Cinematic Montage Style in the Poetry of Adnan Al-sayegh

Zainab Daryanavard *
Rasoul Balavi **

Abstract:
From the very beginning, cinema has embraced all the literary discourses including the poetry discourse, and, more interestingly, this is a two-way influence. Contemporary poetry has, therefore, exceeded frontiers of arts such as drawing, cinema art and its techniques including camera, scenario and especially montage. So, the montage ode is originated from the art and poetry together. And, because the montage plays a significant role in developing the structure of the modern ode, we tried here to focus on the montage style in the contemporary ode which is based on the cinema montage and its rules. Montage means the technical cutting and connecting the scenes and attaching sequential images to each other or irrelevant views together to express a definite concept and idea so that the modern poet cuts and attaches the figures of a part of a poem and connects the continuous figures to express a special idea just like a montage movie. And, in this way, the reader's rank is upgraded to a real spectator. One of these modern poets is Adnan Al-sayegh whose constructs his poems like a movie showing the bad accidents happens in his homeland, and portrays scenes of deep tragedy for his audience.

This descriptive-analytic study tries to investigate the extent of employing cinematic techniques, especially montage technique and the implementation of this technique on some of Al-sayegh s ode. The findings of this research shows the role of cinematic assembly in transforming the poetic image into an attractive and spectacular image and that shows the poet skill and his accord to this technique. Through this style, the poet has been able to inspire his ideas and themes to the audience. Also, cinematic montage has a significant role in strengthening the meaning of narrative in poetry, and the promotion of the ode from the superficiality of styles to the ideal style.

Keywords: Iraqi Modern Poetry, Cinema, Montage, Adnan Al-sayegh.

References

- Bashur, F. (2017). *Dictionary of cinematic terms*. Damascus: publications of the ministry of culture.

* M. A. Student of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran zainab.darya1993@gmail.com
** Associate Professor of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran (Responsible author) r.ballawy@gmail.com
Received: 17/10/2018 Accepted: 17/03/2019
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

- Balavi, R. et. al., (2015). Aesthetics of visual methods in the poetry of Adnan Al-sayegh. *Journal of studies in Arabic language and literature*, 6(21), 27- 48.
- Al- jahez, A. B. (1948). *The animal*. Cairo, Library of Halabi, Edition 30.
- Jabra, I. J. (1966). Of modernity in contemporary poetry: monolog, montage, implication. *Journal of etiquette*, 3, 58- 64.
- Alhadari, A. (1997). *Cinematic grammar*. Damascus: Egyptian general book authority.
- Al-rawashedah, O. A. (2015). *Scenic photography in contemporary Arabic poetry*, Amman: Jordan, Ministry of culture, Hashmite, kingdom of Jordan.
- Zayed, A. E. (2002). *On the construction of the contemporary Arabic poetry*. Cairo: Cairo University.
-Al-zeribi, W. (2008). *Adnan Al- sayegh regression of exile*. Tunisia: Tunisian company for publishing and development of graphic arts.
- Al-syyed, A. A. (2008). *Movie between language and text 'a methodology approach to producing meaning and cinematic significance'*. Damascus: Publications of the ministry of culture.
- Shanana, A. (2012). *Cinematic discourse\Image language*. Damascus, Publications of the ministry of cultural, general establishment of cinema.
- Al-safranin, M. (2008). *Visual formation in modern Arabic poetry (1950- 2004*). Riyadh: Al-dar Al-baida.
- Al-sayegh, A. (2017). *Poetic works*. 1st and 3rd versions, Baghdad: Dar al- sotur publishing and distribution.
- Saleh, A. A., & Aldokhy, A. H. M. (2010). Edition in Mahmoud Darwish collection (High praise of shadow). *Journal of Research College of basic education*, 3, 339-379.
- Taha, A. (2016). *The nature of expressive and communicative role of editing in cinematic films*. Master thesis, Publication College, Middle East University.
- Ajour, M. (2011). *Cinematic style in contemporary poetic construction*. Cairo: General Authority for Culture Palaces.
- Fulton, A. (1958). *Cinema contrivance and art*. Egypt: Library of Egypt.
- Hashem, M. H. & Jalayi, M. (2015). Study of film editting in the formation of the image. *Quarterly Journal of Rays of Criticism*, 17, 127- 153.
- Yousef, A. (1999). *History of novel cinema*. Cairo: Egyptian general book authority.

Websites

Ghonaim, M. M. (2004). *Cinematic poem*. The Dar Nasheri website for the electronic publication:
www.nashiri.net/index.php/articles/literature-and-art/.

بحوث في اللغة العربية: نصف سنوية علمية محكمة لكلية اللغات الأجنبية بجامعة إصفهان
العدد ٢١(خريف وشتاء ١٤٤١ هـ. ق/ ١٣٩٨ هـ. ش)، ص ١٣٤ ـ ١١٩

أسلوب المونتاج السينمائي في شعر عدنان الصائغ[١]

زينب دريانورد ❖
رسول بلاوي ❖❖

الملخّص

قامت السينما منذ ظهورها بامتصاص جميع الخطابات الأدبية ومن ضمنها الخطاب الشعري. والأجمل أن يكون هذا التفاعل متقابلاً. فالشعر الحديث اقتحم حدود الفنون الجميلة كالفن التشكيلي، والفنون السينمائية ووسائلها التعبيرية كالكاميرا والسيناريو وبالأخص المونتاج. لذا كانت قصيدة المونتاج الشعري وليدة الفن السابع والشعر معاً. ولأنَّ تقنية المونتاج تمثّل نقطة مضيئة ومتميّزة في تطوّر بنية القصيدة المعاصرة، فقد قمنا هنا بالتركيز على الأسلوب المونتاجي في القصيدة الحداثية القائمة على المونتاج السينمائي وأصوله، الذي يعني القص واللصق للقطات وضم الصور المتلاحقة أو ضم اللقطات التي تكون منعدمة الصلة لغرض معيّن، حيث يقوم الشاعر المعاصر بقص ولصق صوره الشعرية المختلفة بصورة أبيات تأتي أشطرها بالتوالي لتعبّر عن فكرة مميزة، وكأنما فيلم ممنتج يُظهر لنا فكرته الأساسية من القصيدة بعد صدم اللقطات الشعرية ببعضها، وبهذا يرفع مستوى القارئ إلى متفرّج. ومن بين هؤلاء الشعراء المعاصرين، تم اختيار الشاعر عدنان الصائغ، حيث رفد قصائده بكثير من الأساليب السينمائية ومن ضمنها أسلوب المونتاج الشعري ليُشهدنا على الأحداث التي تمرّ في وطنه من ظلم وأسى وليضع المتلقي أمام مشهد بصري. هذه الدراسة تسعى من خلال المنهج الوصفي ـ التحليلي إلى الكشف عن مدى إفادة القصيدة المعاصرة من كشوفات السينما، وقد وقع الاختيار على تقنية المونتاج لدورها وفاعليتها في النص الشعري. وقد قمنا بمقاربة المونتاج السينمائي في عدد من النصوص الشعرية للصائغ وتحليلها تحليلاً فنيّاً يكشف عن براعة الشاعر وانفتاحه على هذه التقنية السينمائية. ومما توصّلت إليه هذه الدراسة هو الكشف عن دور المونتاج السينمائي في تحويل الصورة الشعرية إلى صورة بصرية؛ ومن خلال هذا الأسلوب قد تمكّن الشاعر من إيصال فكرته إلى المتلقي، كما ساهم المونتاج السينمائي في تعميق المعنى السردي في الأشعار، ورفع القصيدة من سطحية الأساليب إلى الأسلوب الراقي والانتقال من موضوع لآخر من خلال اللقطات المتماثلة والتقطيع الذي يتميّز به المونتاج السينمائي.

المفردات الرئيسية: الشعر العراقي الحديث، السينما، المونتاج، عدنان الصائغ

١ـ تاريخ التسلم: ١٣٩٧/٧/٢٥هـ. ش؛ تاريخ القبول: ١٣٩٧/١٢/٢٦هـ. ش.

❖ طالبة ماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر Email: zainab.darya1993@gmail.com
❖❖ أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر (الكاتب المسؤول) Email: r.ballawy@pgu.ac.ir

١ـ المقدمة

بدأت القصيدة المعاصرة باستعارة بعض التقنيات من الأجناس الأدبية المجاورة كالمسرح والقصة والرواية، والفنون الجميلة كالفن التشكيلي والفن السابع. وإثر هذا التداخل بين الشعر والأجناس الأدبية و هذه الفنون، اتسعت رقعة التداخل بينها وبين منجزات هذه الفنون. إنّ للفن السابع أي السينما أثر بالغ الأهمية في تطوير القصيدة الحديثة والخروج بها من الثبوت والجمود نحو الحركة والحداثة. ويُعدّ هذا الفن ووسائلها التعبيرية كالكاميرا والمونتاج والسيناريو من أهمّ الروافد الفنية التي تجاورت مع القصيدة أو بالأحرى وردت في القصيدة الحديثة. ومن جانب آخر، تُعدّ القصيدة البذرة الأولى التي سبقت جميع الفنون الأدبية في استثمار المحاولات الصغيرة للسينما، وبدورها السينما منذ نشأتها اعتمدت على المسرح الذي يرافقه الشعر والرسم والرقص معاً؛ وبانعقاد هذه العلاقة الوطيدة بين هذه الفنون، استحكمت بنية النص الشعري (www.nashiri.net/index.php/articles/literature-and-art).

