؟

إذا نظرنا للعمل السينمائي في مراحل تكوينه وجدناه نصاً تم إخضاعه لمجموعة عمليات تبدأ بـ (السيناريو) الذي يتمثل في "تعليمات للطريقة المثلى للقيام بأدوار معينة... فهو خطط مجسمة محكمة التوجيه"[٨: ٢٠٤]، وبعبارة أدق، فهو "القصة المعدة للإخراج السينمائي."[٩: ٩١] وتستند كتابة السيناريو إلى المونتاج أو التقطيع، ومن ثم تُوزّع الأدوار على مجموعة الممثلين في شكل حوار يثري الدراما في العمل، وهو ما نطلق عليه عملية (المونولوج)؛ حيث تتحكم في تشكيل مساحة الحدث الدرامي والمتن الحكائي وتوزيعهما، ومن ثم تبدأ عملية اللقطات وتكوينها في مشاهد، فـ "اللقطة هي ما تصوره الكاميرا خلال دورانها لمرة واحدة، والمشهد هو تجميع اللقطات التي تصور في مكان وزمان واحد[١٠: ٣٣]، على أن اللقطة تكتسب قدراً من الحرية التي تتمتع بها الكلمة في النص الشعري الحديث؛ إذ "يمكن فصلها في السياق وتسليط الضوء عليها وتركيبها مع لقطات أخرى وفق قوانين الربط والتجاور الدلالية واستعمالها بمعنى استعاري مجازي أو كنائي.[١١: ٣٨-٣٩] وهو ما يعني أنها تعادل أصغر لقطة تصويرية في النص الشعري، إذن فـ"مفهوم اللقطة السينمائية يطابق مفهوم الصورة الشعرية المفردة."[١٢: ٣٢١] تُجمّع بعد ذلك اللقطات، فتنطلق عين الكاميرا في رصد التفاصيل في المشاهد أو اللقطات التي تبدو منفصلة في ظاهرها، لتعاود الخضوع ثانية للمونتاج؛ لإخراجها في شكل متصل شكلاً ومضموناً، وسط تلك التقنيات تتدخل الوسائط من إضاءة، وصوت، وحركة، ليخرج العمل في النهاية أمام المتلقي وحدة متجانسة كأنها لقطة واحدة وهو ما يشبه الصورة الكلية في النص الشعري الحديث. لقد عمد الشاعر الحديث إلى إضفاء عنصر التشويق على نصوصه باستعارة التأثيرات البصرية والسمعية والحركية وغيرها من مثيرات خيالية سينمائية لها تأثيرها على المتلقي، وإذا كان "الفيلم السينمائي يتكون من مجموعة من اللقطات المتضامة إلى بعضها، فإن النص يتكون من مجموعة من الصور/ اللقطات الشعرية المتضامة إلى بعضها أيضاً."[١٢: ٣٢١]

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

لقد دأب الشعر الحديث على تفعيل تلك العناصر من خلال كسر قواعد الصورة وتسخير تلك التقنيات لخدمتها، فـــ "انفتح النص الشعري على الأساليب والفنون معا، وعلى الرغم من كونه أسبق من السينما إلا إنهما أصبحا متجاورين؛ تجمع بينهما سمات وتفرق بينهما سمات أخرى، ولكن ثمة علاقة حميمة ما تنفك تجمع بين الفنين، وتلك هي الكلمة المكتوبة."[١٣:٢٥] وتجمع بينهما اللقطة والصورة أيضا. كذلك، فإن "مجموع التقنيات السينمائية التي أثرت في الشعر العربي الحديث دعت الشاعر إلى أن يكون مخرجًا جيدًا لنصه، والإخراج السينمائي فضلا عن كونه إحدى تقنيات السينما، فهو تقنية أفاد منها الشعراء."[١٤:١٠٧] إذن، نستطيع القول: إن الشاعر المعاصر أفاد من السينما في تغذية وتوظيف أدواته للتعبير عن مشاعره، بل "أصبح ملزمًا بتمثيل كل الأدوار السينمائية عندما يحاول ابتكار نص شعري تقترب بنيته من بنية الصورة السينمائية، فيكون هو السيناريست والمصور والمخرج وبقية الأدوار الداخلة في العملية الإبداعية في الوقت نفسه، بل استفاد أيضًا من كل الحيل الفنية والتقانات المونتاجية الموجودة في فن السينما من خلال صور شعرية تنتج دلالات فلمولوجية."[١٥:١٧٥]

هذا التداخل الفني بين الشعر والسينما يُظهر كمّ التأثر والتأثير بين الفنين وكيفيته، وهو ما يؤول بنا إلى حقيقة تداخل الأجناس الأدبية مع الفنون الأخرى وانفتاح النص على عوالم الجمال وروافده؛ لينهل منها بالقدر الذي يغذي به تجاربه ويعزز بها صوره وغاياته الفنية والجمالية.

3. المحور الأول: التفاصيل وعين الكاميرا.

