

الكاميرا الشعرية في قصائد عدنان الصائغ الملتزمة

زينب دريانورد*

رسول بلاوي**

الملخص

تعددت الأجناس الأدبية التي وردت في الشعر ولاسيما السينما (الفن السابع) التي أصدرت ضجة هائلة في دعائم الشعر وأعدت بنائه في هيكل متناسب مع تقاناته الدقيقة حيث يقوم الشاعر في عصرنا الحاضر بكتابة الشعر في الحقل السينمائي لنقل فضاء النص الشعري من الجمود إلى الصورة المرئية المتحركة وقد أدى هذا النوع من الأساليب إلى زعزعة هائلة في مضمون القصيدة الحدائثية. لهذا قامت القصيدة الملتزمة بفتح النافذة على التقنيات السينمائية كالكاميرا التي تسير أغوار السرد السينمائي بحركاتها وزواياها لقرباتها وشباهتها برؤيا ومخيلة الشاعر، فتقوم بتسخير تقنياتها للقصيدة الحدائثية كي تسمح للمتلقى قراءة القصيدة بعين ثاقبة ونافذة وتقوم برفع مستوى القارئ إلى المشاهد. وقد إتجه بعض الشعراء المعاصرين في الآونة الأخيرة إلى هذا الأسلوب الحديث ومن ضمن هؤلاء الشعراء الشاعر عدنان الصائغ حيث استلهم في قسم من أشعاره الملتزمة فضاءً واسع النطاق من الفن السابع مملوءاً بتقنيات الكاميرا. هذه الدراسة هي محاولة لإضاءة السرد السينمائي وبالأخص الكتابة بالكاميرا وتقنياتها في أشعار عدنان الصائغ الملتزمة، وفقاً للمنهج الوصفي - التحليلي؛ والنتيجة الحاصلة من هذه الدراسة تركز على استثمار الشاعر للصورة المرئية المتحركة والإتيان بها في النصوص

* طالبة ماجستير في جامعة خليج فارس، بوشهر، zainab.darya1992@gmail.com

** أستاذ الماجستير في جامعة خليج فارس، بوشهر (الكاتب المسؤول)، r.ballawy@pgu.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩٧/٨/١٢، تاريخ القبول: ١٣٩٧/١٠/٢٩

الملتزمة. السؤال الأساسي الذي نريد البحث عنه هو كيف تجلّت تقنيات الكاميرا الشعرية في شعر الصائغ الملتزم؟ والهدف الأساسي لهذه الدراسة هو الكشف عن موقع الكاميرا بحركاتها الأفقية والعمودية وأنواع الزوايا المتعلقة بها التي تبرز شعوراً خاصاً في المتفرج كالشعور بالحركة والفوقية والارتباك. لا يخفى إنّ الكاميرا وتقنياتها الدقيقة تسوق القارئ من الصورة الجامدة الغنائية نحو الحركة ومواقع النظر المختلفة التي تشتمل على الزوايا المنخفضة والمرتفعة والمحايدة.

الكلمات الرئيسية: الشعر العراقي الحديث، السينما، الكاميرا الشعرية، عدنان الصائغ.

١. المقدمة

إنّ الشعر فن ساحر بإمكانه أن يمارس سحره على الفنون الأدبية الأخرى لينتج إبداعاً أكثر لمعاناً وصفاءً وفقاً للعصر الذي يتواجد فيه ولهذا نرى الشاعر في عصرنا الحالي وخلال التطورات الأحيوية كلما أحسن أنّ عملية البناء الشعري تحتاج إلى أساليب جديدة لإعادة بريقها وصفائها قام بإلقاء شبك قلمه السحري على الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والرواية والمسرح، ولاسيما الفن السابع أي السينما. لا يخفى أنّ ثنائية الشعر والسينما لها تاريخ عريق فالإنسان الإغريقي عندما كان يريد التعبير عن مشاعره يلجأ إلى التغيّي بالكلمات والرقص والتمثيل الصامت، ومن ثم رسم هذه اللقطات على المغارة، أمّا في عصرنا الحالي ظلت الدراسات حول علاقة الشعر بالسينما تزداد وتنتشر حتى عُرفت هذه الظاهرة بسردية الشعر السينمائي أو السرد السينمائي. وقد تمكّنت القصيدة الحداثيّة أن تستعير أسلوب لغة الكتابة بالكاميرا وإظهار حركاتها الحرة وزواياها، بين سطورها من الفن السابع. فالفصائد الملتزمة ركّزت على استخدامها للكاميرا الشعرية لتحسيد الأحداث لعين المتلقي. والكاميرا هي «جهاز التصوير الضوئي المتتالي وبالجملة الذي تم إنجازه في نهاية القرن التاسع عشر على يد الأخوين لومير وقد سمي الجهاز المسجل السينمائي ثم أعاد الأمريكيون تعميده على اسم كاميرا» (بشور، ٢٠١٧م: ١٢).

لقد اتجه بعض الشعراء المعاصرين في الآونة الأخيرة إلى هذا الأسلوب الحديث في الشعر من خلال إيجاد دلالات (فلملوجية) وتوظيفها في النص الشعري متكئين بذلك على إحداث ملفوظات فلمية وتقنيات سينمائية داخل القصيدة عن طريق بناء تشبيهات مرئية وإيجاد رؤية سينمائية. ومن هؤلاء الشعراء المعاصرين الذين تراوحت في أشعارهم عناصر البناء السينمائي هو عدنان الصائغ حيث ركّز في بنائه الشعري على دعائم التقنيات السينمائية ولاسيما الكتابة بالكاميرا التي «تصور الشخصيات عن كثب ومن دون أي مناورات بهدف تسليط الضوء على التبدلات التي تحدث» (نفس المصدر: ٤٣٢)، ليعرض للقارئ مشهداً بصرياً حسياً. قام الصائغ بفكّ مقطوعاته الشعرية من قيود الأساليب القديمة وأورد فيها السرد بمواضيع وقوالب شتى تحمل في طياتها معانياً درامية ورؤية سينمائية جعلته أن يكون أجدر بالتعبير في نصوصه عن الواقع الإنساني الأليم وبهذا يكون قد جمع بين ال (أنا) الساردة وال (نحن) المتوجعة كونه شاعراً بإمكانه أن يغيّر مصير مجتمعه بهذا الأسلوب الذي يتّخذ في أشعاره.

إنّ الحوادث والحروب والمآسي الإنسانية التي أحيطت بالعراق، جعلت الصائغ يجسّد ظروف الوطن المتردّية في قصائد سينمائية وفي صور متحركة تستمدّ دراميتها ومشاهدتها المساوية من الواقع الاجتماعي والسياسي في مجتمعه؛ إنّه يقوم ببناء الشعر على دعائم فنيّة ليرفع مستوى القارئ إلى متفرج حتى يمهد له مشهداً بصرياً ويجعل مضامين قصائده قائمة على فكرة الالتزام لخدمة الشعب والمجتمع الغريق في الظلم والآلام. إنّ أشعاره تحتوي على تقنيات سينمائية يأتي بها من خلال اللقطات التي تلتقطها عدسة الكاميرا الشعرية. ما نراه في قصائد الصائغ الملتزمة هو عبارة عن فلم قصير ينعكس في ضوءه صدى المأساة الإنسانية وضجيج هذه الفواجع التي تحرق القلوب وتُدوّب القلب القاسي؛ إنّه في هذا الشريط الفلمي القصير يعرض لنا صوراً وصرخات متتالية من شعبٍ متحطم.