ترسّخت السينما في عقول الناس وأذهانهم منذ القدم، منذ عهد الإنسان الأول الذي عاش في الكهوف، ورسم على جدرانها ـ عرضاً وإسقاطاً ـ للفنتازيا والرؤى، والخوف والذعر، ولتساؤلات. لهذا، نرى أنّ الشعر يتبع السينما ويقترب منها بما تقدمه من ابتكارات تقنية فاعلة وحديثة، ذلك لأنّ «**السينما اليوم فن تركيبي معقد، يختلف عن تلك البدايات البسيطة التي كانت تشكل الفيلم السينمائي في صورته الأولى، فالفيلم صار يعتمد بنية تركيبية مازالت تقوم على استدماج الفنون الأخرى داخل بنيتها**» (السيد، ٢٠٠٨ م، ص ٧). بذلك نرى في الآونة الأخيرة قام الشعراء المعاصرون ينهلون من هذا الأسلوب الجديد ويفتحون بنية القصيدة المعاصرة على حقل السينما الغني بالأساليب الحديثة. ومن أهمّ التقنيات السينمائية التي أفادت القصيدة المعاصرة هي تقنية المونتاج وأساليبها الفنيّة. ونعني هنا بالمونتاج تصنيع الصورة المركّبة عن طريق ضمّ عدد من الصور المستقلّة إلى بعضها البعض.

قام الشاعر المعاصر بإدخال هذه التقنية في قصائده بتطوير فكرة النص الشعري وترتيب وتركيب اللقطات الشعرية بواسطة تقنيتي القطع واللصق ونعني باللصق هنا الجمع بين مقطعين من فلم (بشور، ٢٠١٧ م، ص ٢٢). ومن أبرز الشعراء المعاصرين الذين تجلّت هذه التقنية اللامعة في أشعاره، هو الشاعر العراقي المعاصر عدنان الصائغ. والخلفية الشعرية التي ينطلق منها الصائغ يمكن أن تكون تجربة شعرية موفقة لدراسة تقنية المونتاج في الشعر، حيث تنم قصائده عن وعي متكامل بنفوذ التقنيات السينمائية وبالأخص أسلوب المونتاج السينمائي داخل نصه الشعري، وباستعارة هذه التقنية في قصائده، يصوّر لنا المأساة الإنسانية والدمار الذي حلّ في بلده خلال فترة الحروب المتوالية.

تسعى هذه الدراسة إلى معالجة النصوص الشعرية الحديثة سينمائياً معتمدة على تقنية المونتاج وأساليبها الخاصة، والكشف عن علاقة الشعر بالسينما، وبالأخص المونتاج وأساليبه وتطبيق هذه الأساليب التي ترافقها تقنيتي القص واللصق على هيكل القصيدة الحديثة. ومن هنا، قام هذا البحث وفقاً للمنهج الوصفي ـ التحليلي، بمعالجة نصوص الصائغ الشعرية معالجة سينمائية للكشف عن دور المونتاج السينمائي وأساليبه في ترقية بنية النص الشعري والتحليق به في فضاء الحداثة والتجدّد. ويتكوّن هذا البحث من خمسة محاور: ١ـ المونتاج التتابعي؛ ـ المونتاج الموازي؛ ـ المونتاج الإيقاعي؛ ـ المونتاج الذهني، ـ المونتاج التشابهي. ولاختلاف هذه المحاور بعضها بعضاً، تختلف الأساليب المنتجة فيها.

٢ـ أسئلة البحث

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن السؤالين:

ـ ما هي الأساليب المونتاجية التي تمكّن الشاعر من استخدامها لتعميق المعنى السردي وإيجاد السرد السينمي؟

ـ ماهو دور المونتاج السينمائي في تحكيم هيكل القصيدة الحديثة وإيصال الفكرة للمتلقي ونفوذها في مخيلته؟

٣ـ خلفية البحث

اهتم عدد من الباحثين بدراسة أسلوب المونتاج في الشعر العربي الحديث بشكل طفيف، ومن أهمّ هذه الدراسات: كتاب موسوم بـ "التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث" للباحث محمد الصفراني الصادر عن النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي عام ٢٠٠٨م. خصّص الكاتب الباب الثالث من هذا الكتاب للتقنيات السينمائية وحاول أن يقارب بين التشكيل البصري والتقنيات السينمائية في الشعر، وقسّم هذا الباب إلى فصلين: الأول التشكيل البصري واللقطة السينمائية، والثاني التشكيل البصري والمونتاج والسيناريو، وقام الكاتب بتحليل أساليب المونتاج في النص الشعري بصورة بارزة وشفافة. وكتاب آخر بعنوان "التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر" الصادر عن وزارة الثقافة في الأردن عام ٢٠١٥م لأميمة عبدالسلام الرواشدة. تطرّقت الباحثة في الفصل الأخير إلى القصيدة المشهدية والتقنيات السينمائية كالكاميرا والمونتاج والسيناريو. وعلى هذا المسار كتاب آخر للكاتب علي عشري الزايد معنون بـ"عن بناء القصيدة العربية الحديثة" الصادر عن مكتبة ابن سينا عام ٢٠٠٢م. قام الكاتب في نهاية كتابه بمعالجة النصوص الشعرية وفقاً للتكنيكات السينمائية في القصيدة الحديثة وركّز على تقنيتي المونتاج والسيناريو. وثمة بحث آخر معنون بـ"المونتاج في ديوان محمود درويش (مديح الظل العالي)" بقلم عبد الستار عبدالله صالح والسيد حمد محمود الدوخي، تم نشره عام م في مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، وسعى الباحثان فيه إلى الكشف عن مدى إمكانية إفادة القصيدة المعاصرة من أسلوب المونتاج وتقنياته. ومن ضمن البحوث الهامة التي دارت حول أسلوب المونتاج وتقاناته بحث موسوم بـ"دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العدّودة المصرية" تم نشره عام م في فصلية إضاءات نقدية للباحثين هاشم محمد هاشم ومريم جلائي. قام هذا البحث بتطبيق أساليب المونتاج السينمائي على نصوص من فن العديد وحاول إبراز هذه الأساليب لنا في هذه النصوص بصورة بارزة. ومقال آخر بعنوان "التقنيات السينمائية في قصيدة لا تصالح لأمل دنقل" للباحثة حنان بومالي، نُشِرَ في مجلة العاصمة سنة ٢٠١٧م. قامت الباحثة في هذا المقال بشرح المونتاج على أساس التوازي والمونتاج على أساس الترابط في قصيدة "لا تصالح" لأمل دنقل.

ومن أبرز البحوث التي قامت بدراسة نصوص الصائغ وتحليلها: رسالة ماجستير باللغة الفارسية تحت عنوان "انديشه‌هاى اجتماعى سياسى عدنان صائغ" (=الأفكار السياسية الاجتماعية عند عدنان الصائغ) للطالبة راحلة محمودي في جامعة اصفهان عام هـ.ش. شرحت الطالبة في هذه الدراسة نصوص الصائغ التي تشير إلى الأحوال السياسية والاجتماعية السائدة في العراق. وجاءت رسالة أخر معنونة بـ"الغربة والحنين في شعر عدنان الصائغ" للطالبة آمنة آبكون في جامعة خليج فارس، بوشهر عام هـ.ش. بيّنت هذه الرسالة مواطن الغربة والحنين والبواعث التي ساهمت في الإفصاح عن الحنين إلى الوطن كالقضايا السياسية والاجتماعية. وثمة بحوث أخرى قامت بدراسة نصوص الصائغ نكتفي بالإشارة إلى مقال موسوم بـ"بررسى

فرآيند نوستالژی در شعر عدنان الصائغ، مطالعه موردی دیوان *مرایا لشعرها الطویل وسماء في خوذة*" (=دراسة الاتجاه النوستولوجي في شعر عدنان الصائغ، تركيزا على ديواني "مرايا لشعرها الطويل" و "سماء في خوذة" نموذجاً) للباحث علی خضري وآخرين تم نشره في مجلة نقد أدب عربي معاصر في جامعة يزد عام هـ.ش.

ومقال آخر معنون بـ"قضايا العراق السياسية في مرآة شعر عدنان الصائغ" للطالبة راحلة محمودي وسيّد محمد رضا ابن الرسول تم نشره في مجلة دراسات الأدب المعاصر عام هـ.ق. وأشار الباحثان في هذا المقال إلى القضايا السياسية والاجتماعية في العراق من خلال أشعار الصائغ. وأخيرا، ظهرت دراسة نقدية تحت عنوان "الكاميرا الشعرية في أشعار عدنان الصائغ الملتزمة" للطالبة زينب دريانورد ورسول بلاوي، نشرتها مجلة آفاق الحضارة الإسلامية عام م، وسعى الباحثان في هذه الدراسة إلى كشف أنواع اللقطات الشعرية التي تلتقطها عدسة الكاميرا بحركاتها الحرّة، منها الأفقية والعمودية. كما نرى في خلفية البحث لا تُوجَد أية دراسة تهتمّ بدراسة أسلوب المونتاج السينمائي في شعر عدنان الصائغ. فلقلة البحوث والدراسات في مجال أسلوب المونتاج الشعري، قامت هذه الدراسة بسدّ الفراغ في هذا الجانب وتُعتبر من البحوث الريادیّة في هذا المسار.

۴ـ نبذة عن حياة الشاعر

ولد عدنان الصائغ في الكوفه عام ١٩٩٥م، في بيت صغير قريباً من نهر الفرات. يُعدّ الشاعر من أكثر الشعراء المعاصرين في إثارة الجدل والتمرّد. جاءت «**أوّل قصيدة له في العاشرة من عمره عن والده الذي كان يرقد في المستشفى مصاباً بمرض السل والسكري وقد بكت والدته حين وقعت القصيدة بين يديها صدفة وقد كانت تجربته الأولى في حياته الشعريّة. عمل الصائغ في الصحف والمجلات العراقيّة والعربيّة في أنحاء العالم. وقد غادر الوطن صيف ١٩٩٣نتيجة للمضايقات الفكريّة والسياسيّة التي تعرّض لها والفقر الذي أخذ فرصة العلاج من والده**» (بلاوي وآخرون، ٢٠١٥م، ص)؛ كأنَّ قدّر للشاعر أن يعيش حياته المتعثّرة سلسلة من المفارقات، وثلاثة حروب دفعة واحدة، لتلاحقه الرابعة إلى منفاه البعيد (الصائغ، ٢٠١٧م، ص ٩). تنقّل الصائغ إلى بلدان عديدة، منها عمان وبيروت، ثم وصوله إلى السويد خريف ١٩٩٦م، وإقامته فيها لسنوات عديدة ثمّ ليستقرّ بعدها في لندن منذ منتصف ٢٠٠٤م (الزريبي، ٢٠٠٨م، ص ٦).