يسلط المخرج السينمائي الكاميرا على تفاصيل المختلفة في المشهد السينمائي؛ بهدف إثارة الدراما في المشهد ولفت انتباه المتلقي إلى ما يثيره من فكرة أو مغزى، أو التقاط الواقع دون تلاعب به، أو تسليط الضوء على صورة بصرية ذات قيمة تعبيرية أوصفية جمالية، وبما أن الصورة السينمائية قد احتلت مكانة بارزة من اهتمام الشاعر المعاصر، فقد عمد إلى توظيف تقنية الكاميرا في قصائده وتسليط الضوء على اللقطات المؤثرة في مشاهده؛ مستثمرا طاقاتها الإيحائية المؤثرة في المعنى، والحقيقة أن هذه التقنية تتعدى دورها الدلالي والإيحائي هذا إلى تحجيم التأويل لدى المتلقي ودفعه مباشرة إلى الواقع الافتراضي والمعنى المقصود؛ فـــ "عملية البناء المشهدي تجعل لكل حركة داخل المكوّن العام للمشهد، سواء في الكادر أو في الزي أو الديكور... الخ، قصداً حاضراً وفاعلا في السياق، والأمر نفسه بالنسبة للعمل القولي"[١٤:١٠٨]، فالشاعر عندما يوظف لغته وصوره للتعبير عن مشاعره يتكئ على تقنية الكاميرا في استنطاق الكلمة وتسليط الضوء على تفاصيل الصورة، بحيث تسجل لحظة واقعية بكل حيثياتها الدقيقة ويخرج للمتلقي دلالاتها وتفاصيلها الدقيقة، ولا شك أن هذه التقنية تتطلب مهارة فنية ومقدرة سردية تصل إلى حد الاحتراف، نقرأ اللقطة التالية من القصيدة، يقول[١٦:١/١١٨]:

وعدت للدارِ أستجلي نوافذها ... فلم أجد غير طعناتٍ على الجدرِ
ضاق الأمان فضاقت كل نافذةٍ ... كنا على شطها نلهو مع القمرِ
أما الزجاج فخانته ابتسامته ... وشف عن عارضٍ بالحزنِ، معتكرِ

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

أتيت للدارِ لم ألق الرواق بها مضمخا بنسيمِ الرحمةِ العطِرِ
ولا وجدتك وجها طالما انسكبت عليهِ عيناي حتى جففت نظرِي

يتألف المقطع السابق من عدة لقطات، استطاع "الصحيح" أن يفيد من تقنية الوصف الحدثي من دون أن يُضحي بإمكانات القصيدة الشعرية، بل أثراها باستخدام تقنية الكاميرا؛ إذ استطاع أن يصور مشاعره بمهارة عالية، بداية من مشهد العودة من دفن الأب، حيث تفاصيل المكان ورصد ما يطفو على جنباته من حزن؛ فيسلط عدسة كاميرته على نوافذ البيت التي بدت حزينة كأنها طعنات في صدر الجدران، بينما بدت من زاوية أخرى نوافذ ضيقة تكاد الأضواء تنفذ منها، بيد أنها أضواء حزينة كحزن المكان. وترصد الكاميرا تفاصيل المشهد؛ فتركز عدستها على زجاج هذه النوافذ التي تعكر لونها الشفاف حزنا على الأب الراحل، فغابت عنها ابتسامتها كما غابت عن كل تفاصيل المشهد؛ فرواق البيت حيث مجلس الأب الذي اعتاد الجلوس فيه، أضحى خاليا بعدما خلا من عبق صاحبه الذي رحل وارتحلت معه الرحمة العطرة. ومع كل لقطة يظهر الحزن كخلفية تخلق تعالقا بين تفاصيل المشهد، ليبدو من أول لقطاتها حتى وصولها للمتلقي/ المشاهد فيلما سينمائيا المتحدث الوحيد فيه هو الكاميرا، هي التي تقود المتلقي/ المشاهد إلى نفثات الحزن وتخرجها في مشاهد مرئية محسوسة.

على أن رصد هذه اللقطات وتسليط الضوء على تفاصيلها الدقيقة هو المحفز لتفعيل أثر الحبكة وإثارة الدراما في النص، وهو المنبع الذي ينهل منه المتلقي تصوره واستشعاره لما يعانيه الشاعر ويكابده؛ إذ حولت الخيال وأخرجت الصورة من حيز الشعور إلى واقع مرئي وإحساس مُعاش مشحون بالأسى ومفردات الحزن كما حولت المكان إلى واقع جديد يخرج عن جماليته إلى حيز موحش يمهد لمشاركة الشاعر في حزنه ومأساته، وتستكمل الكاميرا رصد تفاصيل المشهد، نطالع[١٦:١١٨-١١٩]:

أتيت للدارِ حيث الغربة احتشدت مثل احتشادِ اللظى في موقدِ السمرِ
فرحت أبصرِ نارا ليس يبصرها سوى اليتامى إذا مروا على الذكرِ
وأرجِع البصر الملهوف ثانية حتى يعود حسيرا خاسئا، بصري

هذا المشهد المكون من لقطات متلاحقة تبدو كصور مرصوفة متجاورة تمثل في التحامها شحنة درامية تثري المشهد؛ ليتحول معه النص إلى فيلم مرئي يروّض المعنى ويذلله للمتلقي؛ إذ تستطرد الكاميرا رصد معالم المكان الخاوي وقد سكنته الغربة، فتبدل حاله من الأنس إلى الحزن والوحشة، كحزن اليتامى إذا وقفوا على الذكرى، وتستدير العدسة استدارة كاملة في المكان :(وأرجع البصر الملهوف ثانية)، فلا تقع على إلا على صورة الغياب، غياب هذا الأب الذي غاب معه كل جميل مؤنس في هذه الدار بل والحياة جميعها.

