مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد
https://jfpsu.journals.ekb.eg/

P-ISSN: 2356-6493 E-ISSN:2682-3551

سينمائية اللغة في الشعر العربي المعاصر

د. مروة محمد أبواليزيد
مدرس بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب، جامعة المنوفية
marwaabuelyazedarisha@gmail.com

10.21608/jfpsu.2025.360712.1420

تاريخ الإرسال : ٢٠٢٥/٢/١٤م **تاريخ القبول :** ٢٠٢٥/٣/٢٩م
تاريخ النشر : ٢٠٢٥/٤/١٠م

This is an open access article licensed under the terms of the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0). http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

سينمائية اللغة في الشعر العربي المعاصر

مستخلص

يعد اعتماد القصيدة الحديثة على الكثير من البنى الدرامية أحد أشكال التداخل الأجناسي الصريح الذي يقف عند حد التوظيف التقني. ولكن الدراسة تختص بمستويات أعمق في التداخل، ونخص منها التوازي الحاصل بين لغة الشعر البنائية ولغة السينما التعبيرية... فكانت هذه الدراسة لتبحث في التقنيات السينمائية وأشكال توظيف الشعراء المحدثين لها ومدى نجاحها في الإحاطة بأبعاد لغة النص وأسلوبيته التي تستهدف المتلقي لتقحمه داخل التجربة الشعرية عبر مشهدية ممثلة تتضارب على انتظامها العديد من الوسائل التقنية المباشرة التي تحيط المشهد السينمائي المولد عن الصورة الشعرية كالإطار الخارجي للمشهد المتمثل في آلات التصوير/ الكاميرا والسيناريو والمونتاج والديكور، والوسائل اللغوية اللسانية التي تسهم بشكل غير مباشر في وضع الصورة الشعرية في قالب سينمائي يمتلك أدواته الخاصة التى تعمل بقوى ميغناطيسية تجتذب إليها شخوص العوالم المحيطة بالنص كالقاريء والمؤلف والمجتمع لتعمل جميعًا باستعمال قوى اللغة وحدها لإخراج المشهد اللغوي على صورته التي تتفوق على المشهد السينمائي الذي يخضع في نجاحه لتقنيات التمثيل والتصوير والإخراج، بل وأكثر من ذلك ...

الكلمات المفتاحية: التقنيات السينمائية، الصورة، الإطار، اللغة البنائية، اللغة التعبيرية.

Cinematic Language in Contemporary Arabic Poetry

Abstract

The modern poem's reliance on many dramatic structures is one of the forms of explicit gender interference that stops at the level of technical employment. However, the study deals with deeper levels of interference, and we specifically mention the parallelism between the language of structural poetry and the language of expressionist cinema... This study was to investigate cinematic techniques and the forms of their use by modern poets and the extent of their success in encompassing the dimensions of the language of the text and its style that target the recipient to thrust him into the poetic experience through a representative scene in which many direct technical means that surround the cinematic scene generated by the poetic image conflict over its regularity, such as the external frame of the scene represented by the cameras, the scenario, the montage and the decor. The linguistic means that indirectly contribute to placing the poetic image in a cinematic form that possesses its own tools that work with magnetic forces that attract to it the characters of the worlds surrounding the text, such as the reader, the author, and society, so that they all work using the forces of language alone to produce the linguistic scene in its image that surpasses the cinematic scene, which is subject in its success to the techniques of acting, filming, and directing, and even more than that...

Keywords: Cinematic techniques, image, frame, structural language, expressive language.

مقدمة:

ثمة فارق كبير بين فنون السينما والمسرح والرواية، وهو ما يظهر جليًا حال صياغة أحدها في الآخر، "فالتمثيل في السينما يتحول إلى فن اختزالي يعتمد على التركيز والإيجاز والإيحاء، فالنظرة في السينما تعني سطورًا كثيرة في إحدى الروايات، وحوارًا طويلًا في المسرحية"(١)، أما الشعر فله من الرحابة ما يسع بها غيره من الفنون وهو سمت القصيدة الحديثة، فهي العالم الذي يبتكره القاريء على غرار تشكيل المبدع له، "فما يفتننا في القصائد الجديدة ليس مجرد التعرف إلى المعنى الذهني لها أو هدفها الفكري النهائي، وإنما متابعتنا للطرائق التي يصل بها الشاعر إلى هذا المعنى أو تلك الفكرة"(٢).

الإنسان كائن بصري بطبيعته تشغله الديكورات والصورة أو الحركة وبخاصة إذا حملت بانفعالات وتعبيرات تلخص أو تشرح التجربة الإنسانية وهذا ما استطاعه فن المسرح في حركيته وفن السينما بسحرية التصوير التي حولت كل ما هو سمعي جامد في الذاكرة إلى متحرك جامح إيحائيًا ودلاليًا، فإن كانت السينما تفرغ في قالب المسرح والعكس فالشعر بتكثيفيته المخالفة لطبيعة المسرح أو السينما يستطيع قولبة عالميهما في سيناريو يصيغه كل من المبدع والقاريء، فإن كان المسرح يقدم عرضًا متحركًا والسينما تُخضع هذه الحركة لتقنياتها ميكانيكيًا لتدهش المشاهد؛ فإن الشعر يدخل القاريء في مشهدية اللغة الخاصة التي تجعل منه بطل الحدث ومخرجه في ذات الآن، وهو عمل ليس بالهين فهو يوازن بين اقتضاب الحوار سينمائيًا وانبساطه مسرحيًا وأيضًا يوازن بين تسارع المشهد سينمائيًا بفعل المفارقة الزمنية والمكانية وثباته مسرحيًا، وغير ذلك ... وعليه فقد أصبح من المشروع منهجيًا محاولة صهر الفنون في بعضها البعض محافظًا كل منهم على نسقيته الخاصة، وترك الحكم بالأسبقية للمتلقي وحده. وهو ذاته ما توجه إليه مبدعو العصر الحديث في الخروج عن معيارية القالب التراثي وذلك بفعل أحداث الواقع الأليم التي لجأ الشعراء إلى تشفيرها في لغة متداخلة بانسجام وصورة مركبة بحرفية تُعنى برسم تفاصيل التجربة الشعرية الأكثر تعقيدًا ورمزية.

---

(١) التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر (دراسة نقدية): د/ محمد عجور، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ص: ٢٦.

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٩.

في الحديث عن سينمة الشعر استحضار لقوة تتعدى التعالق السطحي بين الشعر والسينما، إلى الانصهار الجذري، ولمعرفة كيف يقع ذلك لابد من الغوص في أعماق التجربة الشعرية الحديثة والوقوف على مدى تمكن لغتها من توفير البناءات البصرية التي تشكل في النهاية أداة المعنى الذي يتكشف تدريجيًا مع حركية الصورة شعرًا، وهو ما تمثله حركة المفردات والتراكيب الباعثة على تجسيد اللامرئي فيما يشبه المرآة التي يطلع فيها القارئ على عالمه الذي يعد هو ذاته أحد شخوصه الممثلة له دون أدنى حركة منه، وذلك وفقًا لتقنيات التصوير والإنتاج السينمائي التي تداخل بين حدود الواقع والحلم "فالمنطق الشعري البصري، يستثمر الطاقة الاستبصارية الكائنة في عمودية اللقطات والمشاهد، من أجل استدراج الرؤية الجمالية، التي تهدم وتمحو وتبني وتعوض بالنور والألوان والأحجام، هارمونيا العالم الممكن والمحتمل، حيث ينعدم التمييز بين الواقعي والتخييلي والحلمي، ليحقق الانفتاح على الجميل والسامي والمطلق"[١]. فمشهدية القصيدة الشعرية تنحصر في أدبية لغتها التي تقوم على أسس سيميائية تمكنها من تقويض الوسائل اللغوية الماثلة في الموروث اللغوي والبصري لألفاظ اللغة حيث يتمكن القاريء باستدعائها من صناعة النسق الخاص به لرسم حدود الصورة السينمائية، وهو ما يذكرنا بفرضية الإيطالي (بيير باولو بازوليني) حول ضرورة خلق نظام علامات في لغة السينما أشبه بنظام اللغة الأدبية ليجعلها تمتلك زادًا لغويًا ومعرفيًا يعبر بها حدود مجرد تحقق التواصل الذي يعد أساس الممارسة السينمائية، فالصورة السينمائية عنده هى الكلمة والمشهد تمثله العبارة[٢].