۵ـ المونتاج الشعري

إنّ كلمة المونتاج فرنسية الأصل وتعني القطع بين اللقطات السينمائية المصوّرة ثم لصقها حسب الترتيب الزمني لتسلسل الأحداث. و«**في اللغة الإنجليزية فتسمى مرحلة قطع اللقطات السينمائية بكاتينغ ولكن عملية وصل اللقطات بطريقة خلّاقة أو للحصول على تأثير خاص ...، فقد تُرجمت في بعض الكتب العربية إلى (التوليف والتقطيع) وأبقيت على تسميتها (مونتاج) في أكثر هذه الكتب**» (صالح والدوخي، ٢٠١٠ م، ص ٣٤٠). إنّ ظهور السينما في عام ١٨٩٥م كان من دون مونتاج يقوم بترتيب اللقطات. ولكن المخرج الروسي سيرجي ميخايلوفينش ايزنشتين (١٨٩٨م - ١٩٤٨م) فقد قام بتطوير تقنية المونتاج السينمائي وأضاف الكثير إلى هذه التقنية. و«**قد اكتشف جريفيث فكرة التوليف وأعدَّ البناء الأساسي للسينما وغالباً ماكان يعتمد على غريزته وإحساسه الفطري في استخدام المونتاج وكذلك كان استخدامه للمونتاج استخداماً محافظاً، أمّا ايزنشتين فقد صاغ نظرية تجديدية واعية في المونتاج وكان عمادها الأساسي يعتمد على اكتشافات علم النفس في الإدراك وعلى الجدلية التاريخية الماركسية**» (هاشم وجلائي، ٢٠١٥م، ص ١٣٤ ـ ١٣٣).

حسب ما توصّل إليه إيزنشتين «**أنّ اللقطات المنعدمة الصلة يمكن ضمها بعضها إلى بعض فتوحي بشيء آخر غير مجرد حاصل جمع اللقطات. ويشرح ايزنشتين نظريته هذه في كتابيه "الإحساس الفيلمي" و"الشكل الفيلمي"**» (فولتون، ١٩٥٨م، ص ٢١٢). ولذلك، قد نرى مثلاً مشهداً مركباً من ثلاث لقطات: لقطة مفردة لطفل رضيع يبتسم؛ فإذا كانت اللقطتين السابقتين لهذه اللقطة: لقطة لفتاة ولقطة قريبة للرضاعة، فسوف تُفسّر اللقطات الثلاث بالأمومة وسوف يتولّد من جمع هذه اللقطات الثلاثة للمتفرّج شعور الحنان والأمان الذي يشعر به الطفل تجاه أمّه، أمّا إذا كانت كل من اللقطات على حدة ومفردة فلم تعطنا معنىً خاصاً وشعوراً صادقاً لصطدام اللقطات ببعضها.

يقوم المخرجون والمونتيرون (محررو الأفلام) بضم اللقطات المنعدمة الصلة إلى بعضها ليحصلوا على تأثيرات درامية في المَشاهد فلهذا إنّ عملية المونتاج السينمائي هي «**ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معيّن بحيث تعطي هذه اللقطات –من خلال هذا الترتيب –معنى لم تكن لتعطيه فيما لو رُتّبت بطريقة مختلفة أو قُدّمت منفردة**» (زايد، ٢٠٠٢م، ص ٢١٥). وفقاً لما سبق تعريفه، إنّ المونتاج هو «**عملية لترتيب اللقطات المختلفة، بحيث تعطي مجتمعة معنى أو فكرة مخالفة لما تعطيه على حدة، أو هو عملية تركيب خلاق لجزئيات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعاني والمشاعر والإيقاع والحركة، كذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم كلّه**» (عجور، ٢٠١١م، ص ٩٧). إنّ السينما بالنسبة للمنظرين السينمائيين «**فن سيفرض أشكال اللغة قواعدياً: فاللقطة هي الكلمة، والمشهد هو الجملة**» (شنانة، م، ص). وكما نرى أنّ ثمة علاقة وثيقة تجمع بين السينما واللغة، ولهذا كانت السينما «**بالنسبة لـ(تينيانوف) عبارة عن إعادة التعريف للعالم المرئي بشكل علامات لفظية متولدة من أشكال سينمائية مثل المونتاج والإضاءة**» (المصدر نفسه).

إنّ المونتاج نظام بنائي يتركّب من عدّة لقطات وفقاً للترتيب الذي يرتّبه المونتير بدقّة وحذاقة، بحيث عند عرضه للمتفرّج على شكل شريط فيلمي يلاحظ ترتيبه وتناسب اللقطات الشبيهة بالمعاني المطروحة في الطريق والتي يعرفها / يراها الأعجميُّ والعربيُّ والبدويُّ والقرويُّ والمدنيُّ (الصفراني، م، ص). وكما أنَّ الكلمة لها دلالتها المعجمية، كذلك كل لقطة لها دلالتها المشهدية والمعجمية. «**وإذا أدخلت الكلمة المفردة في سياق تركيب لغوي واللقطة المفردة في سياق مونتاج سينمائي فإنّ السياق يكسبهما دلالات جديدة**» (المصدر نفسه، ص). إنّ ترتيب وتركيب الكلمات يدخل في دائرة القواعد والنظام الذي وضعها علماء اللغة كـ«**إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبع وجودة السَّبك، فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التَّصوير**» (الجاحظ، م، ص) وما شاكلها.

وبالرغم من تشابه اللغة والمونتاج، إلا أنّ أحياناً قد تكون اللغة الأدبية أشبه بالمونتاج ولاسيما الضرب الشعري منها. إنّ الصور التي يصوّرها الشاعر المعاصر ليست صوراً متجسدة وثابتة دون حراك، بل هي ديناميّة تظل حيّة في خيال القارئ ومتحركة تماماً كالشريط السينمائي الذي يظل كصورة متحركة ويسيطر عليه مونتاج واعٍ؛ غير أنّ الشاعر المعاصر لإفادة القصيدة الحداثية من المونتاج، جاء في بناء قصائده بتعاقب الصورة بالصورة لكي يلقي في نفس القارئ تأثيراً عاطفياً معيّناً أو باجتماع الصور وراء بعضها في الشعر يخبرنا عن الفكرة التي تسيطر في نص القصيدة. وهذا ماجعله قريباً من الأسلوب السينمائي وخاصة من تقنية المونتاج السينمائي. إنّ فن المونتاج من الخصائص البارزة في شعر الكثير من المحدثين، حيث اتّخذ الروّاد من هذه التقنية وسيلة فنيّة لإثراء نصوصهم الشعرية ورفدها بطاقات دلالية. «**فقد انطلق منه بدر شاكر السياب إلى البحث عن وسيلة يجعل بها للمونتاج إطاراً يضفي عليه تركيباً هندسياً يمنع المعاني من الانفلات والتشتت**» (جبرا، م، ص) ولهذا «**كما أنّ المخرج السينمائي، يستهدف النتيجة النهائية – التي هي بدورها جزء من فعل الفيلم الدرامي – هكذا يستخدمها الشاعر المعاصر لتحقيق مبتغاه الفكري أو الحدسي. ونحن لو أخذنا**

ديواناً مبكراً نسبياً لبدر شاكر السياب، كديوان "أساطير" نجده يعتمد على المونتاج اعتماداً كبيراً» (المصدر نفسه، ص). وبهذا الأسلوب الذي اعتمد عليه وبدوره كأبرز الشعراء للقصيدة المعاصرة، أثّر على الشعراء الذين جاءوا من بعده أثراً عميقاً. ومن ضمن هؤلاء الشعراء المعاصرين، رشّحنا عدنان الصائغ ليكون محوراً لهذا البحث، حيث رفد قصائده بكثير من الأساليب السينمائية وخاصة تقنية المونتاج. ومن خلال دراستنا هذه، نلمس تركيزه المكثّف على هذه التقنية السينمائية في تحديث نصه وإثرائه فنياً.

ومن خلال الرؤية النقدية التي أُجرِيت على نصوص الصائغ تمكّن من انتقاء خمس أنماط من المونتاج في نصوصه الحديثة منها ما يلي:

٥ـ١ـ المونتاج التتابعي (الكرونولوجي)

إنّ المونتاج التتابعي أو الكرونولوجي[1] يُعدّ من أبرز الأساليب السينمائية ويعطي انطباعا للمشاهد بأنّ الحدث مازال مستمراً ومتناسقاً زمنياً ومكانياً وعُرف أيضاً بالقطع الكلاسيكي (طه، م، ص)، بحيث يقوم الشاعر في أشعاره بربط عددٍ من اللقطات المصوّرة في أزمنة وأمكنة مختلفة كما يعطي انطباعاً بالتوتر على المشهد. ومما يقرّب أشعار الصائغ من المونتاج التتابعي هو أنّ بعض المقاطع في أشعاره عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية كسيرورة الحكاية، عن موضوع أو مشكلة أو حالة نفسية صعبة تمرّ بواقعه الاجتماعي. من القصائد التي وقع اختيارنا عليها قصيدة *صورة مرتبكة* التي تقوم على المونتاج التتابعي وتبدو لنا متناسقة زمانياً ومكانياً، حيث يقوم فيها الشاعر بالقطع بين كل لقطة لزيادة التوتر والحالة النفسية، والانطباع الذي يسيطر على فضاء القصيدة لتدل على حدث مستمر. ويُعدّ هذا المونتاج مونتاجاً موحياً يجمع بين مشاهد ذات وحدة مكانية وزمانية.