إن تنقل زاوية عدسة التصوير وسط لقطات المشهد هو محاولة من الشاعر لتكوين وحدة تصويرية تبدو كلقطة واحدة تعبر عن مضمون التجربة الشعرية الثكلى، تحل فيها الكاميرا محل الصمت وتتحدث نيابة عن مرارته وقسوته، بحيث تشكل توازنا بين الصمت والصوت وتكشف عن مرارة التجربة التي يعجز الوصف عن تصويرها والتعبير عنها.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

4. المحور الثاني: المونولوج.

يعرّف المونولوج بأنه: "الكلام الذي يتكلمه الممثل وحده وهو على المسرح من غير أن يكون مناجاة لنفسه، بل قد يسمعه الممثلون الواقفون معه على الخشبة، ولا يفترض أن يجيبوه"[٧: ٢/٨٤٢]، فهو وإن كان لغة قبل كل شيء، لغة الأشخاص أو المؤلف، إلا أنها لغة درامية؛ تثري وتثير الدراما في النص، بل وتعد الأداة الأهم لتوسيع حركة المتن الحكائي في المشهد؛ ويعد المونولوج تقنية تفضي إلى استخراج واستظهار الشعور الداخلي للفنان، يبرز محتواه النفسي ويظهر شخصيته، وهو ما يعني أهميته وأثره الرئيس؛ فـ"لابد منه في العمل المسرحي؛ إذ من حوارهم تتوضّح الأفكار، ومن وراء الحوار يُعرف الموضوع، وتُكشف آراء المؤلف"[٧: ١/٣٨٥]، وهذ ما دفع الشاعر المعاصر إلى توظيفه في إظهار أفكاره وعواطفه وطبائعه الأساسية، لاسيما المونولوج الداخلي؛ باعتباره "شكل من الكتابة المصورة لأفكار الممثل الشخصية، يعلن فيها عن انفعالاته الداخلية، وتكون نابعة من أعماق نفسه بشكل لا تفصح عن نفسها بالكلمات"[٧: ٢/٨٤٢]، فهو يحقق عبره جانبا من المتعة والشاعرية في النص[١٧: ٢١٠]، ويتجلى هذا الأثر في قول "جاسم الصحيح" في المقطع الثاني من القصيدة، يقول[١٦: ١/١١٧]:

جف المدى يا أبي من كل أنجمهِ ... لم تبق لي نجمة في شرفةِ القدرِ

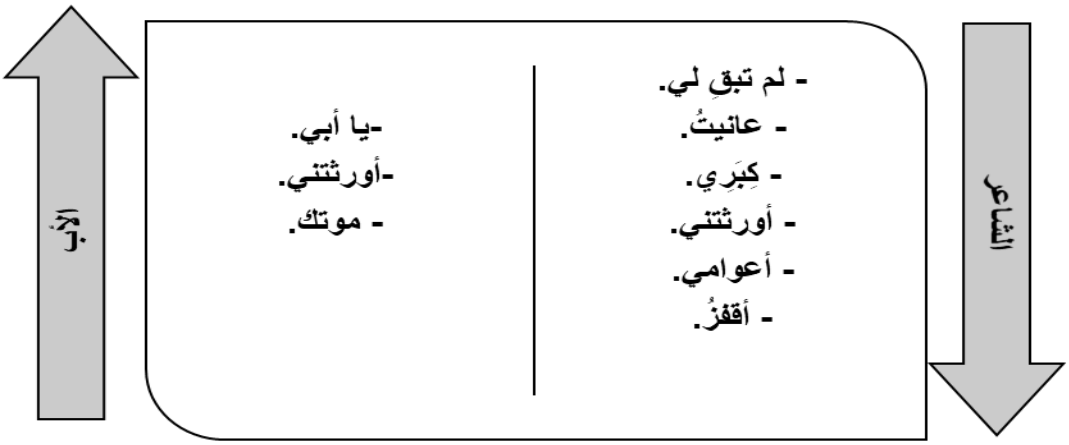
عانيت من كبرِي ذئبا أصارعه ... فكيف أورثتني يتما على الكبرِ!

من ذا سيمسح رأسي بعدما انقدحت ... فيه السنين وطاش الرأس بالشررِ؟!

