شعرية السرد السينمائي والتركيبات الحكائية في الشكل الفلمي

أ.م.د. طه حسن الهاشمي

المقدمة

لقد انتشرت في الاونة الاخيرة الدراسات التي تعني بعلاقة الشعر بالسينما، وكلما ازدادت هذه الدراسات وانتشرت ازداد غموض المقصود بشعرية السينما ولقد اتيحت الفرصة للباحث للمشاركة في الندوة الدولية الموسومة بـ"شعرية السرد السينمائي" المنعقدة على هامش مهرجان الاسماعيلية للافلام التسجيلية في خريف عام 2006، ولقد هاله تضارب الرؤى والاراء في موضوعة شعرية السرد السينمائي بل ان العجب يزداد عندما ترى صانعي افلام ونقادا ومثقفين تتباعد عندهم مسافات الفهم والتفسير لشعرية السينما لذا جاء هذا البحث ليسد هذا النقص منطلقا من مشكلة اساسية هي: ما المقصود بشعرية السينما وشعرية السرد السينمائي؟ ومن ما هي شروط السرد السينمائي ليصبح شعرا سرديا، واهمية هذا البحث تنطلق من ان هناك التباس واضح في تحديد هذا الامر لابد من حله او تنظيم مقتربات لفهم السينما الشعرية ليكون في متناول المعنيين بالفن السينمائي ويهدف البحث ايضا للكشف عن طبيعة السينما الشعرية طالما تنطلق لتقف ازاء فن الشعر ولكن عبر وسيطها التعبيري الخاص بها وكانت حدود البحث حدودا ذهنية لا تقف عند فلم بعينه، او تواريخ زمانية او مكانية على وجه التحديد.

المبحث الاول

الشعر والفلم

في الفلم التسجيلي العراقي "جملة مفيدة"[1] للمخرج (محمد شكري جميل) وفي لقطة عامة على احد الجسور المقامة على نهر دجلة في بغداد تقترب الة التصوير وهي بمستوى النظر بنعومة بحيث نرى السور الحديدي للجسر وخلفه الساعة الاثرية لسراي الحكومة، وفي لحظة تبدو غير متعمدة يمر في اطار اللقطة كهل يرتدي الملابس العربية الكوفية المنقطة بالاسود والابيض والعباءة والعقال وهو يسير من يمين اللقطة الى يسارها في نفس اللحظة التي يدخل اللقطة فيها من اليسار الى اليمين رجل كهل هو الاخر يضع "كشيدة"* على راسه، وفي لحظة تعامد الشخصين امام الة التصوير فانها ترتفع قليلا وتتقدم بنعومة ليكون الرجل في المنظور الجانبي (بروفيل) ولكن الة التصوير تندفع مستمرة لعمق اللقطة حيث برج الساعة وعش الطائر اللقلق والنهر المتدفق. ورغم مشاهدتي للفلم في سبعينات القرن الماضي فاني لم انتبه لتلك اللقطة وعند مشاهدة الفلم مرة اخرى في العام 2006، هزتني اللقطة من الاعماق لدرامياتها العالية وما دامت كذلك فهي انفعالية تغور عميقا في الوجدان لانها استعارت معنى موجود في مجانية الواقع وكانت بعد تلك دلالة عميقة للعراقي وهو يعيش بطمانينة مع كافة الالوان وكانت لقطة تثير المشاعر لانها تذكر بالعراق الحق.

في الفلم التسجيلي "حكاية المدى"[2] للمخرج (بسام الوردي) وهو فلم يتحدث عن النحات والقاص والشاعر المرحوم (يحيى جواد) الذي اصاب الشلل نصفه الايمن فكانت ارادة الحياة لديه اكبر من معاناته الجسدية وكان عليه ان يوصل ابتكاراته كي يبدع نحوتا جميلة عبر معالجات تمثلت باجتراح ادوات تتغلب على هذا العوق.

لقد ركز صانع الفلم على هذه المسالة واذ نرى تدفقا صوريا على الشاشة هذا السيل مفردات من طفولة الفنان فان الشريط الصوتي، يتضمن مقطوعات شعرية، تلقى بطريقة

---

* **الكشيدة: هو الطربوش الشائع في بلاد الشام ومصر يضعه بعض العراقيين على رؤسهم وهو محاط بلفة صغيرة فإذا كانت خضراء فان الذي يرتديه ينحدر من سلالة الرسول واذا كانت اللفة ليست خضراء فانه ليس كذلك وغالبا ما يلبس هذا الذي له علاقة ما بالدين.**

"الحداء" البدوي ينقلب الى اسلوب الغناء العراقي وهو اسلوب غناء "المقام العراقي" معتمدا على الصوت الجهير للممثل العراقي(سامي عبد الحميد)، ان ايقاع الغناء وتقلبه يسير جنبا الى جنب مع ايقاع صوري متغير بتغيير زاوية الة التصوير وتكوين اللقطة بالاخص عندما يقف الطفل على حافة جرف النهر المنخفض كثيرا عن مستوى الشارع المحاذي للنهر، فكان على الة التصوير ان تصور من زاوية منخفضة امامية للطفل حتى تبدو في عمق اللقطة البيوت البغدادية التراثية للمحلات والحارات القديمة والتي هي بدورها كبيئة مرجعية لدى الفنان موضوع الفلم وفي لقطة اخرى يتحرك الطفل وخلفيته النهر وضفته الشرقية حيث ثمة نوارس تحلق منخفضة على سطح النهر وهي تلتقط بين اونة واخرى ما يجود به النهر من طعام لها وزوارق بسيطة محملة بالعابرين تعبر من ضفة الى اخرى الطفل يركض بجلباب واقدام حافية تطبع على رمل الشاطيء، هنا تتكثف المرئيات وتتركز في مرجعية يحمل المتلقي ان هذه اللقطات "تدخل في علاقة دياليكتيكية مع المتفرج، في مركب عاطفي وذهني وان الدلالة التي تاخذها في النهاية على الشاشة تكاد تتوقف على الحيوية الذهنية للمتفرج"[3]. مع غموض ما في الربط بين الماضي والحاضر، هذا الغموض لجهة صعوبة الوصل ما بين هذا الطفل الماثل امامنا على الشاشة والرجل الكهل المعوق ذو اللحية الكثة الذي يجاهد ليحيى، وهذا كله يثير انفعالات جياشة مع تداخل الزمنين ويبدو هذا واضحا في لقطات وط الطفل رمال الشاطيء.

