التباس الشعري بالسينمائي أو جماليات السينما اللاسرديّة في (دببة في مأتم) لصلاح فائق

م.د. سالار سليم عبدالكريم الخواجه
khwajasalar@gmail.com
جامعة بابل/ كلية التربية الأساسيّة

الملخص

نتوجّه بالمحاولة، هنا، نحو كشف التعاقد بين عملين، على مستوى واضح من الغموض والالتباس فيما يخصّ طبيعتهما، وهما : (الشعر) و(السينما)، إذ ينبني التساؤل العام حول حقيقة اندماج أحدهما بالآخر إذ يمكن الاستناد في تفسير تلك العلّة إلى قوّة الشعر في اختراق وتأطير الفنون ومنها السينما وحاجة السينما في إدراك تلك القوّة وإثباتها عن طريق بناء نمط صوري ينطلق من اللّغة ويعدّد من سبل الالتحاق بها. وهو ما هيّأ المجال نحو التساؤل الثاني أو الخاص الذي تمرّن على معرفة نفسه في نصوص (صلاح فائق) في مجموعة (دببة في مأتم) التي وسّعت من طرافة الالتباس بينهما .

الكلمات المفتاحية : الشعر، السينما ، صلاح، فائق .

The confusion of poetry with cinematography or the aesthetics of non-narrative cinema in (Bears in a funeral) by Salah Fayek.

Dr. Salar Salim Al-Khawaja
University of Babylon / College of Basic Education

Abstract

We are heading to try, here, towards uncovering the contract between two works, at a clear level of **a**mbiguity and confusion regarding their nature, namely: (poetry) and (cinema), as the general question is based on the fact of the merger of one with the other, as the explanation of this defect can be based on the power of poetry in penetrating and framing the arts, including cinema, and the need for cinema to realize and prove that power by building a pictorial pattern that starts from language and multiplies ways to join it. Which prepared

the way for the second or special question that he practiced to know (himself in the texts of (Salah Faeq) in the group (bears in a funeral

Keywords: poetry, cinema, Salah, superior.

المقدمة

دببة في مأتم – مجموعة شعريّة للشاعر العراقي "صلاح فائق" من منشورات الجمل ٢٠١٣م، وهي قصائد نثر انضوت تحت خمس عنوانات مختلفة ، وصلاح فائق مجرّب بارع في لغته وتعبيراته وأفكاره الشعريّة ، وفي هذه المجموعة تحديدا نجد ما يمكن أن نسميه بـ(السينما اللاسرديّة) التي لا تستند في حلولها التقليدي بأشكال تكرّست في التلقي النقدي والمقاربات التحليلية للنصوص الشعرية، وقد تخلّت عن طابعيّة التداخلات والتراسلات النمطية داخل أجناس الفن الواحد أو بين الفنون على اتساع آفاقها .

فالسينما اللاسردية هي تلك الالتباسات التي تتضح في مناخها وطبيعتها وحساسيتها أنها تتحدّر من روح سينمائي وتنفصل في الوقت نفسه عن نماذج التجلّي الجاهزة، أي أنّنا لن نجد بعد الآن وإلى حدود واضحة أشكالا كتابية شعريّة سرديّة تعتمد على متطلبات صناعة الحكي وطرائق المزج والتداول المعروفة بين الجنسين وهما (السرد والشعر) . إذن، سندور في هذا البحث حول تلك الأبعاد التي خلقت غموضها في روح سينمائي في تلك المجموعة غير أنّها لم تتوطّن فيها بأساليب وتقنيات ومسارات تضمن لنا أصولية التوفيق بين الشعر والسرد أو السرد السينمائي الذي تحفظه صيغة التدرج من البداية والصراع ومن ثم الحلول والنهاية .

إذ نلاحق هنا، كل تلك الصور الشعرية التي لم تتعطّل في حدود مجاز اللّغة ، ولم تنغلق على قوة التخييل وإنما خلقت منظور الانفتاح على عوالم السينما بتهيئة امكانيات تحويلها إلى صور بصريّة . فهي مشاهد سينمائية حرّة ، تحكي من دون أن تنصرف عن الشعر وهي شعر من دون أن تتثاقل بأعباء ضروراته في الكتابة . ولا ينبغي أن ننسى واقعية الشاعر نفسه ، فهو يعيش وضعية سينمائيّة أو يمكننا أن نقول ذلك عنه . فهو تركمانيّ كرديّ، انزاح منذ البداية عن تلك العمارة التي أسّسها الشعراء الرواد العراقيون ، ولم يجتر في لغته هيمنة شاعر ما أو اسلوب ما أو روح ما ، وإنما اغتنى بتجارب الشعراء وشعراء جماعة كركوك على نحو خاصّ ، ينام وحيدا في بيت صغير في الفلبين منذ أكثر من عشرين عاما .

سنقسم البحث على محورين وهما :

١. الشعر والسينما

٢. الصورة / مرح السينمائي في الشعري

أولا : الشعر والسينما .