مِن قبل موتِك أعوامي مؤجلة ... واليوم أقفز للـــ (خمسين) من عمرِي

تبدو أهمية تقنية المونولوج الداخلي في تقديم المحتوى النفسي الكامن في وعي الشاعر وتصوير مستوياته بتفاعلها وصراعها دون أن يدرك المتلقي دوره أو فنياته كتقنية سينمائية تشبه دور الجندي المجهول الذي يقوم بأهم الأدوار وأخطرها من دون الإفصاح عن نفسه؛ فالشاعر هنا يصور حجم المأساة التي يعيشها ويعايشها بعد فقد الأب وما خلفه من شعور الوحدة والاغتراب النفسي في عالم يضج بمتاعب الحياة وصراعات الأحياء. ويصور الشاعر هذا الشعور عبر المونولوج الداخلي؛ فيتصور أباه ماثلا أمامه يناجيه ويخاطبه: (جف المدى يا أبي..)، لتنفجر الذات الشاعرة في سرد خلجاتها عبر إيقاع الأسئلة الذي يزكي حرارة المونولوج: (فكيف أوْرَثْتَنِي يُتْمًا...؟)،(مَنْ ذا سيَمْسَحُ رأسي...؟)، فمن المعروف أن "إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار يميل إلى السرعة في الإيقاع؛ لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات"[١٨: ٤٦]، فالشاعر يقوم بوظيفة كاتب السيناريو حين يحول أفكاره إلى سيناريو مقسم إلى مشاهد عبر الأسئلة، ويقوم برسم شخصية والده ليسأله ويخرج مشاعره في دفقات شعورية تشعل الصراع في تتابع يحقق الإيقاع العام للنص، هذا الصراع يتمظهر عبر تبادل الأدوار بين ضميري المتكلم والمخاطب في المونولوج، لكن غلبة ضمير المتكلم تظهر حجم المعاناة النفسية للشاعر؛ فيستحوذ ضمير "الأنا" على مساحة الشعور، وينحي المخاطب؛ ليفسح المجال أمام مشاعره للظهور كأنه وحده من دون أن تكون مناجاة لنفسه. ويمكن تصور هذه المساحة عبر المخطط التالي:

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq



رغم أحادية صوت الشاعر، وانفراده بالسرد، إلا أنه شكل ثنائية من الضمائر يستحضر عبرها صورة الأب بشكل جزئي يعبر عما تبقى من ذكرياته دون حاضره ومستقبله، بينما بدت صورة الشاعر اليتيم كلية، تعيش معاناة الحاضر وهم المستقبل مع تحمل ألم انقطاع الماضي، وهو ما جعل ضمير "الأنا" ضعف عدد ضمير المخاطب. على أن هذه الثنائية افسحت المجال للمشاعر بالظهور وتصوير حجم المعاناة التي يعيشها الشاعر، وخلقت –أيضا– جوا دراميا صور دنيا اليتم بعد موت الأب، وكم كانت تمر السنوات وتنزل الخطوب فلا يستشعرها في ظل إحساس الأمن الذي يوفره وجوده، لكنه الأن –بعد فقده– استشعر –للوهلة الأولى– أنه بلغ الخمسين. وتصل الدراما ذروتها في نهاية المقطع، حين يقول[١٦:١/١١٧]:

أبي.. وأقسِم بالقبرِ الذي انفرطت فيهِ عظامك من إكسيرِها النضيرِ:
روح انتمائي لهذي الأرضِ ما اكتملت حتى زرعتك بين الطينِ والمدرِ!
تفتحت صدفات الروحِ يا أبتي فهالني لمعان الحزنِ في الدررِ
وعدت للدارِ أستجلي نوافذها فلم أجد غير طعناتٍ على الجدرِ

تبدأ فعالية المونولوج من نقطة النداء (أبي..)؛ فتبدو الذات الشاعرة أمام مخاطب وهمي الحضور، يُمكن حضوره والتحدث إليه من إخراج انفعالات هذه الذات؛ فالمونولوج يحيل هذه الانفعالات من سرد تقريري إلى حوار يظهر حجم الفقد وأثره؛ فإذا كان هذا الوالد هو من زرع في ولده روح الانتماء لموطنه، فإن هذا الانتماء لم يكتمل ويستقر إلا يوم وارى جسده في تربتها دفيناً؛ فقد دفن في طينتها عزيزاً زادها عزاً في نفسه. وإذا كان القبر قد وارى رفاته فإنه كشف عن معان الحزن في روح هذه الذات التي عادت إلى الدار بعد مشهد الدفن تبحث فيها عن ذكرى تسليها وتصبرها، فلم تجد سوى الحزن الذي غشي المكان الحزين، فتحول إلى وحش مخيف.

إن حجم المعاناة التي يعشها الشاعر لم تكن لتظهر في السرد الخبري المجرد بقدر ما يظهرها المونولوج؛ فيضفي على النص كثافات دلالية تظهر عبر الحبكة الدرامية والاستغراق في الحالة الحكائية والحالة العاطفية

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

للمشاهد، ولعل هذا ما دفع الشاعر المعاصر للاعتماد عليه؛ "بغية تقديم المحتوى النفسي، والعميات النفسية –دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي– وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود."[٤٦:١٩]

على هذا النحو عبّر "الصحيح" عن معاناته وأفصح عن مشاعره عبر هذه البنية الدرامية التي هي في جوهرها حوار داخلي يدور في ذهنه، ليبدو مشهدا سينمائيا شخَص فيه الشاعر منفردًا على خشبة المسرح ليعلن عن رسالته للجمهور في مشهد وفّر له التقنيات المشهدية السينمائية.

5. المحور الثالث: المونتاج (التوليف).