وفي الفلم التسجيلي "حنين الارض"[4] للمخرج (محمد شكري جميل) نرى عند ظهور عنوانات الفلم ارضا قفرا مشققة في لقطة عامة واسعة وعلى شريط الصوت موسيقى واصوات مجاميع "كورس" ترد اصواتا تشبه النواح وتستلم ما نراه كرسالة عبر ثلاثة مستويات:

الاول: صوت المجموعة وهي تنادي بايقاع غنائي اقرب الى النداء:

اهنا.. اهنا.. اهنا

وكلمة "اهنا" هي كلمة "هنا" العربية الفصيحة وتطلق بالطريقة التي وصلتنا عبر الشريط الصوتي كدعوة للتائهين او الغافلين كي يصلوا ولكنها هنا فيها نواح وفجيعة.

الثاني: الموسيقى المرافقة للنداء عبارة عن اصوات الة النقارة وهي عبارة عن طبلين قصيري الساق مربوطان ببعضها وعند النقر عليها يصدران صوتا حادا رفيعا.

الثالث:مستوى الصورة للارض المشققة العطشى المجدبة هذه المستويات الثلاثة تتفاعل لدى المتلقي فتخلق احساسا متصاعدا بالفجيعة ما بين صوت المجموعة الى صوت النقارة الى الصورة يتصاعد الايقاع بانتزار ذروة ما، فيه ايحاء موجه الى فكرة الفلم نفسها، وعبر مرجعية المتلقي في ذاكرته في الرثاء والنواح والوحشة والخسارة والقحط وصوت الالة المعدني المحفز تخلق صورة ذهنية اكبر من الصورة المعروضة على الشاشة.

ان هذه المستويات تجعلنا في اللب من العملية السردية، وهي تخلق صورة شعرية واقول صورة شعرية ما دامت قد جعلتنا نكابد هذا الموقف وهذه صورة شعرية لان الشعر لا يوجد "الا اذا اظهرت الكلمات انحرافا عن الطريقة المباشرة الخالية من الحساسية الانفعالية عند التعبير او الفكر. وعندما تمثل هذه الانحرافات عالما من العلاقات يختلف عن هذا العالم العملي عندئذ يستطيع الشاعر ان يمسك بشذرات من هذا العالم"[(5)].

ان العلم ليس مقتصرا على لغة اللسان، بل ان هنالك لغات لا تعد ولا تحصى، فيمكننا القول ان الخواص الشعرية لا تقتصر فقط على اللغة الطبيعية فاللغة ذاتها لا يمكن ان تكون موضوع الشعرية كعلم للادب وانما الشعرية هي النظرية المترشحة عن اللغة فالنص الفلمي ليس بلاغة اللغة وانما ما يحويه من اجراءات لتحويل هذه اللغة الى لغة شعرية.

ان الانحراف في اللغة –اميل هنا الى مصطلح العدول– عن لغة المعيار هو اتخاذ المجاز الذي يلفت الانتباه الى اللغة بينما الشعر في اغلب الاحيان يقيم لنا عالما حقيقيا من خلال اللغة.

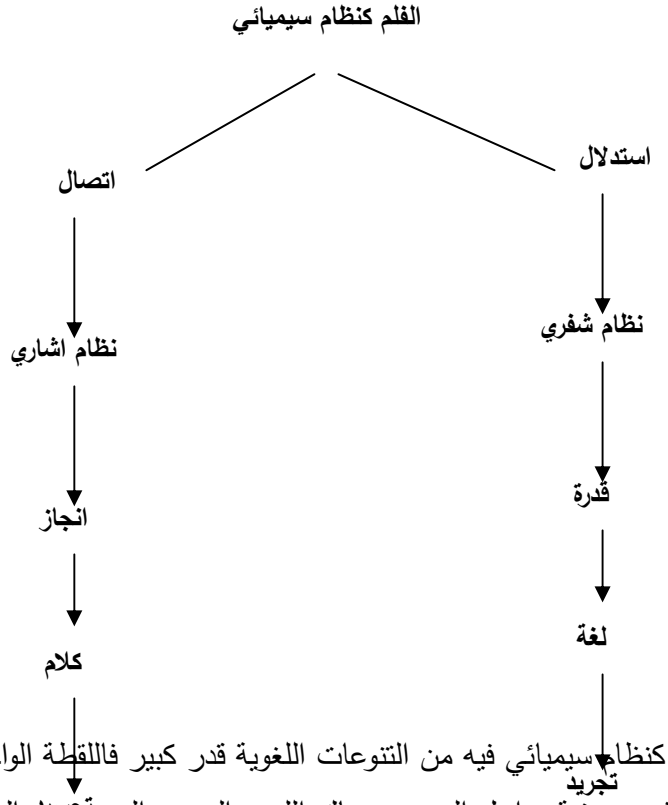
المجاز يضع صورة للشيء اما اللغة الشعرية فهي تصنع الشيء نفسه ، عبر التكثيف وهو فاءة في الاداء وحسب راي (جيرار جنيت) فان التقابل بين المجاز المتشكل وغيره هو تقابل بين اللغة الواقعية واللغة المحتملة وعلى هذا فان (العدول) او الانحراف عندما يهدم اللغة فانه يعيد تنظيمها لتحيل الى نفسها.