مما لا يختلف حوله، هو، أنّ كلا منهما فنّ ، وأنّ الأسبقية التاريخية هي شعريّة بالبداهة ؛ بمعنى أنّ السينما متأخّرة من حيث الخلق والتأسيس ، فعندما صار للشعر لغة وقاموس وقوانين وحضارة ، كانت السينما حلما لم يولد بعد . إلّا أننا وبالبداهة نفسها يمكننا أن نعيد جذور كلا العالمين (السينما والشعر) إلى اللّغة ، بوصفهما علامة ، فهما ، ينتجان صورا غير متناهية في بناء وفسخ علاقات لامتناهية بين تلك العلامات ، أيضا . ولذلك نرى أن تعبيرات من قبيل سينما الشعر و شعر السينما ، لا تقول شيئا ولا تفكّ غموضا أو تحرّر سرّا في موقع ذلك الارتباط .

فحرف العطف في (الشعر والسينما)، هو لا يكتفي بإعادة جوهر فنّ السينما إلى فنّ الشعر، إنّما يحصر فهم أحدهما بالآخر . إذ أجبرنا عدد من صنّاع السينما من أمثال (بازوليني وجاك بريفير وجان كوكتو وعباس كيا رستمي ومحسن مخملبوف وغيرهم) على انتظار الشعر من آفاق جديدة وتلقف سينماهم على أنّها قصائد نادرة أيضا .

وإنّ الهوّة المزعومة بين الفنون أو بين الشعر والفنون الأخرى تحديدا قد تجاوزت صلوحيتها منذ زمن طويل، لقد ماتت النظرة التي تبحث عن الفواصل الشاخصة بين الأنواع والأجناس ، وخاصة تلك التي تحرم الفنون من الشعر وتحرم البحث عن الشعر في الفنون . بدعوى الخصوصيات الفنية والاستقلاليات الجنسية والاختلافات في الوسائل والمجالات ،ويعود هذا التقصير أو الحرج في النظر الى الفنون على أنّها شيء واحد وأنّ الشعر هو أساس الخلق فيها الى قصور في الثقافة عموما، فالاهتمام الخجول بالسينما ومثله في المسرح والرقص وسواها، مما أخّر خطوة القفز على تلك العمليات الرتيبة التي اعتادت على احترام تلك الجدران العازلة؛ لأنّها ستقينا حتما من شرّ الخلط الغريب وإباحة التداول فيها من دون مرجعيات وتعريفات علميّة واضحة و صارمة .

فالحيرة التي اعتاد الباحثون على توضيحها في كتاباتهم حول تنبيهنا الى ضرورة النظر والفهم على نحو استقلالي للشعر والسينما هي حيرة زائدة قد أرجأت الأصل في الالتباس الذي لا يعود إلى كيفية الجمع بينهما بل إلى كيفية الفصل بينهما في الأساس؛ ولأنّنا ، أيضا، بإمكاننا دوما أن نعرف الشعر في السينما ونعجز في القبض عليه، كوننا نشير إليه من أطراف متعددة تتعالى على كل معرفة جاهزة ومنظّمة . هذا لأنّ " الشعر لا يقدّم نوعا متميّزا أو قيما من المعرفة، بل لعلّه من الأوفق أن يقال إنّه لا يقدّم معرفة على الإطلاق، الشعر تخييل فحسب " [1] .

إذ يمكننا أن نعثر على الشعري في السينمائي في كلّ مرة، إلّا أنّنا لا نعثر عليه بالطريقة نفسها في الوقت نفسه ؛ لأنّ " الاستجابة التي يحدثها الشعر في المتلقي إنما هي استجابة تتم على مستوى اللاوعي الخالص " [2] .

فمهما اجتهدنا في تأطير الإبداع في سياقات معيارية أكاديمية بالغة في الدقة والانضباط ، ستكون تلك الإحاطة وذلك التأطير نسبيين وسيفلت (الإبداع) نفسه من أية ادعاءات نخبوية بالغت في التقاط ورسم حدوده وتبليغها للجماهير .

وكلّ من يطّلع على المتون من الكتب والمقالات والحوارات [3] التي أثارت النقاش حول مسألة العلائق بين الفنون وخاصة بين الشعر والسينما قد برهنت على تلك الاستحالة في انتشال أحدهما من الآخر وإيجاد أدواتها المناسبة في تحديد طبيعة ما هو شعري في هذه السينما أو تلك وفي تبرير ما هو سينمائي في هذه القصيدة أو تلك . إذ طرحت تلك النقاشات وجهات نظر أصحابها حول تفسير الشيء المعقّد أو الغامض في مقسوم السينما من الشعر أو في العثور على عوالم سينمائية ناضجة في الشعر أيضا .

وهذا التعقيد لا يتعلق في الحقيقة باستثنائية البحث في إيجاد علاقات مقبولة بين الأنواع الفنية المتعددة أو في عقد الصلة بينها عن طريق البحث في جذورها و أصولها ونشأتها وجذب النظر إلى نقطة التراسل المميزة في أفقها ، وبأنها تشير إلى شيء واحد من مواضع وزوايا مختلفة ، إنما يتجدّد من العودة إلى مسألة انحسار أهمية مفهوم الجنس الأدبي الخالص نفسه و ارتباك بنيته [4] إذ ظهرت " أجناس جديدة خاصة، وأجناس صغار مستقلة، وأشباه أجناس، وأجناس فرعية، وأجناس تحت الفرعية ، نالت كثرتها وتفرّدها من مصداقية الأصناف الكبرى " [5] .