يبقى العمل السينمائي ناقصاً لا قيمة له بدون المونتاج؛ فبعد أخذ اللقطات التي تبقى منفصلة على اختلاف أنواعها، تظل مفتقرة إلى رصفها ونظمها في سلك زمني، لكن ثمة أمر جوهري يتحكم في عملية الترسيم والرصف تلك؛ يتعلق بالعلاقة بين تلك اللقطات؛ فالمونتاج السينمائي "يعني ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات –من خلال هذا الترتيب– معنى خاصاً لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة أو قدمت منفردة"[٢١٥:١]، وهذا الترتيب إذ يخضع لعملية دقيقة من التوافق والترادف أو علاقات الترابط والتوازي إنما يخضع لرؤية المخرج وفكرته؛ فـ "ترتيب اللقطات الخام ليس على أساس الترتيب الذي التقطت به، بل على أسس فنية وفكرية تكسبها دلالة خاصة تساير مضمون النص المراد تقديمه."[٢٤٨:١٢] ولا يعني هذا أن رؤية المونتاج في تحديد هذه العلاقات رؤية مزاجية متحللة من الضوابط والقواعد الصارمة؛ فـ "هو يقوم بما يقوم به النحو في لغة الشعر من تحديد العلاقات بين الأجزاء المختلفة من فاعلية ومفعولية وفضلات مكملة"[٤٠:٢٠]، وهو عندما يقيّم العلاقة بين اللقطات "يقوم بتحديد العلاقة عن طريق النقل والتعاقب، فتجاور الصور هو الذي ينتج المعنى السينمائي... ولا يمكن للسرد السينمائي أن يتم بدون المونتاج"[٤٠:٢٠]، وقد استخدم الشاعر المعاصر التقنية نفسها في صناعة وإخراج صوره؛ فهو عندما يترك العنان لخياله يصوغ ويصور، يعاود تقييم هذه الصور ويراجع ترتيبها وتنظيم أجزائها بحيث تتوافق ورؤيته وتنسجم مع موضوعه. لذا، فإنه حين ينتج صوره يقوم بعملية مونتاج، يشعر به القارئ عند تفكره وتأمله في الصورة أو المشهد، فكأنه يشاهد فيلما سينمائيا كوّن من عدة لقطات تم دمجها بعناية، نلمس ذلك في قول "جاسم الصحيح" في المقطع الأول من قصيدته: (ما أمطره غيمُ النهايات)، يقول[١٦:١/١١٥-١١٦]:

روح الأبوةِ تحمينا من الكبرِ ... ما مِن أبٍ فائضٍ عن حاجة البشرِ
ما مِن أبٍ فائضٍ عن حجمِ لهفتِنا ... للحب.. للفطرةِ الأسمى من الفِطرِ
آباؤنا.. يا لأفعالٍ مضارعةٍ ... مرفوعةٍ بالضنا والكد والسهرِ!
هم يحملون الليالي عن كواهلِنا ... فيكبرون ونبقى نحن في الصغرِ
آباؤنا.. يا لآبارٍ مقدسةٍ ... تطفو من الخلدِ لا تطفو من الحفرِ!

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

تبدو الأبيات في جملتها مشهداً مصوراً للأبوة ومعبرا عن قيمتها في حياتنا، تخرج في إطار واحد يجمعه الوحدة الموضوعية التي أخرجته بهذه الصورة الكلية، إلا أنه في حقيقته قد تألف من عدة لقطات ربط بينها المونتاج على أساس الترابط؛ ففي الشطر الأول من البيت الأول: (روحُ الأُبُوَّةِ تحمينا من الكِبَرِ)، تبدو صورة الأبوة سياجا يحمينا –نحن الأبناء– من الكِبَر والشيخوخة، مهما كبرنا في ظل الوالد نظل نستشعر طفولتنا. ويأتي الشطر الثاني في لقطة تصويرية أخرى: (ما مِنْ أبٍ فائضٍ عن حاجة البَشَرِ)، صورة مجازية تلتحم الاستعارة المكنية مع الكناية في تصويرها؛ لتعبر عن ندرة هذا المعدن النفيس، معدن الأبوة بما يتضمنه من قيم ومعان. ورغم انفصال اللقطتين، وكمال الانقطاع بينهما، فإن الشاعر أخرجهما كلقطة واحدة في صورة حكمة، تربط بين جزئيها علاقة موضوعية تتصل بالأبوة وموضوعها.

وتأتي اللقطة الثالثة في البيت الثاني: (ما مِنْ أبٍ فائضٍ عن حجمِ لهفتِنا للحُبِّ)، لتبدو منسجمة منسبكة مع سابقتها عبر علاقة الأبوة، بيد أن موضعها عبر المونتاج يظهرها كمؤكد للقطة السابقة، فتظهر عبر تكرار النفي (ما مِن) كأنها إعادة للصورة بحركتها البطيئة؛ لتكشف عن أسرار تلك الأبوة وحاجة الأبناء إليها.