تتكوّن قصيدة "صورة مرتبكة" من مشهدين، تتجزّأ بواسطة الأرقام ( ) و( ). ويأتي الشاعر فيها بلقطات شعرية عن الطبيعة الخلابة التي تطيّب النفس وتزيل غمام الهموم. وتتسلسل أحداث هذه القصيدة في مونتاج شعري دقيق يتميّز بوحدة الزمان والمكان الذي يعطي المتفرج انطباعاً واحداً. وتجتمع فيها صور من اللقطات المتناسبة والمتشابهة شكلاً ومضموناً، حيث يأتي الشاعر فيها بعدسات التبعيد والتقريب وفقاً للحدث المتتالي والقطع المتتالي، يقول: «**في الحديقةْ / تجلس ـ كلَّ مساءٍ ـ / وفي كفّها / زهرةٌ من حنين / تقطّعُ أوراقَها ... / دمعةً، /دمعةً، / أو مَلَل / حينما تنتهي ... / ستلملمُ أوراقَ خيبتِها / وتغادرُ بابَ الحديقةِ ... / لا طيف ... / لا زهرةٌ ... / لا أمَل**» (الصائغ، ٢٠١٧م، ج ، ص ٢٦٩).

يتكوّن المشهد الأول من ثمانية لقطات متتابعة، يقوم فيها الشاعر بالقطع المتتابع بين اللقطات؛ تبدأ اللقطة الشعرية الأولى في هذا المشهد "ذات مساء" بدلالة ظرفية عن بُعد، حيث يؤطّر فيها الشاعر الحديقة الغنّاء بأكملها ثم يتم الانتقال بالقطع من اللقطة البعيدة "في الحديقة" إلى داخل الحديقة بواسطة عدسة التقريب أو التزويم. فتظهر لنا فتاة تجلس في هذه الحديقة وتمسك بيدها زهرة "تجلس كل مساء...". يقوم الشاعر في اللقطة الثالثة كمخرج محترف بتضييق الصورة "لقطة قريبة جداً"، ليركّز على كفّ الفتاة الحزينة الجالسة في الحديقة. وفي اللقطة الرابعة، الشاعر يتابع الحدث بكل هدوء. وتبقى اللقطة قريبة جداً من كفّ الفتاة كما في السابقة. في هذه الأثناء، تقوم بتحريك يديها داخل إطار التصوير وتبدأ بتقطيع أوراق الزهرة لشدة حزنها. ولكي يُتابع الحدث الحزين يقوم بلصق اللقطة الخامسة باللقطة السابقة. وهنا يعلو الحدث الدرامي في نفس المكان وتَظهر لنا اللقطة قريبة جداً للدموع التي تتساقط من عيون الفتاة الحزينة. وقد جاء الشاعر بالدموع بصورة نكرة "دمعة / دمعة" لتأكيد وتركيز الكاميرا على الدموع

1 .Continuity Editing

المتساقطة بصورة متتالية. ففي هذه الأثناء، يقوم الشاعر بالقطع لينتقل إلى لقطتين مختلفتين عن اللقطات السابقة، تتميّزان بالحركة: لقطة للفتاة تحرّك يديها لتلملم الأوراق ويربطها بلقطة أخرى، تمشي الفتاة فيها متجهة نحو الباب لتغادر الحديقة. وبدورها هذه اللقطات المتتالية تعكس انطباعاً أنّ الشاعر قد ربط بين اللقطات، لتتجلى منها فكرة اليأس والحزن. وحتى يقوم بقطع المشهد الأوّل ليصل للمشهد الثاني من هذه القصيدة "صورة مرتبكة" يقوم بربطه كمونتير حاذق، بالمشهد السابق في نفس المكان والحدث وفقاً للمونتاج التتابعي حيث يقول: «**في الحديقةْ /كرسيها فارغْ / وعلى مصطبةْ / زهرة من حنين، مقطّعةٌ / وقصاصاتُ قلب / .... / في الممر المؤدي ... / إلى دغل الحبِّ / ظلّان مُلتَصقان ... / وفي الباب... / ظلي وحدي**» (المصدر نفسه، ٢٧٠).

في هذا المشهد المكوّن من خمس لقطات، تقوم عدسة التصوير بتعقّب آثار الحدث وأرجاء المكان نفسه. ولهذا، اللقطة الأولى مفتوحة وكاملة تركّز على الحديقة بأكملها "في الحديقة / كرسيها فارغٌ". ثم في اللقطات التالية، تبدأ آلة التصوير بحركة استعراضية وتربط لقطتي "زهرة من حنين، مقطّعة" و"وقصاصات قلب" ببعض. ثم يقوم الشاعر بقطع ناعم وغير محسوس لاستمرارية التصوير في نفس المكان. ولكي يستمر في الحركة الاستعراضية وكمونتير ماهر يقوم بحذف بقية اللقطات بواسطة التنقيط الطويل الذي أتى به في وسط السطور وحينها يقوم بلصق اللقطة الرابعة والخامسة التي تعرضها لنا الكاميرا باستمرارية وعلى التوالي، في صمت دون وجود أي شخصية سوى الشاعر نفسه بهذا الترتيب الذي يرتّبه المونتير؛ لقطة مفردة كاملة ومفتوحة بتصوير الممر حتى نهايته "في الممر .../ إلى دغل الحبّ/ ظلّان مُلتصقان ...". وثم اللقطة الأخيرة وهي ظل الشاعر نفسه، كما نرى صَدَمَ اللقطتين الأخيرتين ببعض لتنتج للقارئ أو المشاهد تجربة شعورية لاشيئية ويأس، بحيث يظهر الظل في كلتا الصورتين.

جمع الشاعر/ المونتير بين المشهدين السابقين من حيث وحدة الزمان والمكان، ويمثّل المشهدان السابقان شريطاً فيلمياً قصيراً يتميّز بتقنيّة مونتاج تتابعي ذكي. وتنتاب المشاهد حالة شعورية غريبة تتميّز بتلاشي الأفكار والتحطم واليأس وينفعل المتفرج أمام حساسية التعابير التي استخدمها الشاعر.

وفي قصيدة *المدينة*، يستثمر الشاعر المونتاج التتابعي ويعتمد في تصوير شريطه الفيلمي على آلية تصوير كاميراتي ترصد لقطات تصويرية متعددة في مكان شاهق بزاوية مرتفعة جداً. قبل البدء، يستوقفنا عنوان القصيدة "المدينة" ثم تركيز الشاعر على أجواء المدينة التي يصوّر فيها الشاعر حدثاً من أحداث ظواهر الطبيعة ويلتقط لنا صوراً خلابة من الصباح الساحر ومساء المدينة، وبتوظيف تقنية الحذف قام بتلخيص الوقت المديد واليوم الكامل في دقائق قليلة. ويبرز لنا الشاعر تقنية الحذف على نحو أكبر في هذه القصيدة بالذات حيث يقول: «**تَتَمطّى المدينةُ في الفجرِ/ ناعسةً، / بثيابِ الضبابِ السفيفةِ / والكسلِ العذب ... / تفتحُ شُبّاكَها / لرَذاذِ الصباحِ اللذيذ/ وإذا انشغلتْ بتأمُّلِ لغط العصافيرِ فوقَ الغُصُون / وأحسّت دبيب الشوارع بالعابرين / سوف تحملُ مسرعةً، / ... يومَها / ... وحقيبتَه / وتضيعُ بموجِ الزِحامْ / ... ... / ... ...**» (المصدر نفسه، ص ٣٦٦).

تتكوّن هذه القصيدة من مشهدين خارجيين؛ ينفتح المشهد الأول المكوّن من أربع لقطات على المدينة وترصد عدسة الكاميرا الشعرية بزاوية عالية جمال المدينة في الصباح الباكر. وقبل البدء بفلمنة المشهدين من النص الشعري، يصوّر الشاعر المكان الذي يجري عليه التصوير، وهو "المدينة"، والزمان "الفجر، والصباح، والمساء الأخير"، ثم يبدأ ببث الشريط (السرد السينمائي) بمشهد استهلالي على النحو التالي:

١ـ لقطة تحمل فضاءً واسعاً ورحباً مفتوحاً على المدينة، منذ الصباح الباكر، وتحمل في طياتها دلالة ظرفية مكانية وزمانية. يقوم الشاعر كمخرج ماهر بتصوير منظرٍ وصفيٍ بامتياز، حيث تجوب الكاميرا فيها المنظر الخيالي "تَتَمطَّى المدينةُ في الفجرِ/ ناعسةً" قبل طلوع الشمس بقليل ويصوّر فيها "اللقطة" الضباب المنتشر في أرجاء المدينة في حال نزوله "بثياب الضباب السفيفةِ" ؛

٢ـ في هذه اللقطة تهبط عدسة الكاميرا متجهة نحو أسفل المدينة لتصوّر رذاذ الصباح الساحر أثناء هطوله. وفي نهاية هذه اللقطة يقوم الشاعر كمونتير ومخرج حاذق بحذف الحشو واللقطات الزائدة لترتبط لقطة (٢) باللقطة التي تليها ؛

٣ و ٤ـ هنا تصل الكاميرا للقطة قريبة بحركة استعراضية لعدسة الكاميرا فتصور فيها صورة مفعمة بالحيويّة وتظهر لنا فيها أنغاماً وتغاريداً متناسقة للعصافير التي تجلس على غصون الأشجار، حيث لا يصل لسمعنا سوى صوت نغماتها الشجيّة. ثم يقوم الشاعر بقطع وحذف اللقطات ما بين هذه اللقطة ولصق اللقطة التي تليها وهي لقطة استيقاظ الناس فيها وهم متجهون نحو القيام بأعمالهم اليومية، ويخيّم الضجيج على المدينة بصوت السيارات والعابرين في الشوارع، والكاميرا تسجّل ضجيج الزحام في الشوارع.