تحاول هذه الدراسة أن تقدّم مدى إفادة القصيدة الحداثيّة من السرد السينمائي ومدى قرابة الشعر الحديث من الرؤية السينمائية من خلال كتابة الشعر على طريقة الكاميرا وتحوّل اللغة فيه إلى لغة سينمائية، كما وقع اختيارنا على معالجة قسماً من نصوص الصائغ الملتزمة برؤية سينمائية لقرابة نصوصه الشعرية من المجال السينمائي. ومن خلال هذه الدراسة تبين لنا أنّ في نصوصه

الشعرية تتجلى الصورة البصرية المتحركة التي ينعكس فيها الواقع الاجتماعي المرير والمأساة الإنسانية، من خلال رصد الكاميرا الشعرية للحوادث البصرية والأماكن، لهذا فقد قام البحث بالمنهج الوصفي - التحليلي بدراسة نصوص الصائغ الملتزمة برؤية سينمائية وخاصةً التركيز على الكتابة بعدسة الكاميرا؛ والبحث مكوّن من جزئين؛ أولهما تحريك الكاميرا داخل اللقطة والإطار وهي تشتمل على حركتين: حركة الميلا نوالحركة البانورامية أو الحركة الإستعراضية؛ وثانيهما زوايا الكاميرا وهنا نسلط الضوء على ثلاث منها: لقطة بيكادا وكنترول بيكادا واللقطة المحايدة.

١.١ أسئلة البحث

وإننا في هذه الدراسة نحاول أن نجيب عن الأسئلة التالية:

كيف أثّرت الكاميرا على القصيدة الحديثة في إرتقائها نحو الصورة المرئية؟ كيف تجلّت الصورة البصرية التي تختصّ بزوايا الكاميرا الشعرية وحركاتها الحرّة في النصوص الشعرية الملتزمة لعذنان الصائغ؟ مامدى إفادة القصيدة الحديثة من التقنيات السينمائية وبالأخص تقنيات الكاميرا؟ مامدى قرابة اللغة الشعرية من اللغة السينمائية والكتابة بالكاميرا في النص الشعري؟ وإننا نفترض في هذا البحث أن الصائغ جاء في قصائده بكميات كبيرة من المشاهد السينمائية التي تتميز بتقنيات الكاميرا الشعرية كزواياها وحركاتها الحرّة مما جعلته يتميز عن باقي الشعراء في العصر الحالي. إنّ تقنيات الكاميرا التي وظّفها في أشعاره وبالأخص في قصائده الملتزمة جعلت من أشعاره مشاهد سينمائية بمجرد أن يقوم القارئ بقراءتها يتصورها أمام ناظره ولهذا جاء بصور بصرية دقيقة وخلاّبه لا يمكن لأي شاعر ممارستها في نتاجاته الشعرية، هذا ما جعل أشعاره أكثر إرتباطاً بالتقنيات السينمائية ولغته أقرب للغة السينمائية.

١.٢ خلفية البحث

من أهمّ البحوث التي عاجلت موضوع السرد السينمائي عامة، في الشعر الحديث هي: كتاب التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر للكاتبة أميمة عبدالسلام الرواشدة الصادر عن

وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية عام ٢٠١٥م. يسعى الكاتب في الفصل الثالث المعنون بـ القصيدة المشهدية والتقنيات السينمائية/ زاوية الكاميرا الشعرية أن يبيّن بواعث اعتماد الشعراء على التقنيات السينمائية ومن ضمن هذه التقنيات زوايا الكاميرا في بناء القصيدة الحديثة. وبحث آخر موسوم بشعرية السرد السينمائي والتركيبات الحكائية في الشكل الفلمي بقلم طه حسن الهاشمي وقد تم نشره في مجلة الأكاديمي عام ٢٠٠٩م. وهناك بحث موسوم بالتقنيات السينمائية في الرواية الحديثة (البعد المرئي للنص) لهيام عبد زيد عطية؛ نُشر في مجلة اللغة العربية وآدابها الصادر عن جامعة الكوفة عام ٢٠١٦م. يسعى الكاتب إلى البحث عن الصلة القائمة بين السينما بوصفها فناً مرئياً وبين الرواية بوصفها فناً مقروءاً. ومقال آخر معنون بدراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العُدودة المصرية نُشر عام ٢٠١٥م في فصلية إضاءات نقدية للباحثين هاشم محمد هاشم ومريم جلائي. قام هذا البحث بدراسة نصوص من فنّ العديد في مصر برؤية سينمائية، وقد توصل الباحثان إلى أنّ التقنيات السينمائية برزت بوضوح في هذه النصوص المدروسة وساهمت في إبراز حالات الحزن من خلال مشاهد تصويرية.

ومن ضمن البحوث التي دارت حول موضوع الكاميرا الشعرية بصورة دقيقة بحث معنون بالمونتاج في ديوان محمود درويش بقلم عبدالستار عبدالله صالح وحمد محمود الدوحي وقد تم نشره في مجلة أبحاث التربية الأساسية عام ٢٠١٠م؛ يبحث هذا المقال في أسلوب المونتاج وتقاناته في القصيدة الحديثة بصورة دقيقة وشفافة، وفي أحد محاوره الموسوم بشعرية اللغة/ الكاميرا أكدّ البحث على العلاقة بين الشعر والكاميرا. وكذلك دراسة إنطباعية لا تتعدى صفحتين تحت عنوان الكاميرا الشعرية في قصائد علي جعفر العلق بقلم محمد صابر عُبيد تم نشرها في صحيفة القدس العربي الإلكترونية عام ٢٠١٤م؛ يُحاول الباحث في هذه الدراسة أن يرفع مستوى القصيدة الحديثة للشاعر علي جعفر العلق إلى الصورة المرئية والمتحركة بواسطة الكاميرا الشعرية. ومقال آخر موسوم بحماليات السينما في الشعر سيناريو كاظم الحجاج نموذجاً بقلم بشرى البستاني تم نشره في مجلة رسائل الشعر عام ٢٠١٥م؛ يسعى البحث أن يكشف عن سلسلة أحداث في القصيدة ولا يخلو من الإشارة إلى تقنيات الكاميرا وحركاتها

الحرّة. وكما هو معلوم أنّ هذه البحوث السابقة بالرغم من غزارة مادّتها العلميّة وأهمّيّتها إلّا أنّها لم تعالج نصوص الصائغ ولم تهتمّ بها ولو بإشارة عابرة، فمن هذا المنطلق ونظراً لمكانة التقنيات السينمائية في نصوص الصائغ الملتزمة التي تجسّد معاناة الشعب بأسلوب سينمائي تحسّسنا ضرورة البحث في هذا الجانب علنا أن نساهم في كشف جانب من جماليات النصوص الملتزمة ذات الرسالة الهادفة.

أما البحوث التي تناولت شعر عدنان الصائغ فنشير إلى أهمّتها: رسالة ماجستير موسومة بـ *الغربة والحنين في شعر عدنان الصائغ للطالبة آمنة أبكون في جامعة خليج فارس*، بوشهر عام ١٣٩٤ ش. تعالج الرسالة ظاهره الغربة والحنين عند الشاعر وحياته والمؤثرات التي كانت لها دور في اغتراب الشاعر كالأمر السياسي والاجتماعي كما تعالج أيضاً أهمّ الملامح الأسلوبية في تعبيره عن حالات الغربة ومواقف الحنين. وهناك رسالة أخرى موسومة بـ *انديشه های اجتماعی سیاسی عدنان صائغ للطالبة راحلة محمودي في جامعة اصفهان عام ١٣٩١ ش* وهي دراسة تدور حول القضايا الاجتماعية والسياسية في شعر الصائغ. وهناك بحوث عن تجربة الشاعر تمّ نشرها في المجلات المحكمة داخل البلد وخارجه، نخصّ منها بالذكر: مقال موسوم بـ *بررسی فرآیند نوستالژی در شعر عدنان الصائغ، مطالعه‌ی موردی دیوان «مرايا لشعرها الطويل» و«سماء في حوزة» لعلي حضرتي وآخرين في مجلة نقد أدب عربي معاصر بجامعة يزد عام ١٣٩٥ ش*. إننا من خلال بحثنا في شعر عدنان الصائغ لم نعثر على دراسة تعالج الكاميرا الشعرية حتى الآن في شعره وهذه الدراسة تُعتبر الرائدة في هذا المجال.