لقدت حررت رواية موت الجنس الأدبي المبدعين في مجالاتهم ووحّدت النظرة إلى الفن بوصفه جوهرا في كل عمل انزاح عن سياج لغته الأولى . وقد انسحب هذا الأثر إلى صناعات أخرى ومنها السينما التي باتت تتبع ظلال الأشياء في تخليها عن السيناريو في بناء سردي متناسق أحيانا أو في إشراك أناس من الواقع في تأدية أدوار سينمائية ، إلى أن أنكر بعضهم من مثل: (كرستيان ميتز) " وجود أي تمييز بين الشعر والنثر " [6] داخل السينما ، بفضل التأثير البنيوي الحديث .

إذن، يمكننا أن نقول : بأنّ الشعر هو لغة السينما العليا التي قد تصيبه في خطابها الواعي وتبحث عنه فيما وراء ذلك الخطاب، فإننا نعثر على الشعر في السينما(في أساس العلاقة بين مدلولات الأشياء والألوان والحركات والأصوات وانتظار المعنى من أفق التنسيق الفردي لهذه المصفوفة وانسجام بنيتها) ونرى السينما في الشعر (في إصرار اللغة التي تسحبنا من الرفعة الكامنة في جمالياتها، إلى ديكور جاهز، منظم ، ومرئي) .

الصورة/ مرح السينمائي في الشعري

بغض النظر عن تلك المقولة الواضحة ،حول، اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة وقصدية العلاقة في السينما؛ لأننا نحتمي ،هنا، تحت الحقيقة التي تنظر إلى الصورة على أنها أكثر تعقيدا من الكلمة [7] . ويأتي هذا التعقيد من سرعة التغيرات التي تصيب الصورة مقارنة

ببطء عجلة الكلمات ، قد جعلت الصورة في موضع مطاردة من الكلمات حتى بدا فارق المسافة بينهما وكأنّها (الصورة) تتخلى عنها (الكلمة) كليّا بعد الآن . والجملة الشعرية التي تبذل مخزونها اللغوي في تدليل صورها، لا تلزم صورة السينما في الغالب، وهي تصوغ معانيها؛ " لأنها تفرض الدلالة دفعة واحدة من دون أن تقوم بتحليلها أو بعثرتها " [8] ، ولا يعود هذا العسر في فهم الصورة وعملها إلى تشوّش السياقات التي تخلق فيها ، إنما هو عسر ميتافيزيقي في الأساس، إذ " ما من أحد يعرف، حتى في المقاربة المعرفية ، كيف تزوّد الصور الحقيقية الصور الذهنية بالمعلومات ، وتتلاقى معها بالأحرى الصور الواعية " [9] .فمع المجهودات التي بذلها مؤسس علم السيمياء (تشارلز ساندرز بيرس) ، " الفيلسوف الذي ذهب إلى أبعد مدى في التصنيف الممنهج للصور "[10] ، بقي الارتباط شاقا في " العلاقة التي اقترحها بيرس بين العلامة والصورة "(11) فالعلامة التي هي ابنة الصورة، تبدو بالنسبة إلى (جيل دولوز) " كصورة خاصة تمثل نموذجا لصورة أكانت على صعيد تركيبها أم على صعيد نشأتها وتشكلها أو حتى على صعيد تلاشيها " [12] . فهذه الولادة الصريحة لن تثبت في أفق استقلالها كثيرا، إنما ستغمض عن مرجعها وتعود لتجد حدثها الخاص، أيضا . والصورة بوصفها " طريقة تفكير "[13] في إنتاج اللغة الشعرية لها أو في إعادة إنتاج اللغة السينمائية التي تبالغ في إنضاجها وحدّتها بصريا ، هي مساحة سارّة في " أطروحة التفكير السينمائي "[14] الذي ،هو، " نوع من التفكير الشعوري، أو اللامفاهيمي القائم على الصور، والذي يقاوم التصنيف النظري أو الاستنتاجات المعرفية الحاسمة " [15] .

ويمكننا أن نقع على أثر هذه الرؤية في السينما، التي تظهر في تهميشها لجدوى الانسجام المنطقي بين اللقطات الذي قد يكون مقنعا وضروريا في الخطاب الأدبي، إنما ليس للخطاب السينمائي الذي يكتفي بتفسير نفسه بالصور بدلا من الحوارات [16] . ويجوز تنسيب مسألة نفور السينما وانفلاتها من التوجيهات الجاهزة إلى انعدام وجود " قوانين واضحة ومحددة تنظّم بناء الخطاب السمعي البصري "[17] بينما الشعر في الغالب هو " جنس ذو قوانين مفطرة " [18] والسينما بوصفها شكلا تعبيريا فنيا وإن كانت وريثا أدبيا إلّا أنها عدّدت من وجهات نظرها في فهمه وتوظيفه [19] . فهي " بطبيعتها تعددية وهجينة وتنطوي على عدد هائل من الإمكانات الجمالية المتضاربة أحيانا "[20] .