وعند الحديث عن شعرية السرد السينمائي فانما نتحدث عن فنين مختلفين هما الشعر والسرد والسرد في اولى معاينة هو الحكي وعمادة الكلمات كالشعر، الواضح هنا اننا نرحل من فن الى اخر، اننا نقوم بازاحات واضحة ومثلما نظر الشكلانيون الروس لمصطلح الادبية litteraite بقولهم: "انها هي التي تجعل من انتاج ما انتاجا ادبيا"[6] فاننا بحاجة الى ان نعرف الشعرية، هل ننظر له أي الشعر كما نظر له (فاليري) باعتباره الجوهر النشط لكل انتاج ادبي لنترك هذا كله ونخرج من ربقة النثر والسرد ونتحدث فنقول ان السرد السينمائي مفردته الصورة المتحركة وباعتمادنا الدراسات السيميائية فنقول ان اللغة الطبيعية (اللسان) ليست اللغة الوحيدة فهناك لغة الكلام ولغة الصورة ولغة الازياء والعمارة الخ ولكن ما هو الشعر حقيقة ولو رجعنا قليلا الى الوراء الى احد منظري العرب في العصر العباسي حيث يعرف الشعر بانه "قول موزون مقفى يدل على معنى"[7] ولكن ناقدا من عصرنا هو (جابر عصفور) يعترض على هذا التعريف لانه "لا ينطوي على أي تحديد للقيمة"[8] واعتراض (عصفور) فيه وجه حق فهو يدعو الى تمييز الشعر عن مجرد النظم الوزني فهو يدعو الى المعنى الجمالي الحق.

ان الفلم نظام شديد التعقيد كنظام سيميائي فهو ينطوي على لغات متعددة ، الصورة، الصوت، الموسيقى، المؤثرات وداخل كل حقل من حقول كل لغة فنكون ازاء لغات داخلية تتعلق بالحقل نفسه، فالصورة السينمائية على سبيل المثال، يتدخل فيها الدور الخلاق لالة التصوير من حيث حركاتها وتدخل هذه الحركة بحجم الصورة وطبيعة اطار الصورة والتكوين كذلك التوليف الذي تخضع له الصورة وما يصح وما لا يصح في هذا التكوين، كما ان هنالك فرق فيما اذا كانت الانتقالات بالصورة خاضعة لمؤثر بصري مثل المزج او الاظلام والظهور (fed in + fed out)، كذلك ما تظهر به الصورة وهل هناك عمق ميدان في تكوينها ام لا؟ ناهيك عن الزمان والمكان والازياء والاضاءة... الخ ان الصورة تضم كل هذه اللغات فكيف بعناصر اللغة السينمائية جميعا وكذلك السرد الفلمي وما فيه من وجهات نظر وزوايا رؤية وصيغ وترتيب سردي.. الخ.

ولان لكل نظام سيميائي جانبين، استدلالي من حيث نهوضه بنظرية لانتاج الشفرات كانجاز واتصالي وهو المعني بنظرية لانتاج الإشارات، إذن الشفرات هي المقدرة اما الاشارات فهي الانجاز.

من هنا يكون الاستدلال هو تجريد اما الاتصال فهو التجسيد شانه شان الثنائية (البيرسية) اللغة والكلام ويمكن توضيحها 0اي الجانبين الاستدلالي والاتصالي بالخطاطة الاتية التي توضح سيميائية الفلم كنظام.



والفلم هنا كنظام سيميائي فيه من التنوعات اللغوية قدر كبير فاللقطة الواحدة تضم لغات متعددة صورية، وصوتية وداخل الصوري هناك اللون والحجم والمضمون والضوء والازياء.. الخ وداخل الصوتي اللغة المكتوبة، والكلام، والموسيقى، والمؤثر.

ان الفلم "يجمع بين دفتيه وسائل كلمية واخرى موسيقية كما يحمل فيضا من الارتباطات اللانصية التي تربطه بمجموعة باللغة التنوع من بنى المعاني مجموع هذه الطبقات السينمائية يشكل مونتاجا مركبا"[9].

وهذا السبب هو الذي يجعل نظام الفلم السيميائي بالغ التعقيد عند خضوعه للتحليل السيميائي لاننا اذا اخذنا اللقطة كوحدة للتحليل السيميائي، فان مثل هذا التحليل للقطات الفلم سوف لن يتم ابدا لوجود عشرات الاشارات في هذه اللقطة، ولذا فان التحليل السيميائي يركز على العلامة الرمزية في اللقطة. وان سبب قوة الفلم هو التنوع اللغات الداخلة فيه وكلها حاملة للمعاني بطريقتها الخاصة وهذه التنوعات اللغوية قد تبدو مدمرة لنظام اللغة ولكن الفلم اذ ينبثق من هذا التناقض ليبني نظامه الفلمي الذي لا يشبهه شيء لان هذا الفيض من حاملات المعنى يتجه نحو الصورة وبالتالي تشارك في النية النهائية للفلم.