١.٣ حياة الشاعر

عدنان الصائغ شاعر عراقي وُلِد في مدينة الكوفة، في العراق عام ١٩٥٥ م «في بيت صغير قريب من نهر الفرات. بدأ الكتابة في سن مبكّرة وأوّل قصيدته كتبها في العاشرة من عمره عن والده... وقد كانت تجربته الشعريّة الأولى في حياته الشعريّة» (بلاوي وآخرون، ٢٠١٥ م: ٣٠).

إنَّه نشأ في عائلة تصارع الفقر والحرمان ولهذا اضطرت أن تبني أملاكها إثر الفقر، حتى لم يتبق لهم من شيء، وظلوا ينتقلون من بيت إلى بيت. إنَّ طفولته كانت معدّبة وبعد وفاة أبيه أَلَمَّت الفاقة بالعائلة فامتهدت أمّه الخياطة وقراءة القرآن. فسرعان ما ترك الشاعر اللعب وبدأ يعمل في مهن عديدة لإعانة عائلته مثل: عامل مقهى، ندافاً، بائع سجائر، عامل بناء، عامل في المجاري، بائع مرطبات، بائع رقي، عامل في تصليح الراديو. ينتقل عدنان إلى بغداد عام ١٩٧٣م للدراسة في أحد المعاهد الزراعية بدون رغبته تخلصاً من ظروفه في البيت. وبين الكتب ومقهى أم كلثوم والأرصفة والأصدقاء يعيش صخباً شعرياً بعيداً عن دوائر الأدباء والأعلام (آبگون، ١٣٩٤ش: ٢٥-٢٧).

بدأ تعرّف الشاعر واطّاعه على العديد من الكتب والأدباء في النجف إذ ذهب إلى بيت خاله الشاعر والناقد الأدبي والباحث الأكاديمي البرفسور عبدالآله الصائغ في البصرة وصار بإمكانه التطلّع على العديد من الكتب والمجلات والتعرّف على العديد من الأدباء وكان يستمع إلى أحاديثهم الأدبية، مشدوداً لها. بعد ابتعاد الصائغ عن الوطن شعر بالإشتياق إلى الوطن وشعر بإستياء كبير لبعده عن وطنه حتى أنه قد خصص معظم قصائده بمضامين الغربة وماشاكلها وظل يجسدها بصور بصرية لكبي تنداعى لأذهان من يقرأها ثم «عمل في الصحف والمجلات العراقية والعربية... تنقل في بلدان عديدة منها عمان وبيروت، حتى وصوله إلى السويد خريف ١٩٩٦م، وإقامته فيها لسنوات عديدة، ثم ليستقر بعدها في لندن منذ منتصف ٢٠٠٤م» (الزبيبي، ٢٠٠٨م: ٦-٨).

٢. السينما

تعدّ السينما من الإرهاصات الفنية العظيمة لعصرنا الحالي حيث قامت بضم الفنون الستة تحت أجنحتها اللامتناهية، و«في بداية القرن (العشرين - المعرب)، حين كانت الفنون الكبرى هي الرسم والموسيقى والشعر والعمارة والنحت والرقص، طالب طليعو السينما بنوعية السينما كنمط جديد من التمثيل» (بشور، ٢٠١٧م: ٩٤ و٩٥). حققت السينما نجاحات هائلة ممّا جعلها أن تلمع بين الفنون الستة ولذا سُميت بالفن السابع من قبل الناقد الفرنسي الإيطالي إذ يقول

«إنّ العمارة والموسيقى، وهما أعظم الفنون مع مكملاتها من فنون الرسم والنحت والشعر والرقص، قدكوّنت حتى الآن الكورال سداسي الإيقاع للحلم الجمالي على مر العصور، ويرى كانودو أنّ السينما تجمل تلك الفنون الستة، وتضمّها، إذ فيها طبيعة الفنون التشكيلية ومن طبيعة الفنون الإيقاعية في الوقت نفسه، ولذلك فهي الفن السابع» (مرسي، ١٩٧٣م: ٣١٣)، حتى أنّها نالت من قبل محبيها أهمية كبيرة لا يُستهان بها لجاذبيتها ولهذا الفن السينمائي من أهمّ الفنون في العصر الحديث التي لها متلقون كُثُر منذ نشأتها حتى الآن ومن خلال كل شريط فيلمي نعيش الأحداث والحالات والأزمان والأماكن المختلفة، «فلم يحدث عبر التاريخ أنّ نشاطاً ثقافياً حصل على مثل هذه الجماهيرية والشعبية العالية والإنتشار العالمي في وقت قياسي يتجاوز القرن بقليل هو كل عمر السينما على وجه الأرض، إذن فعنوان حضارة القرن العشرين هو الرسم بالضوء، لقد استطاع الإنسان أخيراً أن يستخلص العالم بكل أبعاده فوق شاشة بيضاء، ويقتنص الزمن في لحظة أبدية لاتتبدد، ويسجّل كل الأحداث التي تمرّ به الجلييلة والوضيعة في ذاكرة لا يوهنها النسيان» (منصور، ٢٠١٣م: ١١ و١٢).

ومن المعروف أنّ حضور الفن السينمائي في الشعر جعل الشاعر أن يكون ذا موهبة و«مخرجاً جيداً لنصّه وإذا كان الإخراج واحداً من أهمّ الفنون السينمائية في القرن العشرين فإنّه سيكون أحد المعالم الرئيسة لفنون القرن الحادي والعشرين حيث ستمتج هذه الفنون بعضها ببعض وتختفي الحواجز الفاصلة فيما بينهما أو تكاد، لتكون في مجموعها فناً شاملاً تشترك فيه اللوحة والكلمة والموسيقى» (البستاني، ٢٠١٥م: ٤).

٣. الكاميرا الشعرية

الكتابة بالكاميرا ليست مصطلحاً بقدر ما هي «تركيب إجرائي تحضر لدعم النص بجهاز واصف يتكفل إضاءة زاوية من زوايا القول الشعري. وقد شاكلنا، شيئاً ما، مصطلح الناقد (الكسندر استروك) الكاميرا - قلم،... التي هي أول قناة من قنوات التوصل في منظومة التعبير السينمائي ومفردة ضرورية وأساسية في (اللغة) السينمائية وهي تمثل الشعور السينمائي» (صالح والدوحي، ٢٠١٠م: ٣٤٩).

الكاميرا الشعرية هي التي تختص بالوصف الشعري الدقيق ويُعبّر بها الشاعر عن حالته الوجدانية في قالب فكرة الالتزام الذي «يعني معايشة الشاعر الواقع ومشاركته المجتمع في همومه وآلامه وقضاياها الاجتماعية والسياسية والوطنية وتصويرها كما حدث على أرض الواقع وحث هذا المجتمع على النضال ومكافحة الظلم والاستبداد» (مقدسي وآخرون، ٢٠١٧م: ٢). إنّ تركيز الصائغ على أسلوب الكتابة بالكاميرا جعله أن يجسّد هذه المسألة التي يعانيتها الشعب بصورة أرقى وأكثر دقة. و«لقد نقلت الكاميرا للمشاهد عناصر فنية ومعلومات قيمة عن تفصيلات من الديكورات والإكسسوارات وما تحتوية من دلالات» (عطية، ٢٠١٦م: ٨). وكذلك الكاميرا الشعرية «تعمل على نقل القصيدة من مساحة الكلام اللفظي إلى مساحة الشاشة المرئية، ومن المتلقي الذهني المتخيل إلى المتلقي البصري المرئي وبذلك تذهب القصيدة نحو استثمار طاقات السينما وآلياتها» (عبيد، ٢٠١٤م، صحيفة القدس العربي الكترونية). تُعدّ الكاميرا الشعرية من أهمّ وأبرز التقنيات التي إستعملها الشاعر في القصيدة الحدائثية إذ تستحضر للأذهان الأحداث والصور المرئية المتحركة وكيفية الانتقال من فضاء إلى فضاء آخر بحركات دقيقة ملائمة للنص الشعري والصور التي تتداعى في الخيال. إننا في هذا البحث سنعالج حركات الكاميرا الشعرية وزواياها في نتاجات الصائغ الشعرية التي تتميز بالصور السينمائية وبإختصار وقع اختيارنا على القصائد الملتزمة التي تتجلى فيها هذه النوع من التقنيات:

١.٣ حركات الكاميرا الشعرية

الكاميرا الشعرية تلعب دوراً هاماً في النص الشعري إذ تتمتع بميزة الانتقال من مكان إلى آخر ومن حدث إلى آخر و«تتميز الحركة عموماً بأنها ديناميكية ومشحونة بالحوية» (علام خضر، ٢٠١٤م: ١٣٠). «حركة الكاميرا هي اللقطة التي تتحرّك فيها الكاميرا، لتظهر الصورة، وكأنّها تتحرّك أو تبدّل اتجاهها، أو لتغيّر من منظور المتفرّج» ومن أبرز هذه الحركات: حركة الميلان وحركة الدوران أو الحركة البانورامية.

١.١.٣ حركة الميلاان

هذه التكنكة تُعدّ من حركات الكاميرا التي غالباً ما نراها تمتزج مع النص الشعري الحديث. «لقطة الميلاان هي حركة عمودية تتجه إما من الأعلى نحو الأسفل، أو من الأسفل نحو الأعلى» (نفس المصدر: ١٣٤) إنّ هذه الحركة تضيف للقصيدة الملتزمة طابع النشاط والحيوية حتى تكسر الصور الجامدة كما يأتي الشاعر في بعض قصائده كقصيدة طلقة التي بعنوانها تعكس قمة أوجاع الأبرياء من الشعب العراقي وتحمل في أعماقها مأساة إنسانية لتعبّر من خلال الرموز التي تتميز بها، عن واقع شعب صامت يكاد يخرج عن صمته بمحاولات غير مجدية. وفي هذا السياق حركة الميلاان تساعد القصيدة لإظهار هذه الصور الإنسانية بشكل واضح وتحوّلها لصورة مرئية حيث يأتي الشاعر بهذه التكنكة لإظهار الصورة المرئية الدقيقة التي تحمل في طياتها المحتوى الإنساني المرير، كما في النص التالي:

«يهبط الغصن.. ثانية/ ثم يصعد/ والبلبل المتأرجح منشغل بالغناء/ طلقة...!/ يقف الغصن مرتجفاً لحظة/ ثم يسكن.../ تصمت- في الغابة -/ كل البلابل» (الصائع، ٢٠١٧م: ٢٩٧).

هنا يقوم الشاعر كمخرج جيّد بالتقاط لقطة عامة لتصوّر ضخامة المساحة المصوّرة من الغابة وما فيها ولتحديد موقع الحدث. في هذا المقطع من النص الشعري تبدو لنا الكاميرا الشعرية ثابتة بمثابة إنسان مراقب يراقب مشهداً حسيّاً بصريّاً ليتلصّص الحدث، ثم تقوم آلة التصوير بالتقاط لقطة قريبة مفتوحة من اللقطات الطويلة زمنياً، والظلام، وتعم الغابة ترانيم البلابل التي ترمز إلى صوت الشعب العراقي المتألم الذي يخرج عن صمته إثر الآلام التي لحقت به. والضوء ساطع على الشجرة حيث تترائى لنا الغصون أثناء استمرار اللقطة، ثم الشاعر يستخدم العدسة المكبّرة (زوم) أو التحريك البصرياتي، لتحوّل اللقطة القريبة المفتوحة إلى لقطة قريبة جداً.

يظهر على الشاشة بلبل جالس على الغصن، ينعم بهدوء وسكون شديد، تهب ريح ملائمة ونسيم عليل، ومن هنا تركّز الكاميرا على الشخصية المحورية (وهي البلابل الذي اتخذه الشاعر ليكون رمزاً للشعب متوحد في صوت واحد) في القصيدة، وتقوم الكاميرا الشعرية بحركة

الميلان عمودياً فترتفع مع إرتفاع الغصن وتهبط مع هبوطه كما جاء سابقاً (يهبط الغصن ... ثم يصعد) فهكذا تستمر الكاميرا بتصوير الغصن على هذه الحالة والغصن يأرجح البلبل المشغول بألحانه وترانيمه. وفجأة تقل حركة الميلان مع إهتزاز شديد في آلة التصوير بتصويب الطلقة نحو البلبل وتحطيم صوته الذي يطالب بحقوقهم تثبت الكاميرا عن الحراك بقول الشاعر (ثم يسكن) والصمت الجماعي يهيمن على المكان، ثم يستخدم اللقطة العامة للخروج من المشهد (تصمت - في الغابة - / كل البلابل). والمشهد في هذه القصيدة يجسد لنا حركة هذا البلبل في الغابة، وصورة البلبل مع سائر البلابل على الشجرة صورة موجزة عن الناس الأبرياء والمأساة الإنسانية وزوال الهدوء والسكون السائد في المجتمع الإنساني.

وأحياناً يستعمل الشاعر حركة الميلان مع التزويم ليحسد لنا صورة أكثر دقة كالمقطوعة التالية:

«أسبلت رمشها الأسود / وإستسلمت - ملتدّة - لحلمها / (راقبتُ إنكسار شفق الشroud على شحوب وجنتيها راقبت وجيب أصابعها على خطوط الطاولة المتعرجة راقبتُ ...» (نفس المصدر: ١٤١).

تظهر لنا على الشاشة عين واسعة، رمشها شديد السواد بلقطة قريبة جداً، تبدو حركة التزويم على الرمش الأسود مع حركة الكاميرا الدقيقة من الأعلى إلى الأسفل ثم تتبعها لقطة متوسطة لتصوّر لنا فتاة ملتتهية بحلمها مغمضة العينين.

وفي مقطوعة شعرية أخرى يأتي بحركة عمودية أخرى فيخرج الشاعر من عالمه الواقع ويعيش في الخيال. تحتاح الكاميرا الشعرية عالم خيالي يُصوّر حالة الشاعر الروحية بعد الوحدة والغربة حيث يقول:

«وأنا حزين بلا زورق ولا قصيدة ولا مظلة / وحيد كرّبان فقد بوصلته / ظاميء كغريق / أتعلّق برمشك الطويل / ناسياً اهتزاز، صعوداً وهبوطاً / عبثاً أتشبت بزوارق الذكريات المثقوبة» (الصائغ، ٢٠١٧م: ١٤٢).

هنا تدخل الكاميرا الشعرية في عالم خيالي مُعقّد ومُظلم يدل على حالة إكتئاب واغتراب عن وطن بعدما مرّته الحروب والظلم، ومن هنا يبدأ الشاعر في إيجاد نفسه في عالم الخيال

منفرداً وحزيناً، عالم مختص بالشعر، ويصف لنا حالته الوجدانية الحزينة التي تضحّ في أعماق روحه، وتلتقط الكاميرا من بعيد لقطة كاملة من المكان والشاعر يظهر فيها واقفاً، ثم في اللقطة الثانية يستخدم العدسة المكبّرة وفي هذه الأثناء تلتقط الكاميرا لقطة قريبة جداً، تظهر لنا فيها ملامح الشاعر وهو حزينٌ مكتئبٌ، وفي اللقطة الثالثة تحتاح الكاميرا الشعرية عالم الشعراخيالي الخاص بها، (حيث تُكسر فيه قوانين الأحجام وتبدو لنا الرموش يهتزازها أكبر حجماً من الشاعر)؛ في هذه الأثناء تبدأ الكاميرا بحركات عمودية متتالية من الأسفل إلى الأعلى وبالعكس، مع إهتزازٍ خفيف في الكاميرا، حيث يتراءى لنا الشاعر متعلّق برمش طويل وكبير الحجم صاعداً وهابطاً حين يقول (أتعلّق برمشك الطويل/ ناسياً اهتزاز، صعوداً وهبوطاً).

٢.١.٣ حركة الدوران (الحركة الإستعراضية)

لقطة الدوران عبارة عن «تتابع حركة على طول محور أفقي، إمّا من اليسار لليمين أو من اليمين للييسار، ومثل حالة الميلان، تقوم اللقطة البانورامية (لقطة الدوران) بمتابعة الحدث أو محاكاة حركة العين» (علام خضر، ٢٠١٤م: ١٣٤ و١٣٣) كما «تكشف الحركة الإستعراضية الأفقية المستمرة عن مجموعة من الأشياء الثابتة، مثل الناس والآلات والأشياء والمناظر البعيدة ولقطات التغطية الأفقية (بأنّ) تغطي قطاعاً عريضاً» (الحضري، ١٩٩٧م: ٣٩٩). ومن أمثال هذه الحركة في النصوص الشعرية:

«... بمحاذاة الجدران المتأكلة الألوان أسير وحيداً.. / أتفياً هذا الظل المتعرج، منعرجاً/

الشوارع دون ظلال» (الصائغ، ٢٠١٧م: ٤٤٦).

قبل البدء يترك لنا الشاعر فراغاً بثلاث نقاط ولهذا تستأنف الكاميرا الحركة بلقطة بعيدة وتبدأ من منتصف الطريق وتقوم الحركة بمحاذاة الجدران أفقياً حتى يظهر لنا على الشاشة الشاعر يمشي بمحاذاة الجدران أفقياً إلى أحد الجهات، فتتحرك الكاميرا الشعرية أفقياً معه بلقطة كاملة وكأّما تتلصص النظر عليه من بعيد وهو يُورّع نظراته على الجدران الرثة المتأكلة الألوان ويستمر في السير ولكن الكاميرا الشعرية بدلاً من أن تواصله في السير تسبقه في حركتها الأفقية إلى درب طويل بينما هو ظل يتفياً تحت الظلال المتكسرة.

كذلك في قصيدة *كركرات الطفل مهند* التي تُعتبر كنموذج للحياة اليومية في عالم الطبيعة الهادئة على أرض الوطن والتي يعمُّ فيها السلام والأمان دون إغتراب، تظهر لنا الكاميرا الشعرية بحركة استعراضية حيث يقول:

«زاحفاً فوق عشب الحديقة/ ممتلئاً بالندى، والغصون الخفيضة والكركرات/ أراه يحدق - مرتبكاً - في وجوه الضيوف الغريبة/ منحشراً قرب شيماء تلك اللعينة في اللعب/ أو جالساً فوق حضني» (نفس المصدر: ٤٢٨).

هنا تتجه عدسة الكاميرا نحو صوت كركرات طفلٍ بلقطة متوسطة مملوءة بالحوية والنشاط، وتعرض لنا أعشاب الحديقة وزهورها، فتبدو هنا الكاميرا في حالة ارتباكٍ وكأَنَّها تبحث عن شيء ما إلى أن تلاقي الطفل مهند ثم تزداد سرعتها على المحور الأفقي بقول الشاعر (زاحفاً فوق عشب الحديقة) وتتجه إلى جهة من الجهات مع زحف الطفل على أعشاب الحديقة الممتلئة بالندى والأشجار المتدلية الغصون ثم إنَّ الكاميرا الشعرية تُظهر لنا حركة أفقية إستعراضية أخرى لتعرض لنا بالعدسة المكبّرة الندى وغصون الأشجار والأعشاب في الحديقة إلى أن تتجه عدسة الكاميرا من الخارج إلى الداخل ويدخل الطفل مكان الضيوف وتحّدق الكاميرا بلقطة أفقية أخرى على وجوه الضيوف في حالة اهتزاز خفيفٍ وإرتباكٍ (أراه يحدق - مرتبكاً - في وجوه الضيوف).

وتقوم الكاميرا الشعرية بالتقاط نوع آخر من اللقطات البانورامية يميناً وشمالاً حيث تدعم إيجاء النص الذي يتميّز بحالة من التحسر على الأمان الاستقرار في مافات من الأيام التي كان الشاعر يقضي أيامه في الوطن ولإظهار النص بصورة مرئية يأتي الشاعر بلقطات بانورامية كما نرى في النص التالي:

«بيتي الذي يَرثُ الشعر والسُّلَّ/ ذاكرتي، هدّبتها المعاول/ أسماءنا، في الجرائد تمسح فيها المنظفة القروية/ نافذة الغرفة» (الصائغ، ٢٠١٧م: ١٩).

هنا تلتقط الكاميرا الشعرية لقطة عامة من كل أرجاء المنزل حيث تنتشر فيه كتب الأشعار، وتقوم المنظفة القروية بالتنظيف، في اللقطة الثانية تنتقل عدسة الكاميرا إلى لقطة قريبة من الجرائد، في هذه الأثناء يستخدم الشاعر العدسة المكبّرة وتترأى لنا الأسامي في

صورة كبيرة (وقد تجسّد لناهاتان اللقطتان الأخيرتان حالة من الإهمال التي لحقت بالكتاب البارزين إثر الإحتلال)، وفي اللقطة الثالثة تمسك المنظفة القرويّة الجرائد لتنظّف نافذة الفندق مع حركة الكاميرا البانورامية ويدها تتحرك يميناً وشمالاً.

٤. زوايا الكامير الشعرية

تُعدّ زوايا الكاميرا من ضمن التقنيات التي إستعارتها الكاميرا الشعرية من السينما بكل ما عليها من دقّة وفنيّة وظرافة وهي عبارة عن «الزاوية المقابلة لعدسة الكاميرا وتشمل المساحة التي تدخل في حدود الكادر من الموضوع المصوّر» (زوايا التصوير/ زوايا الكاميرا، ٢٠١٥م). وقد جاء بها الشاعر المعاصر في النصوص الشعرية الملتزمة لما تمتلكه هذه الزوايا من «أثر فعّال في درمنة معنى اللقطة، أي تقديمه بأسلوب فني غير مباشر لإحداث التأثير الدرامي المطلوب» (الرواشدة، ٢٠١٥م، ٢٥١) وقد تجلّت هذه التقنية بصورة بارزة في قصائد الصائغ الملتزمة، حيث نراه قد أتى بهذه الزوايا في أشعاره ومن أهمّها: الزاوية المرتفعة (بيكادا)، والزاوية المنخفضة، والزاوية المحايدة.