ومن منظور هذا التحرر سنبحث في إمكانيات تلك الالتباسات الجمالية التي تحملها الصورة الشعرية ، أي سنبحث في تلك المعانقة الشفافة بين السينمائي والشعري أو في تجريد السينمائي من النصوص الشعرية، إيمانا بالتوجّه الذي يرى " بأنّ لغة السينما ،هي، _ جوهريا _ لغة الشعر "[21] سوى أنّ الصورة قد " تفوق النص قيمة على صعيد الإثارة "[22] . وشعر(صلاح فائق) له، هوية سينمائية ، وهو أشبه بشريط سينمائي حر وحيويّ ، ويوفّر مجالا عاليا للفرجة :

سائحة أمريكية، عارية في مركب شراعي، تتلفتُ
وتشتمُ بغضب، دلافين ترقصُ حول المركب (ص18)

مثلما يكتب السينمائي بالصور [23] يصنع الشاعر مشهدا بالكلمات ، ويمنح السينما دفتر مخيلته الثمين. وربما يبدو وعلى نحو مبسّط، من اليسير أن نبحث عن السينما في الشعر ، بينما يتعسّر المسار بالمعاكسة ، وهو، وضع استعصى وشغل الكثير من السينمائيين ومنهم بالخصوص (بيير باولو بازوليني) ، في مقالاته التي أسّست وناقشت مفهوم سينما الشعر، إلّا أنّ النص الشعري، هنا، وهناك، يوقعنا في كمين لغوي جمالي، يتفوّق فيه المرئي في اللغة على اللغة نفسها، إذ نرى مشهد السائحة مألوف سينمائيا، من حيث الإطار العام للصورة التي يصفها المشهد، إلّا أنه يمكن لهذه الصورة ذات الطابعية السينمائية، أن تكون محمولة برمزية ما؛ على معرفة أنّ هناك نوعا من الموافقة الاجتماعية لكلمة (امريكية)، التي يكنّي بها عن وضعية السياسات الامريكية في العالم، ومن ثم يوثّقها بـ(عارية) و((دلافين ترقص) إذ لم يكتف برمزية الدولفين إلى السلام والصداقة وإنما هي ترقص ، أيضا، التي دلّلت على نحو أقرب . ولهذا فهو منظر يمكن أن تتعدد من قرب زوايا التقاطه بناء على تلفّت السائحة اتجاه الدلافين بعد أن سبقته لقطة كبيرة وضّحت واشتملت على مؤلّفات المشهد، بمناخ صيفي صاخب الحركة /حركة البحر، المركب، وصوت السائحة.

ثم يرتّب مشهدا يصوّر فيه النبي الذي حمل البشرية إلى اليابسة في يوم ما، وهو، (نوح " ع ") بطلب المساعدة من الشاعر نفسه :

يرنّ الهاتف

- نعم؟
- هل أنت صلاح فائق من العراق؟
- نعم، من أنت؟
- أنا الكولونيل فيرلو مدير السجن المركزي في مدينة

سيبو . أخابرك لأطلب مساعدتك

- مساعدتي؟
- اسمح لي أن أشرح الموضوع. ألقى خفر السواحل،

ليلة أمس، القبض على شخص اسمه نوح ويدعو نفسه
النبي نوح، وكان يهرب سفينة محملة بحيوانات وطيور
وزواحف، وعدد من البشر

- وما علاقتي بكل هذا؟
- هو طلب لقاء أي عراقي من بلدة أو مدينة سومرية .

أخبرتنا دائرة الهجرة والإقامة في مدينة سيبو بأنك
عراقي من مدينة اسمها كركوك، وهذه حسب نوح،
مدينة بناها سومريون. نوح يدّعي بأنه سومري ويحتاج
مساعدتك .

- حسناً سأكون هناك بعد ساعة . (ص38_ 39) .

هذا المشهد الذي يبدو غريبا وفنتازيا ومن منتجات سينما الخيال العلمي؛ إلّا أنّ إيقاع لغته الهادئ، وتفاعل صوت الشاعر مع صوت الكولونيل الذي خلا من انفعال فوق عادي مما بسّط من جلال الحدث، وخفّض من استحالة روايته . ولا خيار أمام الكاميرا ، هنا، إلّا في أن تتحرك بالتناوب بين وجهي المتحاورين ، من دون أن تقطع مسافة يشغلها الهاتف برنّته التي تحتدّ كلما قصرت تجاهه .وإنما سيشرع المشهد بلقطة مقرّبة نحو الهاتف، ومن ثم يناوب اللقطة بين المتهاتفين.