من منطلق سيميائي تسعى الدراسة إلى قياس قدرة اللغة الشعرية على احتواء التقنيات السينمائية وتسخيرها لتعلو باللغة المكتوبة من مجرد قابليتها القراءة إلى التصوير والإمتاع المشاهداتي وذلك وفقًا لمستويين سينمائيين هما (الصورة – الإطار) ومدى اشتغال كل من المؤلف والقارئ عليهما وفق دينامية آليه تجعل أي منهما صانع أفلام يرى في اللغة جوهر السينما.

---

(١) سينما الشعر: حمادي غيروم، مجلة كراسات سينمائية، يناير ٢٠٢٣م. https://kurrasat.com/articles ، انظر: السينما والشعر: بشير القمري، مجلة علامات في النقد، المجلد الثاني عشر، الجزء: ٤٦، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ديسمبر ٢٠٠٢م.

(٢) انظر: سينما الشعر (جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما): عبد الكريم قادري، منشورات المتوسط، ميلانو ، إيطاليا، ص: ٦٥ – ٦٦.

(١) الصورة

ظهر مصطلح الصورة بين مختلف العلوم الإنسانية[١]؛ واتفقت جميعها على كونها رؤية الإنسان للعالم مجازًا وحقيقةً مجسدًا إياه في لوحة فنية خاصة تجمع مشاعره سعيدها وحزينها، فقديما منذ الإغريق اقتصرت الكثير من الإنتاجات الإبداعية على المحاكاة/ التقليد الحرفي لبعض الرسوم التصويرية في شكل مشهدي يطبعه ذهن المتفرج في مخيلته ويغيره بفكره وفقًا لمشاعره التي يرى من خلالها المشهد الممثل أمامه مما قد يؤدي إلى تباين الرسوم والألوان بين متفرج وآخر، وهو ما يؤكد استحالة تطابق الصور والمادة ، وهذا ما لا يهم، فما يهم هو استجماع الصورة لدلالاتها الفلسفية والنفسية والحدسية والاجتماعية والرمزية... داخل المنجز الأدبي عمومًا والشعري خاصة

يتكون العالم – حسب فتغنشتاين – من الوقائع التي تمثل الأشياء – حال تعالقها – عناصر تكوينها، وكل تعالق لمجموعة من الأشياء حسب ترتيب معين لها يسمى "بنية حالة الواقع"، ومن ثم تعد الواقعة هي أصغر وحدة تحليلية لا الأشياء ولكنها أداة مساعدة لإتمام الواقعة وإتمام عملية تحليلها، وهنا تأتي الصورة ، التي تمثل عنده نموذج العالم، على تباين أشكالها بين الصور الفوتوغرافية واللوحة الفنية والخرائط والمناظر الطبيعية ...، تأتي لتصف الواقعة وتجسدها ومن بين هذه الصور يركز فتغنشتاين على **الجملة** التي تقدم صورة لواقعة منفردة أو لمجموعة وقائع مجتمعة، ومنتج هذه الجملة هو الفكر ومن ثم فإن الجملة تعني لديه "التعبير الفيزيائي الحسي عن الأفكار التي تمثل، في مجموعها، الصورة المنطقية الصادقة للعالم وتنمذجه "[(2)]، فتلقي الجملة هو تلقي للفكرة الذي هو بدوره تلقي للصورة ممثَلًا في اصطناعها على هيئة توازي الحقيقة. وعلى اختلاف أشكال وجود هذه الجملة بين المنطوق والمقروء والمكتوب أو حال تعبير قائلها عنها إيماءً ففي شعريتها ما جعل دي لويس يختزل تعريفها في كونها "رسم قوامه الكلمات ... فهي توصل إلى

(١) ينظر: الصورة الذهنية في الفلسفة والعلوم الإنسانية: د/ جمال بن عمار الأحمر، دار الأيام للنشر والتوزيع، الأردن ، عمان، ٢٠١٦م. وينظر: قراءة الصورة وصور القراءة: د/ صلاح فضل، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٧م.

(٢) نظرية الصورة لدى فتغنشتاين: فيما يمكن أن يقال: موريس عايق، مجلة تبيُّن، العدد ٣٧ صيف ٢٠٢١م، ص: ٧٦. بتصرف. ينظر: لدفيج فتجنشتين: د/ عزمي إسلام، دار المعارف، مصر ، الفصل الثاني: تحليل العالم، ص: ٨٠...

خيالنا شيئًا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية... فهي تتطلع من مرآة لا تلاحظ الحياة فيها وجهها بقدر ما تلاحظ بعض الحقيقة حول وجهها، فمن الواضح أن الصورة قد تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر"[١] وبإسقاط تلك الرؤية على مشهدية الجملة الشعرية نرى امتثال الطابع الفرجوي داخل البناء الشعري بل وتعديه من مجرد الإبصار القاصر على مهمة الفرجة إلى تفعيل غيره من الحواس الإنسانية لاستكمال الصورة ذهنيًا لتعلب دور المصور وآلة التصوير/ الكاميرا وأجهزة الإضاءة... وغيرها، شأن هذه الحواس في ذلك شأن مختلف المؤثرات السمعية والبصرية في عروض المسرح والسينما مما قد يجعل الصورة الشعرية أكثر تعقيدًا يفضي إلى أكثر دقة. هذا حال تركيب الجملة الواحدة التي قد تمثل مشهدًا أو مقطع واحد منه، ففي حال تراكب تصويرية الجمل يكتمل المشهد ومن ثم العرض بحواريته وصراعه وحبكته وبالأحرى رمزيته التي لا تجد مجالا خصبًا للظهور في العوالم ذات الطبيعة الفرجوية حقيقة، والتي ليست بحاجة إلى مداراة الدلالة كما هو حال الصورة المرسومة شعريًا التي قد تبين عن الماصدق الماثل فيما وراء الحقيقة، وذلك في إطار إحالة الصورة إلى الواقع.

"تبنى الصورة الشعرية أصالة على المتن الشفاهي للوعي، ونقصد هنا أن تحققها اللغوي شفاهي حتى عندما ندونها. وهذه الشفاهية تعني التأسيس السمعي للتلقي، وهو مايفضي بالصورة الشعرية أيا كان نوعها إلى نهاية سمعية. إذ إن الصورة، وهي بصرية الأصل، حتى في شكلها التدويني تعود إلى الحيز السمعي في تلقيها، إذ أن القاريء يقرأ ذهنيا، وبصوت مسموع ذهنيا هذه المعطيات البصرية."[٢] وهنا تكمن نقطة الالتقاء بين الصورة السينمائية والصورة الشعرية في كون مقوماتهما سماعية بصرية متحققة سينمائيًا ومتجسدة شعريًا، فالعقل البشري عبارة عن مجموعة من المدركات الحسية السابقة التي يستدعي كلا منها في آنها المحدد لها لحظة انتاج الصورة أو التقاطها/ تلقيها، وهو ذاته ما يجعل الكاتب يستعين بتجسيد الأشياء المحسوسة ليلتقي، وإن عن بعد، بفكر قارئه

(١) الصورة الشعرية: سيسل دي لويس، ترجمة: د/ أحمد نصيف الجنابي ومالك ميْري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة: د/ عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر،العراق،١٩٨٢م، مؤسسة الفليج للطباعة والنشر، الكويت، ص: ٢١.

(٢) بنية الصورة بين الشعر والسينما: فراس الشاروط، صحيفة الوفاق الإيرانية، بانوراما الصحافة ٢٠٠٧/١٢/١١، ص: ١٠، من الموقع الإلكتروني https://www.alarab.co.uk

لتكون الصورة الفنية نتاج رؤية بصرية عند كليهما. فمثلا عندما يعتمد تلقي الحدث سينمائيًا أو مسرحيًا على التقنيات الميكانيكية كتسليط الضوء أو إخفاته وأثر ذلك على العين والإشارات المتبادلة بينها وبين الدماغ وغير ذلك مما يخضع للقوانين الفيزيائية التي تحدها الرؤية فإن المشهد الشعري، بحسيته، يحاول إيجاد المسوغات التي تمكنه من نقل الصورة لمتلقيه كذلك، على إطلاق صدقها أو كذبها. فما يزيد الأمر جسامة هو محاولة التصوير الشعري إبراز مدى شفافية الصورة وذلك بالوصول إلى إجابات منطقية عن تساؤلات عديدة تقارب المشهد الشعري بغيره من سائر المشاهد المرئية: ما هي عناصر المشهد؟ وكيف كانت؟ وكيف تحركت؟ ولماذا؟ وماالذي نتج عن هذه الحركة؟ وبها يضعنا الكاتب بين مرئية التصوير المشهدي وحسيته التي تتسلل إلى النفس البشرية خاضعة إياها لمفردات التلقي التي تجعل من فضاء التصوير مجالا خصبا للتغيير وإعادة التنظيم والترتيب وربما البناء والخلق.