١.٤ الزاوية المرتفعة (بيكادا)

هذه التقنية الداخلة في القصيدة الحديثة هي عبارة عن وضع الكاميرا في إرتفاعات شاهقة أو فوق مستوى العينين و«عادة ما تُسمّى بالزاوية المرتفعة وتنتج اللقطات البيكادا شعوراً بالفوقية عند المتفرّج، واضعة إياه في وضعية مميزة عند المراقبة» (شنانة، ٢٠١٢م: ١٢٨). تظهر أحياناً هذه الزاوية في النص الملتزم ولها دلالات خاصة «فهي قد توحى بحصار الشخصية والضغط عليها أو وقوعها تحت سطوة القوّة المضادة أو خضوعها وقهرها حين تظهر صغيرة محرّجة وعاجزة» (نفس المصدر: ١٢٩).

وكنموذج يأتي الشاعر في القصيدة التالية بطوبوغرافية (قياس أرضي) كاملة للمدينة ليحسّد التغيّرات التي حلّت بها عن طريق زاوية بيكادا:

« كركوك ... / شوارع تؤدي إلى القلعة / وقلعة تنفرط - كعنقود مدهش - إلى شوارع وظلال بيوت، ونساء ومأذن وحب الشمس، وجنود مستجدين ومقاه مكتظة، وشراويل براقية، وفنادق باردة / أعود إلى كركوك بعد خمسة أعوام / ياه ... كم تتغير المدن ... / أزقة تناسل كالقطة » (الصائغ، ٢٠١٧م: ٢١٩).

هنا الشاعر يفتتح قصيدته بلقطة كاملة تغطي المدينة بأكملها وتعقبها سلسلة من اللقطات التي تحكي لنا عن عيشة المجتمع في لحظات دخول الشاعر للمدينة، لقطات مستقلة وقائمة بذاتها، بقوله (كركوك ...) ويصوّر هذه اللقطة من الأعلى؛ فالكاميرا الشعرية تحلق في سماء المدينة حتى أنّها تبعث في روح المتفرّج حالة إرتباك وتوتر، ويمكن رؤية المدينة من فوق حسب منظور عين الطائر في صورة مشوّشة، ولا يمكننا أن نميّز بين ما يوجد على سطحها بدقة. ويجعل هذه اللقطة وسيلة للدخول في غرض وصف المدينة بعد سنين مضت من زيارته لها، يساعده هذا النوع من الزوايا لرؤية التغيير والتحويلات التي جرت في المدينة خلال غيابه عنها وبعد الحوادث المدمّرة التي لحقت بها. في اللقطة الثانية، الشاعر يأتي بالعدسة المكبّرة حتى تظهر لنا المدينة أكثر وضوحاً من اللقطة الأولى وتتراثي لنا شوارع تنشعب وتصل إلى القلعة (شوارع تؤدي إلى القلعة) ثم في اللقطة الثالثة يأتي الشاعر بلقطة بيكادا من زاوية مرتفعة، تبدو أكثر وضوحاً من اللقطتين السابقتين، فتركّز الكاميرا الشعرية على هندسة القلعة والشوارع فقط (وقلعة تنفرط - كعنقود مدهش - تؤدي إلى شوارع) ثم يستمر في زيارته للمدينة ويأتي بلقطات من زاوية بيكادا (الزاوية المرتفعة) بالعدسة المكبّرة حيث يقول (ونساء ومأذن ..) وحتى هنا تبدو لنا زوايا الكاميرا مرتفعة في كل لقطاتها. وأخيراً يستعمل العدسة المصغّرة وينتهي المشهد بلقطة كبيرة جداً بزاوية من أعلى المدينة (ياه .. كم تتغير المدن .. / أزقة تناسل كالقطة).

وكذلك يفتتح قصيدة أخرى (تتميّز بصور من الطبيعة الخلابية) بزاوية بيكادا ليصوّر لنا من خلالها منظر جميل حين يقول:

«ریشما ... / تنتهي من عناق / زهرة وفراشة / دعينا نمرّ على العشب / محترسين / خوف / أن / نوظف / العاشقين / من ندى الاشتياق » (الصائغ، ٢٠١٧م: ٢٧٢).

في هذه المقطوعة الشعرية يصوّر لنا الشاعر رؤية سينمائية في مقطع قصير، تبدو لنا الكاميرا في زاوية مرتفعة بلقطة قريبة، وتصوّر لنا منظرًا جميلاً لفراشة وزهرة. وفي اللقطة الثانية يظهر الشاعر في حوار مع صديقه وتتحرك الكاميرا بزاوية بيكادا بحركة أفقية على الأعشاب وتأتي اللقطة الأخيرة لتنهي المشهد الخلاب، بنفس الزاوية على الزهرة والفراشة المتشابكتين ببعض، في حالة سكون بقوله (خوف/ أن/ نوقظ/ العاشقين/ من ندى الإشتياق). وفي مقطوعة شعرية أخرى تعطينا الكاميرا شعوراً بالفوقية حيث يفتح الشاعر قصيدته بلقطة بيكادا لتساعده في تجسيد صورة موجزة لقرية «المحاجر» ونخيلها وما ينعم به الناس من هدوء فيها حين يقول:

«على نخلة.../ في «المحاجر»/ حطت ثلاث حمامات/ كان الصباح ينفض أغصانه/ من بقايا الندى/ فيرتعش العشب» (نفس المصدر: ٣٢١).

تخلّق الكاميرا في الصباح الباكر في فضاءات لامتناهية لقرية المحاجر بزاوية عين الطائر، وفي اللقطة الثانية تمبط على نخلة من نخيلها في زاوية مرتفعة، في هذه الأثناء تأتي ثلاث حمامات (التي كانت حينها تُعدّ رمزاً للهدوء والسكون الذي يسود الوطن) وتجلس على النخلة ثم تقوم آلة التصوير بالتقاط لقطات بيكادا متتالية (زاوية مرتفعة) من الجو الصافي والنسيم العليل (كان الصباح ينفض أغصانه/ من بقايا الندى) ومن أعلى المنظر الخلاب للأعشاب المنتعشة من بقايا الندى (فيرتعش العشب).

٢.٤ الزاوية المنخفضة (كنتروبيكادا)

الزاوية المنخفضة هي «عندما نخفض إرتفاع الكاميرا، ونجعل زاويتها مختلفة عمودياً لتأطير الموضوع أو الشخصية المصوّرة، فإننا نصوّر لقطة «كونترابيكادا»» (شنانه، ٢٠١٢م: ١١٨). و تؤكد أغلب كتب الإخراج السينمائي أنّ (ويلز) إستخدم هذه الزاوية للتأكيد على الشخصيات المصوّرة، واضعاً إياها في لقطة عليا عن نظرة المتفرّج» (نفس المصدر: ١١٩). وكذلك الزاوية الكنتروبيكادا «تجعل الشخصيات تبدو أكثر قوّة وذاتية، وأكثر بؤساً، لكن أيضاً غريبة ومبتعدة» (نفس المصدر: ١١٩).

نرى الصائغ استخدم هذه التقنية في النص التالي، أثناء التصوير الخارجي، حيث يخفض الكاميرا لتأطير المشهد المؤثّر والمؤسف من الفجائعوالمآسي الإنسانية والذي يُثير تعاطُف المشاهد/ القارئ حيث يظهر أمام المتفرّج في نظرة من الأسفل إلى الأعلى:

«بكى صاحبي/ لما رأى الوطن - القلب، تنهشه الطائرات/ تنقره في نبضه، قطعاً من ضلوع المنازل ... والشهداء» (الصائغ، ٢٠١٧م: ٢٢).