ان الشعر في الفلم هو بناء اضافي على لغة الفلم المار ذكرها وعلى راي (كوهين) : "تقنين سام للغة الجارية.. وانها لحظة من لحظات اجراءات التحويل البنائي"[10].

ان البحث سوف لن يتطرق الى كون الشعر ملحما اضافيا للغة الفلمية ولا كونه زيادة في المعنى الموجود في الفلم.

المبحث الثاني

السردي والشعري في البنى الحكائية

انتهينا الى ان الشعر يتحدث عن الوزن ولنقل عن ايقاع الكلمة الشعرية ولنقل انه نقيض النثر وانه يعدل عن اللغة العادية ليعيد بناءها فعدول الشعر عن لغة المعيار ليس مجانياً ولكن تحكمه قواعد معينة. وفي العدول عن لغة المعيار ضمن حدود معقولة بلا مبالغات تجعله عن الفهم والتفسير ثم التاويل بشكل او باخر.

بمعنى ان اللغة الشعرية وسط بين منزلتين منزلة اللغة بشكلها المعقول ومنزلة اللغة المنزاحة عن معيارها.

ان الحديث عن الشعر يعني الحديث عن القيمة الجمالية، والشعر كفاءة في خلق الصورة ولكن ليس عبر العناصر الصوتية فقط ولكن عبر العناصر الدلالية ايضا.. على ان من البين ايضا ان اللغة كنظام مقعدة، وهي مسبوكة في علم اللغة ولكن الشعر الحق لا يضع في حسبانه هذا النظام اللغوي لانه يشتغل في العدول لخاضع للحدس والمتخيل على ان السرد في مهمته الشعرية يعتمد على امور شعرية متعددة من اهمها ايقاع الكلمة والجملة الشعرية لقد لفت انتباهنا حديث (قدامة بن جعفر) عن الوزن وهو ايقاع لسرد الفلمي وهو يبحث عن شعريته بوصفه "الناتج السيكلوجي الذي يدركه المتفرج بطريقة غير واعية ... أي ناتج العلاقات الداخلية بين طول اللقطات الزمني وحجمها فيما بينها وهي العلاقات التي يقررها مضمون اللقطات التشكيلي والدرامي[11].

ان ايقاع اللقطة هو علاقة بين طولها وحجمها ومضمونها ومن ثم ايقاع المشهد العلاقة بين اللقطات عبر ايقاع كل لقطة وايقاع الفلم هو العلاقة بين ايقاع كل مشهد في علاقته بالمشاهد الاخرى فايقاع الفلم هو الوزن الذي يصبح اعتباره في ان هذا السرد شعريا ام لا.

لسنا هنا في مجال اخذ اجازة من الشعر لنقرر شعرية السينما، ولكننا نعرف ان الشعر اول الممارسات الجمالية للعقل البشري، ولعل مؤلف (ارسطو) الموسومة "فن الشعر" انما هو في احد ترجماته "فن الانتاج الشعري" والذي ناقش فيه الانتاج الدرامي والملحمي والغنائي

والمقولب عن طريق الشعر واحتاجت البشرية منذ ارسطو الى قروت طويلة حتى يصبح الانتاج الدرامي والملحمي نثرا، فيما انفرد الشعر الغنائي بالتعبير عن فن الشعر.

ان شعرية السرد الروائي يمكن تلمسها عبر دراسات مختصة لها روادها ولكن شعرية السرد السينمائي تتحرك على مستويات عدة للمعنى يحتويها الفلم سواء اكان صوتا او موسيقى او صورة بكل تنوع هذه المستويات وغناها ان مهمة لغة الشعر خلق الصورة عبر فنون اللغة وما يسميه (كوهن) المجاوزة : "الصورة ذاتها تكون سياقا يتشكل في مرحلتين يمكن ان توصف المرحلة الاولى بانها "مجاوزة" بالقياس الى اللغة العادية"[12].. والمجاوزة هي غير المجاز الذي هو عماد اية صورة متخلقة أي ان نتجاوز معيارية اللغة الطبيعية الى لغة اخرى هي لغة الشعر اما المجاز فهو اختزال للمجاوزة اما لماذا يجاوز الشاعر نفسه او يختزل هذه المجاوز الى المجاز. فهو سؤال لم يستطع العقل البشري ان يجيب عليه ابدا.

اما في السينما فان الصورة متجسدة على الشاشة وكانما ما حاوله الشعر في خلق صورة شعرية في الذهن تجاوزته السينما بوجود الصورة اساسا وكانها لا تدخل في علاقات ذهنية مع المتفرج طالما ان الصورة متجسدة على الشاشة ولكن لصحيح ان السينما ليست نص الصورة فقط، فهناك نص الحوار ونص المؤثرات ونص المونتاج ونص ادوات الربط بين اللقطات وهناك نص الزمان والمكان وغيرها وفوق هذا كله وضوح الايقاع الفلمي باجلى صوره لانه محكوم بمضمون اللقطة وحجمها وزمنها ضمن وقت محدد لان العين ذات خصائص فسلجية تحدد قابلياتها على التحديث والانتباه، وكذلك استعداد الانسان البدني لان يتابع ضمن فترة زمنية معقولة، لذا فان الفلم يوسل بالسرد وتكثيفه ليقول قولته مهما كان تعقيد السرد وفتراته الزمنية.