أمّا في المشهد الأخير والذي جاء بمثابة الخاتمة، يتابع التصوير في نفس المكان على شكل مونتاج تتابعي ويأتي بعلامات التنقيط لتتبنّى تقنيّة القطع والحذف في آن واحد. وبهذا يبيّن لنا الشاعر كمونتير مدى قدراته الشعرية في تحويل النص الشعري إلى النص المفلمن. وتطوي لنا الكاميرا فترة زمنيّة طويلة من خلال رصدها المدينة من الأعالي وهي المسافة الزمنية التي استغرقتها الكاميرا في تسجيلها من الفجر والصباح الباكر ثم القفز إلى المساء الأخير: «**في المساءِ الأخير / ستجلسُ متعبةً / قربَ مصباحها / وتشيّعُ فوق رصيفِ انكساراتها، آخرَ الراحلين**» (المصدر نفسه، ص ٣٦٧ ـ ٣٦٦).

يؤطّر الشاعر في هذه اللقطة داخل كادر التصوير مساحة المدينة بأكمها في المساء الأخير، وذلك يظهر لنا من خلال قوله: "في المساء الأخير، / ستجلس متعبةً/ قربَ مصباحها". وينهي المشهد بلقطة أقرب من اللقطة السابقة. وتدلّ هذه اللقطة على سكون وهدوء المدينة في منتصف الليل، بحيث يخيّم على المدينة السكوت الناتج من سكون الناس في منازلهم عند منتصف الليل. وهذه اللقطة عبارةٌ عن قلائل من العابرين في آخر الليل بقوله: "وتشيّع فوق رصيفِ انكساراتها، آخرَ الراحلين".

٥ـ٢ـ المونتاج المتوازي

المونتاج المتوازي[1] عبارة عن لقطات مجزأة وخلق حدثين في مكانين مختلفين ومتباعدين وحكايتين تسيران في الوقت ذاته. هذا النوع من المونتاج «**نشأ على يد روّاد صناعة الأفلام الأمريكية وهو الجمع بين حدثين يحدثان في ذات الوقت ومختلفين في المكان لخلق تأثير درامي عن طريق الرابط الفكري بغرض زيادة الإثارة والترقب**» (طه، ٢٠١٦م، ص ٩). بدأ بهذا الأسلوب إدوين بورتر وطوّره جريفيث بشكل أكبر وأعمق وأكثر تعقيداً عن طريق القطع المتناوب بين مشهدين أو أكثر يحدثان بنفس التوقيت بأماكن مختلفة (المصدر نفسه، ص ١٦). ومن جهة أخرى، إنّ المونتاج المتوازي هو «**الأكثر استعمالاً في اللغة السينمائية. إنه يفيد في عرض خطوط القصة التي تتعارض مع بعضها أو التي ترتبط ببعضها، وذلك عن طريق الانتقال بالتناوب بين أحد محاور الاهتمام ومحور آخر**» (الحضري، ١٩٩٧م، ص ١٤) ويُستخدم «**هذا الأسلوب من المونتاج لإضافة الاهتمام والإثارة على المشاهد، وغالباً ما يطبق المونتاج المتوازي لخلق التشويق**» (طه، ٢٠١٦م، ص ١٦). ومن

1. Parallelism

القصائد التي تتمظهر فيها تقنية المونتاج المتوازي قصيدة *كوابيس* التي يبدو فيها الحدثان في مكانين متباعدين يجريان في زمنٍ واحد، حيث يصف الشاعر جانباً من الحدثين ثم يقوم بالقطع دون أن ينتهي من الوصف لينتقل للجانب الآخر ويقوم بوصفه، وذلك عن طريق الانتقال بالتناوب بين أحد محاور الاهتمام لزيادة التوتر والإثارة. ويُعدّ هذا المونتاج مونتاجاً موحياً، لأنه يجمع بين المشاهد في مكانين مختلفين.

تُعدّ قصيدة "كوابيس" لعبة الصورة/ الصوت ـ وهي لعبة اعتمد عليها الصائغ في بعض قصائده لتحكيم السرد السينمي ـ، ووصف تقريبي لحدثين مترابطين يجريان في زمن واحد أي تقريب الحدثين من بعض، الطرف الأول مفرزة الإعدام والطرف الثاني من الحدث، المرأة التي طوال الوقت تترقب هسيسهم وخطاهم بكل خوف ودُعر. تتكوّن القصيدة من ثلاثة مشاهد وكل مشهد يتشكّل من عدة لقطات كما في التالي: «**مرَّتْ مفرزةُ الإعدامْ / أمامَ نافذتها / فاختلجَ قلبها، كعُصفورٍ مُبلّلٍ بالزئبقْ / – إلى أين يسرعون بخطاهم الحديديّة!؟ / تناهى إلى سمعها لا / الإيقاعُ الأسودُ / يرتقي السَلالمَ / درجةً درجةً / – لقد أخذوه قبل عام! .../ ... .../ ... ...**» (الصائغ، ٢٠١٧م، ج ١، ص ٤٧٦). يتكوّن هذا المشهد الذي يسوده نوع من التوتر والخوف، من أربع لقطات مرئية وصوتية متوازية زمنياً ومتباعدة مكانياً ويمثّل المونتاج هنا بؤرة نسقية بين الطرفين:

١ـ تبدأ القصيدة بلقطة مرئية عامة للحشد الذي يمرّ أمام نافذة المرأة بحركة بانورامية للكاميرا التي تبدو وكأنّها تراقب الحشد المتّجه نحو النافذة (الطرف الأول من الحدث)؛

٢ـ لقطة قريبة لوجه المرأة المذعورة، يختلج قلبها كعصفور مبلل بالزئبق (الطرف الثاني من الحدث)؛

٣ـ لقطة صوتية توحي إلى حالة من الرعب، قريبة لأرجل الرجال التي تهز الأرض كالحديد مع حركة بانورامية سريعة للكاميرا التي تتزامن مع خطاهم (إلى أين يسرعون بخطاهم الحديدية؟!)؛

٤ـ مرة أخرى تناهى إلى سمع المرأة صوت أرجل ترتقي السلالم درجة درجة برتابة مميّزة ومخيفة تثير القلق لدى القارئ/ المشاهد.

كما نرى أنّ الصائغ ربط الأحداث بين الطرفين من الحدث وجمع بين هذه اللقطات بصورة متوازية تثير لدى القارئ تجربة شعورية تتميّز بحالة من الذعر والرعب إثر اجتماع هذه اللقطات. وحين ينتقل للمشهد الثاني من قصيدة "كوابيس" يأتي بإحدى تقنيات السينما وهي القطع بواسطة علامات التنقيط (ملصق الفراغ) ليقوم بالقطع بين المشهدين ومن ثم لصقهما ببعضهما لمتابعة الحدثين حين يقول: «**توقّفتْ جزماتُهم ـ فجأةً ـ / أمامَ بابِ شقّتها / فتوقّفَ نبضُها المتسارعُ / وتساقطتْ عَقَارِبُ الساعةِ، من معصمِها، / كطيور ميّتةٍ، على السجادةِ / ما الذي جاؤوا يفعلونَهُ الآن!؟ / ... .../ ... ...**» (المصدر نفسه، ص ٤٧٧ ـ ٤٧٦). يتكوّن هذا المشهد من أربعة لقطات صوتية ممنتجة وفي الوقت ذاته بصرية:

١ـ لقطة صوتية لصوت جزمات الحشد المتّجه نحو باب منزل المرأة وانعدام هذا الصوت فجأة (الطرف الأول من الحدث)؛

٢ـ لقطة صوتية أخرى تُسمع فيها الدقّات المتسارعة لقلب المرأة المذعورة (الطرف الثاني من الحدث)؛

٣ـ أمّا في هذه اللقطة فجاء الشاعر بواو العطف ليجمع بين الصوت في اللقطة السابقة والصورة الخيالية في اللقطة الحالية "وتساقطت عقارب الساعة، من معصمها، / كطيور ميّتة، على السجادةِ". يرينا الشاعر مهارته الشعرية بأسلوب سينمائي، حيث مزج عالم الخيال الشعري بالسينما حين قال: "وتساقطت عقارب الساعة، من معصمها". وبصدم هذه اللقطة باللقطة السابقة يرينا مهارته بازدواجية الصوت والصمت، لأنّه ربط اللقطة الصوتية السابقة بلقطة الصمت المفاجأة، ويتراءى لنا أنّ بصدم هاتين

اللقطتين يتداعى لذهن القارئ لاإرادياً نوع من الدهشة والذهول، ولولا صدم هاتين اللقطتين لما تداعى لذهن القارئ هذا النوع من الشعور؛

٤ـ في هذه اللقطة يأتي الشاعر بلقطة صوتية للمرأة وهي تردد وتقول: "ما الذي جاؤوا يفعلونه الآن؟!"، ثم يأتي بعلامات التنقيط التي هي تعني للمونتاج كتقنية قطع.