هنا تنخفض الكاميرا الشعرية ثم تطيل النظر بشكل متواصل من الأسفل إلى الأعلى في السماءبقوله (لما رأى الوطن)، مع هزّات خفيفة وشديدة تأثراً بالطائرات الحربية التي تحرق الأجواء وتنهش المدينة بمركات جويّة سريعة ومخيفة، وهنا «تفترض الزاوية المنخفضة للكاميرا استمرارية للنظرة المرتفعة من أسفل إلى أعلى للمتفرّج» (شنانة، ٢٠١٢م: ١١٩)، وعندما يقول الشاعر في هذا المقبوس (لما رأى الوطن - القلب، تنهشه الطائرات)، يجعل شعره في قالب الأدب الملتزم ليُظهر لنا مدى تحسّر الغير/ الصاحب على الهدوء الذي كان يعمّ الوطن، هذا الوطن الذي تحوّل الآن إلى ساحة قتال ودمار حيث تَشِن الطائرات الهجوم على المدينة من كل الجهاتوتسقط الصواريخ من الطائرات من كل جهة لتدمّر المدينة بأكملها وتتطاير من أثرها قطعات البيوت.

وعلى ضوء هذا النوع من التقنيات نشير إلى نموذج آخر من لقطات كينوتروبيكادا حيث تحمل صوراً من الحياة الهنيئة، حين يقوم الشاعر بسرد أحد ذكرياته قائلاً:

«في باب الخيمة/ كنت ... / أغنّي موالاً ريفياً/ يحمل رائحة الصنفاصا ... / وشطّ الكوفة/ يدنو مني «قاسم مشعان»/ يقسم تقّاحته نصفين/ ويدخل للخيمة ملتاعاً» (نفس المصدر: ٥٤٦).

تتّجه الكاميرا نحو صوت أغنيّة الموال ثم تمهبط بهدوء نحو باب الخيمة، فيظهر لنا الشاعر مواجهاً للكاميرا يغنّي موالاً ريفياً يحمل في طياته صوراً من تراث الشعب العراقي وحياته اليومية الهادئة آنذاك، ثم تبقى الكاميرا في زاوية منخفضة وفي لقطة علوية عن نظرة المتفرّج (الشاعر) وتواصل التصوير الخارجي حتى يظهر في كادر التصوير قاسم مشعان يقترب من الكاميرا، وهي تصوّره من زاوية منخفضة، وتبقى الكاميرا أرضية لتدل على نظرات الشاعر إلى الأعلى

لقاسم مشعان في حاله يقسم التفاحة إلى نصفين، وفي الوقت نفسه هنا الزاوية المنخفضة للكاميرا في وضعية أرضية من الأسفل إلى الأعلى بلقطة قريبة تؤكد على الشخصية المصورة (قاسم مشعان).

٣.٤ الزاوية المحايدة

لقد أورد الشاعر عدنان الصائغ اللقطة المحايدة في نصوصه الشعرية الحديثة الممتلئة بالسرد السينمائي بصورة واضحة وشفافة، «يمكن اعتبار زاوية الكاميرا محايدة عندما تكون على مستوى كامل ومواجه بالضبط للموضوع، على مستوى نظرتة نفسه... إذا ما كان الذي يصور هو موضوع، فالزاوية ستكون محايدة عندما تكون الكاميرا متموضعة بشكل مواجه وعلى مستوى المركز للموضوع» (شنانة، ٢٠١٢م: ١١٤ و ١١٥). ويجب أن تكون الكاميرا على مستوى الموضوع تماماً وبدقة أكثر.

في هذه الزاوية تكون العدسة بمستوى منسوب عين المشاهد حيث يتم التصوير بشكل أفقي بدءاً من أرضية الاستوديو ويُطلق عليها أيضاً (زاوية تصوير بمستوى النظر) لأنها تصوّر الأشياء بذات رؤية المشاهد، فهي زاوية غير منحازة كما إنها ليست تحريضية، لذلك يقترن استخدامها بعرض الموضوع بتقريرية فتعطي المشاهد إحساساً بأنه يشاهد الأشياء برؤية مباشرة ويكاد يكون استخدامها مكرساً في المشاهد التقليدية (مؤنس، ٢٠١١م، موقع الفنون الجميلة). يأتي الشاعر في النص التالي باللقطة المحايدة التي تصف لنا نوعية الحالة الروحية التي يكون فيها ويجعل المتفرج أمام الموضوع المصور بصورة دقيقة حين يقول:

«من علّق البحر/ في لوحة/ خلف كرسيه/ واستدار يُسائلُ هذا الموظفَ - قلبي/ الذي يتأخّر عن موعد الحافلة» (الصائغ، ٢٠١٧م: ١٢).

في هذا المشهد تقف الكاميرا بمستوى كامل وتقوم بحركة عمودية من الأعلى إلى الأسفل، وتظهر في اللقطة المحايدة للكاميرا لوحة بحر معلّقة على الجدار (تكاد تكون هذه اللوحة صورة موجزة للوطن) ثم تهبط بحدوء بنفس الزاوية، ويظهر لنا كرسي وموظف جالس على الكرسي

يستدير بكرسيه نحو الشاعر ويتحوّل المشهد إلى خيالي حين يُسائلُ الموظف قلب الشاعر عن التأخّر عن موعد الحافلة، فينتهي المشهد.

وكذلك يفتتح قصيدة أخرى بهذا النوع من الزوايا لتحسيد الحوار الذي يدور بين الشاعر ونفسه في صورة منولوج كما في التالي:

«أحياناً يوقفني وجهي في المرآة/ أنتَ تغيّرتَ ... /... تغيّرتَ كثيراً/ أتطلّع مدعوراً/ لا أبصر في عينيّ/ سوى شيخ يتأبّط عكاز قصائده/... متجهماً نحو البحر/ يتمرأى/ في صفحته الزرقاء» (نفس المصدر: ٣٦).

تقف الكاميرا الشعرية في زاوية محايدة أمام المرآة، والصمت يسود المكان، وتوجد إضاءة ملائمة في المنزل، وفي هذه الأثناء يظهر الشاعر أمام الكاميرا محدّقاً لملامح وجهه أمام المرآة مباشرةً، ويبدأ بالحديث مع نفسه في ديالوج يتميّز «بالتداعي الحر للأفكار، والبوح والتقليل من سلطة الرقابة على الذات أثناء سيرورة السرد» (عروس، ٢٠١٦م: ١٥٦)، وفي هذه الأثناء تصبح لنا أفكاره الداخلية مسموعة في صوت داخليّ لهُوهُ مقفول الشفاه يعبر عن حزنه بتقاطيع وجهه ويردّد بصوت حزين (أنت تغيّرتَ ... /... تغيّرتَ كثيراً) ثم تلتقط آلة التصوير لقطة قريبة جداً لعينيّ الشاعر في المرآة وهو ينظر إليها، من هنا تقوم الكاميرا الشعرية بتصوير عالم الخيال المختص بالشعر وحده بقوله (لا أبصر في عينيّ/ سوى شيخ يتأبّط عكاز قصائده) ويظهر لنا في عينه رجل يتأبّط قصائده ويمشي متجهماً نحو البحر الأزرق اللون فيحدّق به، وقد يُعبّر الشاعر عن حالته المتدهورة إثر الحروب التي قامت في بلده والمأساة التي مرّ بها الوطن.

ونراه يفتح عالم السرد السينمائي عندما يفتتح إحدى قصائده بزواية محايدة لتصوير الحالات التي يمرّ بها الرسام أثناء رسمه من حزن وبأس:

«أكمل لوحته الأولى/ واسترخى/ - بضع دقائق - / فوق الكرسي،/ يتأملها ... / لم تقنعه..! / خلط الألوان الزيتية، ثانيةً/ ومضى يرسم لوحته/ الثانية.. / الثالثة.. / الرابعة.. / العا...! / لم تقنعه/ مرّ كل اللوحات/ وراح بركن الرسم... / بيكي!!» (الصائغ، ٢٠١٨م: ٤٤١ و٤٤٢).

تقف الكاميرا في زاوية محايدة، في منزل رسّام متأملًا الحدث. يظهر على الشاشة رسّام يدير ظهره للكاميرا، مشغولاً بالرسم، فيركّز على لوحته التي يرسمها، وعند إنتهائه من الرسم تتحرك الكاميرا معه إلى الأسفل بزاوية محايدة فيجلس على الكرسي ليسترخي. تتأمل الكاميرا الرسمة وفي لقطة أخرى من قريب بنفس الزاوية يقوم الرسّام بخلط الألوان الزيتية ثم ترتفع الكاميرا معه وهو يرسم لوحته، وتلتقط منه الكاميرا لقطات متتالية وهو يحاول رسم لوحة مميّزة، فلم تقنعه الرسومات التي رسمها (ومضى يرسم لوحته/ الثانية.. / الثالثة.. / الرابعة/ العا...!) ثم تلتقط منه لقطة قريبة وهو يقوم بتمزيق كل اللوحات. وينتهي المشهد بلقطة قريبة جداً حيث يظهر فيها وجهه وملاحظه حزينة وهو يبكي. وقد تبين لنا أنّ الحزن واليأس يُسيطران على جو القصيدة بأكملها فهذا المشهد يوحي بفقدان الأمل الذي كان يسود المجتمع العراقي يوماً ما.

٥. النتائج

- ما يمكن التوصل إليه أنّ البحث أكّد على الصلة بين السينما بوصفها فناً مرئياً وبين الشعر الذي يسوده طابع الإلتزام بوصفه فناً مقروءاً، ويمكن القول بأنّ النصوص الشعرية لدى عدنان الصائغ استلهمت من الفن السابع جملة من الآليات الفنية من ضمنها الكاميرا الشعرية وتقنياتها.
- تبين لنا مدى إضاءة الكتابة بالكاميرا كونها جهاز التصوير الضوئي في اللغة الشعرية الحديثة وبالأخص النصوص الشعرية الملتزمة لدى عدنان الصائغ حيث أعطت هذه الإضاءة الصورة الشعرية طابعاً من الحركة والصورة المرئية.
- عدنان الصائغ أغنى نصه الشعري خاصة في القصائد الملتزمة الأقرب للفن السينمائي بمكوّنات نصّية من السرد السينمائي ولاسيما الكاميرا وتقنياتها الدقيقة التي تسوق القارئ من الصورة الجامدة الغنائية نحو الحركة ومواقع النظر المختلفة التي تشتمل على الزاوية المنخفضة والمرتفعة والمحايدة.
- إنّ مهارة الكتابة بالكاميرا قد أعطت القصائد طابعاً من الصورة البصرية التي تظهر فيها إيماءات تدل على الفجائع والمآسي الإنسانية حيث تطابقت مع الكلام المكتوب في القصائد وبدت لنا اللقطة هي الكلمة والمشهد هو الجملة.

- تبيّن لنا أنّ الكاميرا وحركاتها الحرّة وزواياها تبرز لنا الصورة المرئية الكامنة في النص الشعري بشكل أكثر جمالاً وجاذبيّة.
- إنّ موقع الكاميرا بحركاتها الأفقية والعموديّة التي ترتبط بصورة الإنسان المتألم العراقي وأنواع الزوايا المتعلّقة بها في النصوص الشعرية تبرز شعوراً خاصاً في المتفرّج كالشعور بالحركة والفوقية والإرتباك و...، كما أنّها بحركاتها الحرّة حطّمت القيود الجامدة الموجودة في القصيدة الحدائثية وساقتهها نحو الحركة والحيويّة.
- لم تكتفِ الكاميرا الشعرية بإقتحام الصورة الواقعيّة الموجودة في عالم الواقع فقط بل ركّزت على الصور الخيالية ذات الطابع الملتزم وأظهرتها في قالب صورة مرئية.
- إنّ إقبال الشاعر عدنان الصائغ على «السرد السينمائي» لا يعني أنّه قد تخلّى عن الطابع الوجداني في أشعاره وجاء بطابع سرد سينمائي بل شيّد هيكل القصيدة الحدائثية بكلا الطابعين الوجداني والسرد بطريقة موفّقة للتعبير عن آلام المجتمع.

المصادر

- آبگون، آمنه (١٣٩٤ش). **الغربة والحنين في شعر عدنان الصائغ**، بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها، جامعة خليج فارس - بوشهر.
- البيستاني، بشرى (٢٠١٥م). «جماليات السينما في الشعر سيناريوكاظم الحجاج أنموذجاً»، **مجلة رسائل الشعر**، العدد ٢.
- بشور، فائز، (٢٠١٧م). **معجم المصطلحات السينمائية**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.
- بلاوي، رسول وآخرون (٢٠١٥م). «جماليات الأساليب البصرية في شعر عدنان»، **مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها**، جامعة سمنان - تشرين، صص ٢٧-٤٨.
- الحضري، أحمد (١٩٩٧م). **قواعد اللغة السينمائية**، دمشق: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الرواشدة، أميمة عبدالسلام (٢٠١٥م). **التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر**، عمان- الأردن: وزارة الثقافة المملكة الأردنيّة الهاشميّة.
- الزريقي، وليد (٢٠٠٨م). **عدنان الصائغ تأبّط منفي**، ط ١، تونس: الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم.

٦٨ آفاق الحضارة الإسلامية، السنة الحادية والعشرون، العدد الثاني، الخريف والشتاء ١٤٣٩-١٤٤٠ هـ. ق.

«زوايا التصوير/ زوايا الكاميرا»، ٢٠١٥م، مركز الاتحاد للتدريب الإعلامي على الرابط التالي:

<http://www.ucmt-lb.com/?m=blog&blogdataid=470>

شنانة، علاء (٢٠١٢م). **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، دمشق: وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.

صالح، عبد الستار عبدالله، السيد حمد محمود الدوحي (٢٠١٠م). «المونتاج في ديوان محمود درويش (مديح الظل العالي)»، **مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية**، العدد ٣، المجلد ٩، صص ٣٣٩-٣٧٩.

الصائغ، عدنان، (٢٠١٧م). **الأعمال الشعرية**، المجلد ٣، بغداد: دار السطور للنشر والتوزيع.

عبيد، محمد صابر (٢٠١٤م). «الكاميرا الشعرية في قصائد علي جعفر العلق»، **صحيفة القدس العربي**

الالكترونية، على الرابط التالي: <http://www.alquds.co.uk/?p=168073>

عروس، محمد (٢٠١٦م). «حركية البناء الفني للقصيدة السردية»، **مجلة مقاليد**، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتانغست - الجزائر، العدد ١٠، صص ١٤٤-١٧٤.

عطية، هيام عبد زيد (٢٠١٦م). «التقنيات السينمائية في الرواية الحديثة»، **مجلة اللغة العربية وآدابها**، جامعة الكوفة، العدد ٢٣، المجلد ١.

علام خضر، محمد (٢٠١٤م). **فكرة المخرج**، دمشق:م وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.

مرسي، أحمد كامل (١٩٧٣م). **معجم الفن السينمائي**، وزارة الثقافة والإعلام: الهيئة المصرية للكتاب.

مقدسي، أبو الحسن أمين وآخرون (٢٠١٧م). «دراسة أغراض التكرار في الشعر المتنم عند البياتي»، **مجلة آفاق الحضارة الإسلامية**، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، العدد ١، المجلد ٢٠،

صص ١-١٨.

منصور، كريمة (٢٠١٣م). **اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران.

مؤنس، كاظم (٢٠١١م). «زوايا التصوير وأنواعها»، موقع الفنون الجميلة، على الرابط التالي:

http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=107