تكمن أدائية الصورة في العروض السينمائية في مجرد التعبير ملامحيًا، هذا برفقة بعض المؤثرات البصرية التي تيسر الأمر كثيرًا على أبطال المشهد، أما في الشعر تشكل اللغة العبء الأكبر على الكاتب، حيث تكمن أدائيتها في بلاغة المقطع التي تدعو القاريء – آخذة بيده – إلى اجتزاء هذا المقطع والتحول به مشهديًا لدرجة أنه قد ينسى كونه قارئًا ولا يرى ذاته سوى مشاهد يدور بنصه في عالمه الخاص دون أن يعبأ بمن حوله ممن هم على شاكلته، خالقًا لذاته مختلف المؤثرات البصرية والسمعية التي تمكنه من أداء تلك المهمة على أكمل وجه لتتخلق من ذاته المشاهِدة ذات أخرى ممثلة للمشهد أو مخرجة له.

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة (أبي)[١]:

... وأتى نعي أبي هذا الصباح
نام في الميدان مشجوج الجبين
حوله الذؤبان تعوي والرياح
ورفاق قبلوه خاشعين

(١) ديوان صلاح عبد الصبور (الناس في بلادي)، دار العودة، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٧٢م، ص: ٢٣.

وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض في وقع منفر
طرقوا الباب علينا
وأتى نعي أبي
كان فجرًا موغلًا في وحشته
مطر يهمي ، وبرد ، وضباب
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
مطر يهمي، وبرد ، وضباب
وأتينا بوعاء حجري
وملأناه ترابًا وخشب
وجلسنا
نأكل الخبز المقدد
وضحكنا لفكاهة
قالها جدي العجوز
وتسلل
من ضياء الشمس موعد
فتفاءلنا، وحيينا الصباح
وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض في وقع منفر
طرقوا الباب علينا
وأتى نعي أبي

في حين تكتفي العروض الفرجوية بتنقل الكاميرا بين مكونات المشهد وفي حدود إطاره لاستكمال أبعاده لدى المتفرج، يعمد الشاعر هنا إلى إبراز جميع المؤثرات وتسليط

النظر بحرفية عليها بمزيد من التدقيق الوصفي الخالق لأبعاد الصورة، فلم يأت التصوير هنا مجرد خلفية للحدث ولكنه امتداد يغلف الموضوع نفسه دراميًا باستعمال **الجمل الضوئية** – على حد تعبير عبد العزيز فهمي[١] – أحد مديري التصوير المشهورين – حيث يعمل على تهيئة الجو النفسي للقاريء لتقمص أدوار كل شخوص الحكي تقمصًا يصل إلى حد التعبير أو إعادة ترتيب الأحداث وفقًا لقراءته الخاصة. ففي إطار حكائي يوازن الشاعر بين المشاهد الداخلية والخارجية لحدث تلقي خبر وفاة الأب، فكم كانت المشاهد مضطربة تشي بلقيا ما لا يطيب للقلب والسمع والنظر وذلك بالتبديل بين المؤثرات السمعية (بأقدام تجر الأحذية وتدق الأرض في وقع منفر – مطر يهمي – رعود قاصفة – قطة تصرخ – كلاب تتعاوى – ضحكنا لفكاهة...) ومؤثرات أخرى بصرية (ضباب – فجر موغل في وحشته – تسلل من ضياء الشمس موعد – حيينا الصباح...) في علاقة متناقضة لا تستقر على حال، وفي تكرارية الوصف المشهدي يحاول الشاعر ألا تنفلت أي من زوايا الصورة من أمام القاريء وقت قصه عن خلفية الحدث التي تبشر بما هو مثله من أشكال الفقد؛ فرغم الشعور الطاغي بفقدان الأمل نأمل في صباح جديد ونحن نأكل القديد ونتبادل النكات ونستدفئ بالتراب والخشب يأتي خبر الموت لينهي المسألة، فوقع الأحداث علينا كوقع الأحذية على الأرض تطأها بلا رحمة.

يعلو شكل الصورة المتخيلة/ الذهنية على غيره من أشكال الصور الإبداعية/ الرسم، أو التسجيلية/ الفوتوغرافية أوالمشهدية/ الفيديو أو المرئية/ المتحققة واقعًا، وذلك لأن الأولى تحتاج إلى جهد مضاعف لتثبيتها دلالياً وبصريًا دون أي اهتزاز وهو ما يحصل عندما يتغيا الكاتب لأن يكون نصه بصريًا بنجاعة متلاعبًا بالكثير من التقنيات الكتابية في سبيل تحقيق غايته في التحول بالمتخيل إلى مرئي يعمل بالإيحاء أكثر من المباشرة، متسلحًا في ذلك بكل قواه المعرفية بفنون التعبير والأداء كالرسم والموسيقى والحكي والتمثيل ...

(١) سحر السينما: علي أبو شادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م، ص: ٨٣. ينظر : التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري: د/ محمد عجور، ص: ٢٩٧.

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة (شنق زهران)[١]:

كان زهران غلامًا
أمه سمراء، والأب موَّلد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيدٍ سلامة
ممسكًا سيفًا ، وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
(دنشواي)
شب زهران قويًا
ونقيًا
يطأ الأرض خفيفًا
وأليفًا
كان ضحاكًا ولوعًا بالغناء
وسماع الشعر في ليل الشتاء
ونمت قي قلب زهران ، زهيرة
ساقها خضراء من ماء الحياة
تاجها أحمر كالنار التي تصنع قُبلَة
حينما مر بظهر السوق يومًا
ذات يوم...
مر زهران بظهر السوق يومًا
واشترى شالًا منمنم
ومشى يختال عجبًا، مثل تركي معمم
ويجيل الطرف .... ما أحلى الشباب

(١) ديوان صلاح عبد الصبور (الناس في بلادي)، ص: ١٨.

عندما يصنع حُبًا
عندما يجهد أن يصطاد قلبًا
كان يا ما كان أن زفت لزهران جميلة
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلامًا ... وغلامًا
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويلة
ونمت في قلب زهران شجيرة
ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها أحمر كالنار التي تُحرِق حقلا
عندما مر بظهر السوق يومًا
ذات يوم
مر زهران بظهر السوق يومًا
ورأى النار التي تحرق حقلًا
ورأى النار التي تصرع طفلًا

هنا نجد أنفسنا أمام صور تخييلية ابتدأها الكاتب بارتسام ملامح شخصية زهران الفتية/ الثورية في ذهن قارئه واضعًا قدمه على أولى خطوات الحكي لينساب معه حيث يؤدي به، فمنذ البداية وروح الثورة تحيط الوصف ماثلة في وشم أبو زيد سلامة على زند البطل وتحت الوشم نبش باسم قرية (دنشواي) فتشهر المخالفة سيفها داخل فكر القارىء لكن الشاعر يستجلي هذا الظن فترة من الزمن ليست بالهينة تمثلها فترة عنفوان قلب زهران وشبابه في بحثه عن الحب على طريقته فببعض الجمل الوصفية القصيرة يجعل القارىء أكثر شغفا باستطالتها زمنيًا ومحببًا إياه في استعادتها في مخيلته وعلى لسانه مرارًا (نقيا – أليفا – ضحاكا – ولوعا بالغناء – يختال – ما أحلى الشباب – يصنع حُبا – نمت في قلب زهران **زهيرة** – ساقها **خضراء** من **ماء** الحياة – تاجها **أحمر** كالنار التي تصنع **قُبلة**)، ولكن سرعان ما استحضر لديه ما قد أقصاه منذ قليل واستحالت الإشراقة إلى عتمة بقولة **(كان يا ما كان...)** المتكررة والتي لاتدل طيلة تاريخها اللغوي والحكائي إلا على تبدل الحال، فتتسارع دقات قلب القارىء التي يستوقفها تعبير (نمت في قلب زهران شجيرة –

ساقها **سوداء** من **طين** الحياة – فرعها أحمر كالنار التي **تحرق** حقلا – **تصرع** طفلا) ليسلم بالنهاية المسبوقة التخيل لتصبح متحققة الفعل وبمنتهى الغلظة، ألا وهي شنق زهران. ففي تحول الزهيرة إلى شجيرة أمر محمود بعض الشيء فما زالت الخضرة نابضة، وهو ما أشرنا إليه من قبل في محاولة الشاعر لزف الحقيقة المرة إلى قارئه متلطفًا به، ولكنه لم يجد أمامه بد من إصدامه بها وذلك في تحولية اللون الأخضر بهالته الأكثر انبساطًا وخصوبة إلى الأسود بهالته الأكثر قتامة، وفي استجماع اللون الأحمر لدلالتيه الحياتية التي تصنع قُبلة والدامية التي تحرق حقلا وتصرع طفلا.