أمّا بعد القطع فيقوم الشاعر بلصق المشهد الأخير بالمشاهد السابقة بمهارة فائقة وفقاً للمونتاج المتوازي دون أن ينتبه المتلقي أنّ ثمة قطع يفصل المَشاهد، لأنّه يستعملها بدقّة واستمرارية تامّة لمتابعة الحدثين كما في النص التالي: «**طَرَقوا البابَ / مدّتْ أصابعها المرتعشةْ / وحين أدارتْ المقبضَ صارخةً / انفتحتْ عيونُ الجيرانِ، تحملقُ مذهولةً / لوَجْهِها الشاحبِ / وهي تسألهم بفزعٍ / تُرَى أين ذهبوا ....؟!**» (المصدر نفسه، ص ٤٧٧). في هذا المشهد الأخير من المقطوعة الشعرية التي تتسلسل أحداثها بين طرفين وفي زمن واحد، تخضع المقطوعة هذه لمونتاج متوازي شعري دقيق، حيث تجتمع في هذا المشهد صوراً من اللقطات المتناسقة ويرتّبها ويربطها الشاعر بكل حذاقة على النحو التالي:

١ـ لقطة طويلة زمنياً لطَرقات الباب بشدة وبقوة؛

٢ـ تتبعها لقطة أخرى بحركة أفقية للكاميرا تلاحق يد المرأة التي تمدّها نحو المقبض لإدارته ويكون ذلك باستخدام عدسة زوم الكاميرا لتحوّلها للقطة قريبة جداً؛

٣ و ٤ـ تتحوّل اللقطة السابقة للقطة صوتية بصرخة المرأة "وحين أدارت المقبض صارخة"؛ وتتميّز هذه اللقطة بثنائية الصوت والصورة "للمرأة" ثم يقوم الشاعر بربط هذه اللقطة الطويلة زمنياً بلقطة قصيرة زمنياً، وهي صورة تلتقط فيها عدسة الكاميرا لقطة بعيدة للجيران، وهم في ذهول وعيونهم تحملق بدهشة وتعجب إلى المرأة المذعورة حتى تتجه الكاميرا مرة أخرى إلى المرأة الشاحبة اللون وهي تسألهم بفزع "أين ذهبوا؟!!"، وهكذا ينتهي مشهد الذعر بمونتاج متوازي.

كما نرى أفادت قصيدة "كوابيس" ، بقص ولصق المشاهد السابقة بمونتاج شعري متوازي ذكي يتفاعل مع طرفي الحدث.

٥ـ٣ـ المونتاج الإيقاعي[1]

يلجأ الشاعر المعاصر لهذا النوع من اللقطات في القصيدة المعاصرة لإضفاء النشاط والحيوية والاتزان الزمني في النص. ولهذا نراه يؤطّر الحركة داخل إطار الشاشة. في هذا النوع من المونتاج سرعة التوليف «**تعتمد على إيقاع الحركة داخل اللقطات بحيث تصبح الحركة داخل الكادر هي العنصر الذي يفرض حركة التوليف من كادر إلى آخر ويمكن أن يستخدم المونتاج الإيقاعي لتعزيز وتقوية الإحساس بنبض**» (هاشم وجلائي، ٢٠١٥م، ص ١٣٦). إنّ في المونتاج الإيقاعي ثمة «**حركة داخل الإطار، الذي يدفع بحركة المونتاج من إطار إلى آخر. هذه الحركات داخل الإطار، يمكنها أن تكون حركة لموضوع، أو لعيون المتفرّج مقادة عبر خطوط الموضوع. إنّه مونتاج مشغول أكثر، حيث الحركة الداخلية هي عنصر للقطع، إنّه المونتاج على الحركة أو النظرة التي تستخدم في أغلب الأفلام الحالية، حيث مدة اللقطات والحركة الداخلية تحاول أن تبقى في توازن. بالتالي في المونتاج الإيقاعي، إضافة إلى طول اللقطات، تأخذ بالحسبان عناصر، مثل، حركة الكاميرا، حركة الشخصيات، خطوط القوة. بالتأكيد عندما يكون هناك حركة أكثر للقطة، ستكون قراءتها أعقد، مما يجعله يحتمل وقتاً أطول في الشاشة، وسيحطم متربة المونتاج، لكن ليس شعور الإيقاع الذي سيحدث لدى المتفرج**» (شنانة، ٢٠١٢م، ص ٣٤٧). وقد جاء الصائغ في قصائد نادرة وفريدة من نوعها

1 . Rhythmic Editing

بالمونتاج الإيقاعي، كما نرى تتمتّع إحد قصائده المعنونة *بتشكيل* بالمونتاج الإيقاعي، حيث يجسّد الشاعر مضمون اللقطات لهذا المونتاج حين يقول: «**أرسُمُ دبّابةً وأُوجِّهُها إلى شُرفةِ الجنرال /أرْسُمُ غيمةً وأقولُ: تلكَ بلادي / أرْسُمُ لغماً وأضعهُ في خزانةِ اللغة / أرْسُمُ عنكبوتاً وأُحنِّطهُ على بابِ الأحزان / أرْسُمُ أبي وأقولُ له: لماذا تركتَني وحيداً أمام اللئام / أرْسُمُ مائدةً وأدعو إليها طفولتي / ارْسُمُ ناياً وانسلّ من ثقُوبِهِ إلى القرى البعيدة / أرْسُمُ شارعاً وأتسكّعُ فيه مع أحلامي / أرْسُمُ قلبي... / ... وأسأله: أين أنت**» (الصائغ، ٢٠١٧م، ج ١، ص ٣٩٧).

في هذه المقطوعة الشعرية، يركّز المونتير بجمع اللقطات المتشابهة. يتّسم لنا المونتاج الإيقاعي في هذا المشهد من القصيدة بسرعة الحركة في كل لقطة أي مونتاج إيقاعي متسارع، وكل لقطة من اللقطات السابقة متساوية في زمن عرضها مع اللقطة التي تجاورها؛ مدّة الحركة داخل إطار كل لقطة تتساوى مع اللقطات التي تليها. وأدّى ذلك إلى اتزان المسافة الزمنيّة والحركة في كل لقطة مع اللقطات الأخرى من هذا المشهد، بحيث جاء الشاعر بصور متشابهة في الفعل والحركة بتكرار كلمة "أرسم"، ويتبيّن لنا هذا بوضوح أكثر من خلال هذه الملاحظة "أَرسم دبّابة، أرسم غيمة، أرسم لغماً، أرسم عنكبوتاً، أرسم أبي، أرسم مائدة، ..."، إنّ المسافة الزمنية لكل لقطة مما ذكرنا ساعدت في سرعة إيقاع المشهد؛ إذ يقوم الشاعر بالرسم منذ اللقطة الأولى حتى الأخيرة. ومما لا يخفى علينا أنّ الشاعر في هذا المشهد استخدم تقنية السرعة في بثّ اللقطات. وبتكرار كلمة "أرسم" التي تساعد في تساوي اللقطات بصورة متسلسلة في كل لقطة، ربط بين الصور وحافظ على استحكام القصيدة. فبهذا قد حقق الهدف الأول من المونتاج الإيقاعي وهو تساوي المسافة الزمنية للقطات، والهدف الثاني هو تحقيق عنصر الحركة في كل لقطة، حيث يتجلّى ذلك بحركة يد الشاعر أثناء الرسم في كل صورة من أشطر القصيدة، وبهذه العملية المونتاجية الذكيّة في صدم ولصق اللقطات المتشابة، تتولّد لنا لقطة جديدة وهي صورة موجزة لتشرّده والدمار لذي أحاط بوطنه وقد تكون هي الفكرة التي تسيطر على نص القصيدة. ولنلاحظ مثالاً آخر حين يستثمر الشاعر الحركة الإيقاعية المتزامنة في إحدى قصائده قائلاً: «**يمضي الغروبُ سريعاً، في القطار العابر إلى ستوكهولم ...**» (المصدر نفسه، ص ١١٨).

يتحقّق المونتاج الإيقاعي في هذا الشطر عند بدء القصيدة التي يسرد لنا فيها يومياته، ويظهر لنا ذلك من خلال سرعة الحركة داخل إطار اللقطة والمسافة الزمنية المتساوية في اللقطتين؛ اللقطة الأولى "يمضي الغروبُ سريعاً" حركة الشمس بسرعة واللقطة الثانية "في القطار العابر إلى ستوكهولم". إنّ توالي اللقطتين السابقتين واصطدامهما يوحي لنا مدى قدرة الشاعر الخلاقة في تصوير الحركة السريعة. كما نلاحظ إنّه يتابع القصيدة بنفس التقنية: «**وأنا مازلتُ أطقطقُ أصابعي وأيّامي، في إنتظارِ مَنْ تَجلِسُ جنبي، لتَفْتَحَ حقيبتها وتُريني صورةَ جان دمو، مضطجعاً على الساحل الأسترالي، يقرأُ "ليس لدى الكولونيل من يكاتبه"...**» (المصدر نفسه، ص ١١٨)

هنا تتجلّى القيمة الجمالية للسرد السينمائي، بحيث يجسّد لنا أدقّ تفاصيل الحركة في لقطتين من هذه المقطوعة الصغيرة. ويتّسم المونتاج الإيقاعي في لقطتين: في اللقطة الأولى تبرز لنا العدسة حركة ظريفة بطيئة ليد الشاعر عندما يطقطق أصابعه بحركات خفيفة وبطيئة في السرعة، وهي تدل على الزمن الآني في العرض؛ واللقطة الثانية حركة بطيئة أخرى متساوية في طولها الزمني مع اللقطة الأولى، وهي حركة يد الفتاة لفتح الحقيبة وهكذا يظهر لنا التناسب في الطول الزمني والحركة لكلتا اللقطتين.

٤.٥ـ المونتاج الذهني (الإيديولوجي)

يُعدُّ المونتاج الذهني أو الإيديولوجي أو الفكري[1] من أهمّ المونتاجات التي افتنن به إيزنشتين. إنّ **«التوليف في المونتاج الذهني لا يعتمد أساساً على السرعة أو الإيقاع أو الطابع الوجداني، على الرغم من أنّ هذه العناصر يمكن أن تكون متضمنة في أي تتابع من اللقطات، ولكنّه يعتمد في جوهره على العلاقة الذهنية بين اللقطات، ذات المحتوى البصري المتناقض»** (يوسف، ١٩٩٩م، ص ٢٢١)، أي يأتي بلقطات منعدمة الصلة وبتجاورها تولد لنا لقطة ثالثة أو فكرة جديدة أو شعور خاص ينتاب المتفرج **«بمعنى أنّه يعتمد على الجدل أو الصراع أو التفاعل بين العناصر البصرية، حيث أنّ مفهوم المونتاج ووظيفته عند ايزنشتين لايقف حد خلق المشاعر والأحاسيس، ولكنّه قادر أيضاً على التعبير عن أفكار مجردة وصياغة مقولات ذهنية مباشرة وصريحة»** (هاشم وجلائي، ٢٠١٥م، ص ١٣٩). وبدمج هذه الصور المختلفة ببعضها والأحداث الهامة، تولد من صدم هذه الصور واللقطات فكرة ذهنية يهدف الشاعر أن يوصلها إلى المُشاهد/ القارئ.