وكل هذا يجري بحيث يطابق حركة الانتباه الطبيعية للعين الانسانية ليكون التركيز وكثافته فنا وليس اصطناعا، ناهيك عن ان هذا الانتباه يجري على وفق ابداع فني موجه نحو شبكة الصورة المعقدة.

ان الشكل السينمائي ليس مستقلا عن المحتوى الفلمي شان الفلم في ذلك شان كل الانتاجات ذات الدلالة "ان الدراسة الحقيقية لمحتوى فلم تفترض بالضرورة دراسة شكل

محتواه والا لم يعد الفلم الذي نتحدث عنه، بل عن مسائل متنوعة اعم يدين لها الفلم بمادة انطلاقة دون ان يختلط محتواه باي صورة معها على اعتبار انه يقع بالاحرى في معامل التحول الذي جعل هذه المحتويات تعانيه"[13].

ان الاتجاهات الفكرية المعروفة في ميدان النظرية السردية سواء اكانت على خطى (بروب) في "موروفولوجيا الحكاية الشعبية الروسية" او خطى (غريماس) الذي طور وظائف (بروب) وجعلها تغادر الحكاية الشعبية الى الاشكال السردية الاكثر تعقيدا وغيرها من النظريات وجدت هذه النظريات في سردية السينما مجالا رصا لتقديم اسهاماتها وتجاوزت مسالة التركيب السردي الى مسالة المعنى وبنية الذهن البشري التي هي بنية اللغة حسب (شتراوس) وبان مسالة المعنى مسالة دلالة بالاساس فان باحثا مثل (الان ويليامز) حاول تطبيق مباديء(غريماس) على فلم (متروبوليس) للمخرج (فريتز لانغ) وكذلك فان ابحاث (جيرار جنيت) في السرديات وبالاخص الحكاية والسرد والتبئير وجدت لها امثلة سينمائية هامة وعلى العموم فان السرد السينمائي من حيث هو حكاية ينطلق من معيارية سينمائية سردية معروفة في الادب والسينما على نحو سواء الا وهي وجهة النظر التي تقرر العلاقة بين المادة الفلمية ومن يوصلها للمشاهد وفي السينما اربعة انواع من وجهات النظر هي وجهة نظر المتكلم والمخاطب والشخص الغائب والموضوعي، وهي كما في اللغات الاجنبية الشخص الاول والثاني والثالث والموضوعي. والسرد الكلاسيكي في السينما هو الذي يعتمد الراوي العارف بكل شيء ولكن السينما وهي تبتعد عن لغة المعيار فانها اشتغلت على تداخل وجهات النظر واختلاف التبئير، فهناك راوية يعرف اقل مما تعرفه الشخصية وهو التبئير الخارجي حسب (جنيت) والراوية العارف بكل شيء الذي يعرف اكثر من الشخصيات والحكاية هنا غير مبارة، اما الراوية الذي لا يقول الا ما تراه الشخصية وهنا الحكاية ذات تبئير داخلي والفلم يطرح مدلولا للتبئير من خلال الشخصية التي ينهض الفلم عليها، الا وهو ماذا تعرف الشخصية وما الذي تراه وهذا موضوع شائك طويل فيما اذا عدنا من لغة المعيار الى لغة الجمال ففي فلم "الكاذب" للمخرج والروائي (الان روب غرييه) الكاذب، هنا راوية قصته الخاصة يخاطب المتفرج فهو المتكلم ولكن ها المتكلم لا يقدم قصته الحقيقية انه

يعيدها علينا اكثر من مرة كل مرة بشكل جديد، ناهيك عن ان التداخل بين وجهات النظر في الفلم معقد بشكل كبير فمرة الراوية هو الذي يرى ومرة المشاهد الذي يرى ومرة الكاميرا ومرة لا نعرف من الذي يرى الا بعد جهد ذهني كبير فنظام التبئير في الفلم تعتريه تحولات مستمرة: "بالنسبة للرؤية، فهي ابرز تحولا في داخل كل مقطع بالذات، وجعلها معيار التبئير في الراوية يقود في معظم الاحوال الى الانتهاء الى نظام تبئير متحول بصورة بارزة في كل لقطة تقريبا"[14].

ان الفلم فيه بؤرتين رئيستين هما الصوت والصورة ويمكن للصورة ان تكون ذات تبئير داخلي والصوت خارجي والعكس صحيح مما يعقد المسالة بل ما يجعل الفلم اكثر قربا للشعر وهو لذي يقدم عدولا عن لغة المعيار في الصورة او الصوت.

ان الشعر في واحدة من اهم هواجسه خلق صورة ذهنية يخالطها فعالية تخيلية لدى المشاهد والسينما والعمارة والعرض المسرحي مثلا تتوجه لخلق صورة ايقونية حسية ماثلة امام عيني المتفرج والمطلوب منه ان يماهي هذه الصورة مع مرجعيته العاطفية والفكرية والجمالية، أي ان ينفعل بالصورة على وفق هذه المستويات، ان هذه الانفعالية لا يمكن ان يتمثلها الفنان او المتلقي ما لم تتبع من تجربة معاشة للاثنين معا، تجربة فعلية او محتملة ويقول الشاعر الالماني (ريلكه) "ليست الاشعار كما يتصور الناس ببساطة مشاعر..انها تجارب.. ولكتابة بيت واحد على المرء ان يرى مدنا عديدة واناسا واشياء"[15].