(٢) الإطار

يمثل الإطار الفني/ الأدبي نواة العمل وبخاصة في الشعر الحديث لما له من فضاءات محيطة تتجاوز موضوع القصيدة والحالة الشعورية للكاتب والقاريء إلى كيفية خلق النص ومصادر خلقه التي سلمت به إلى شتى المصادر الإنتاجية التي قد تخالف البناء الشعري فمن الإطار المسرحي والسينمائي يبنى شعرًا، ونقصد بالإطار السينمائي أو المسرحي هنا ما يعلو على مجرد التمثيل والأداء ليقع في إطار كتابة السيناريو والإخراج والمونتاج... وغير ذلك من التقنيات التي تجعل من البناء الشعري بناءً خطابيًا بالصورة التي تمنحه من القوة الدرامية ما لا تمنحه الكلمة إياه

(١) السيناريو والمونتاج:

السيناريو: الكتابة الوصفية لمجموع مشاهد العرض المسرحي أو السينمائي أو التلفزيوني ويشمل هذا الوصف الحوار والخلفيات والحركة والزمان والمكان... فهو يمثل في النهاية التصور أو خطة العمل التي يجب أن يسير عليها العرض كله "فالسيناريو هو الفيلم مكتوبًا على الورق بشكل بصري يحتاج إلى تنفيذه بآلات التصوير السينمائي وفنياته الأخرى"[١] وإن سلمنا بأن الأمر كذلك ففي القصيدة المعاصرة نرى أنفسنا أمام سيناريو بحاجة إلى التحقق على أرض الواقع فإن وقعت مسؤولية كتابة السيناريو على عاتق الشاعر، فتقع مسؤولية تحققه على عاتق القاريء قائمًا في ذلك بأدوار عديدة التمثيلي منها

(١) الإخراج السينمائي: فاروق الرشيدي، دار المعارف، القاهرة، ص: ٩.

والتصويري وبالأحرى الإخراجي حيث يقوم بإعادة صياغة تلك الصورة الوصفية واستجماع شتاتها في قالب مشهدي منتظم مستعملًا في ذلك آلات التصوير الخاصة ومشرفًا عليها لتجمع كل زوايا الرؤية في مجموعة من اللقطات التي تستكمل الصورة كما يتناسب مع الجو العام للقصيدة من جهة وتعديلها وفقًا لحالته الشعورية من جهة أخرى.

المونتاج: يعد المونتاج أحد التقنيات الإخراجية التي لا تهتم فقط بمجرد ربط اللقطات ببعضها بقدر اهتمامها بنسج المشاهد بطرق عدة تسوغ للتأثير في المشاهد كالقطع والمزج والاختفاء والظهور والتركيب... وفقًا لمنهجية لا توحي بالتشويش أو الخلل بالنسبة للمشاهد، فقد رأى كوليشوف في نظرية المونتاج أن "الفن السينمائي لا يبدأ في أثناء قيام الممثلين بأداء أدوارهم أو في أثناء تصوير اللقطات المختلفة، وإنما يبدأ الفن السينمائي منذ اللحظة التي يبدأ فيها المخرج عملية المونتاج"[١]. ومن النماذج الشعرية التي خالطت – وبحدة – بين الإطار الشعري على الوجه الدلالي والإيحائي، والإطار السينمائي سينارستيًا ومونتاجيًا على الوجه التصويري والبنائي مستعملًا الفاظ المهنة بحرفية كـ (حركة بانورامية للكاميرا – زوم إن – لونج شوت – إنتر كات ...) ليس هذا فحسب بل وتقنياتها أيضًا، وذلك في قصيدة (قمر المذبحة – يمامة الوطن)[٢] للشاعر الأردني محمد الظاهر في سيناريو يستجمع بعض اللقطات/ المناظر التصويرية وبترتيبها يقرب المشهد على الانتظام والصياغة وإن لم يتحاور ممثليه، ففي سيناريو مشهدي تمثيلي يقول:

مشهد "١" :

الكاميرا في حركة بانورامية، بلقطة عادية لطفل رث الثياب يركض ويتعثر، ثم يعاود الركض، والكاميرا تتابعه خلال عملية الركض، يتوقف فجأة أمام تقاطع طرق.

الكامير في حركة "زوم إن" سريعة جدًا على إشارتي الاتجاه المثبتتين على التقاطع (صبرا – شاتيلا).

"إنتر كات" بين وجه الطفل وإشارتي الاتجاه. تثبت اللقطة

---

(١) الإخراج السينمائي: فاروق الرشيدي، (مصدر سابق)، ص: ٢٥.

(٢) قصيدة: قمر المذبحة – يمامة الوطن: محمد الظاهر ،مجلة الدوحة ، قطر، العدد: ٩٥ ، نوفمبر ١٩٨٣م، ص: ٣٢.

على الخلفية السابقة ينزل عنوان:

"صبرا تقاطع شارعين على جسد"

"محمود درويش"

يعتمد الكاتب/ السيناريست هنا تقنية التهيئة (لقطة عادية – طفل رث الثياب) ليشحن مخيلة القارىء ببعض ما هو قادم، ثم يعتمد عنصر المفاجأة (يتوقف فجأة أمام تقاطع طرق) ومع هذا التوقف تتسارع دقات قلب القارىء ظنا منها أنه سيلقى شيئًا مما خاله فإذا بمتابعة حركة الكاميرا في محاولة من الشاعر لتهدئة القارىء (الكاميرا في حركة "زوم إن" سريعة...) ليصطدم بما هو أقدر على إضاعة حلم الطفولة ألا وهو (العدوان) وهو ما يقوى على المرض والفقر وحتى الموت، وهو ما حاول الشاعر تبيانه في لفظة (تقاطع طرق) المتداولة يوميًا والممتدة دلاليًا، ولكنه غاب عن القارىء استعجالا منه لمتابعة الحدث، فلم يكتف الكاتب بمجرد توقيف الطفل ليضمن السلامة في عبور طريق واحد رغم ما به من صعوبة تواجه حداثة سنه ففي محاولة جديدة لإيضاح الأمر جعل الطفل وجميع المارة في مفترق الطرق، وذلك بانحرافه بالأجواء التصويرية السينمائية الأكثر مباشرة إلى التصويرية الشعرية التي جعلت كل جامد ينبض بالقضية الفلسطينية (إشارتي الاتجاه المثبتتين على التقاطع "صبرا – شاتيلا")، وهو ما استكمله بتثبيت اللقطة لينزل بما يراه عنوانا (صبرا تقاطع شارعين على جسد) – مقولة شاعر المقاومة الفلسطينية محمود درويش – فكتابات الشعراء خلفيات العصور.

مشهد (٣)

الكاميرا في حركة بانورامية، تبدأ من برميل قمامة مثبت وسط الشارع في طرف المخيم، ثم تبدأ باختراق الشوارع والأزقة، حيث نرى جثثًا مبعثرة هنا وهناك لأطفال وشيوخ ونساء.

تتركز الكاميرا خلال حركتها البانورامية على بعض المشاهد لامرأة مقتولة وإلى جانبها طفل يرضع من ثديها أو امرأة حامل مبقورة البطن، أو شباب مشلوحين بين عربات

حركة مفاجئة للكاميرا، باتجاه الطفل الذي يركض نحوها، لتتركز بسرعة على وجهه النابض بالرعب.

تثبت اللقطة.

مشهد (٤)

... الكاميرا تتابع الطفل وهو يبحث في المنطقة، يصل إلى خندق كبير.

لقطة مكبرة لإحدى الجثث بزي المقاتلين الفلسطنيين، وبجانب الجثة بندقية.

الطفل يتحسس البندقية بخوف، ثم يبدأ بالتآلف معها، وأخيرًا يضمها إلى صدره بحب.

وبين زحام التغني المنفرد والجماعي تتابع تصويرية المشاهد حدتها في رصد حركة الطفل الدؤوبة لينجو من طلقات الرصاص المنهالة من كل حدب وقد جاءت مفردات المشاهد – التي تتنقل بينها عين الكاميرا – مخيفة (جثث مبعثرة – امرأة مقتولة إلى جانبها طفل يرضع من ثديها – امرأة حامل مبقورة البطن – شباب مشلوحين بين عربات...) وتابعتها مفردات المقاطع الغنائية على لسان الشهداء، كأنها حوارية بين صوامت، لتجذب أواصر الصغير وتطلعه على حقيقة المشهد، بل تدفعه إلى الاستقواء بما يراه مخيفًا (اصعد على جثتي كي توقف المهزلة – جماجمنا لاتنام وأعضاؤنا مهملة – اصعد إلى الهضبة هناك ألف دليل...) ليتحول المشهد من حال طفل يتعثر في الطرقات ويقتله الخوف حين يتحسس بندقية أحد القتلى الفلسطنيين إلى آخر ينتزعها ويضمها إلى صدره بحب كأن بينه وبينها قديم عهد من الألفة، فلم يعد يحمل فقط البندقية ولكنه يحمل القضية.

لم يكتف الكاتب بذلك ولكنه اعتبر وبدقة قيمة الوصف الداخلي والخارجي والمتداخل كإطار يحيط المشاهد ولا تستغني عنه ليؤكد على عمومية القضية فهي ليست فقط فلسطينية ولكنها عربية فمن قبل كانت صيدا في بيروت.

<u>وصف خارجي</u>:

بين الأزقة يعدو الرصاص

يميل إلى القلب

بين الثقوب وبين النوافذ

يعدو

لم يبتكر بيته بعد

لم يعط ما عنده للرصيف

ولم يضرب اللحم بالسيف

كان صغيرًا

وما زال يعدو

ويعدو الرصاص

أصابعه سرة العشب

غرته النهر

والشمس جبهته القادمة

وصف داخلي:

هنا بحر بيروت

على بعد ضلعين من بحر بيروت

بعض الغبار

وبعض الدمار

وبعض خلاخيل راقصة

أدرك الموت انفاسها

فوزعها رمقًا رمقًا في بلاط العواصم

وما زال يعدو

وصف متداخل:

كان يستشرف البحر، ينقل من صفحة الأفق، خيطًا من الدم، يمضي إلى الزوبعة

ويعدو

يطارد بين الأزقة طير الرصاص

يؤالفه

ثم يجمع أضلاعهم واحدًا واحدًا ويدخلهم جنته.

لو أمعنا النظر في الوصف لاستحسنا أن يكون الوصف الخارجي داخلي والعكس، فالخارجي هنا مجرد وصف لحال شخص في القضية وهو حال الطفل، أما الداخلي فهو وصف لعموم القضية عناصرها وأفرادها بل ودولها (هنا بحر بيروت – على بعد ضلعين من بحر بيروت بعض الغبار وبعض الدمار – فوزعها رمقًا رمقًا في بلاط العواصم). ولكن التساؤل هنا هو: ما الذي يقصده الكاتب من وراء هذه المخالفة؟ قد يقصد شتات دول العالم العربي وانشغال كل بحاله رغم أن الحل في الوحدة التي يؤطر لها منذ البداية ولكنه سلم رايته في النهاية بأنه لا فائدة.

ختاما لم نغفل اللقطة المونتاجية الوحيدة بين تصارع المشاهد والفواصل الغنائية والوصفية وتضاربها سيناريوهيًا، ففي عنوان **(مونتاج)** يكتب:

مونتاج:

داخل العين اليمنى الكاميرا تبدأ حركة بانورامية حول مدينة القدس، وتتركز في النهاية بلقطة مكبرة على قبة الصخرة.

داخل العين اليسرى، الكاميرا في حركة "زوم إن" نحو شاطيء البحر وقت الغروب، الأمواج تضرب الشاطيء.

تثبت اللقطة في العينين.

لم يكن الكاتب هنا سيناريستًا فقط ولكنه لعب دور المونتير أيضًا في إطار يبدو ضيقًا لوحدة اللقطة المونتاجية لديه ولكنه متسع وشامل لامتداد اللقطة على حدود التعبير والدلالة وهو ما يعرف ضمن تقنيات المونتاج السينمائي بتقنية السوبر التي تقوم على "تركيب النص على الشاشة لنقل المعلومات والتحديثات بسرعة حول الشخصيات والقصة، ويحدث هذا غالبًا في النهاية كخاتمة للفيلم"[١]، فقد اختار من العين اليمنى للطفل مركزًا لتسليط الرؤية على الزاوية الحية في القضية ألا وهي استعادة الوطن المغتصب ليس هذا

([1])**Supers**. Sometimes, montages superimpose text on the screen to quickly relay information and updates about characters and the story. This often happens at the end as an epilogue to the film.

https://www.masterclass.com/articles/what-is-montage-in-filmmaking-how-to-create-a-memorable-montage

فحسب فالقضية قضية دين (قبة الصخرة)، وفي العين الثانية يستكمل الحلم في لقطة أكثر تكثيفية تحمل على التقاط الأنفاس العميقة وتبعث على الهدوء (شاطيء البحر وقت الغروب) فللبحر تقص المأساوات حينها وبعد الخلاص منها، لتثبت اللقطة على هذين الصورتين المركبتين على أعين الطفولة. وهو ذاته فعل المونتاج السينمائي وفقا لثقافة المونتير وحسه الفني في حركة أشبه بالقص واللصق بين المشاهد والصور ليبعث برسالة محددة وذات مغزًى.

ومن النماذج المونتاجية القائمة على الجمع بين مشهدين في زاوية بصرية وتصويرية واحدة لها صداها عند القاريء حيث يتبادلان في ذاكرته ومخيلته في خفة يقبلها عقله، المشهد المزدوج الذي حمله الإصحاح الثاني من قصيدة: سفر الخروج (أغنية الكعكة الحجرية) لأمل دنقل وفيه يقول:

دقت الساعة المتعبة
رفعت أمه الطيبة
عينها ..!
(دفعته كعوب البنادق في المركبة!)
دقت الساعة المتعبة
نهضت؛ نسقت مكتبه
(صفعته يد..
أدخلته يد الله في التجربة)
دقت الساعة المتعبة
جلست أمه؛ رتقت جوربه...
(وخزته عيون المحقق...
حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة!)
دقت الساعة المتعبة!
دقت الساعة المتعبة![١]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : أمل دنقل، مكتبة مدبولي ، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٧م ، ص:٢٧٤.

هنا يستعمل الكاتب أحد التقنيات المونتاجية التي تنبني على المزج بين مشهدين متباعدين مكانيًا في تواز ناعم مع تكرارية زمنية دالة على تواقت المشهدين ليجسد عمق المأساة بفنية يتغياها المونتاج دراميًا، مستدعيًا مونتاجية اللغة ففي جمعه للمشهدين وحد صيغة الفعل الماضي (دقت – رفعت – دفعت – صفعت – أدخلت – وخزت – تفجر ...) مما يدل على تسارع الأحداث وتحقق وقوعها رغم تباطؤ الوقت. ومع تباعد المشهدين يتقارب وصفهما لغويًا ففي الفعل (رفعت أمه الطيبة عينها) ما يدل على الدهشة فلم يقل مثلًا (فتحت)فما كان إلا أن (دفعته كعوب البنادق في المركبة). وفي الفعل (نهضت) ما يدل على الترقب لكل ما يفجأ الخاطر أو يفجع البدن فكان الفعل (صفعته يد)، وما أن أدخلته يد الله في التجربة حتى جلست الأم راضية بحكم الله تستكمل مسيرة القهر والفقر (رتقت جوربه) واستعماله الفعل (وخزته) الخاص بوجز إبرة المخيط في يد الأم وانتقاله بحقل عمله إلى وخز نظرات المحقق الأشد وقعًا من وخز الإبر فهي الدامية حقًا، ذلك كله في بناء زمني تجسده رتابة دقات الساعة، في انتظاره مصيره وانتظار أمه عودته ولقياه، فربما هو الشعور الوحيد الجامع بينهما.

ومن أشكال السيناريو التي يقتطع فيها الكاتب مجموعة من المشاهد متنقلًا بينهم بسرعة تهدف إلى استجماع الصورة في لقطة مركزية واحدة في مخيلة المتلقي وبارتسام حدود المشهد تنفتح آفاق الدلالة، فيقول أمل دنقل في قصيدة الموت في الفراش (١٩٧٠م):

نافورة حمراء

طفل يبيع الفل بين العربات

مقتولة تنتظر السيارة البيضاء

كلب يحك أنفه في عمود النور

مقهى ومذياع ونرد صاخب وطاولات

ألوية ملوية الأعناق فوق السواريات

أندية ليلية

كتابة ضوئية

الصحف الدامية العنوان بيض الصفحات

حوائط وملصقات

تدعو لرؤية (الأب الجالس فوق الشجرة)

والثورة المنتصرة[١]

كتبت القصيدة عقب نكسة ١٩٦٧ لتعبر عن الحال التي آلت إليها البلاد وفي المقطع الثاني في القصيدة يصور الشاعر حال الشارع بجميع مفرداته الجامدة الصامتة مجازًا والصارخة حقيقة – مع قصدية المخالفة البائنة على ظاهر القراءة – في شكل سيناريوهي؛ ففي وصف النافورة التي في الأصل تبعث على إطالة النظر لتفاصيل جمالها منتشرة منها قطرات المياه يتخلى الشاعر عن كل هذا ويصدمنا بلونها الأحمر لتنزاح دلالتها من كونها نافورة مياه إلى كونها تبعث دمًا فتلك هي حقيقة الحالة اليائسة التي وصل إليها المارون بجوارها. وفي لقطة جديدة يحاول الشاعر رتق مشاعر المارة داخل الصورة والمتلقي – الذي فجعه في البداية – خارج الصورة (طفل يبيع الفل بين العربات)فمن منا لا يدرك دلالة الفل المنبعثة من لونه الأبيض ورائحته الذكية التي نتنسم منها مستقبلًا مشرقًا، ولكن سرعان ما يدرك خيالية ما يقوله وسوداوية الواقع فيعود وبقوة لقتامة المشهد مبعثرًا أيقوناته التي لا يمكن لأحد أن يستوقف دويها فهي على مرأى ومسمع من الجميع (مقتولة تنتظر السيارة البيضاء – مذياع ونرد صاخب – ألوية ملوية الأعناق – الصحف الدامية العنوان ...) فلم تبق روح الثورة ماثلة في إشهار الرايات التي تهتف بالقضاء على الطغيان، فقد صارت ملوية مختنقة أخرسها العدوان. وصرنا كالكلاب التي تتطلع إلى القمة ولكن هيهات (كلب يحك أنفه على عمود النور) وكلها أشكال للفناء موتًا أو يأسًا. حتى زبائن المقهى تملكهم الملل والخرس فلا صوت لهم مقابل ارتفاع دوي المذياع الذي لم يعبأ أحد بما يقول فخبر اليوم خبر البارحة بل هو أدمى، فما يفوق صوت المذياع هو صخب حركة زهر النرد على الطاولات فلم تعد رفة النرد تحكم مصير اللعبة فقط، فقد وقع الجميع تحت وطأة الحظ الذي يحكم – دائمًا – للأعدى. وفي إطار سخري ينهي الشاعر المشهد بصورة لملصق يعلن عن أحد الأفلام السينمائية(حوائط وملصقات

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: أمل دنقل، ص: ٢٤٨.

تدعو لرؤية "الأب الجالس فوق الشجرة" والثورة المنتصرة!) والفيلم المقصود هنا هو (أبي فوق الشجرة) عن قصة شاب ذهب إلى الأسكندرية لقضاء عطلة الصيف فغوته أحد الغانيات في أحد الملاهي الليلية، ووصل الخبر أبيه فذهب لينهي المسألة ولكنه هو الآخر وقع في شرك الغواية. ولاسم الفيلم دلالة تبتعد كثيرًا عن مباشرة قصته فهي غائرة لا تفسرها الأحداث إلا بعد طول إمعان ونظر، يمكننا أن نلخصها في المشابهة بين حال الأب إبان غوايته بحال من صعد شجرة ولا يستطيع الخلاص من تشابكية أفرعها، وهو ما قرنه الشاعر بحال الثورة إبان إحكام قبضة العدوان عليها فقد صار حلم انتصارهابعيدًا عن القلب والعين بُعد الملصقات وأعمدة النور، حتى صارت معلقة في أصلاب النكسة تعلق الأب في شرك شجرة الغواية، فلم نعد ندري أيهما يعود أولًا.

في غياب المصوَّر ما يمنح للحالة الشعرية صفة لا محدودية التجربة بانفتاحها وصلاحيتها للقراءة في ثقافات وتجارب عديدة، وهو ما قد تفتقر إليه مختلف الفنون الفرجوية الأخرى، فالسيناريو الشعري لا يصف الواقع كما هو كائن ولكنه يصفه كما يجب أن يكون وهو ما يعتمد على مقومات أكثر حدسية يتقاسمها المبدع والمتلقي. وهو ما لاحظناه جليا في قصيدة (نوستالجيا)[١] لممدوح عدوان، وفيها يقول:

إنها ليلة هادئة
مطر ... ومزاريب تشرخ
رعد
كأن جبالًا يقودها غضب
والرياح تئن وتزعق...
لكنها ليلة هادئة
الشبابيك مسنودة
والكبار ينامون بين تغمغم أحلامهم
وبقايا من الجمر في الموقد المتراخي

(١) خارجي قبل الأوان (مختارات شعرية): ممدوح عدوان، اختيار وتقديم: صبحي حديدي، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ديوان: وعليك تتكيء الحياة، ص: ١٩٩. للقصيدة رواية أخرى، أنظر مجلة العربي الكويتية، العدد: ٤٦٠، مارس ١٩٩٧، ص: ٧٧.

وأحضان جدتي الدافئة

ليلة هادئة

يدون صاحب السيناريو/ الكاتب بعض اللقطات لتصبح مشروع الصياغة مشهديًا فهي تبين متراصة – حسب الهيئة الخاصة بميكانيكية السيناريو – ولكنها متباعدة، فهو يحاول أن يسوغ لاتقاد الشباب وسط تراخي الكهولة المتحققة أو المصطنعة، وما يؤكد على تلك الرؤية الدلالة المفهومية لعنوان القصيدة (نوستالجيا)[١]الذي يعنى اصطلاحيًا في علم النفس الطبي الحنين إلى الوطن والماضي السعيد لكن هيهات؛ لاستمرارية ضبابية الحاضر الأليم فهي إن نفعت من وجهة تضر من وجهات، فبخوض الكاتب في مثالية يحن إلى تحقيقها في محاولة للبحث عن ذاته القديمة المتقدة حماسًا وسط وخم الحاضر الذي لا ينوء إلا بالتسليم لكدرته، لم يلق ذاته إلا وحيدًا في تلك المعاناة فالجميع هاديء يقبل حاله، حتى صار – هو ذاته – يستثقل العودة إلى الماضي ويلقى ضيقًا تجاه ذكرياته، فلا مناص أمامه من المسالمة مع القدر والتسليم بهدوء الحاضر متجاهلًا صخبه المدوي الذي صار يقع على مسمعيه – ببلادة – موقع ترنيمات الناي وإن كانت باكية.

نؤوب إلى القرية الغافية

العوالم هادئة

والمزاريب تلمع أصواتها تحت برقٍ

نسالم أقدارنا

تتراخى الجبال،

الجفون،

الليالي

وتكمل نايات ريح الجبال

ترانيمها الباكية

(١) معجم مصطلحات الطب النفسي: د/ لطفي الشربيني، مراجعة: د/ عادل صادق، تحرير: مركز تعريب العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ص: ١٢٣

(٢) الديكور:

في انتساب الديكور لفن الشعر أقاويل تعود إلى أرسطو وتزعم بانتفاء هذا النسب، فيقول أرسطو في المرئيات المسرحية – كواحد من أجزاء التراجيديا الكيفية لديه – "لِعنصر المرئيات المسرحية – في الحقيقة – جاذبية انفعالية خاصة به، إلا أنه أقل الأجزاء كلها من الناحية الفنية، وأوهاها اتصالًا بفن الشعر"[١] ولعله بهذا التهميش الذي خص به المرئيات المسرحية لم يكن يقصد إلا التركيز على البعد التراجيدي للفعل فهو ذاته القائل "لما كانت المحاكاة التراجيدية يقوم بها أناس يفعلون؛ فإنه يجب أن ياتي عنصر "المرئيات المسرحية" في المقام الأول كجزء من جسم التراجيديا الكلي..."[٢] وبتباين الخطابات بين المرئي/ المسرحي واللغوي/ الشعري وفقًا لطبيعة صياغة وإنتاج كل منهما وبمدى نجاح الشعر الحديث في توظيف التقنيات الفرجوية بحرفية يمكننا معها تقديم رؤية شبه مكتمله حول الديكور الشعري تطبيقيًا.

الديكور الشعري هو التصميم الداخلي والخارجي لعناصر المشهد غير الحيوية ويكون بتطويع عناصر الطبيعة المختلفة من خامات وأماكن وإنارة ... لإتمام الزاوية المشهدية وذلك وفقًا لخبرات المصمم/ الكاتب التنسيقية بالدرجة الأولى، ووفقًا لما يتناسب مع الرسم والبناء المشهدي بالدرجة الثانية ليحقق – في النهاية – دراماتورجيا[٣] الشعر ونقصد هنا التعالق والتوافق بين المضمون والشكل، ليظهر مشهديًا أمام المتفرجين بلغة فنية شبه مسرحية "فالشعر فن ديكوري مترف"[٤]. وهو ما يتطلب استنطاق العلامات الديكورية وذلك بتحريك الثوابت إلى حد يخلق منها شخوصًا تمثيلية، وذلك في إطار

---

(١) كتاب أرسطو (فن الشعر)، ترجمة وتقديم وتعليق: د/ إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، ص: ٩٩.

(٢) المصدر السابق، ص: ٩٥.

(٣) **الدراماتورجيا:** ظهر في عام ١٧٦٩ميلادية مصطلح جديد أو وظيفة جديدة ضمن وظائف فريق العمل المسرحي وهي (الدراماتورج(dramaturh -وتعرّف الموسوعة البريطانية الدراما تورجيا بأنها تقنية التأليف الدرامي أو التقديم المسرحي. ويقول الدكتور يونس الوليدي في إحدى مقالاته أن الدراماتورجيا تضع أدوات النص ووسائل الخشبة في خدمة المعاني المتعددة والمتواصلة للنص الدرامي، ويرافق ذلك بحسب تعبير الوليدي ضرورة اختيار تأويل معين أو توجيه العرض وفق هذا التأويل. انظر: الدراماتورجيا الجديدة: ياسر مدخلي، ٢٣ توفمبر ٢٠٢٣ https://osarh.com/post/ ، للاستزادة: تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الأوروبي: مؤيد حمزة، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلد: ٣٨، العدد: ٣، ٢٠١١م.

(٤) فائدة الشعر وفائدة النقد: ت.س. إليوت، ترجمة وتقديم: د/ يوسف نور عوض، مراجعة: د/ جعفر هادي حسن، دار القلم ، بيروت – لبنان، الطبعة: الأولى، ١٩٨٢، ص: ٣٢.

سينوغرافي[١] يتحكم في تنسيق الفضاء المشهدي الشعري ليحقق أهداف العرض.

اعتمد الكثير من الشعراء المحدثين على التنويعات الديكورية السمعبصرية التي تتفوق على فن الديكور العام بأنها تمثل المعادل التصويري لدى المتلقي للنص الأدبي المكتوب، والغرض منه ترجمة ما يحمله النص الشعري من أفكار ومعاني إلى تصميم مرئي ومكملٍ لباقي عناصر العرض، ومن أبرز هؤلاء بدر شاكر السياب، ويقول في قصيدة (السوق القديم)[٢]:

الليل، والسوق القديم
خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين
وخطى الغريب وما تبثُّ الريح من نغم حزين
في ذلك الليل البهيم.
الليل، والسوق القديم، وغمغمات العابرين؛
والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب،
- مثل الضباب على الطريق –
من كل حانوت عتيق،
بين الوجوه الشاحبات، كأنه نغم يذوب
في ذلك السوق القديم.

(١) **السينوغرافيا:** فن تصوير المشاهد (Scenography بالإنجليزية) من أصل يوناني وهي كلمة (Skini-Grafo) وهي تنقسم الي مقطعين (Skini) وتعني خشبة المسرح، أما (Grafo) فتعني «أن تكتب أو تصف»؛ لذلك فمعناها الأصلي هو «أن تصف شيئا علي خشبة المسرح». هي البيئة المكانية للعرض المسرحى، من منصات، عناصر منظرية، إضاءة، موسيقى، مؤثرات خاصة. يشير فن تصوير المشاهد إلى كل الأدوات التي تهدف إلي إعطاء وهم فراغي حيث يحدث فيها العمل الدرامي .لطالما ارتبط تطور فن تصوير المشاهد المسرحية ارتباطًا وثيقًا بمشكلة إظهار المكان لأنه يهدف إلى إعادة إنشاء صورة معمارية ثلاثية أبعاد، وبالتالي صورة مزودة بالعمق. بهذا، فالسينوغرافيا علم وفن يهتم بتأثيث الخشبة الركحية،ويعنى أيضا بهندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير هرمونية وانسجام متآلف بين ما هو سمعي وبصري وحركي. ومن ثم، تحيل السينوغرافيا على ماهو سينمائي بصري ومشهدي من جسد وديكور وإكسسوارات وماكياج وأزياء وتشكيل وصوت وإضاءة. وبالتالي، تعتمد السينوغرافيا على عدة علوم وفنون متداخلة كفن التشكيل وفن الماكياج والخياطة والنجارة والحدادة والموسيقا والكهرباء والفوتوغرافيا والتمثيل. ويعني هذا أن السينوغرافيا فن شامل ومركب يقوم بدور هام في إثراء الخشبة وإغناء العرض المسرحي والسعي من أجل تحقيق نجاحه وإبهار المتفرج. انظر: https://ar.wikipedia.org/wiki و https://massareb.com/? مفهوم السينوغرافيا، مجلة مسارب الإلكترونية، يناير ٢٠١٢. للاستزاده ينظر: سينوغرافيا المسرح عبر العصور: د/ كمال عيد ، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

(٢) ديوان بدر شاكر السياب (المجلد الأول)، الطبعة: ٢٠١٦، دار العودة، بيروت، ص: ٢٨٥.

في مشهد ليلي لإنسان يتجول بين مشاعره الحزينة يعتمد الكاتب على تجميعة ديكورية ذات أبعاد عديدة (المكان/ السوق القديم – الزمان/ الليل – الصوت/ الريح ونغم حزين – الأداء/ غمغمات العابرين – الإضاءة/ المصابيح الحزانى – الشعور/ الوجوه الشاحبات) تكاد تنزوي وراءها حركة البطل /خطى الغريب، فلا قيمة لهذه الحركة وسط تسارع دبيب الإيقاعات الديكورية التي تكاد تخفي قرع خطى البطل. فبها يشرف المشهد على الاكتمال، وذلك وفقًا لتراتبية تظل تبرز حدود المشهد الديكورية أمام القارىء في تكرار عبارة (الليل والسوق القديم وغمغمات العابرين) – هنا وفي مواقع أخرى من القصيدة – على سبيل التذكير، فالكاتب على يقين تام بأن منجزه بصري أكثر من كونه تمثيلي ولذلك يقصد دائما إصدام القارىء بالحالة أكثر من الحدث، فهو البطل الوحيد/ الغريب المجسد له في الحقيقة ولكنه صنع من عناصر الديكور أبطالًا تتفوق في دورها على دوره في تجسيد حالة الحزن، ساحبًا المتلقى إلى عالمه ليتجول معه في عالم حزين وعتمة لا تنفك، وليقوما سويًا بدور المتأمل الذي لا تسمع له صوتًا وسط مداهمة عناصر الديكور له.

في إطار ديكوري جديد يحاول فيه السياب صك الفكرة خلال بناء فني يعمل كوسيط درامي بين الشاعر والقارىء، يقول في قصيدة(سراب):

بقايا من القافلة
تنير لها نجمة آفلة
طريق الفناء،
وتؤنسها بالغناء
شفاه ظماء –
تهاويل مرسومة في السراب
تُمزِّق عنها النقاب
على نظرة ذاهلة
وشوق يذيب الحدود.

* * *

ظلال على صفحة باردة
تحركها قبضة ماردة
وتدفعها غنوة باكية،
إلى الهاوية.
ظلال على سلم من لهيب
رمى في الفراغ الرهيب
مراتبه البالية
وأرخى على الهاوية
قناع الوجود.
سنمضي .. ويبقى السراب
وظِل الشفاه الظماء
يهوم خلف النقاب
وتمشي الظلال البطاء
على وقع أقدامِك العارية
إلى ظلمة الهاوية،
وننسى على قمة السلم
هوانا .. فلا تحلمي
بأنا نعود ![١]

في غلاف إسكيني[٢] يبني الشاعر المنظر فاتحًا بابي الدخول والخروج على مصرعيهما، وهو ما سيؤدي بدخول القارىء إلى عالمه وخروجه سريعًا وهو ما يبين منذ قراءته العنوان (سراب) الذي يحمل دلالة غياب الحلم وانتفاء اللحاق به، وهو ذاته ما

(١) ديوان بدر شاكر السياب (المجلد الأول)، ص: ٣٠٩.
(٢) **الإسكينا Scaena :** تعني المنظر أو بناية المناظر وتحتوي على بابين، ولهذه البناية ثلاثة أبواب تستخدم لأغراض عدة منها تسهيل حركة الممثلين عند دخولهم المسرح ومغادرتهم إياه . ينظر: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي: جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية، ١٩٨٦، ص: ٣٣٩.

تحاول مفردات الديكور تجسيده بعجائبية شديدة يستسيغها القارىء، وهنا يوزع الكاتب الأدوار فيلحق بكل قطعة ديكور دورها في إطار تحريك المشهد بين البداية والوسط والنهاية وتحقيقًا لمعادلة المقاربة والإقصاء. فكلما شرع القارىء في تخيل لقطة ديكورية مكتملة فاجأته تمثيلية أحد عناصر اللقطة، وهو ما قصد إليه عنوان القصيدة ذاته حين أوجب سير أحداث المشهد وسط المؤثرات الديكورية المجسدة له في بناء مفارقي ظاهر على كامل المشهد، فالنجمة آفلة ودورها إنارة طريق الفناء، والشفاه ظماء ودورها الغناء، والسراب المهول يمزق عن الشفاه النقاب، والغنوة الباكية تحاول دفع صفحة الماء القارة ولكن إلى الهاوية، والظلال البطيئة تمشي إلى ظلمة الهاوية ... ونهاية كلها محاولات لرؤية ما خلف السراب ولكن بلا جدوى (فلا تحلمي .. بأنا نعود !) فهي العبارة الأخيرة التي تُقلق المتلقين وتلقي بهم في حوارية مفاجئة لم يكن لطرفيها وجود منذ البداية لتحسم المسألة لصالح السراب من جديد.

الخاتمة

الأصل أنه لاتوجد علاقة مباشرة بين عالمي السينما والشعر قدر مباشرة العلاقة بين السينما والعديد من الفنون الأخرى كالمسرح والموسيقى والمعمار ... وغير ذلك، فقد قامت هذه الدراسة على افتراضية إقامة علاقة بين السينما والشعر على مستويات النظرية والتطبيق انطلاقًا من الطبيعة المحايثة للغة وامتدادًا إلى كونها الوسيلة الوحيدة للتواصل لما بها من قدرات اختزالية وإيحائية وانزياحية – ليست لغيرها من الفنون – توسع أفق التعالق بين هيمنتها وظائفيًا في الشعر وفي السينما، وذلك وفق تعبيرية اللغة التي تتداخل فيها قدرة المخرج والسيناريست/ الكاتب وقدرة المتفرج والمصور/ القارئ – مع امتزاج الأدوار كثيرًا – لانفتاح مجال التأويل. وقد استقام الأمر لدينا بما سقناه من نماذج شعرية ساهمت بنائيتها اللسانية في تقديم نماذج مشهدية تشارك كل عناصرها في استكمال الصورة كالديكور والزمان والمكان وحتى الكاميرا التي تحولت من مجسم صلب موكول به مهمة التصوير إلى كائن يحس ويعبر وذلك حال اهتزازها أو ثباتها وحركتها المستقيمة المنظمة أو المتعرجة والدائرية ... وغير ذلك من الانفعالات التي تشكل أسلوبية خاصة بدونها لا يصل المعنى. وفي استدعاء مشهدية اللغة تنكمش الهوة بين النص والقارئ لينخرط كل منهما في عالم الآخر حيث يعمل النص بأسلوبيته والقارئ بثقافته وسلوكياته على التماهي في طيات الصورة وسينمتها كما يتفق مع فكر المؤلف أو يعدل عنه، وهنا تتأكد المقاربة بين الكتابة السينمائية في نظامها اللغوي التعبيري واللغة الشعرية في نظامها البنائي والبلاغي والدلالي.

لا يعني تداخل جنس أدبي في آخر تخلي أحدهما عن خصائصه التي تميزه إبان صياغة فكر مبدع فإن اتحدت فكرة لونين فنيين اختلفت طريقة التعبير عنها وتقتصر حدود الاتفاق في تأثر أحدهما بالآخر على المستوى التقني. ففي حال اهتمام لغة الدراما بالحدث المتصاعد تهتم لغة الشعر بالبنى العميقة التي تجيب عن التساؤل حول كيفية الحدوث، مما يمتد إلى صياغة الأبعاد السمعية والبصرية لما هو غير مرئي – كما أوضحت الدراسة في ظل النماذج التحليلية – وذلك في محاولة لخطاب العقل الذي يستجمع اللقطات المشهدية إلى أن يحين وقت استحضارها المناسب إما داخليا في

اللاوعي الذي تسيطر عليه فكرة مقيدة أو خارجيًا في ظل قضية مطروحة مجتمعيًا... وهنا تكمن موسوعية القصيدة الحديثة حتى أصبحت غاية تسعى مختلف الفنون إلى تحقيقها وخاصة السينما التي تتطلع حديثًا لإضافة خصائص الشعر إلى منتجها حتى أصبح لدينا ما يعرف بالفيلم الشعري، وذلك لما للغة الشعرية من قدرة على صنع الكثافة الدرامية للأحداث وتهيئة عقل قارئها لقولبة نمطيتها التأليفية في أطر مشهدية تتخللها الصور والإيقاع والموسيقى والحركة والإضاءة ... وغير ذلك من التقنيات التي تمتد بالدلالة من الاختزال والمباشرة إلى الانبساط والتعدد الذي يحقق أدبية النص وشعريته.

المصادر والمراجع:

١- الإخراج السينمائي: فاروق الرشيدي، دار المعارف، القاهرة.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة : أمل دنقل، مكتبة مدبولي ، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٧م

٣- بنية الصورة بين الشعر والسينما: فراس الشاروط، صحيفة الوفاق الإيرانية، بانوراما الصحافة ٢٠٠٧/١٢/١١، https://www.alarab.co.uk

٤- تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الأوروبي: مؤيد حمزة، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلد: ٣٨، العدد: ٣، ٢٠١١م.

٥- التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر (دراسة نقدية): د/ محمد عجور، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م

٦- خارجي قبل الأوان (مختارات شعرية): ممدوح عدوان، اختيار وتقديم: صبحي حديدي، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ديوان: وعليك تتكيء الحياة.

٧- الدراماتورجيا الجديدة: ياسر مدخلي، ٢٣ نوفمبر ٢٠٢٣ https://osarh.com/post/

٨- ديوان بدر شاكر السياب (المجلد الأول)، دار العودة، بيروت ، ٢٠١٦م.

٩- ديوان صلاح عبد الصبور (الناس في بلادي)، دار العودة، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٧٢م.

١٠- سحر السينما: علي أبو شادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.

١١- سينما الشعر (جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما): عبد الكريم قادري، منشورات المتوسط، ميلانو ، إيطاليا.

١٢- سينما الشعر: حمادي غيروم، مجلة كراسات سينمائية، يناير ٢٠٢٣م. https://kurrasat.com/article

١٣- السينما والشعر: بشير القمري، مجلة علامات في النقد، المجلد الثاني عشر، الجزء: ٤٦، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ديسمبر ٢٠٠٢م.

١٤- سينوغرافيا المسرح عبر العصور: د/ كمال عيد، منتدى سور الأزبكية، الدار

الثقافية للنشر، القاهرة.

١٥- الصورة الذهنية في الفلسفة والعلوم الإنسانية: د/ جمال بن عمار الأحمر، دار الأيام للنشر والتوزيع، الأردن ، عمان، ٢٠١٦م.

١٦- الصورة الشعرية: سيسل دي لويس، ترجمة: د/ أحمد نصيف الجنابي ومالك ميْري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة: د/ عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٩٨٢م، مؤسسة الفليج للطباعة والنشر، الكويت.

١٧- فائدة الشعر وفائدة النقد: ت.س. إليوت، ترجمة وتقديم: د/ يوسف نور عوض، مراجعة: د/ جعفر هادي حسن، دار القلم ، بيروت ، الطبعة: الأولى، ١٩٨٢م.

١٨- قراءة الصورة وصور القراءة: د/ صلاح فضل، الطبعة الأولى،دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٧م.

١٩- قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي: جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية، ١٩٨٦م.

٢٠- كتاب أرسطو (فن الشعر)، ترجمة وتقديم وتعليق: د/ إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (دت).

٢١- لدفيج فتجنشتين: د/ عزمي إسلام، دار المعارف، القاهرة .

٢٢- مجلة الدوحة: قصيدة: قمر المذبحة – يمامة الوطن: محمد الظاهر ، الدوحة ، العدد: ٩٥ ، نوفمبر ١٩٨٣م

٢٣- مجلة مسارب الإلكترونية، يناير ٢٠١٢. مفهوم السينوغرافيا، https://massareb.com/?

٢٤- معجم مصطلحات الطب النفسي: د/ لطفي الشربيني، مراجعة: د/ عادل صادق، تحرير: مركز تعريب العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي.

٢٥- نظرية الصورة لدى فتغنشتاين: فيما يمكن أن يقال: موريس عايق، مجلة تبيُّن، الدوحة، العدد ٣٧ ، صيف ٢٠٢١م.

٢٦- نوستالجيا (قصيدة): ممدوح عدوان، مجلة العربي الكويتية، وزارة الإعلام، العدد: ٤٦٠، مارس ١٩٩٧م.