ويرينا الصراع الموت والحياة في مشهد يعرض فيه التشويش النفسي تجاه صورة واقعية واحدة، بدت وكأنّها صورة مختلفة لواقع مختلف ، وهو ينظر من رأسه المنفعلة بالموت، التي تغطى على قوة ظهور الواقع الحيّ أمام عينيه:

ظهر أمس كنت عائدا الى غرفتي، عبر مقبرة
رأيت من بعيد مظلة كبيرة و مفتوحة فوق قبر
اقتربت، إذا بيد نحيلة تمسك تلك المظلة

- لا أرى مطرا هنا. لماذا هذه المظلة مفتوحة، سألت
- المظلة ليست للمطر فقط، مفيدة أيضا لاتقاء حرارة

الشمس وأشعتها، أجابني صوت منهك .

- ربما تحتاج مروحة كهربائية صغيرة
- عندي واحدة، شكرا على اهتمامك .
- اليوم مررت من هناك، لم أر أي مظلة أو قبر أو

تابوت مفتوح :

بضعة بيوت مبعثرة ودكان صغير لبيع فواكه، حيث كان
القبر أمس (35) .

هذا التضليل البصري، هو ضرب من التعبير عن وضعية عصابية للرائي، وقد اشتبهت أو تشابهت المقبرة بالبيت ، المقبرة التي تحمل الموت، بالبيت الذي يحمل الحياة ، وهو يدلّل على واقعية المشهد بتحديد الزمان في البداية والنهاية، والمظلة هي (الحياة) التي ليست أكثر من ساتر أو سقف لشخص ما ينتظر موته. هذا المعنى يمكن خلقه من زاوية كاميرا محمولة تلقط

وجه البطل المثير للشفقة والريبة ومن ثم تنتقل لالتقاط خطواته في الطريق وتعود لوجهه مرة أخرى لتظهر علامة تعجبيّة يبديها تجاه المرئي ، وبعد أن ينتهي اللقاء الذي يتلقاه المشاهد على أنه واقعة طبيعية بين الرائي وشخص غريب تؤجله الكاميرا أو ثانوي تحجبه عنه . وتمنتج الحدث بلقطة أخرى ثم تكرّر مسار افتتاح المشهد بأن تسلّط عدستها على وجه البطل والطريق وقبل أن تعود لالتقاط دهشته عن المكان تعرض مجموعة البيوت والدكان التي تربكه وتربك المشاهد معا. إذ تبقى حركة الكاميرا غير ثابتة أو متزنة لتسقط على الوضع النفسي للبطل، لتبقي نظرها على مشهد البيوت وحركة المارّة أمام الدكان لتتلاشى تدريجيا .

وقد يضع القارئ في ضرب من الألم النفسي الذي يلحق به حين يغلق عليه المشهد بحركة من المعاكسات المثيرة التي تؤجج صخب التفاعل وهو يبدو في حالة من الانتظار الحريص متعقبا اللقطة الأخيرة من المشهد ،بعد أن وقع تحت خطرها منذ اللقطة الأولى :

سأحملكِ إلى السفينة ، قلتُ لها ، اذا هاجرتِ معي
ظلّت على رصيف الميناء تبتسم وتلوح لي
صعدتُ إلى السفينة وحدي وكانت فارغة .
عدت إلى الرصيف ولم تكن هناك .
التفتّ إلى السفينة فرأيتها تبتسم وتلوح لي مع آخرين
وأخريات ، والسفينة تبتعد . (83)

هذه هي المراوغة البصرية بين طرفين يتناوبان بإحساسين مختلفين ، أحدهما مقصود ومدروس ومنتج لغاية ما يضمرها من البداية ، أما إحساس الطرف الذي يستهل المشهد بوعد يقطعه بلغة حزينة ويائسة جعلت التردد الذي أنزله من السفينة بعد صعوده مقبولا أو متوقعا . إذ خلقا بتلك الحركة زمن التشويق الذي تحرقه الكاميرا بإثارة وهي تتابع صراعا لم يظهر ما يفسّر منطقيته من حيث مجرى الحدث سوى الابتسامة وهي بمثابة – إن شئنا القول– الموجّه السيميائي التي أطّرت بغموضها المشهد وبرّرت بظهورها وثباتها، التحوّل المفاجئ في قدر الطرفين الذي طرح احتمالات الكشف التي لم تبسّط من حدّة الغموض الذي طبع المشهد بالضرورة .

مثل هذا التركيب المميز بين شعورين واختيارين وحركتين يكمن امتداد السينمائي في الشعري ويتضح التباسهما معا :

في منتجع بحري
أنتظر الإلهام فلا يأتي
يضجرني تلاطم أمواج
واحتضان عاشقين فوق رمال

صباحا ، مررتُ بسوق للخضار
وشاهدتُ حجّاجا في مقهى يحدّقون، مبتسمين
في شاشات كومبيوترات .
الليل يدنو
لم يصل الإلهامُ بعد :
أمامي يمضي موكب سلاحف . (103)

يعتمد، هنا، تقسيم الزمن بالصور، فتخلق الانتقالات بين الحاضر والماضي، تنوّعا ضروريا في كسر مسار الانسجام المتسلسل للشعور، أي ، وبدلا من التعبير عن انتظاره بتدريج كثافة ذلك الشعور بصور توحي بتضخّم ثقل الانتظار تباعا ، عمل على توزيع أو تشتيت حالة الانتظار بما يضمن له عدم انسحاب المتلقي الى مشاركته انتظاره ومن ثم السقوط في الملل ، بأن يختار أكثر الحواجز خفّة في تمرير القلق . فبإمكاننا أن نشعر بحركة الكاميرا التي تستعير عيون الشاعر وهي تخفي اكتئابا شفيفا حين تعبر من لقطة جلوسه وحيدا ومتأهبا إلى حركة الأمواج إلى حركة العاشقين المتعانقين التي فارقت بهجة تلك اللقطات مزاج الكاميرا العميق، ثم لقطة قريبة جدا لعينيه لينتقل الى عرض صور من الذاكرة القريبة تغطي بها الكاميرا شعوره بالاضطراب ، هكذا تسري حياة المشهد ببطء شديد ، وهو يعادل بلقطة لمجموعة من السلاحف إحساسه الثقيل بالزمن . إذ نرى مقطعا بصريا تعرضه وتفسّره حيوية الصور ببساطة وانسيابية .

ولأنّ " الصورة السينمائية تتضمن تقريبا مجموعة غير محدودة من المعلومات التي تملأ إطار الشاشة " يروي بتفصيل بصري الطابع العبثي لشقة صغيرة :

يعيش في شقّةٍ صغيرة
شراشف كثيرة ومخدات، رسائل قديمة لم يفتحها، كتبهُ
في المطبخ، مجلات، صحفٌ مبعثرةٌ، في احداها
لصوصٌ فقدوا أسنانهم . (20)

إذ ينبني النص الشعري ، هنا، على توصيف سينمائي للأشياء، أي أنّه يعدد الأشياء على نحو يحضرها فيه لعين قادرة على التقاط هذه الصور التقاطا سينمائيا، فالنص أشبه بهامش توصيفي لشقة ما بلغة كاتب سيناريو . إذ تتنقّل عدسة الكاميرا داخل الشقة وهو _مشهد صالح في الاستهلال الفيلمي ، ففيه إضمار سوداوي أو عبثي لطابع الشخصية التي تعيش فيه _ تتنقّل دون انقطاعات أو توقّفات وكأنها تزيح بضوئها غبار الاهمال على أشيائه المتراكمة، إذ يكتسب النص شعريته من الطرح السينمائي للجمل التي سرعان ما تمنح القارئ عدسة لمشاهدة تلقائية لتلك الصور؛ " لأنّ الفيلم ما هو إلّا فنّ الصور المتحركة " [24] التي تمنح خصوصية الصورة وطبيعة حركة الكاميرا احتمالات المعنى وآفاق انتظاره؛ لأنّ " الصورة والكلمة تشتغلان كعاملي

ربط ووصل؛ لكنّ الشيء المعتمد (كان صورة أم كلمة) لا يخلق أثر الغياب الذي نسميه معنى، بل يستلزمه "[25]، أي أنّ استدعاء أحداهما للأخرى مرتبط بأثر الغياب الظاهري لإحداهما ، تكاد أن تكون هذه المفارقة أو ما يمكن أن نسميه بالمفارقة خاصّا أو متشخّصا بالكلمة التي تولد من أجل السينما، بالإشارة غير الضرورية إلى البداهة في لغة السينما ،التي، هي " لغة نوعية وخطاب مجازي وليست ناقلة للقصة " [26] .

ولأنّ السينما هي ليست فنّا، فحسب بل هي صناعة. فإنّ ما توحي وتعمل به هذه الكلمة هو مقدرتها على تحرير الصور من تجريدها وتحويلها الى أفعال منسوبة إلى ذوات أو أفعال صادرة من ذوات ، إذ تخلق وسطا تفاعليّا حقيقيا، وهذا _إن شئنا_ الوسط التفاعلي هو انفعال تأويلي خاصّ بفنّ صناعة السينما، مع كل ما يمكن استيعابه وإنجازه على أنّه حدوث وفعل . وهذا ما يظهر بقوة في نصوصه، هنا، التي تحتفظ بروابط التأييد أو ما يؤسس للاتصال بهذه الصناعة :

جارتي تثرثر حول أطفال

تظنهم خطفوا إلى كوكب قريب .

- هل رأيتِ مركبة الخاطفين، أسألُ
- تكلم من؟ تسألني صديقتي من المطبخ .
- لا أحد، أجيبها
- تكلم من اذن، تسأل أيضاً

لا أعرف ماذا أجيب . (80)

يمتلئ المشهد، هنا، بالأحاسيس الرقيقة حول صوتين يتبادلان ضمنيا حالة الانفصال عن الواقع أو ما يشير إلى ذلك ، الذي يوثقه الصوت الرقيب الآتي من البيت الذي يحول كلام الجارة من مجرد كلام في التخريف أو ضرب من الثرثرة، وهي تخبر عن حادثة غامضة وغريبة وعجائبية، إلى رغبة تفترض حدوثه أو وقوعه . إذ يمكن للنص أن يتنظّم سينمائيا برؤية نفسيّة تجانس بين مستوى الصورة وشخوصها في استبطان ذواتهم بالإسقاط المباشر اليسير . وبالمفارقة، التي تنشّط جماليات المكان بالبحث عنه بوساطة تعريفات السينما من زاوية النظر القصوى إلى الأشياء :

كركوك : في إحدى مقابرها، شغيلٌ يسكرُ بين قبرين،

يُغني، أحيانا ينهال عليهما بشتائم . (60) .

إذ يمكن للكاميرا التي تعالج الصورة ،هنا، أن تقوّض من سلطتها، وأن تلجأ إلى خيارات سمعية في برمجة المشهد ، وهذا الخيار هو وسيلة من المخالفة الطريفة للسبل التقليدية في تمثيل ما يريد أن يقوله في تلك اللحظة، فالصورة السينما هي خلاصة المعايير المناسبة لأدوات كثيرة قادرة على تنسيق ضروراتها في الهيمنة ، يقول :

بهاتف الجيبِ أطلبُ عشائي
أو أدلو زمبيلي، من الطابق الثاني، إلى بقّالٍ هندي
ليساعدني بأرغفة ومعلبات . (15)

يمكننا أن نقول أنّ ما يميّز نصوص المجموعة الشعرية ،هنا، ونصوص صلاح فائق بمجملها هي كونها تستمّد ماهيتها السينمائية من ربط الشعر بالحياة اليومية، ولذلك تبدو نصوصه وكأنها مساحة مقتطعة من اليومي الذي تحاكيه الصناعة السينمائية في الأصل، فكأنّ النص هو مشهد من فيلم والفيلم مشهد من الحياة في الواقع . وهو حين يصوّر هذه التفاصيل في نصوصه إنّما هو يوصلنا بحياته من جهة بساطة العام والمشترك والعادي، فنبدو حينها، إذًا، لا نتعرف على أشياء وأحداث الواقع بلغة الشعر، إنّما، ننسجم بمشاهدة تلك الصور وذاك الواقع من جديد .

وكثيرا ما نجد تلك الصور المرسومة بدهشة سينمائية تعبّر عن علّة روحيّة أو ضرر نفسي بسطر واحد فقط :

منذ الفجر أجلسُ في حوض سباحةٍ فارغ . (8)

ثم يمزج بين الصوت والصورة ،صوت قطار بعيد يستولي على لحظته الزمنية ، نراه من لقطة مركّزة على عينيه ومن ثم على وجهه ليدلّل بالصوت البعيد للقطار على تلاشي ذكرياته وانسحابها مانحا امتداد صوت الصفير خاتمة للمشهد :

قبل النوم يصلني صفيرُ قطار بعيد
اشارات كثيرة من حياتي يحفظها النسيان
لم يبق لي سوى هذا الصفير . (23)

إذ يظهر التفكير السينمائي في انتباهه للأشياء ولوضيعتها داخل الزمان والمكان ويحررها في نطاق جمالي شعري من دون أن ينتجها في قوالب مصنّعة تطالب بنقاء انتسابها إلى إحدى الحرفتين ، السينما أو الشعر، إنّما يصوّرها دون أن يفكّك صلتها بفطرتها الأولى، بل ويستثمر ديمومة تلك الأصالة أيضا :

مرّة كلّ شهر
يفتحُ أبي بابَ غرفة الضيوفِ . يغلقهُ . يغني
أو يستمعُ إلى أمّ كلثوم من راديو في حجم برميل
ثمّ نسمعهُ يطلب شاياً، معجنات
أنا أيضاً ضيف ، كان يقولُ . (13)

يفتتح المشهد بتعيين حدوده الزمنية(مرة كل شهر) ويتعيّن هذا التحديد بأساليب بصرية كثيرة، تفرضها طبيعة النظر إلى الحادثة نفسها، بالأرقام أو باللغة أو بترتيب سينمائي مشروط بتكرار مقروء أو مكتوب . وهو يذكر سلسلة من الأفعال المتصلة (يفتح الباب/يغلق الباب/ يغني/

يستمع/ ينادي/ يكرر النداء ...) فهو لا يمنح الكاميرا زمنا للتوقف أو الالتفات للإحاطة بأشياء أخرى؛ لأنّه يواصل جذبها إلى دائرته ويشغلها بمبادراته الكثيرة بخلق سلسلة الأفعال المتوالية تلك، التي تبرّر شعور البطل أو الأب بالوحدة والتوحّد الذي دفعه نحو تلك الممارسة القاسية بأن يكون شخصا آخر غير نفسه، من أجل نفسه .

الخاتمة

– بالرغم من الكتابات الكثيرة التي اجتهدت في تأسيس قوانين علميّة معروفة في فهم الشعر إلّا أنّ تلك الكتابات ظلّت قلقة في حدود مجرد الاجتهاد ، ومثل هذا يطابق وينطبق على الطرف الآخر الذي هو السينما، إذ لم تبرح كل محاولات منظريها وروادها من وضع نظرية واضحة في تعليل ماهية الخطاب السينمائي .

– ولأجل ذلك، يمكننا أن نبرر اشتباك والتباس أحدهما بالآخر، من حيث طبيعتهما _وطبيعة الفنون على نحو شبه عام– من أنّهما يتحدران من مساحة مجهولة أو غامضة في النفس الإنسانية ، فبحث العلاقة بينهما تبدو ذات اتصال غير مبرر في النظرة العلمية لهما ، بالرغم من انطواء العقل الباطن للسينما على روح الشعر وفي عقلانية وعيها به وصداقتها له وحرصها على الاستعانة به .

– خلاصة السينما في السينما هو الشعر وخلاصة السينما في الشعر هو إمكانية الشاعر في استنتاج عين ثانية قادرة على اختراع الحدث وتنفيذه .

– ترجمت نصوص صلاح فائق امتزاج السينما بالشعر على نحو يجعل من تلك النصوص وكأنّها كتابة صريحة ليومياته متخليا عن أساليب السرد المنظّمة في تصوير الأحداث، فبدت وكأنها لقطات حرّة أو مشاهد متنوّعة من سينمات متنوّعة .

هوامش البحث

١. الصورة الفنية والتراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م : 67

٢. ن : 65

٣. راجع مثلا : فن السينما ، جان كوكتو، جمع وتحرير: اندريه برنار وكلود غوتو، تر: تماضر فاتح، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012م و كتاب حول السينما الشعرية، مجموعة من الكتّاب، تنسيق وإشراف وكتابة ، صلاح سرميني، سلسلة كراسات السينما، أبو ظبي، 2005م .

٤. ينظر: الأجناس الأدبية، إيف ستالوني، تر: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014 : 199

٥. ن : 199

٦. السينما والسيميولوجيا/ بعض نقاط التماس، بيتر ووليني، بيل نيكولز، أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة، تر:حسن بيومي، المركز القومي للترجمة، مصر، 2007م، ج3: 41، نقلا عن كتاب : سينما الشعر/جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما، عبدالكريم قادري، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط1، 2016م : 194

٧. فلسفات السينما الجديدة/صور تفكر، روبرت سينربرنك، تر: نيفين حلمي عبدالرؤوف، دار معنى للنشر والتوزيع، ط 1، 2021م : 43

٨. أسطوريات/أساطير الحياة اليومية، رولان بارت، تر: د.قاسم المقداد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2012 م :227

٩. الصورة، جاك أومون، تر: ريتا الخوري، مراجعة: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2013م : 89

١٠. سينما الصورة– الحركة، جيل دولوز، تر: جمال شحيّد، مراجعة : د.نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014 : 140

١١. ن : 140

١٢. ن : 140

١٣. الصورة : 142

١٤. فلسفات السينما الجديدة/صور تفكر :173

١٥. ن : 173

١٦. ينظر: فنّ رسم الحبكة السينمائية، ليندا ج. كاوغيل، تر: د.محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013م : 353

١٧. ن : 353

١٨. الأجناس الأدبية : 184

١٩. فنّ رسم الحبكة السينمائية : 317

٢٠. فلسفات السينما الجديدة/صور تفكر : 64

٢١. سينما الشعر/جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما : 85

٢٢. الصورة : 265

٢٣. كتابة الفيلم القصير، بات كوبر، كن دانسيغر، : تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2017م : 31

٢٤. فنّ كتابة السيناريو، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد : 17

٢٥. فنّ كتابة السيناريو، جان بول توروك، تر: قاسم المقداد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2014م :93

٢٦. حياة الصورة وموتها، ريجيس دوبري، تر: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2013م : 47

مصادر البحث

١. الأجناس الأدبية، إيف ستالوني، تر: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014 م .

٢. أسطوريات/أساطير الحياة اليومية، رولان بارت، تر: د.قاسم المقداد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2012 م .

٣. حول السينما الشعرية، مجموعة من الكتّاب، تنسيق وإشراف وكتابة ، صلاح سرميني، سلسلة كراسات السينما، أبو ظبي، 2005م .

٤. ٢٦. حياة الصورة وموتها، ريجيس دوبري، تر: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط٢، 2013م .

٥. سينما الشعر/جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما، عبدالكريم قادري، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط1، 2016م .

٦. سينما الصورة– الحركة، جيل دولوز، تر: جمال شحيّد، مراجعة : د.نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014 م .

٧. الصورة، جاك أومون، تر: ريتا الخوري، مراجعة: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1 ، 2013م .

٨. الصورة الفنية والتراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م .

٩. فلسفات السينما الجديدة/صور تفكر، روبرت سينربرنك، تر: نيفين حلمي عبدالرؤوف، دار معنى للنشر والتوزيع، ط 1، 2021م .

١٠. فنّ رسم الحبكة السينمائية، ليندا ج. كاوغيل، تر: د.محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013م .

١١. فن السينما ، جان كوكتو، جمع وتحرير: اندريه برنار وكلود غوتو، تر: تماضر فاتح، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012م .

١٢. فنّ كتابة السيناريو، جان بول توروك، تر: قاسم المقداد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2014م .

.فنّ كتابة السيناريو، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد .

.كتابة الفيلم القصير، بات كوبر، كن دانسيغر، : تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2017 م .