ان علماء اللغة، ونقاد الادب والشعراء شرحوا لنا المقصود بالشعر وتكلموا لى انه عدول باللغة عن معيارها وما يسمى بالازاحة "RELACMENT" وعماد هذا الشعر المجاز، ومن ثم ان تلك اللغة المبالغ في كثافتها وتركيزها، ثم المعاني والدلالات المترسخة عنها كي تصل الى المتلقي عبر ايقاع يثير الانتباه وينوع الاستجابات انما تدخل هذه اللغة ميدان الجماليات عبر "انتباه وتامل متعاطف فنره عن الغرض لاي موضوع للوعي على الاطلاق للموضوع ذاته فحسب"[16] وان هذا الموقف من اللغة لهو موقف جمالي عبر فكرة التنزيه "الكانتية" نسبة للفيلسوف (عمانوئيل كانت). وهنا نقف في منطقة الشعر، قد نتذوق فلما ليست فيه

ازحات عن اللغة المعيارية للسينما، ولكن هذا الفلم ليس شعريا وما ان نحط ابصارنا على اللغة التي تعدل عن المعيار حتى نكون قد دخلنا منطقة الشعر بالاشتراطات التي ذكرنا.

حين تنظر الى فلم"الساعات"[17] ما الذي تجد فيه:

1. ثلاث قصص في نفس الفلم كل قصة قامت على شخصيته نسائية تعاني اشكالا ما "وهو اشكال فيه موقف من العلاقات الاجتماعية".
2. هذه القصص الثلاث تحدث الاولى عام 1921 والثانية 1951 والثالثة 2001.
3. القصص الثلاث فيها الشخصيات تشتغل في حقل الابداع .
4. البطلة في القصة الاولى كاتبة روائية وفي الثالثة البطلة حبيبة كاتب مسرحي.
5. تنتهي القصة الاولى بانتحار البطلة والثالثة بانتحار حبيب البطلة.
6. في القصص الثلاث مساحة واسعة للحوار الداخلي زائدا تفحص من قفبل الاخرين لافعال الشخصيات.

ان المتلقي المهيا للشعر، مهيا لكي يبرى المساحة الشعرية الكاملة في هذا الفلم من حيث الصورة الذهنية المرافقة للايقونات البصرية والصوتية التي يراها على الشاشة، ومن حيث الانتباه الجمالي للنصوص الثلاثة الصغرى المكونة للنص الاكبر الذي هو الفلم ثم الكثافة التي تقدم بها ثلاثة قصص لتعطي ايحاءاً بانها قصة واحدة.

وفي فلم "الوقوع في الحب"[18] عندما نسال صديقة البطلة والتي تقوم بدورها (ميريل ستريب) بقولها:

– هل تحبين هذا الرجل الذي تلتقينه كل يوم؟

تجيب البطلة متاملة:

– لاادري ولكن اخر ما افكر به قبل ان انام هو، واول شيء افكر به في الصباح هو.

ان هذا المقطع هو مقطع سردي واضح وهو حسب تقسيمات (جيرار جنيت لتقنيات الزمان السردي والتي هي التلخيص، والحذف، والوقف، والمشهدية، هو مقطع مشهدي بالتحام حيث زمن الحكاية يساوي زمن القصة. وقانون الايقاع السردي عبارة عن تبادل مستمر متلاحق بين الملخصات التي تشير الى الانتظار والانفراج في الدراما مما يخلق لدينا

الايقاع السردي الذي هو مشهد–عرض من ناحية ومن ناحية اخرى منظور الراوي وزاوية نظر الشخصية الحكائية وافكارها في اللحظة الزمانية بعينها، والشعر السردي هو الشعر الملحمي ذلك الشعر الذي كتبت به ملاحم العصور القديمة وهو شعر ربما كان يلقيه راو ما لجمهور ما فهو يخبر الناس عن حكاية...

"هو الذي راى كل شيء
فغني باسمه يا بلادي
هو الحكيم العارف...."[19]

وحتى الشعر الغنائي فهو يسرد مهما كان بوح الشاعر ذاتيا فها هو (ادونيس) يقول:

"النخيل انحنى
والنهار انحنى والمساء
انه مقبل، انه مثلنا،ط
غير ان السماء
رفعت باسمه سقفها الممطر
ودنت كي تدلي
وجهه، فوقنا، جرسا اخضرا"[20]

وانطلاقا من السرود لا تحصى في العالم من حولنا، حسب (رولان بارت) فان الشعر يسرد، وهو نص سردي رغم كثافته اذا كان غنائيا، وسرديته الواضحة اذا كان ملحميا ولكن السرد الذي نقلناه عن الفلم (الوقوع في الحب" الانف الذكر فان التقنية الزمنية في هذا المشهد حسب تسميات (جنيت) هي المشهدية، ورغم وجود الايقونية في هذا المشهد وحتى الحوار الذي نراه لا نسمعه فقط، اننا نراه ونسمعه في الان ذاته وكانت اللحظة الشعرية لحظة درامية مكثفة، مركزة، محسوبة ايقاعيا، وليست قافزة في فراغ، انها عتبة في السرد الفلمي يتفجر منها الشعر، لقد راكم الفلم بناؤه لشعري منذ اللقطة الاولى حتى النهاية، وجاءنا عبر الوسيط التعبيري المميز للجنس الفني الذي هو فن الفلم، ان الشعر هنا يهيئنا لنستقبله عبر التكثيف المحدد بزمن واضح (تكثيف المعلومة) وتركيزها أي لحظة التكثيف المبئر

وعبر تفجير اللحظة الشعورية لصنع صورة شعرية خلاقة اكبر حتى من لحظة الشعر كلسان، لاننا نصنع صورة فوق الايقونة التي نراها على الشاشة.