وعبر العلاقة نفسها يرصف الشاعر اللقطة الرابعة في البيت الثالث، معتمدا على الخيط نفسه (آباؤُنا)، لينطلق من حيث انتهى، يشرع في تصوير لقطات متجاورة تتضافر في التقاطها عدسة مفردات المجاز، فتبدو أيقونة الآباء أفعالا مضارعة تستمر في منحها وعطائها دون توقف، وتبدو –أيضا– مثقلة بالضنا والكدّ والسهر في رحلة المنح والعطاء تلك، وتلتئم تلك اللقطات عبر نظمها تجمعها علاقة واحدة؛ لتخرج لقطة واحدة عبر المونتاج، تنسجم مع اللقطات قبلها.

ويقوم ضمير الغائب (هم) بربط اللقطة الخامسة في البيت الرابع: (هُمْ يحملون الليالي...)؛ لتنسجم مع اللقطات قبلها، فرغم اختلاف الصورة التي تضافرت في التقاطها الاستعارة المكنية مع الكناية لتظهر فيها الليالي (مشبها به) حملا ثقيلا على عاتق هؤلاء الآباء يحملونه عن أبنائهم، تجسد حجم المعاناة التي يلاقونها ويتكبدون معاناتها. ويأتي المونتاج ليربط بين تلك الأجزاء ويسبكها في وحدة موضوعية تلتحم بها في المشهد نفسه.

في اللقطة الأخيرة يعود المبتدأ (آباؤُنا) للظهور بلفظه الصريح في صدر البيت الأخير؛ ليشكل صورة جديدة تبدو فيها الأبوة آبارًا مقدسة نابعة من جنة الخلد، ويشكل في الوقت نفسه رابطا موضوعيا يربط اللقطة بما سبقها من لقطات.

إن الوحدة الموضوعية التي بدا عليها المشهد لم تكن لتوجد لولا المونتاج الذي عمد إليه الشاعر في تقديم "الأبوة" إلى الأمام من خلال سلسلة من الأسباب والمسببات المرتبطة بعضها ببعض على نحو واضح، فقد يبدو للوهلة الأولى أن كل صورة هي لقطة منفصلة سجلتها مخيلة الشاعر على حِدة، وكل بيت هو لقطة منفصلة جزئيا عن أخواتها، وقد يبدو لنا أنه يمكن انتزاع أية لقطة من تلك اللقطات أو تبديل بيت مكان آخر، لكن الحقيقة أن الشاعر قد أحكم الربط والتجنيس بين هذه اللقطات وتلك الأبيات عبر المونتاج بحيث بدت في ترابطها مشهداً واحداً تصويرياً متجانساً موضوعياً.

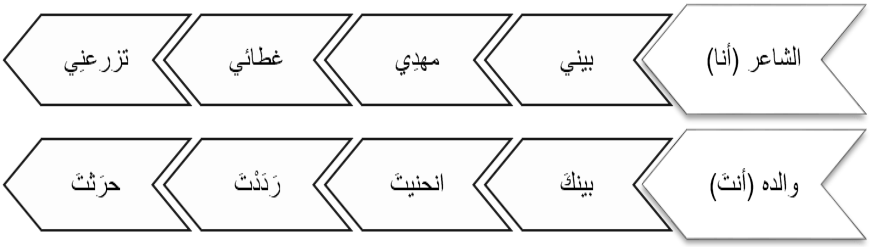
كذلك، تتجلى تقنية المونتاج في المقطع الأخير من القصيدة، نطالع[١٦: ١/ ١٢٠–١٢١]:

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

أبي: تعال.. ويجري من (تعال) دم كأنما الجرح في قلبِ الحروفِ طرِي
بيني وبينك جسر من مكابدةٍ تعال نحسب كم في الجسرِ من حجرِ:
كمِ انحنيت على مهدي تمسده مثل انحناءةِ عزافٍ على وترِ!
وكم رددت غطائي حين بعثره رعب الكوابيسِ في إغفاءةِ السحرِ!
وكم حرثت لِي الأيام تزرعني فيها غراسا من الأحلامِ والفِكرِ!

في هذا المقطع من القصيدة يتحول "الصحيح" عبر تكنيك الذكريات إلى إحياء الماضي في ظل هذا الوالد الكريم، فتأتي هذه الذكريات في دفقات شعورية مفردة يجمعها المونتاج، تبدأ بالنداء الذي حذفت أداته (أبي)؛ بهدف استحضار الغائب من عالم حقيقة إلى عالم المجاز، وهو نوع من التشويق يستفز المتلقي ويجعله في حالة ترقب، ويؤذن برفع الستارة عن اللقطات في المشهد؛ ليعلن عن بدء الحكاية، وهو ما يعرف في السينما بالبدايات التي تحرك الحدث الدرامي الذي هو أساس الفعل، والذي يوازي الحكاية في التجربة الذاتية للشاعر بوصفها لحظات نفسية، يجعلها تتحرك على أنها عالم بصري وحسي متكامل[٢١: ٣٥١]؛ فهي البذرة التي تنمو منها المشاهد الممتالية، وتنبثق منها مشهدا تلو مشهد. وتبدأ أول المقاطع عبر فعل الأمر (تعالَ) الذي يستنفر الحدث ويوقظ الزمن المنقطع فعليا، فيجدد الذكريات لتبدو حديثة عهد في مجرياتها كأنها ما تزال؛ فالمكابدة والمعاناة المرضية التي شارك فيها الشاعر أباه لاتزال ترسباتها قائمة في وعيه، توقد نار هذه التجربة الشعرية وتزكي مشاعرها؛ فتعطي ثمارها عبر جسر هذه المعاناة. وينتظم ثاني المقاطع –الذي بدأ على هذا الجسر– بما قبله عبر تكرار الفعل (تعالَ)؛ فيستنفر ذكريات لاتمحى بينهما، كأنها أحجار هذا الجسر ولبناته، كل حجر منها هو نقش لمقطع منفرد، يشكل أوله صورة هذا الوالد العطوف وهو يحنو على طفله في مهده؛ حنان العازف على وتر عوده، بينما يشكل ثانيه صورة أخرى لهذا الوالد العطوف يرد غطاء طفله النائم بعدما بعثره لاوعي النائم، ويشكل الأخير تعاليم وتوجيهات الأب الحكيم لولده وهو ينصح له ويغرس فيه القيم والأخلاق.

تبدو هذه اللقطات مفردة عبر الحدث المنفصل في كل منها عما يجاوره، وعبر الزمن الذي بدا تعقّبا لمراحل عمرية مختلفة يسردها الشاعر منذ كان رضيعا في مهده إلى طفل في فراشه إلى غلام يمتد به الزمن إلى اللحظة الراهنة، لكن المونتاج يربطها شكلا ومضمونا؛ فالتكرار يربط بين مقاطعها، يبدأ من تكرار جدلية ضميري المتكلم والمخاطب التي يمثلها المخطط التالي:



Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

يشكل تناوب الضميرين جدلية تحكم الربط في نسيج المشهد وتوثق عراه؛ فلدينا خيطان رئيسان هما المسار الذي تنتظم فيه أحداث الأفعال (الوالد/الشاعر)، وعلى الجانب الآخر تمثل تكرارية الفعل (تعالَ) في اللقطة الأولى والثانية، و(كم) الخبرية في اللقطات الثلاثة التالية، مسارا موازيا تنطلق منه اللقطات وتنتظم فيه أحداثها، هذا السبك المنتظم للقطات من شأنه أن يخرج المشهد في صورته الكلية كوحدة متماسكة متصلة الأجزاء مكتملة الأركان، تترجم الصورة الذهنية المتكونة في وعي الشاعر ووجدانه.

هذه الرؤية الإخراجية تجعل من الشاعر مخرجا سينمائيا مسئولا عن المشهد من بدايته إلى نهايته، قادرا على تحقيق رؤيته الفنية؛ فإخراج اللقطات وربطها عبر المونتاج يشبه كتابة السيناريو الإخراجي في عالم السينما، و"السيناريو الإخراجي المصنوع جيدا يعطي تصورا واضحا عن الفليم الذي سينفّذ... وكلما كانت كتابة السيناريو الإخراجي أدق، كان تحليل العمل أكثر عمقا." [٢٢: ٣٨٤]فتفهم الشاعر لهذه التقنية يسهم في ترتيب عناصر النص وتنظيم لقطاته ومشاهده، ومن ثم إخراجه محبوكا بحبكة درامية دقيقة شكلا ومضمونا.

6. الخاتمة:

أسفرت هذه الرحلة القصيرة في استقراء واستظهار التقنيات السينمائية في قصيدة "ما أمطره غيم النهايات" للشاعر "جاسم الصحيح"، عن عدة نتائج، هي:

- رنا الشعر إلى السينما رغم عراقته وحداثة عهدها بالجمهور؛ ملتفتا إلى ما تمتلكه من تقنيات جعلت منها فنا نخبويا ذا نزعة إعلامية، إذ كان للمونتاج، والكاميرا، والمونولوج، وغيرها من تقنيات سينمائية أثرا بارزا في الإبلاغ وربط المتلقي بالنص. ولأن الشعر رسالة ذات هدف فإن الشاعر لم يتوان في توظيف هذه التقنيات في قصائده؛ لتبدو قنوات يبث عبرها أفكاره ومشاعره ومضامينه للمتلقي، ولا يعني هذا أنه نقلها بحرفيتها السينمائية؛ وإنما جنّسها بحيث تتماهى في شكل النص ومضمونه وتنصهر في صوره وتعابيره، ولا يملك الناقد الاعتراض على هذا التجنيس ما دام الشاعر لم يخرج عن شعرية النص ورسالته.
- اعتمد "جاسم الصحيح" على تقنية الكاميرا في تسليط الضوء على اللقطات المؤثرة الموجهة للخطاب في النص، التي توجه عين القارئ وذهنه إلى التفاصيل الدقيقة في ثنايا الصورة، فاستطاع يترجم النص الفني بكلماته وتراكيبه وصوره الشعرية إلى معطيات بصرية ولقطات مشهدية، واستطاع أن يضع يد القارئ على ما يقصده من دون التنبيه عليه.
- كان المونتاج السينمائي أبرز التقنيات التي وظفها الشاعر "جاسم الصحيح" في إخراج نصه؛ إذ اعتمد عليه في عملية تنظيم وربط اللقطات والمشاهد المتفرقة، متقمصاً عمل المخرج السينمائي؛ فأعاد ترتيبها في شكل منظم، وربط بينها عبر علاقات ضمنية وشكلية؛ لتبدو متجانسة تصب في موضوع واحد، تخدم تجربة شعرية واحدة، تتعدى حيز الوصف إلى مشاهد سينمائية حيّة ينفعل لها الجمهور ويتفاعل معها.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

- وظف "الصحيح" تقنية المونولوج السينمائي كأداة إبلاغ وإمتاع، يعبر بها عما يجيش في نفسه، ويصور عبرها مشاعره وانفعالاته الداخلية، ويبث بها أفكاره وتوجيهاته، مستثمراً طاقاتها الإيحائية والدلالية المكثفة، والدرامية التي تحقق المتعة والشاعرية، وتجذب القارئ وتستميله نحو النص.
- استطاع "الصحيح" بتقنيات السينما التعبير عن أفكاره وخلجاته، واستطاع أن يعزز الإيحاء في القصيدة بأثر فعال يزيد من تفاعل المتلقي ومشاركته في العملية الإبداعية، فبدا كمن يمتلك مؤهلات المخرج الجيد القادر على اختيار زاوية الكاميرا المناسبة لتغطية الحدث، وإحكام الحبكة الدرامية التي تكثّف العناصر المرئية في المتخيل الشعري عبر المونولوج، وإخراج التجربة الشعرية بناء محكم الأركان عبر تقطيع الصور وتركيب اللقطات ولصق المشاهد وترتيبها بما يناسب تسلسل الأحداث بشكل منطقي في تزامن دقيق.

CONFLICT OF IN TERESTS
There are no conflicts of interest

7. المصادر والمراجع:

[١] زايد، علي عشري. **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط ٤، القاهرة، مكتبة ابن سينا، (٢٠٠٢م).
[٢] شغيدل، كريم. تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينيات، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، (٢٠٠٧م).
[٣] حسين، طلال زينل سعيد. **القصيدة المركزة في شعر عبدالرزاق الربيعي**، ط١، سوريا، دار الحوار للنشر، (٢٠١٢م).
[٤] جورنو، ماري– تيريز. **معجم المصطلحات السينمائية**، تر: خيرية البشلاوي، د.ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (٢٠٠٥م).
[٥] مبارك، سلمى. **السينما والشعر**، مجلة أخبار الأدب، مايو (٢٠١٧م)، منشور عبر الشبكة العنكبوتية، رابط : https://www.academia.edu/81026423.
[٦] كوكتو، جان.**فن السينما**، تر:تماضر فاتح، ط١، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، (٢٠١٢م).
[٧] التنوخي، محمد. **المعجم المفصل في الأدب**، ط ٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٩م.
[٨] برنس، جيرالد. **المصطلح السردي**، تر: عابد خزندار، ط١، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٨٧م.
[٩] عيد، كمال. **جماليات الفنون**، د.ط، بغداد، دار الجاحظ للنشر،(١٩٨٠م).
[١٠] التلمساني، عبدالقادر. **فنون السينما**، د.ط، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، (٢٠٠١م).
[١١] لوتمان، يوري. **مدخل إلى سيميائية الفيلم**، ترجمة: نبيل الدبس، ط١، دمشق، مطبعة عكرمة، (١٩٨٩م).
[١٢] الصفراني، محمد. **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠– ٢٠٠٤م)**، ط١، الرياض، النادي الأدبي بالرياض،(٢٠٠٨م).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[١٣] الخليل، سمير. **التوليف (المونتاج) في الشعر العربي المعاصر**، مجلة كلية التربية الأساسية،ع(٥٣)، سنة(٢٠٠٨م).

[١٤] الدوخي، حمد محمود. **سيمياء النص العراقي ومقاربات أخرى، قراءة في نصوص شعرية وسردية معاصرة**، ط٢، العراق، دار ماشكي،(٢٠٢٣م).

[١٥] حمد، فلاح شاكر. **التصوير السينمائي في قصائد حسب الشيخ جعفر**، مجلة الجامعة العراقية، جامعة ئاكرى للعلوم التطبيقية، ع (٦٦)، ج(٣)،(٢٠٢٤م).

[١٦] الصحيح، جاسم. **الأعمال الشعرية**، ط٢، القطيف، أطياف للنشر والتوزيع، (٢٠١٨م).

[١٧] الشنطي، محمد صالح. **فن التحرير العربي، ضوابط وأنماطه**، ط١، حائل، دار الأندلس للنشر والتوزيع، (٢٠٠٥م).

[١٨] عبيد، محمد صابر. **القصيدة العربية الحديثة، البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، د.ط، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ت.

[١٩] همفري، روبرت. **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة:محمود الربيعي، ط١، القاهرة، دار المعارف، (١٩٧٤م).

[٢٠] فضل، صلاح. **قراءة الصورة وصورة القراءة**، ط١، القاهرة، دار الشروق، (١٩٩٧م).

[٢١] ثامر، فاضل. **معالم جديدة في أدبنا المعاصر**، د. ط، بغداد، دار الحرية للطباعة، (١٩٧٥م).

[٢٢] بدرخان، على. **حرفيات الإخراج السينمائي**، ط١، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (٢٠١٦م).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq