تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

الـمونتـاج السينمائي/ الشعري نموذجا.

منى دوزة

طالبة دكتوراه

جامعة منتوري– قسنطينة

ملخص:

عرَف الشعر الجزائري المعاصر في تداخله مع مختلف الأنواع الأدبية والفنية خلخلة جمالية كفلت له تفعيل طاقاته التعبيرية بمزيد من الحيوية والتألق والخروج عن اعتيادية الرؤية والتشكيل في آن معا. وقد جاء هذا المقال ليقف عند حدود التضافر بين الفن الشعري وفن السينما؛ ليرصد _تحديدا_ حضور تقنية المونتاج السينمائي بأنماطه وأساليبه المختلفة في بعض الكتابات الشعرية الجزائرية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة؛ تداخل الأنواع الأدبية والفنية؛ فن السينما؛ المونتاج السينمائي؛ آليات المونتاج.

Abstract:

Algerian contemporary poetry - in its interplay with various literary and artistic genres-has obtained an aesthetic rarefaction that ensured the activation of its expressive energies with more vitality, and brilliance, and comming out from the normal vision and formation at the same time. therefor, this article came to stand at the limits of the synergy between poetic art and cinematic art and examines the poetic composition through the technique of cinematic

montage in its different types and styles in some contemporary Algerian poetic writings.

Key words: contemporary Algerian poetic writing, overlapping literary and artistic genres, cinematic art, cinematic montage, montage mechanisms.

مقدمة:

المونتاج فن سينمائي «يعني حرفيا التجميع أو التركيب. وهو سلسلة من الصّدمات المترابطة والمنتظمة في تتابع معين موجهة إلى مشاهد من أجل هدف توليد رد الفعل المرغوب فيه. إنه ذاك التتابع الذي يولّد المعنى عندما ترتبط لقطة بلقطات أخرى في تسلسل»[1]، لهذا فالمونتاج نظام بنائي وقوة خلاقة للتعبير عن الحركة وتعدّد الوجوه وذلك لتقديم ما هو غير ساكن وغير ممركز، ولأهميته اعتُبِر «القوة الخلاقة في الحقيقة السينمائية»[2] ولغة القواعد فيها. وقد يعني المونتاج السينمائي ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات –من خلال هذا الترتيب– معنى خاصا لم تكن لتعطه فيما لو رُتِّبت بطريقة مختلفة، أو قدِّمت منفردة.

وقد لعب المونتاج السينمائي دورا حاسما في الشعر الجزائري المعاصر، حيث استعار الشاعر هذه التقنية بأنماطها وأساليبها المختلفة وتعامل معها بقدر عال من الفنية. ولنقف عند هذا التوظيف فقد رصدنا أنماطا عديدة من المونتاج في عيّنة من الكتابات الشعرية الجزائرية المعاصرة.

أ– مونتاج التناقض/ أو التضادي: "المفارقة التصويرية" خاصية أصيلة في الشعر؛ تعرف في الفن السينمائي بالمونتاج التقابلي أو التضادي أو التناقضي، الذي يعني «تركيب لقطة مع لقطة أخرى متناقضة معها»3 بحيث يشكّل ربطهما معا صورة ثالثة متخيَّلة غير مرئية تنشأ في ذهن المتلقي. من النماذج المعبّرة بمونتاجيتها قول الشاعر "عاشور فني" مبرزا المفارقات التي تحدث للرجل المسكون بالفجائع:

كان يلبس نظارتين ملوّنتين

ولم ير قوس قزح

كان يشرب كل الدوالي...

ولم تأته غيمة...

أو فرح

كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها

كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه

رجل لم يكن فيه قلب...

فاغرق في الصمت...

حتى افتضح 4.

عرض الشاعر خمس لقطات، كل لقطة تقابلها لقطة مفارقة لها غير متوقّعة، وقد كان تكوين اللقطتين مبنيا على وجود تناقض وتباين واضح بين لقطتي الانتقال المؤثّثتين بهندسة التشكيل اللغوي المكرّر "كان.... لم..." والذي يوحي باستمرارية الموقف السلبي وتشابه أوله بآخره. أما هذه الانتقالات التي لا تتشابه نهاياتها مع

بداياتها فإنها تنتظم جميعا لتعبِّر عن فكرة جمالية عامة تنبع من السياق الدرامي الذي يوحي بالانسحاق واللااستقرار واتساع النظر لمعانقة أطيافا من الخيبة.

الشاعرة "ربيعة جلطي" عملت تصميم مجموعة من اللقطات العكسية غير المتوقعة وفق مونتاج تركيب التناقض، تقول في قصيدة "جنون":

يقتضي الأمر أن أفرّ من دمي

وأهجرك

يقتضي أن أحفُر سماء في معصمي

.. وأنثرك

أن أسُنّ من عظاميَ خنجرا بحدّين

.. وأنحَرَك

أن أشعل جدائلي جهنّمًا

أُحرق ألفَ كوكب

وأُحرقك

أصيّر السماء غبارًا

والزروع قبورًا

والورود أحجارا.

يقتضي أن أقف على باب الفجر

أصدّه.. كي تنام الأشياء

يقتضي أن أتلفّت حولي

نارا

أحوّل الجبال رمادًا

والأعياد أصفادًا

والحراك جمادًا 5.

يقف متلقي هذا النص الشعري أمام مشهد سينمائي كامل مصمّم وفق تتابعٍ تعسفيٍّ للقطات التي أُخذت من زوايا وأبعاد مختلفة مع قطع سريع لحركة الصورة الأولى وإردافها بصورة ثانية تقابلها بالتناقض، دون إظهار تفصيلاتها كاملة.

وقد تطورت كثافة الأداء الحيوي للأفعال على مسرح الواقعة الشعرية مشكّلة منظومة دائرية مغلقة من الصور المبنية على علاقات تجريدية ليس لها معادل بصري مستقر، منبئة بأنه «ثمة عبث وجودي على ظاهر السطح، وعذاب وجودي، لا يطاق تحت بنية الظاهر»6. وقد استعملت الشاعرة مجموع الصور المتناقضة للكشف عن تصدّعات "الأنا" في محاولة انسلاخها من ذاتها (دم، معصم، عظام، جدائل) بسبب صراعها الكوني وضيقها من الأفق المغلق، وقد خلق هذا التجميع بالتقابل بين الأنا والأشياء فجوة جمالية وتوترا في نفس المتلقي بفعل ما يمنحه التقابل في الصور من الحفاظ على السيولة في الحدث.

أما تفاعل اللقطات المفارقة صوريا بعضها مع بعض فقد شكّل في النهاية الوحدة العضوية للقصيدة/ للفيلم، وهذا ما يسمّى بالمونتاج التضادي.

ب– مونتاج التوازي: ويعني «تقديم حدثين متوازيين متداخلين بحيث تقدّم لقطة من هذا ولقطة من ذاك على التبادل»7 والتماثل بينهما. في قصيدته "حنين" يعرض الشاعر "يوسف وغليسي" حدثين مختلفين متداخلين معا في الزمن

والحدث، إذ يقدم ملامح اللقطة الواحدة ثم ما يقابلها من اللقطة الأخرى المتعلقة بها، يقول:

قطار يجيءُ..

وآخر يمضي كطيفٍ عبَر !

زمان يعودُ..

زمان يمرّ..

وإنّي هنا

على سكّة الدهر.. وحدي أنا...

أحنّ إلى الشمس حين الغروبِ،،

وحين يهلّ القمر !

أحنّ إلى الصيف حين الشّتاءِ..

ولما يراودني الصيفُ

أبكي شتاء العمُرْ !!! ...8.

يحاول الشاعر التكيّف مع الثوابت الكونية المفروضة والتي ألقت بوحشتها عليه ليجد نفسه في دائرة مغلقة عمّقت إحساسه بالزمن فزادته خوفا وافتتانا.

يكشف المقطع عن حركة كثيفة مستقرة في اتجاهين متوازيين متوازنين، ويظهر «الأنا [في] مركز الصورة، وهو مركز باث ومستقطب في حالة مغنطة دائمة، وهذا الوجود الأنوي المتمركز هو وجود شعري يحصر الحضور البصري والذهني للصورة»9 بينه وبين عدة اتجاهات من الفضاء الكوني الذي تم عرضه من خلال ملمحين – متوازيين بالتناقض– عن كل منظومة، وقد اتّبع الشاعر هذه الطريقة في تكوين لقطاته

ليظهِر بأن «الوجه الخلفي للفضاء المليء، هو فضاء مفرغ من كل شيء؛ إنه فضاء الرحيل والفراق، الذي يتسرب من كل الاتجاهات. كما أن قسما كبيرا منه يكون خاليا من اللحظة التي تصوره الكاميرا. هذا الفضاء المفرّغ يشارك بطريقة ما في إتمام اللوحة –فهو يتواجد بالقوة كي تكتمل اللوحة وتتواجد بالفعل– [إنه] يمثل «المجموعة الخالية» لكل المنظومة ولكي يمثل غياب الأنماط الأخرى كلها حيث يلتقي الجميع من أجل فنائهم»10. وقد عمل التوازي بين اللقطات على منع الصورة من السكون، كما نبهتنا الشاعرة من خلال حركية هذه الإشارات الكونية إلى فكرة فلسفية مفادها أن العالم يدور حول قيمة ما، أما الضوء فهو أسمى القيم لأنه مطلب "الأنا" بل والكون على رحابته.

ج– المونتاج الترابطي: يُعرف باسم "الصورة التشبيهية"، وهي خاصية أصيلة في الشعر؛ حيث يقدّم الشاعر «عددا من اللقطات التي تبدو متباينة في المستوى الظاهر لكنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية للنص إذ تكوّن بترابطها صورته الكلية»11. الكاميرا الشعرية في قصيدة "العصفور" للشاعر "عز الدين ميهوبي" تمارس خرقها لقوانين ومعايير اللغة، تربط الأفكار الداخلية بالعلاقات الخارجية الخفية والحقيقية في العالم فتحقق انزياحا تصويريا يتوزع عبر مجموعة من الصور الجزئية، يقول الشاعر:

سأل العصفور الشمسَ:

الضوء تكسّر في الغربال..

أجنحة الغربان توزّع حلوى للأطفال

الظلّ تمدّد في الأحراش

ودالية الأوجاع تقطّر دمـ (ـــعا)

في الأوحال

والليل يراجع هندسة الأشكال

سأل العصفورُ..

فغطّى الشمس سؤال

انتظر العصفور العام الأول

أبصر نهرا من حناء

العام الثاني..

أبصر عشبا ناريا..

العام الثالث..

أبصر ماء

العام الرابع

أبصر طفلا في المنفى

العام الخامس

أبصر خارطة الأسماء

العام السادس

مات العصفورُ..

تغيّر شكل الشمس

تخشّبت الأشياء

العام السابع

عرّاف «الرايس» يحمل عصفورا ويغنّي..

ينهار الصوت

ويصمت حرف الياء 12.

تتميّز القصيدة بوضوح الترسيم الفضائي مع طغيان البنية البصرية من خلال لقطات موجزة، تبدو كل لقطة منها مستقلة من حيث التصوير، لكن التوليف بينها بالتتابع قد كشف عن الديكور وهيئته وطراز محتواه؛ فالحيز الضوئي قد تقلّص بعد أن ألقت الغربان بظلالها فحجبت أشعة الشمس من الوصول إلى الأشياء المادية، لهذا فالغراب بِعدِّه رمزا استعاريا عن الموت والفراق يأتي كمقابل ضدي للعصفور الذي يرمز للحرية والانطلاق. وقد أسست العلاقة بين الطائرين لحساسية التكوين ولحدود الإطار المتّقد سوادا وحمرة، فهذان اللونان عمّقا الإحساس بالأحداث الدموية التي وقعت في فضاء محدّد تاريخيا وهو "الرايس حميدو" بالجزائر العاصمة.

أما البناء الكرونولوجي للحدث فقد كشف عنه توالي اللقطات المختصَرة وتتابعها، لتصل عند اللقطة السابعة التي رسّخت صورة الصمت كقيمة جمالية رمزت دراميا للموت والغياب.

هذه اللقطات مجتمعة، وبهذا البناء إنما تلخّص الوقائع التاريخية زمنيا وتشكيليا ليتلقّفها المتلقي فيضيف إليها صورا كثيفة تصعّد الحدث دراميا وتمدّه بكثير من الحيوية التخيّلية. وعليه فإنه ومع حركة التتابع للصور المختصرة والمتباينة ظاهريا نؤكد بأن «المونتاج ليس تلخيصا بالمعنى السيء للتلخيص، وليس اختصارا، وإنما هو تقنية للتكثيف»13 والتركيز قصد الوصول بالقارئ إلى دلالة رؤياوية مفتوحة على اللامحدود.

وفي قصيدة "الليل" يستبطن الشاعر الأشياء ويتجاوز سطحيتها فتنسلخ الصور الشعرية عن نظامها البنائي المألوف لترتاد أقانيم غامضة من الرمز والأسطورة والمجاز، كل ذلك عبر مجموعة من الصور الجزئية المتآزرة التي تبدو –لأول وهلة– «متنافرة، نظرا لأن عناصر تكوينها من أودية مختلفة، لكن ثمة خيط يجمع بينها جميعا، بحيث يصبح كيانا واحدا يخلق في المتلقي استجابة موحّدة، معتمدة في ذلك على الحركة الداخلية فيها»14، يقول الشاعر:

من ثقب الباب يجيء الليل..
وتطلع شوكة صبار سوداء بحجم
القبر المنسي بعيدا
الليل يجيء وحيدا
من نافذة الخوف الموبوء
يأتي الفرح الموبوء
وهذا الليل فجيعه
من ثقب الباب
يطلّ غراب
عنقاء الموت تحطّ على شجر الليمون..
الصمت جنون
فتنكسر الأجفان
«لا غالب إلا.. الموت !»
«لا شيء سوى الغفران !»

وصمت الليل فجيعه 15.

في ضوء رموز الموت والغدر تضيق مساحة الضوء ويتقلّص حجم انتشاره بسبب اتساع حجم الظلال؛ فالليل ينذر بالفجيعة، شوكة صبار بلون الليل تذكّر بالقبر الذي نسي صبرا وسلوانا (ذلك باعتبار رمزية الصبار)، و«الظلام مرعب ومخيف، لأنه يرتبط بالمجهول»16، طائر الموت "العنقاء" يحط على شجر الليمون، والغراب من هناك زاد من ركام الظلمة فبعث على الاستنفار والترقب.

إن اللون الأسود أدّى إلى عزل بصري لأنه الطاغي والمهيمن والمستبدّ، مع هذه الهالة تضطرب المراقبة الحادة لتفاصيل المكان، ويكفّ الأداء الحيوي للصوت بعد أن أرسل الصمت ذبذباته. إن الصمت فجيعة، الصمت هو الموت، وعليه (لا غالب إلا الموت).

لقد تنوعت الصّور الجزئية في رصد الموقف، غير أن البناء الترميزي للنص ينبئ بوجود علاقات ترابطية منسجمة بينها ؛ «كل لقطة من هذه اللقطات المتناثرة تقدّم بعدا من أبعاد هذا الجو النفسي –على نحو ما تفعل اللقطات السينمائية في هذا الأسلوب من أساليب المونتاج– بحيث لا ينتهي القارئ من استيعاب هذه اللقطات حتى يكون قد ارتسم في نفسه انطباع متكامل عن هذا الجو بشتى أبعاده»17 وهو جو قاتم ينذر بالموت المحذق والغدر والاغتيال.

د– المونتاج التكراري: مونتاج التكرار يشبه التكرار الفني في اللغة، حيث يقوم على تكرار لقطة بعينها «للإلحاح على الفكرة التي تحملها»18. من النصوص الشعرية المبنية بهذه التقنية قصيدة "انتصار" للشاعر "يوسف وغليسي" الذي يجعل بين مجموع لقطات المشهد لقطة منفردة يكرّرها للتركيز على مضمون النص، يقول:

أصارع موتي بلا قوة

في سنين التهجير العجاف !

وهذي السجائر بين يدي تنتحر..

أصارع موتي كما زهرة

في صباها اعتراها الجفاف..

أناديك «هيلانا» .. إنني أنتظر،،

ولست أملّ انتظارا !

أنادي.. وهذي السجائر بين يدي تنتحر..

أنادي: متى تمطرين بدربي؟

متى تزهرين؟..

متى تطلعين جهاراً نهارا ؟ !

متى يرتوي –منك ياكوثري– قيظ قلبي ؟ !

لأحيا.. وكيما غدًا أنتصر !...19.

ضمن تركيب تعبيري واسع يكرّر الشاعر اللقطة القريبة جدا (وهذي السجائر بين يدي تنتحر..) للإشارة إلى الذات في انكفائها على حركتها الانفعالية المتمثلة في الانتظار. غير أن ربط اللقطة المتكررة بلقطتي (السنين العجاف، والجفاف) يجعلها تنتظم معا في امتداد خطي تكراري يدخل ضمن حيز توتري واحد هو الصراع بين الحياة والفناء. وقد عمل التردد التكراري لفعل النداء (أنادي) ولأداة الاستفهام (متى) بتحديد مجال حضور الذات في دائرة المجهول.

أما حمل السيجارة في اليد في اللقطة المكررة فيشير إلى تيقظ عاطفي وترقب يوحي بوجود «رجل يشهد عاطفة قديمة (تعد اضطرابا محضا وزعزعة شعورية للذات) ألا وهي عاطفة القلق التي لا تتطلب أي منظومة للقيم أو أي اضطلاع بها، الترقب الوحيد هو ترقب استقطاب محتمل لزعزعة شعورية: وهو استقطاب نحو الانشراح أو الانقباض»20. إن الشاعر وهو ينتظر يحاول التملص من عاطفة القلق التي تملكته، لهذا وسط ذلك الفضاء النفسي العتم يجد السيجارة منبع ضوء يخفف بها العتمة، فالضوء بإمكاناته الإشعاعية الاشتعالية استطاع أن «يمنح اتجاها للفعل الإنساني ويمفصل الزمن والمكان تمفصلا حسيا، فيعطي معنى للصيرورة ويظهر فيها أطوارا وانتقالات وتناقضات تغطي التحويلات»21 التي من شأنها تعميق المأساة.

وقد ولّدت هذه الصورة المكرّرة تخصيبا نصيا يتعالق مع الرمز الديني المسيحي؛ فإمساك السيجارة بالأصبعين (الوسطى والسبابة) أنتج صورة ثالثة تتمثل في "الصليب" وقد أكد استحضار القديسة "هيلانا"* مكتشفة الصليب هذا المعطى الذي ذهبنا إليه، فهيلانا، الصليب، والنار التي تشعل إحياء لذكرى اكتشافه – نار السيجارة، كلها تيمات تدعم الشاعر وتوحي بأمل انتصاره في قضيته.

في قصيدة "احتراق آخر" ضمن الديوان "أسفار الملائكة" يجعل الشاعر "عز الدين ميهوبي" اللقطة (لم تكن حرا) كخلفية قرائية موجهة إلى مناخ دلالي خاص لا يكتمل إلا بتعالقه مع اللقطات الأخرى المكوّنة للقول الشعري، يقول:

لم تكن حرا

وكان الطائر المحمول في تلك السماء

يشتهي غصنا ليلقي ريشه الأبيض

في صمت

ويمضي مثل حلم الليالي الباردة

لم تكن حرا

لأن المرء لا يختار بدء العمر

أو يختار يوما للنهاية

لم تكن حرا

لأن الحب كالعطر

إذا قلنا له

من أي ورد أنت مات

أو إذا قلنا لهذا الضوء

هل للشمس صوت غاب في الريح

اختفى في عتمة الليل ومات

كن كما تبغي ولا تخشى السكات

يا إليسيو

أيها الحر احترق من أجل كوبا...22.

بنبرة حادة يخاطب الشاعر بطله "إليسيو"، فالعبارة (لم تكن حرا) «ترشح الحدث للامتداد في الزمن، عبر التكرار وتوقع ما لا يفصح عنه السرد داخل القصيدة»23. هذه اللقطة المكررة التي ترتقي خارج الزمن هي عقدة مركزية تستفز البطل والقارئ معا، وهي في ارتباطها مع محاور القصيدة قد عبّرت عن رؤية كونية تتمثل في الغياب بالموت والذبول والانطفاء كنتيجة للاستكانة والخضوع.

وقد عملت الوحدة الصورية الأفقية (وكان الطائر المحمول في تلك السماء، يشتهي غصنا ليلقي ريشه الأبيض، في صمت) مع الوحدة الصورية الموجهة في وضع عمودي (يا إليسيو أيها الحر احترق من أجل كوبا...) على إنتاج كون دلالي جديد مغاير يركز على فعل الحضور، ليوجّه القراءة إلى احتراق أسطوري منقذ؛ بتمثل قصة طائر "الفينيق" الذي يجد في النار طريقا نحو الحياة والتجدد والبعث والخلاص.

بهذا التشكيل، فالقصيدة «يتجاذبها طرفان، طرف فاعل مولّه بالموت لتجديد صورة الحياة، وطرف حجري سكوني، يفتقد الفاعلية»24 هذا الطرف الأخير عبر عنه الشاعر صيغيّا باللقطة (لم تكن حرا) التي سلّطت بحضورها الراسخ ضغطا لغويا وصوريا مضاعفا على المشهد المونتاجي.

هـ- المونتاج الفجائي: يسمى بذلك لأن الشاعر يصور في نصه «مجموعة من اللقطات المنسجمة في تسلسلها الشعوري ثم يقحم بينها لقطة مفاجئة بهدف إحداث أثر ما في المتلقي»25. من النماذج الشعرية التي تمثلت هذه التقنية قول الشاعر "عاشور فني":

كان يضبط دقاته
باتجاه الربيع
ويهيء في دمه موطن الياسمين
كان يملك كل اليقين
ثم عند تفتّح أول برعم ورد
يضيع !! 26.

يحشد الشاعر مجموعة من الدوال الموجَبة والتي تسير في تطور سردي مستمر يُظهر قدرا عاليا من الترقب والانتظار، لكن هذا التسلسل الشعوري سرعان ما يتبدد بإقحام لقطة مفاجئة اختُزلت في الكلمة (يضيع) التي أربكت النص وأخرجته من معقوليته.

وقد عملت هذه اللقطة الفجائية على «أسلبة النص وفق إحالات الخاتمة أو الصدمة وتتجلى هذه الأسلبة من خلال البوح. ولن تجد نصا لا يبوح. وربما كان البوح صدمة النص، الذي يصبر على كتمان شجاه بواسطة اللعب بالصور والكلمات لتأثيل شعرية خاصة»27 والحصيلة صورة نهائية عمّقت فجوة الانكسار، عملت على التصعيد الدرامي للحدث، وحافظت على السيولة فيما وراء الحدث دون الغوص في تفصيلاته بترك الكاميرا شاهرة عدستها المكبّرة نحو الرجل وهو في أسوء حالاته.

في قصيدة "ازدواجية" ينتقل الشاعر "إدريس بوذية" إلى وصف سردي دقيق يمتد في الزمان والمكان لأحداث وقعت بينه وبين صديق له تنم عن المحبة والألفة بينهما، يقول:

صافحني بيد من حرير
وعانقني باشتياق المحبّين عند الطريق
حدّثني عن هواياته في التصوّف والزهد،
في التعلّق بالأمانات والصالحين
عن حبّه للنّبيين...
وحدّثني عن نعيم وما ملكته يداه...
وحين افترقنا،

تلا لحظة للوداع بأدعية صالحات،

ولما استدرت !

رمي طلقة باتجاهي

ومن شعر لحيته اللولبية

استلّ حبل الجريمة شعرة... شعرة

واغتالني قبل بدء الطريق 28.

عمل الشاعر على تصعيد الحدث بتعزيز الصورة الذهنية والشعورية والبصرية حول صديقه الذي لاحظناه عن قرب وهو يعانقه ويصافحه ويتلو عليه ما تيسر من الصالحات وهو الزاهد المتصوف العارف لحدوده. هذه الصور ألقى بها الشاعر وفق تدرج متعمد لتعميق شعور القارئ بالائتمان والارتياح لهذه الشخصية. لكن وبعد هذه المعايشة الشعورية فجأة مع العبارة (ولما استدرت !) تأتي الانعطافة الكاسرة لأفق توقع القارئ عبر حشد جملة من اللقطات القاسية لتنهار الصورة الفكرية الأولى وتبرز صورة الغدر والخيانة التي لم تكن لتلقى هذا التأثير في المتلقي لو لم تنتظم معا وفق تقنية المونتاج الفجائي.

و- المونتاج غير المرئي/ التوليف المتدفق/ الطولي: وظّف الشاعر الجزائري المعاصر مونتاج التّدفّق حيث «لا يُظهر القطع ما بين اللقطات؛ فاللقطة السينمائية في القصيدة هي أخت اللقطة الثانية وهكذا، وكذلك الأحداث متواصلة مع بعضها البعض، وإن عمليات القطع التي تمت ما بين اللقطات لم تكن مرئية للمشاهد/ المتلقي فلا يشعر بذلك»29.

من النماذج الشعرية التي تمثّلت هذه التقنية السينمائية قصيدة "البديل" للشاعرة "ربيعة جلطي" ضمن ديوانها "شجر الكلام":

.. وحيدة

على شاطئ المتوسط

أبلع الضجيج الراقد في حلق الطرقات

أعتذر للأرض المغتسلة بالفرح المعلب

أجلس

أقيس المسافة بين "الحجر الأسود"

و "البيت الأبيض"

وعلى الرمل

أرسم وجهك المتهم بالعشق

والحلم

والكلام الموجع

وعلى نخب الغائبين خلف التكوين

أفرغ مرارة كأسي

في فراغات قصائد المدح

أحفر بين "الصدر" و"العجز"

خندقا في أحواض الآلهة

للعطش الوحشي في غاباتنا العظيمة،

صورة لامرأة

بمنتهى الضعف تصلي

وتعيد إنجاب الرجال

أو طفلة

تكسر زجاج الاحتمال

أو مثل شعبي لا ريب فيه 30.

تكشف القصيدة في لقطتها الأولى "وحيدة" عن صوت داخلي يعبِّر عن أطياف الشخصية وخفقات وجدانها شديدة الرهافة والرقة لتدلي بمجموعة من الأحداث التي تسير في تسلسل منطقي دون انقطاع عبر لقطات ومشاهد، جاءت «على شكل مشهد سينمائي، مبنية على فعل الحركة، وهي نامية متطورة من البداية وحتى النهاية، وتصور عبر اللقطات القريبة والمتوسطة والبعيدة، مشاهد تنبض بالحركة ورسم صورة المكان والزمان في تطور الأحداث. إن تطور الأحداث عبر التسلسل الزمني يجعل المتلقي لا يشعر بالانقطاع ؛ فعمليات تركيب المونتاج لا تظهر للمشاهد؛ لأن اللقطات المتدفقة لا توحي بالقطع ولم يرد الشاعر/ المخرج أن يلفت انتباه المتلقي/ المشاهد عن تطور الأحداث»31 التي اتجهت طوليا مع حركية الأفعال المضارعة المركزة التي تبرز جوانب من أفعال الشخصية وهي على الشاطئ (تبلغ وتعتذر وتجلس وتقيس وترسم وتفرغ وتحفر، وامرأة تصلي وتنجب وتكسر)، فمع هيمنة الفعل المضارع على مستوى القصيدة «تحوّلت فيها الجمل الفعلية إلى صور شعرية نابضة بالحركة والصراع بين عناصر التجربة، فضلا عن ملاءمة إيقاع القصيدة لتشكيلاتها الحرة المتنوعة»32 المناسبة للتشكيل الدرامي للحدث المتعالي عن الزمان والمكان، وهذا التكثيف يدعو القارئ إلى أن يأخذ المقطع ككل دون توقف.

أما في قصيدتها "سلام أيها الرعد" فتعبّر الشاعرة عن تثاءب وجه المدينة ذات صباح أسود بسبب خطر مداهم، فتقول:

غراب على المدينة

غراب على المدينة !!!

يا أهلها اختبئوا

.. أو لا تختبئوا

ويا شجر البتولا

لملم جناحيك واجلس القرفصاء

ويا نجوم السماء الآمنة

لا تتعرّي هذا المساء

فالضوء، حين ينشر الموت جناحيه

.. خطيئة !

أسائلك، يا بلدة، عن إخوتي

كانوا خمسة

وكان الفجر سادسهم،

والجوع الزئبقي ثقيل الظل على الباب !

أسائلك، يا بلدة، عن زهرتي

كانت جميلة

وكان الغيم يعشقها

دم على العتبة،

أخاف الدخول،

وبوق الرحيل هلع.

ما الذي يحدث في هذه المدينة الراضية !

أتحسس رأسي،

لا أحد يملك فروة رأسه.

الشارع القانع مزعج

ككوابيس المرحلة

لا طاعن ولا مطعون ! 33.

توجّه الشاعرة نداءها إلى أهل المدينة معلنة عن الخطر المحدق الذي سيؤدي حتما إلى الهلاك، وقد رصدت كاميرتها عبر لقطة بعيدة الغراب –نذر الشؤم– آت من مسافة تضمن لها بعض الوقت كي تمدّ صوتها محذرة ومنددة بالعدوان المداهم، وعليه فقد حُمِّل النص بمجموعة من اللقطات الميزانسينية التي تشكّل في مجموعها المنسجم فيلما سينمائيا فيه من المؤثرات الصوتية والضوئية ما يخلق لنا الإحساس المستمر بالتواجد في مكان الحدث.

وقد اعتمدت الشاعرة على التشكيل المونتاجي غير المرئي من أجل تحقيق التوازن والانسجام بين توتّرات الشعور الذاتي ونبض التجربة الجماعية، لتكشف البنية التعبيرية لهذا التجميع عن أن «التناقضات والفجوات، والتباينات، هي التي تحدِث الانسجام الجمالي عند تجاورها، فهي أساس لعبة الشعر، ولعبة السينما. وبطبيعة الحال، هناك عناصر أساسية، وعناصر تحسينية في النص. أما – عنصر العناصر في النص، فهو التشابك التفاعلي، والتشابك عنصر أقوى من عنصر الترابط، لأن الترابط، درجة

بسيطة في النص. وبعد التشابك، يحدث الاشتباك السائل... ويظل المونتاج، تقنية، ومنظورا، أمرا أدبيا ... [وهو] ليس تلخيصا بالمعنى السيء للتلخيص، وليس اختصارا، وإنما هو تقنية للتكثيف»34 بتجميع كل المواقف في إطار نص شعري جديد. من هذا المنطلق فالتوليف المونتاجي خلاق للحركة، خلاق للإيقاع، وخلاق للفكرة.

خاتمة:

إن استلهام القصيدة الجزائرية المعاصرة تقنية المونتاج من فن السينما؛ بالجمع والتأليف المحكم بين اللقطات التي تبدو متباينة في المستوى الظاهري، هو الذي يكوِّن بترابطها صورته الكلية لأنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية للنص، ولو قدّمت هذه اللقطات غير مترابطة أو أعيد ترتيبها بطريقة أخرى لما أحدثت التأثير المطلوب في المتلقي.

ثم إن التوسل بتقنيات السينما قد أكسب النص الشعري سيلا صوريا، رفع وتيرة التوتر لدى المشاهدين، وبعث فائدة سيكولوجية في مضمون اللقطات وهذا ما يعكسه التكثيف المرئي للقطات المتناثرة على صعيد الزمان والمكان. وقد غدت التجربة الشعرية للمقطع/ المشهد جزءًا من التجربة الشعرية للفيلم/ النص، وهذا بفضل تقنية المونتاج الذي عمل على جمع الصور المتباعدة في إطار خيط شعوري واحد.

الهوامش والإحالات:

[1] – ينظر: أيزابرجر أرثر: النقد الثقافي، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر– القاهرة، دط، 2003، ص76.

[2]– كاريل رايس: فن المونتاج السينمائي، تر: أحمد الحضري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1965. ص15.

[3]– علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002. ص216.

[4]– عاشور فني: رجل من غبار. شعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003. ص 7.

[5]– ربيعة جلطي: كيف الحال؟!. شعر، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سورية– دمشق، ط1، 1996. ص77، 78.

[6]– عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر. «بياض اليقين» لأمير اسبر أنموذجا، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية– دمشق، ط1، 1990. ص52.

[7]– علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص216.

[8]– يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. شعر، دار إبداع، الجزائر، ط1، 1995. ص66.

[9]– محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان– الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان– الأردن، ط1، 2008. ص64.

[10]– جاك فونتاني: سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، سورية، ط1، 2003. ص174

[11]– محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950– 2004). بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط1، 2008. ص253.

[12]– عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. شعر، منشورات أصالة، الجزائر، ط1، 2000. ص17– 19.

[13]– عز الدين المناصرة: علم الشعريات. قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. عمان– الأردن، ط1، 2007. ص14.

[14]- مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت. ص106.

[15]- عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص7- 9.

[16]- مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل. ص163.

[17]- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص218.

[18]- رودلف أرنهيم: فن السينما، تر: عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت. ص95-97.

[19]- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. ص67.

[20]- جاك فونتاني: سيمياء المرئي. ص109.

[21]- المرجع نفسه. ص82.

* هيلانا: ولدت القديسة هيلانا (327-250م) بمدينة الرُها من أبوين مسيحيين، كانت حسنة الصورة جميلة النفس موهوبة بالحكمة لدرجة غير عادية، تزوجت من قنسطنس ملك بيزنطة فرزقت منه بقسطنطين. في عام 324م وبنصرة من الصليب انتصر قسطنطين في حربه ليصير الحاكم الوحيد في الإمبراطورية الرومانية؛ إذ وهو يصلي بلجاجة وحرارة ظهرت له علامة عجيبة في السماء، رأى بعينيه صليبا من نور فوق الشمس يحمل هذه الكتابة "اغلب بهذا" ذُهل وخامرته الشكوك بداخله حول معنى هذه الرؤيا، ولما أقبل الليل فجأة ظهر له في نومه مسيح الله بهذه العلامة التي رآها في السماء، كإشارة إلى أن يستعملها كوقاية له في كل حروبه.

كما جاء في الآثار الدينية أنه وبعد صلب وموت المسيح اختفت آثار الصليب الذي صلب عليه السيد المسيح، وبعد العجائب والغرائب التي كانت تحدث في ذلك المكان قام اليهود بتغطية القبر المقدس تحت أرجاس دنسة من الحجارة والأتربة، رأت القديسة "هيلانا" في الليل من يقول لها "امض إلى أورشليم وافحصي بتدقيق عن الصليب المجيد والمواضع المقدسة"، فذهبت هناك بحثت عن عود الصليب حتى وجدته ووجدت معه الصليبين الآخرين اللذين صلب عليهما اللصان، فقصدت أن تعرف أيهمم هو صليب السيد المسيح، ومع مرور قوم بجنازة ميّت وضعت الصليبين على الميت فلم يقم ولما وضعت الصليب الثالث قام الميت في الحال، فأمرت القديسة هيلانا بإشعال النار من قمة جبل إلى آخر كي توصل خبر وجودها للصليب لابنها قسطنطين. ومن ذلك الوقت يتم الاحتفال بعيد الصليب المقدس بإشعال النار، واعتباره رمزا للخلود وعلامة على الخلاص. ينظر: موقع الأنبا تكلا هيمانوت الحبشي القس: الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، مصر- الإسكندرية. URL: //st-takla.org/ . سير القديسين والشهداء في الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، (حرف هـ، القديسة هيلانة الملكة الإمبراطورة). وينظر: القمص تادرس يعقوب ملطي: قاموس آباء الكنيسة وقديسيها. مع بعض الشخصيات الكنسية، الأنبا رويس الأوفست، العباسية، دط، دت. (حرف هـ. القديسة هيلانا). وينظر: يوسابيوس القيصري: حياة قسطنطين العظيم، تعريب: القمص مرقس داود، مكتبة المحبة، القاهرة، دط، دت. ص34، 97.

[22]- عز الدين ميهوبي: أسفار الملائكة. شعر، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2008. ص 61، 62.

[23]- حاتم الصكر: مرايا نرسيس. الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999. ص100.

[24]- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي. أدونيس نموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2004. ص309.

[25]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950- 2004). بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر". ص260.

[26]- عاشور فني: رجل من غبار. ص12.

[27]- عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر. «بياض اليقين» لأمير اسبر أنموذجا. ص59.

[28]- إدريس بوذيبة: أحزان العشب والكلمات. شعر، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين، دط، دت. ص48.

[29]- تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية، عمان- الأردن، ط1، 2010. ص 341.

[30]- ربيعة جلطي: شجر الكلام. شعر، منشورات السفير، مكناس- المغرب، ط1، 1991. ص65، 66.

[31]- تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. ص243، 344.

[32]- عزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي. عند رواد شعر التفعيلة، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان- الأردن، ط1، 2010. ص88.

[33]- ربيعة جلطي: شجر الكلام. ص69، 70.

[34]- عز الدين المناصرة: علم الشعريات. قراءة مونتاجية في أدبية الأدب. ص13، 14.

إثبات المصادر والمراجع باللغة العربية:

1- إدريس بوذيبة: أحزان العشب والكلمات. شعر، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين، دط، دت.

2- حاتم الصكر: مرايا نرسيس. الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.

3- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. شعر، دار إبداع، الجزائر، ط1، 1995.

4- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان- الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان- الأردن، ط1، 2008.

5- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950- 2004). بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2008.

6- مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.

7- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي. أدونيس نموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2004.

8- عاشور فني: رجل من غبار. شعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

9- عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر. «بياض اليقين» لأمير اسبر أنموذجا، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، ط1، 1990.

10- عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. شعر، منشورات أصالة، الجزائر، ط1، 2000.

11- عز الدين المناصرة: علم الشعريات. قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. عمان- الأردن، ط1، 2007.

12- عز الدين ميهوبي: أسفار الملائكة. شعر، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2008.

13- عزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي. عند رواد شعر التفعيلة، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان- الأردن، ط1، 2010.

14- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002.

15- ربيعة جلطي: كيف الحال؟!. شعر، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، ط1، 1996.

16- ربيعة جلطي: شجر الكلام. شعر، منشورات السفير، مكناس- المغرب، ط1، 1991.

17- تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية، عمان- الأردن، ط1، 2010.

إثبات المراجع الأجنبية المترجمة:

1- أيزابرجر أرثر: النقد الثقافي، تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر- القاهرة، دط، 2003.

2- جاك فونتاني: سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، سورية- دمشق، ط1، 2003.

3- يوسابيوس القيصري: حياة قسطنطين العظيم، تعريب: القمص مرقس داود، مكتبة المحبة، القاهرة، دط، دت.

4- كاريل رايس: فن المونتاج السينمائي، تر: أحمد الحضري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1965.

5- القمص تادرس يعقوب ملطي: قاموس آباء الكنيسة وقديسيها. مع بعض الشخصيات الكنسية، الأنبا رويس الأوفست، العباسية، دط، دت. (حرف هـ. القديسة هيلانا).

6- رودلف أرنهيم: فن السينما، تر: عبد العزيز فهمي، صلاح التهامي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة. دط، دت.

الموقع الإلكتروني للكتاب:

1- موقع الأنبا تكلا هيمانوت الحبشي القس: الكنيسة القبطية الأرثوذكسية. سير القديسين والشهداء في الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، مصر- الإسكندرية. URL: //st-takla.org/