ان فلما لا ياخذ من الشعر ايقاعه، وجرس كلماته وتكثيف سرده وخلق الصورة، انما هو فلم غير شعري فالجرس هو وقع الصوت، وللصورة ايضا وقع.

ويبدو لي ان تسمية الاجناس الادبية والفنية باسمائها المعروفة انما جاء كي يتم تمييزها بحيث تاخذ اشكالها فكما نميز بين الرسم والنحت والفخار وكما نميز بين الرواية والقصة القصيرة فاننا نميز بين الشعر بين الملحمي والدرامي والغنائي وهكذا الى ادق التقسيمات هذه التقسيمات حافظت على خصيصة تشترك فيها كل الفنون حتى نصل مع جابر عصفور وغيره الى حكم القيمة، وهو حكم له علاقة بجماليات الوسيط التعبيري، تلك الخصيصة هي الايقاع الدال على معنى جمالي. لاحظ ترتيب الاعمدة والاقواس في مسجد الحمراء في الاندلس لاحظ ايقاع اهرام الجيزة، لاحظ ايقاع الكتل التي تحتويها الجدارية في واجهة قصر الثقافة والفنون في الاسماعيلية كما يجب ان نلاحظ الايقاع في بنية المدرعو بوتومكين لايزنشتاين ولان الشعر هو اول الممارسات الجمالية للعقل البشري واكثرها اتساعا، فقد يكون قد تعلم منه الانسان هذا البناء ي شتى الفنون عبر المعنى والدلالة والقيمة، او ان الطبيعة البشرية واحدة في كل الفنون.

ليس هنالك فلم شعري لانه يحوي لقطة واحدة، او مشهد واحد، الفلم الشعري هو قصيدة من بدايته حتى نهايته ونحن هنا لا نقارن بالشعر كلغة كما اسلفنا وانما نتحدث عن المنجز الابداعي عبر انظمة سيميائية متعددة، تجعل من الفلم كله شعرا. وكان للشعر شفرة ما هي مجمل ما يجعل من النص شعرا وليس قصة قصيرة، او يجعل من القصة القصيرة شعرا وليس قصة قصيرة، هنالك تجاوز ما في الوسيط يضعنا في قلب الشعري وعند ايكو فان هذه الشفرة شفرة مبالغ بها.

"زيادة الشفرة يعني استخدام الاعراف التي لها وجود مسبق على حالات جديدة او تخصيص قيم اضافية"[21].

هذه الشفرة المزادة لنسميها خصيصة الشعر من خيال ووزن وايقاع والعدول عن استخدام اللغة المعيارية، ولكن هذا يتي ليس عبر قواعد ثابتة والا لاصبح معيارا هو الاخر وليس فيه أي ازاحة، ان القواعد وجدت كي تخرق، انها عرضة لازاحة مستمرة هي التي تجعل كل هذا الغموض في الشعر.

"النص الجمالي يتميز بالغموض، لذا يركز على ذاته لانه يخرج عن قواعد الشفرة، وبذلك يثير الاهتمام باسوب تعبيره ومحتواه وبالعلاقة المتبادلة بين مستويين "زيادة الشفرة او نقصانها"[22].

لذا فالشعري كخطاب جمالي يثير الدهشة لجراته كما انه يثير غموضا يبعث على الحيرة الخلاقة نظرا لبعد منال صوره:

"يا خيول الموت في الواحة
تعالي واحمليني
هذه الصحراء لا فرح
يرف بها ولا امن ولا حب ولا راحة"[23]

او في فلم "كلب اندلسي"[24] المشهد الافتتاحي.

صفحة السماء والقمر يبدو ماشيا لان الغيوم تمر من امامه ولقطة لامراة جالسة وخلفها رجل يمد شفرة طويلة ويشرط قرنية العين بها ان خيول الموت في الواحة لم تات من فراغ انها كل قصيدة منزل الاقنان للشاعر السياب، كما ان الشفرة التي تشرط العين هي كل فلم كلب اندلسي في كل لقطاته. وهي الغموض الدفين في لوحة بيكاسو "عائلة البلهلوان" او الغموض المنتشر في النص البرونزي لشهريار وشهرزاد في احد ساحات بغداد، انها امثلة على غموض نسبي او كلي يعتري الشعري نفسه وهذا هي الحياة نفسها:

ان الفلم يتوسل بشعرية خاصة بلا مقارنات او مقاربات انه يتحدث هكذا وحسب عبر وسيطه التعبيري المستقل الذي لا يشبه مجاورا، ومع هذا فالمجاورات حاضرة في الحياة نفسها والفلم حياة بلاشك، وكانما نقول مع (كروتشة) "ان الفن انما هو شكل ولا شيء سوى الشكل لذا فان الواحد مع تغيير الاشكال"[25].

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. ان شعرية السرد السينمائي تتعلق بالعدول عن المعيار في صناعة الفلم كلغة سينمائية الى لغة تحيل لذاتها.
2. ان شعرية السرد السينمائي لا تتعلق بمشهد او بمشاهد من الفلم وانما تتعلق بكلية الفلم نفسه.
3. ان شعرية السرد السينمائي تتعلق بالشكل الفلمي والتركيبات السردية للحكاية الفلمية.

الاستنتاجات

1. ان شعرية السرد في الفلم السينمائي تحتاج الى متلق مثالي كي يميز الشعر عن غيره من لغة الفلم المعيارية.
2. ان شعرية السرد الفلمي تعني تضافر الحكاية والايقاع الصوري.

الهوامش

1. محمد شكري جميل، جملة مفيدة، سيناريو واخراج، فلم تسجيلي قصير، 35ملم، (بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح، 1975).
2. بسام الوردي، حكاية المدى، سيناريو واخراج، فلم تسجيلي قصير، 35ملم، (بغداد: المؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون، 1975).
3. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، مراجعة، احمد الحضري، (القاهرة: الدار المصرية للتاليف والنشر، 1964)، ص 91.
4. محمد شكري جميل، حنين الارض، سيناريو واخراج، فلم تسجيلي قصير، 35ملم، (بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح، 1972).
5. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1992)، ص 284.
6. جان كوهين، اللغة العليا، تـ وتقديم محمد درويش، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة والفنون، 1995)، ص9.
7. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي(بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت)، ص64.
8. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والاداب والفنون، 2001)، ص 326.
9. يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفلم، تـ نبيل دبس،(دمشق: منشورات نادي السينما، 1989)، ص 159.
10. جان كوهين، اللغة العليا، مصدر سابق، ص 14.
11. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، مصدر سابق، ص 165.
12. جان كوهين، اللغة العليا، مصدر سابق، ص 17.
13. جاك اومون، ميشيل ماري، تحليل الافلام، تر: انطوان حمصي، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 1999)، ص 128.

14.المصدر نفسه، ص 151.
15.س.دي. لـويس، الصـورة الشـعرية، تـر: احمـد نصـيف الجنـابي واخـرون، (بغـداد: دار الرشيد للنشر،1982)، ص 97.
16.جيروم ستولنيتز، النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، ط2، (القاهرة: الدار المصرية للكتاب، 1981)، ص 42.
17.ديفيد هار، ميشيل كونلكهام (سيناريو)، الساعات، اخراج: ستيفن دادلي، (هوليود: بارامونت، 2002).
18.ميشيل كروسبارد (سيناريو)، الوقوع في الحب، اخراج: يولاكروسسبارد، فلم 35ملم، (هوليود: بارامونت، ب.ت).
19.ملحمة كلكامش، تر: طه باقر، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، 1970)، ص 8.
20.ادونيس (علي احمد سعيد)، المجموعة الشعرية الكاملة، ط4، "ديوان اغاني مهيار" قصيدة الجرس، (بيروت: دار العودة، 1985)، ص 266.
21.وليم راي، المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية، (بغداد: دار المامون، 1989)، ص 87.
22.المصدر نفسه، ص 144.
23.بدر شاكر السياب، المجموعة الشعرية الكاملة، "ديوان منزل الاقنان"، قصيدة منزل الاقنان، (بيروت: دار العودة، 1989)، ص 278.
24.سلفادور دالي، كلب اندلسي، اخراج: لويس بونويل، فلم روائي 16 ملم، فرنسا، 1929.
25.صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلى النص، مصدر سابق، ص 48.
26.بان جبار الربيعي، تاويل النص الشكسبيري في الخطاب السينمائي، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2008)، ص 43.
27.نفس المصدر، ص 44.

المصادر

1. ادونيس ، المجموعة الشعرية الكاملة، " اغاني مهيار" قصيدة الجرس، بيروت، دار العودة، 1985.
2. اومون، جاك، ماري، ميشيل، تحليل الافلام، تر: انطوان حمصي، دمشق. المؤسسة العامة للسينما.1999.
3. جعفر، قدامة بن، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت. دار الكتب العلمية،د.ت.
4. حمودة، عبد العزيز، المرايا المقعرة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والاداب والفنون، 2001.
5. راي. وليم، المعنى الادبي ، بغداد، دار المامون، 1989
6. الربيعي، بان جبار، تاويل النص الشكسبيري في الخطاب السينمائي، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 2008.
7. ستولنيتز .جيروم،النقد الفني،تر:فؤاد زكريا،ط2،القاهرة،الدار المصرية للكتاب،1981.
8. السياب. بدر شاكر، المجموعة الكاملة، "ديوان منزل الاقنان"، قصيدة منزل الاقنان، بيروت، دار العودة، 1989.
9. فضل. صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1992.
10. كوهين. جان، اللغة العليا، ترجمة وتقديم محمد درويش، القاهرة، المجلس الاعلى للثقافة والفنون، 1995.
11. لوتمان،يوري،مدخل الى سيميائية الفلم، تـ نبيل دبس،دمشق،نادي السينما، 1989.
12. لويس. س.دي.، الصورة الشعرية، تر: احمد نصيف الجنابي واخرون، بغداد، دار الرشيد للنشر،1982.
13. مارتن. مارسيل، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، القاهرة، الدار المصرية للتاليف والنشر، 1964.

المصادر من نوع الافلام

1. محمد شكري جميل، جملة مفيدة، فلم تسجيلي قصير 35ملم، بغداد، المؤسسة العامة للسينما والمسرح، 1975.
2. .....، حنين الارض، فلم تسجيلي قصير 35ملم، بغداد، المؤسسة العامة للسينما والمسرح، 1972.
3. دالي سلفادور، كلب اندلسي، اخراج: لويس بونويل، فلم روائي 16 ملم، فرنسا، 1929.
4. كونلكهام، ميشيل. هار، ديفيد، الساعات، اخراج: ستيفن دادلي، فلم روائي 35 ملم، هوليود، بارامونت، 2002.
5. كروسبارد. ميشيل، الوقوع في الحب، اخراج: يولاكروسسبارد، فلم روائي 35ملم، هوليود، بارامونت، 1998.