تتجلّى هذه التقنية في نصوص الصائغ بصورة شفافة عندما يقوم بسرد أحداث مؤلمة رافقت حياته في قصيدة *مَن قصَّ شَعرَها الطويل..؟*، وبهذا يكون قد قرّب الصورة الشعرية من الصورة السينمائية حين يقول في أوّل مشهد من القصيدة: **«كانتْ لي في طفولتي دميةٌ / سرقوها قبل أنْ تتعلّمَ النطقَ / وتلعبَ معي»** (الصائغ، ٢٠١٧م، ج ٣، ص ١٤٤).

يتحقّق المونتاج الذهني في هذا المقبوس، وتتولّد الفكرة العامة من كلا اللقطتين لتمثّل التجربة الشعورية المؤلمة التي مرَّ بها الشاعر في حياته. ولهذا، نرى التوليف بين لقطتي "كانت لي في طفولتي دميةٌ" و"سرقوها قبل أنْ تتعلّمَ النطقَ"، حيث يؤكّد الشاعر في اللقطة الأولى على استعماله الاسترجاع أو ما يسمى في السينما فلاش باك، على طفولته التي تُعتَبر في هذه القصيدة صورة موجزة لكل أطفال بلده. ومن خلال إتيانه بهذه الكلمة "دمية" في اللقطة الأولى، يؤكّد على اللعب في الطفولة والذي هو مصدر للهدوء والسكينة والاستقرار لدى الطفل. ولكن هذه اللقطة بحد ذاتها لا تفيدنا للوصول إلى الهدف الأساسي والفكرة العامة لو لا مجاورتها مع اللقطة التي تليها واصطدامهما ببعض. فمن خلال استعمال الشاعر للمونتاج الذهني في القصيدة واصطدام اللقطة الأولى باللقطة الثانية التي هي "سرقوها قبل أنْ تتعلّمَ النطقَ / وتلعبَ معي" ومن تتابع اللقطتين، تتولّد لنا لقطة ثالثة وفكرة ذهنية تحكي لنا أنّ الشاعر عاش طفولته بعيداً عن الأمان والاستقرار كما أنّه عاش في اضطراب شديد ناتج عن تدهور حالة مجتمعه والفساد الاجتماعي السائد على العراق آنذاك. وقصيدة *فوضى* أيضاً تمثّل لنا نموذجاً بارزاً للمونتاج الذهني، حيث تتجاور فيها لقطات متناقضات ومنعدمات الصلة برؤية سينمائية حين يقول الشاعر: **«كتب متناثرة... / في أرضِ الغرفةِ، / فوقَ سريرِ النومِ، / على طاولةِ الأكل / معجونُ حلاقة...! / أزهارٌ ميّتةٌ في/ السندانة... / قنينةُ خمرٍ للنصف... / وقلبٌ كالمنفضةِ المملوءةِ بالأعقابِ، يُغطّيه دُخانُ الكلماتْ/ في قعر الكوبِ / بقايا شاي متيبّسْ/ وبقعرِ الروح بقايا حُزنٍ متيبّس / صورةُ مارلين مونرو لُصقتْ بالصمغ على الباب / سريرٌ في فوضى دائمةٍ / قمرٌ في الشُباك / حذاءٌ / كبسولٌ للقرحة، / أقلامٌ سيِّئةُ الصنع / قصاصاتُ جرائد/ ذقنٌ كثٌ لمْ يُحلَقْ / مذياعٌ مازالَ يثرثرُ .../حلمٌ مكسورٌ /كرسيٌّ مكسورٌ... / و..... و..... و.....»** (المصدر نفسه، ص ٥٠٥ ـ ٥٠٤).

إنّ هذا المشهد الطويل يتكوّن من إحدى عشرة لقطة يجمعها المونتير[2]/ الشاعر، ليرينا فكرة ولقطة كبيرة تسيطر على القصيدة بأكملها. يتكئ هنا المونتاج الذهني على تقنية السرعة؛ إذ سرعان ما يقطع بين كل لقطة في الشريط السينمي ـ السردي وينتقل مباشرة إلى اللقطة التي تليها. وهذه هي المنتجة الجيدة، فيأخذ الشاعر بنا إلى مشهد داخلي في غرفة مليئة بقطعات متناثرة يبدأ

1 .Intellectual Editing

١. المونتير هو الممنتج أو محرر الأفلام الذي يقوم بجمع اللقطات ولصقها لتبيّن فكرة معينة.

المصور بالتصوير والتقاط الصور بحركة استعراضية لآلة التصوير وزاوية مرتفعة تمكننا من رؤية كل ما هو موجود في الغرفة، بحيث تتراءى لنا في الغرفة بضع لقطات ممنتجة منعدمة الصلة: ـ كتب متناثرة في الغرفة وعلى سرير النوم؛ ـ معجون حلاقة على طاولة الأكل؛ ـ أزهار ميتة في السندانة؛ ـ قنينة خمر؛ ـ لقطة شعرية خالصة وغير مرئية تتضمن صوت الشاعر يصف شعوره "وقلبٌ كالمنفضةِ المملوءة بالأعقابِ، يُغطّيه دُخانُ الكلماتْ؛ ـ كوب شاي في قعره بقايا شاي متيبس؛ ـ تارة أخرى لقطة غير مرئية تحمل صوت الشاعر وهو يعبّر عن روحه الحزينة؛ ـ في هذه اللقطة يغيّر الشاعر زاويته ويقف في زاوية محايدة، صورة ملصقة بالصمغ على الجدار للفنانة مارلين مونرو؛ ـ سرير في فوضى؛ ـ لقطة لقمر تتبنى إضاءة ملائمة، ويدخل نوره من خلال الشباك؛ ـ لقطة من اللقطات الطويلة زمنياً تتناسب مع الحركة الاستعراضية السريعة ترينا حذاء، وكبسول وقرحة، وأقلام سيئة الصنع، وقصاصات جرائد، وذقنٌ كث لم يُحلق، ومذياع يثرثر يضفي للقطة صوت، و... . وتظل الكاميرا تدور وتدور وتعرض الأشياء المتساقطة. والفكرة الذهنية المتولدة من تجاور كل اللقطات والمهيمنة على القصيدة بأكملها هي الفوضى المتبعثرة من الروح إلى داخل الغرفة وأثاثها وكل ما حولها.

٥ـ٥ـ مونتاج التشابه

إنّ مونتاج التشابه هو ذلك «**التمثيل البصري أو السمعي من عنصر آخر. استخدام عنصر واحد أو عمل (رمز) للتمثيل أو الإشارة إلى معنى**» (طه، ٢٠١٦م، ص ٢١). يبني الصائغ قصائده على هذا النوع من المونتاج، حيث يعطي قصائده طابعاً رمزياً يتميّز بظرافة الأسلوب المونتاجي الذي امتزج في الشعر و«**يقدّم لنا الشاعر مجموعة من اللقطات المتماثلة في مجريات الحدث أو المعطيات الدلالية والتي لاتكوّن أية علاقة بينهما ليشكّل من حاصل جمعهما**» (الرواشدة، ٢٠١٥م، ص ٢٧٣). تتشابه المشاهد في هذا الأسلوب «**من حيث طبيعة الحدث والجو العام،... فيتولد من تجاورها معنى لايمكن تحقيقه أو إبرازه إلّا من خلال هذه المجاورة**» (المصدر نفسه، ص ٢٧٣). ولعل أفضل مثال شعري يظهر لنا فيه مونتاج التشابه بوضوح هو المقطع الرابع المعنون بـ"....." من قصيدة *مقاطع صغيرة*، حيث يستقطب الشاعر في هذا المقطع لقطات متفرقة من الطبيعة ومن ممارسات الحياة اليومية حين يقول واصفاً بعض الحالات اليومية: «**غابةٌ يابسةْ / وصبيٌّ عنيدْ / يجمعُ ألواحَها، ويُفرِّقُها / يبتني منزلاً، / ويهدمهُ / جسراً، يهشّمهُ / ... ./... ... ./ ... ... غابةٌ مورقة /وصبيّ قتيل**» (الصائغ، ٢٠١٧م، ج ٣، ص ٣٧٤).

يفتتح الشاعر مقطوعته الشعرية بلقطة كاملة وبعيدة من أعالي غابة يابسة ويزجّ بنا فيها، فيجسّد لنا صورة الغابة بكل تفاصيلها فينتقل فيها من هذه اللقطة الكاملة البعيدة "القطع" مباشرة للصبيّ داخل هذه الغابة "وصبي عنيد". يتميّز هذا الصبيّ بصفة العناد. وذلك يتراءى لنا من خلال الأفعال التي يقوم بها، والتي تظهر لنا في اللقطات التي تلي هذه اللقطة، حيث يجمع الألواح ثم يُفرّقها وثم يبني بيتاً ويقوم بهدمه و...، فتعكس نتيجة ترتيب اللقطات في هذا الشكل لنا صفة الجمود واللاشيئية، فكما أنّ الأرض اليابسة لا تثمر، كذلك الإنسان العنيد والهمجي لا أمل فيه كي يقوم بالإصلاح. وإنّ أفعاله تؤدي إلى الدمار والخراب، ولهذا تنعكس في كلتا اللقطتين الشباهة، والوجه المشترك بينهما هي صفة الجمود والثبوت، وبجمعهما ينقل لنا الشاعر هذه الفكرة الرمزية، كمخرج محترف بفن المونتاج التشابهي ليسمو بالقصيدة من سطحية الأساليب. ومن قصائد الصائغ المبنية على تقنية المونتاج التشابهي قصيدة "شمس على حافة الغروب" حيث يبدأ الشاعر بهذا المونتاج قائلاً: «**(في الطريق إلى..) / قرصُ الشمس يَخرُجُ من تنّورِ الأفقِ المحمر كرغيفٍ ساخنٍ مثقُوبٍ بالشظايا ... / وأنتَ جائعٌ منذ / ليلةٍ أو أكثر، لايهمُّ ... فالتنقلاتُ السريعةُ لمْ**

تتركْ لكَ فرصة / لتناول أيِّ شيءٍ أو كتابة أيِّ شيءٍ .. عدا قَدَح الشايِ البارد من حانوت / "السَرية" .. الذي كان آخر الذكريات والطعام» (المصدر نفسه، ص ١٩٥).

في هذا المشهد، يحدّد الشاعر مباشرةً فضاء القصيدة في آلة التصوير "في الطريق إلى.."، ثم في اللقطة الثانية تركّز العدسة على لقطتين متشابهتين من حيث الشكل والعملية المتعلقة بتكوينهما، ولهذا نرى السطر الأول من هذا المشهد "قرصُ الشمس يَخرُجُ من تنّورِ الأفقِ المحمر كرغيفٍ ساخنٍ مثقُوبٍ بالشظايا ..." يحمل لقطتين متشابهتين. والتشابه هنا يظهر لنا بصورة بارزة وجليّة، حيث يأتي الشاعر بأداة التشبيه "كرغيف...". وهذا التشبيه يقرّب بنية النص الشعري من بنية النص السينمائي. اللقطتان المتشابهتان هما؛ صورة جميلة للشمس اللامعة في حالها تخرج من الأفق بكل حرارتها، ثم يقطع الشاعر هذه الصورة وينتقل مباشرة للصورة الثانية رغيف خبزٍ ساخنٍ يخرج من التنّور المشتعل. إنّ تجاور هاتين اللقطتين يعكس لنا شدة الحرارة التي يريد الشاعر أن يُحسِّسنا بها. ولهذا نراه يتابع نصه حين يجلس بكاميرته الشعرية ليراقب الشمس عند مغيبها كظاهرة طبيعيّة وهي تمشي نحو الأفق البعيد، قائلاً: **«لايهمُّ ... هاهو قرصُ الشَمسِ يغيبُ مرّةً أخرى في فمِ الظلام، تطبقُ عليه أضراسُ المدافع {الكريهة} / الجائعةِ .. وتلتهمهُ الحربُ أيضاً. قلتُ ذلك لصديقي فأنّبَني»** (المصدر نفسه، ص ١٩٥)

يبدأ السطر الأول الذي يحمل لقطتين متشابهتين بلقطة قريبة "هاهو قرص الشمسِ"، فتؤطّر الكاميرا في كادر التصوير منظر جميل لغروب الشمس الساحر، ويصوّر لنا الشاعر في كادر التصوير صورة للمراحل الأخيرة من غروب الشمس في الأفق الجميل وهي في حال انطفاء نورها واختبائها في الظلام الحالك، ثم يقطع مباشرة لتليها اللقطة الثانية التي تتداعى لنا في أذهاننا أنّ عدسة الكاميرا تركّز في فم جميل داخله مظلم لإنسان يتناول بكل هدوء شيئاً ما يشبه قرص الشمس في شكله وحركته البطيئة، لهذا نرى أنّ كلتا اللقطتين الممنتجة تعكس لنا شعور الهدوء والسكينة.

الخاتمة

ـ تفاعلت قصائد الصائغ المعاصرة مع الفنون الأدبية والفنون الجميلة، ومن أهمّها الأسلوب السينمائي الذي أعاد صياغة المواقف والأحداث بعدسة الشاعر المعاصر داخل هيكل القصيدة الحداثية له بصورة فنيّة تتجلى فيها الرؤية السينمائية؛

ـ تبيّن من خلال هذه الدراسة، مدى إفادة قصائد الصائغ من أسلوب المونتاج السينمائي ومدى الصلة والتشابه بين المونتاج وتركيب السطور الشعرية الحداثية ببعضها، حتى يتفتّق من استدماجهما مونتاج شعري يعمل على ترتيب وتركيب الصور الشعرية التي عُرفت باللقطات الشعرية؛

ـ ترتكز نصوص الصائغ الشعرية في أساليب مميّزة تتقارب بشدّة من الأساليب السينمائية وبالأخص أسلوب المونتاج، ويرجع الفضل في ذلك إلى حرص الشاعر ورؤيته النافذه في تصوير سلسلة من الأحداث والمَشاهد الإنسانية المؤلمة؛

ـ قام الشاعر بتوظيف أنواع أساليب المونتاج حسب ما توصّل إليها منظرو السينما. وبيّن لنا أنَّ دور المونتاج الشعري يرتبط أساساً بتنظيم وترتيب الصور الشعرية وفقاً لتسلسل الأحداث. ولهذا نراه يأتي في قصائده بمجموعة من اللقطات المونتاجية فينسج منها خيوط بنائه المونتاجي. وعلى أساس هذا البناء الفني، صاغ الحوادث التي جرت خلال فترة الحروب الأخيرة في العراق.

ـ يتحقّق ترتيب وتسلسل الأحداث داخل قصائد الصائغ بهدف توليد فكرة عامة أو خاصة تسيطر على القصيدة بأكملها، نتيجة تلاحق الصور الشعرية أو ذلك الشعور الخاص الذي ينتاب المتلقي من خلال صدم لقطتين منعدمتي الصلة أو لقطتين متشابهتين. وغالباً ما يُعرف هذا الشعور أو الفكرة الجديدة المتولدة باللقطة الثالثة إثر اللقطات الممتنجة.

❁❁❁

المصادر والمراجع

أ. العربية

١. آبكون، آمنة. (١٣٩٤هـ.ش). ***الغربة والحنين في شعر عدنان الصائغ***. رسالة ماجستير. جامعة خليج فارس. بوشهر.

٢. بشور، فائز. (٢٠١٧م). ***معجم المصطلحات السينمائية***. دمشق: وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.

٣. بلاوي، رسول وآخرون. (٢٠١٥م). «جماليات الأساليب البصرية في شعر عدنان». ***مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها***. السنة ٦. العدد ٢١. صص ٤٨ ـ ٢٧.

٤. بومالي، حنان. (٢٠١٧م). «التقنيات السينمائية في قصيدة لا تصالح لأمل دنقل». ***مجلة العاصمة***. المجلد ٩، صص ١٤١ ـ ١٣٦.

٥. الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر. (١٩٤٨م). ***الحيوان***. (ط٣). القاهرة: مكتبة الحلبي.

٦. جبرا، إبراهيم جبرا. (١٩٦٦م). «من أوجه الحداثة في الشعر المعاصر: المونولوغ، المونتاج، التضمين». ***مجلة الآداب***. العدد ٣. صص ٦٤ ـ ٥٨..

٧. الحضري، أحمد. (١٩٩٧م): ***قواعد اللغة السينمائية***. دمشق: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٨. دريانورد، زينب ورسول بلاوي. (٢٠١٨م). «الكاميرا الشعرية في أشعار عدنان الصائغ الملتزمة». ***مجلة أفاق الحضارة الإسلامية***. السنة ٢١. العدد ٢. صص ٦٨ ـ ٤٧.

٩. الرواشدة، أميمة عبد السلام. (٢٠١٥م). ***التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر***. عمان: وزارة الثقافة المملكة الأردنية الهاشمية.

١٠. زايد، علي عشري. (٢٠٠٢م). ***عن بناء القصيدة العربية الحديثة***.(ط٤). القاهرة: جامعة القاهرة، مكتبة إبن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير.

١١. الزريبي، وليد. (٢٠٠٨م). ***عدنان الصائغ تأبّط منفى***. تونس: الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم.

١٢. السيد، علاء عبد العزيز. (٢٠٠٨م). ***الفيلم بين اللغة والنص "مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية"***. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

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

١٤. الصفراني، محمد. (٢٠٠٨م). ***التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ - ٢٠٠٤م)***. الدار البيضاء: النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي.

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

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

١٧. طه، محمد عبد الفتاح. (٢٠١٦م). ***طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية***. رسالة ماجستير. كلية الإعلام. جامعة الشرق الأوسط.

١٨. عجور، محمد. (٢٠١١م). ***الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر***. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

١٩. فولتون، ألبرت. (١٩٥٨م). ***السينما آلة وفن***. مصر: مكتبة مصر.

٢٠. محمودي، راحلة؛ وسيد محمدرضا ابن الرسول. (١٤٣٣هـ.ق). «قضايا العراق السياسية في مرآة شعر عدنان الصائغ». ***مجلة دراسات الأدب المعاصر***. المجلد ٤، العدد ١٦. صص ٩٧ ـ ٨١.

٢١. هاشم، محمد هاشم؛ ومريم جلائي. (٢٠١٥م). «دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العدّودة المصرية». ***فصليّة إضاءات نقديّة***. العدد ١٧. صص ١٥٣ ـ ١٢٧.

٢٢. يوسف، أحمد. (١٩٩٩م). ***تاريخ السينما الروائية***. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ب . الفارسية

٢٣. خضري، علي وآخرون. (١٣٩٥هـ.ش). «بررسی فرآیند نوستالژی در شعر عدنان الصائغ، مطالعه موردی دیوان "مرایا لشعرها الطویل"و"سماء في خوذة"». ***مجله نقد أدب عربی معاصر***. دانشگاه یزد. س ٦. ش ١١. صص ١٧٣ ـ ١٤٩.

٢٤. محمودی، راحله. (١٣٩١هـ.ش). ***اندیشه‌های اجتماعی سیاسی عدنان صائغ***. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. اصفهان: دانشگاه اصفهان.

ج . المواقع الإلكترونية

٢٥. غنيم، محمد محمد. (٢٠٠٤م). ***سينمائية القصيدة***. موقع دار ناشري للنشر الإلكتروني على الرابط التالي:
www.nashiri.net/index.php/articles/literature-and-art/

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی