جامعة الملك سعود
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):٣٦١٢-١٠١٨
ردمد (النشر الإلكتروني): ٨٣٣٩-١٦٥٨

King Saud University
College of Humanities and Social Sciences
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3612
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (٣٧)، ع (٣)، ص ص ١٥٥-١٧٦، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠٢٥م/ ١٤٤٦هـ)
Journal of Arts, Vol. 37 (3), pp 155-176, © King Saud University, Riyadh (2025 /1446H.)

أثر استخدام تقنيات السينما في القصيدة العربية المعاصرة: (يوميات كهل صغير السنّ) لأمل دنقل نموذجًا

سمر بنت كمال السقا

أستاذ الأدب والنقد المشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الجوف، السعودية.

(قدم للنشر في ٨/ ٧/ ١٤٤٦هـ، وقبل للنشر في ١١/ ١٠/ ١٤٤٦هـ)

https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-3-8

الكلمات المفتاحية: إعادة إنتاج النَّص، تقنيات السِّينما، الصُّورة الذهنية، القراءة المنتجة، ملء فراغات النص، نظرية التلقي.

ملخص البحث: السينما والشعر فنان يجتمعان في توظيف الصورة بطريقتين مختلفتين، فالصورة في السينما يتم التقاطها بأنواع مختلفة من الكاميرات متعددة الوظائف والمهام، بينما تكون الصورة التي يستعين بها الشعراء في قصائدهم هي الصورة المجازية أو الذهنية. تحاول هذه الدراسة تقديم قراءة تحليلية تأويلية لإحدى القصائد المعاصرة التي تجمع بين تقنيات السينما وجماليات النص الشعري المعاصر، وهي قصيدة (يوميات كهل صغير السنّ) للشاعر المصري (أمل دنقل)، ويتكئ البحث في تأويله لإعادة إنتاج النص على معطيات نظرية التلقّي كما قدمها الألماني " ولفجانج إيزر التي ترى أن العمل الأدبي لا يمكن له التحقق إلا بفعل إنجازي يقوم به قراء ومتلقون يقدمون من خلاله قراءة منتجة له مع ملء فراغاته ومساحاته البيضاء؛ استنادًا إلى جماليات النقد السينمائي ومناهجه في البحث والتحليل.

The Impact of Using the Techniques of Cinema on Contemporary Arabic Poetry: (yawmyat Kahl Sageer assen) Diary of a young Elder by Amal Dunqul as an example

Samar Kamal Alsaqa
Associate Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Al-Jouf University, Saudi Arabia.
(Received: 8/ 7/1446 H, Accepted for publication 11/ 10/1446 H)
https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-3-8

Keywords: text reproduction, cinema techniques, mental image, productive reading, filling in the spaces of the text, reception theory.
Abstract. Both cinema and poetry use picture. However, picture in cinema is captured with different types of cameras of multiple functions and tasks, while the image that poets use in their poems is metaphorical or mental image. This study attempts to provide an analytical and interpretive reading of one of the contemporary poems that combines cinematic techniques and the aesthetics of contemporary poetic text. this poem is (Diary of a Young Elder) by the Egyptian poet (Amal Dunqul). In its interpretation of reproducing the poem, the research relies on the reception theory, as presented by the German Wolfgang Iser. The theory believes that a literary work cannot be achieved except through an accomplished act carried out by readers and recipients through which they provide a productive reading, while filling in its spaces.

مقدمة:

لقد بتنا "نعيش الآن في عالم تتخلله الصور بشكلٍ خاطف وسريعٍ وتهيمن عليه؛ حيث تملأ الصور الصحف والمجلات والكتب والملابس ولوحات الإعلانات وشاشات التليفزيون والكمبيوتر والإنترنت والتليفونات المحمولة (النقالة) امتلاءً لم يحدث من قبل في تاريخ البشرية عامة"(١).

ولذا يُقال عن العصر الذي أصبحنا ننتمي إليه الآن أنه (عصر الصورة)، ويقصد به تلك الفترة الزمنية الممتدة من عام ١٨٣٩م حتى وقتنا الراهن، وتعدّ هذه الفترة من أزهى فترات ازدهار فن التصوير الفوتوغرافي؛ الذي تطورت آلياته وتقنياته – في عصر الصورة- واتسعت مجالات انشغالاته واستخداماته فصار متداخلاً في كل نواحي المعرفة الإنسانية سواءً أكان ذلك في مجال الفنون أم العلم أم الإعلام أم التوثيق التاريخي.

ولأن السينما والشعر فنان يجتمعان في توظيف الصورة؛ وإن كانا على نحو مختلف، فالصورة في السينما يتم التقاطها بأنواع مختلفة من الكاميرات المتعددة الوظائف والمهام، أي: بالآلة Machine، بينما تكون الصورة التي يستعين بها الشعراء في قصائدهم هي الصورة المجازية أو الذهنية Image، التي تعني "عودة الإحساسات في الذهن مع غياب الأشياء التي تثيرها أو تعبر عنها"(٢)، ومجالها الخيال الإنساني الخصب والتخييل Imagination وليس الآلة.

ومع التطور المعرفيّ والتقنيّ أخذ أغلب الشعراء المعاصرين يغترفون من جماليات السينما، ويوظفونها في قصائدهم؛ مستفيدين من الإمكانات الثرة للسينما مثل السيناريو والمونتاج والإخراج والتصوير والحوار، وبدأت قصائدهم تستجيب لهذه المعطيات ربما دون قصدٍ منهم أحيانًا، أما الذين انتبهوا لها فكانوا أكثر وعيًا بأهميتها ودورها، ونجحوا في توظيفها والتعبير بجمالياتها عن قضاياهم الخاصة والعامة، وعن مضامينهم وهواجسهم تجاه ما يحدث في مجتمعهم، وأصبحت السينما من أهم الوسائل التعبيرية المعنية بكشف التحولات المجتمعية بإلقاء الضوء على ما يحدث داخل شرائح هذا المجتمع وطبقاته، حيث تستقي السينما – عادة- مضامينها ومحتواها الفني من محيط واقعها.

وتحاول هذه الدراسة تقديم قراءة تحليلية تأويلية لإحدى القصائد المعاصرة التي حاولت توظيف معطيات السينما وفق جماليات القصيدة العربية المعاصرة، وقد تخير البحث قصيدة (يوميات كهل صغير السنّ) للشاعر المصري (أمل دنقل)(٣)، نموذجًا لهذا التحليل.

أمل دنقل والسينما:

يجد القارئ المتمعن في شعر "أمل دنقل" أن رصد دور (السينما) بوصفها مؤسسة خاضعة لسلطة الدولة لا يلقى استجابة كبيرة ولا يمثل اهتمامًا في دواوينه، فلا تكاد توجد "غير صورة شعرية وحيدة لفيلم يأتي رصدها في قصيدة (الموت في لوحات)؛ فالشاعر يعقد موازنة أو مفارقة بين الملصقات التي تدعو لمشاهدة فيلم (أبي فوق الشجرة)(٤)،

(١) شاكر عبد الحميد، *عصر الصورة*، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣١١، يناير ٢٠٠٥م)، ص٣.

(٢) مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (بيروت/ لبنان، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية ١٩٨٤م)، ص ٢٢٧.

(٣) ولد (محمد أمل فهيم أبو القسام محارب دنقل) في الثالث والعشرين من يونيو (حزيران) عام ١٩٤٠م بقرية (القلعة) التابعة لمركز (فقط) بصعيد مصر. انتقل إلى القاهرة بعد أن أنهى دراسته الثانوية في قنا ملتحقًا بكلية الآداب، ولكنه انقطع عن الدراسة منذ العام الأول لكي يعمل. صدرت له ستة دواوين شعرية، بدأها بالبكاء بين يدي زرقاء اليمامة (١٩٦٩م) واختتمها بأوراق الغرفة ٨ الذي صدر بعد رحيله عام ١٩٨٣م. توفي في الواحد والعشرين من مايو (أيار) ١٩٨٣م متأثرًا بإصابته بمرض السرطان. يعد واحدًا من قامات الشعر العربي المعاصر.

(٤) هو فيلم مصري قام ببطولته عبد الحليم حافظ وعماد حمدي ونادية لطفي وميرفت أمين تم إنتاجه عام ١٩٦٩م ويعد من الأفلام المصرية المهمة، وأُخذ عن قصة لإحسان عبد القدوس، وسيناريو سعد الدين وهبة، ومن إخراج حسين كمال.

وملصقات السلطة التي تدعو لبقاء (الثورة المنتصرة)، ويسخر الشاعر من رجالات السلطة الذين يؤدون دورًا لا يمارسونه في الواقع، تمامًا، كممثلي السينما"[٥]؛ على فرض أن السينما تعتمد على الإيهام لا الحقيقة.

لذلك يجب التفريق بين موقف الشاعر من السينما بوصفها أداة للسلطة، وبين معطيات السينما نفسها، ومن الواضح أن اهتمام "أمل دنقل" بالأفلام وتقنيات السينما مع توظيفها في أشعاره بغزارة كان ملمحًا بارزًا، وتذكر السيدة "عبلة الرويني" زوجة الشاعر "أمل دنقل" أنه ظل "يرفض دخول دور السينما حتى سن الرابعة عشرة؛ لأن ذلك لا يليق به بوصفه شابًا جادًّا، حتى أن أول فيلم شاهده كان (مصطفى كامل)[٦]، وأنه حرص على مشاهدة فيلم (سبارتكوس Spartacus)[٧] ثلاث مراتٍ في يوم واحد قبل أن يبدأ الشروع في كتابة قصيدته (أقوال سبارتكوس الأخيرة)، والقارئ لهذه القصيدة يلاحظ تطابقًا بين مشهد مقتل "سبارتكوس" كما قدمه الفيلم، وما ذُكر كذلك في القصيدة، وهو ما يكشف عن تأثير السينما ببعض معطياتها وأبعادها في شعر "أمل دنقل"، فسبارتكوس يتم شنقه أو صلبه "ومن أمامه تمرّ زوجته وهي تحمل رضيعه الذى ولد خلال المعركة الأخيرة.

هذا المشهد الدراميّ -بامتياز- الذي جعله "أمل" مشهد الافتتاح ومشهد الختام في قصيدته شاهد صريح على أن شخصية "سبارتكوس" التي قدمها نص أمل دنقل هي "سبارتكوس" الفيلم، لا "سبارتكوس" التاريخ، فالأخير لم ترد قصة إنجابه لطفل قبيل صلبه، ولا وجدت شواهد على قصة زواجه"[٨].

وتشير "عبلة الرويني" إلى أن "أمل دنقل" قد عني عناية خاصة "بالبناء الهندسيّ والمعماريّ للقصيدة، فلهذا كان المونتاج الشعري، أو القراءة الثانية لا تقل أهمية عن لحظة انفجار القصيدة في كتابتها الأولى، ولم يكن ذلك المونتاج يعني مسودة مكتوبة؛ بل أحيانًا كان يتبلور في صورة ذهنية يصعب تحديد ملامحها"[٩].

قصيدة (يوميات كهل صغير السنّ):

نشرت القصيدة لأول مرة في مجلة (المجلة) القاهرية العدد رقم (١٤١) الصادر في الأول من سبتمبر عام ١٩٦٨م، وأعيد نشرها ضمن دفتيْ ديوان (البكاء بين يديْ زرقاء اليمامة) الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٩م، وثمة إشارة في نهاية القصيدة المنشورة في الديوان ذاته إلى أنها كتبت عام (١٩٦٧م)، وبالتأكيد إذا كان التاريخ المعلن لكتابتها صحيحًا (وهو ما لا نملك الجزم بدقته) فإنه سيكون على الأقل بعد وقوع الهزيمة في يونيو (حزيران) ١٩٦٧م؛ لأن بصمات الهزيمة بدتْ جلية وواضحة في كل صور القصيدة وتجربتها، وفي قصائد أخرى مشابهة في الديوان، والمطابق بين النصين المنشورين في وعائيْ النشر (مجلة المجلة- ديوان الشاعر) سيلاحظ وجود بعض الفروق الطفيفة في متن القصيدة [١٠]، وكانت تلك عادة الشاعر "أمل دنقل" عند إعادة نشر قصائده أن يبدل ويعدّل في بعض المفردات؛ بما

(٥) منير فوزي، *صورة الدم في شعر أمل دنقل، مصادرها- قضاياها- ملامحها الفنية* (القاهرة، دار المعارف ١٩٩٥م) ، ص ١١٣.

(٦) عبلة الرويني، *سيرة أمل دنقل: الجنوبي* (الكويت (الصفاة)، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م، ص ٥٦.

(٧) فيلم أمريكي للمخرج ستانلي كوبريك سيناريو دالتون ترامبو، بطولة كيرك دوجلاس ولورانس أوليفييه وجين سيمونز عن رواية تحمل نفس الاسم للبريطاني هوارد فاست. يروي الفيلم قصة سبارتكوس وأحداث حرب العبيد الثالثة الذين ثاروا على الإمبراطورية الرومانية من أجل نيل حريتهم.

(٨) أسامة جاد، *السينما كأداة شعرية* (القاهرة، ج. أخبار الأدب المصرية، عدد الأحد، ٢٨ مايو ٢٠٢٣).

(٩) عبلة الرويني، الجنوبي، ص ٩٠.

(١٠) المرجع السابق .

يتوافق مع رؤيته ووجهات نظر أصدقائه المقربين له بعد الاستماع لملحوظاتهم.

يقودنا تاريخ كتابة القصيدة المعلن (١٩٦٧م) إلى فترة النكسة التي مُني بها الجيش المصري على وجه الخصوص والجيوش العربية على نحو عام، وتركت بصماتها على الوجدان والوعي العربيين، وتتوازى القصيدة مع فكرة قيام مشروع قومي مشترك أو فكرة تقود لوحدة ثم انهيار هذا المشروع، وهو ما يفضي إلى فراغ وشعور بالوحدة واللا جدوى حيث يكون الموت نتيجة حتمية لهذا الإخفاق وسمة له.

وستحاول هذه الدراسة الوقوف على أبعاد هذه التجربة الإبداعية للقصيدة بإعادة إنتاجٍ للنص في مظهرٍ مغايرٍ على وفق تأويل نقدي جمالي سينمائي مستنبط من مجريات أحداث القصيدة؛ مع الاتكاء على خلفية تاريخية يفترض أن تكون قوام العمل ومجال فضاءاته المتعددة، وهذا النمط من الدراسات الجمالية يمثل واحدًا من أنماط إضاءة النص وإعادة إنتاجه في إطارٍ موازٍ، وربما تكون هذه الخطوة جديدة غير مسبوقة؛ لأن البحث يمازج بين لونيْن مختلفيْن من الآداب والفنون وهما الشعر والسينما، ولكل منهما جمالياته وآليات تذوقه وفهمه، التي ستنعكس لا ريب مع طرح فكرة التلقي لكليهما في وقتٍ واحد.

وسيعمد البحث إلى تقديم تصور سينمائي موازٍ أو رؤية مشهدية لكل مقاطع القصيدة مع عدم إغفال كليها، بالاعتماد على الصور والخلفيات والرموز الواردة داخل متن النص، مع ملء فراغاته على وفق ما هو مسكوت عنه داخله، ومن تقاطعات نص القصيدة وصورها مع النصوص الأخرى لذات المرحلة في الديوان المنشور إن تطلب الأمر ذلك؛ حيث سيقوم البحث باستكمال ملء الفراغات مع إضافتها لخلفيات المشاهد من أجل أن تكون شارحة لها، وموضحة وعاكسة لأبعادها الكلية.

ويبقى السؤال الملحّ: لماذا الوقوف أمام هذا النص بالتحديد دون غيره من نصوص الشاعر الكثيرة، وإعادة إنتاجه وفق جماليات السينما مع التسليم بأن الشاعر عُنيَ في كثيرٍ من قصائده بتوظيف معطيات السينما وجمالياتها، ويمكن اختزال الإجابة عن هذا السؤال فيما يلي:

١-تمثل هذه القصيدة إطارًا متكاملاً للأحداث والشخصيات والفضاءات المكانية والزمانية، وفيها تعدد للأصوات، وتكامل للأحداث؛ وفيها الحوار بنوعيْه الخارجيّ والداخليّ؛ مما يجعل هذا النص غنيًا بمعطيات الفيلم السينمائي في مختلف جوانبه وأبعاده.

٢-تحتشد القصيدة بالمشاهد العاطفية والوجدانية Emotions التي من شأنها تأجيج وجدان المتلقي والاستحواذ على تعاطفه وشد انتباهه وتفاعله معها؛ من أجل متابعة الأحداث والاستغراق فيها؛ خصوصًا عندما تكون قصة الفيلم عن معاناة حبيبيْن أو عاشقيْن يواجهان ظروفًا معيشية صعبة.

٣-قدم الشاعر صورًا كثيرة لعناصر الطبيعة واستخدم تعددية للألوان ذات الدلالات البهيجة والحزينة؛ مما ينشّط جوانب التصوير، واعتمد على التتابع المنطقي للأحداث وفق لقطات متتالية، مما يخصّ جوانب المونتاج السينمائي، وقدم نماذج لفئاتٍ متعددة من شرائح المجتمع، مثل: بائعة اللبن والطبيب والموظف والراقصة ومرتادي الحانات.

٤- جمع النص بين الواقع والخيال، ومزج بين الرمز والحقيقة في إطار المتخيل السرديّ الذي يعد أساس بنية الحكاية وقوام أحداثها، والقصة التصويرية هي اللبنة الأساسية لأي فيلم.

منهجية البحث:

يتكئ البحث على معطيات (نظرية التلقي The theory of reception) كما قدمها الألماني "ولفجانج إيزر Wolfgang

Iser"(١٩٢٦-٢٠٠٧م) الذي أسهم مع زميله (هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss) (١٩٢١-١٩٩٧م) في إرساء دعائم مدرسة كونستانس الألمانية، معتمدًا على إبراز دور المتلقي وتعظيم ردود أفعاله في عملية القراءة المنتجة النابعة من التفاعل بين بنية النص والمتلقي، حيث إن النص لا يعدو أن يكون عند "إيزر" أكثر من (رصف للكلمات)، بينما يأتي دور القارئ في إضفاء المعاني عليه، ذلك أن العمل الأدبي لا يتحقق إلا بفعل إنجازي يقوم به قراء ومتلقون لهم وجود حقيقي ووظيفة فعلية؛ تتمثل في إعادة إنتاج المعنى للنص ولا يتحقق ذلك إلا من خلال القراءة المنتجة له وملء فراغاته، وهذا النوع من القراء يسميه إيزر بالقارئ الضمني(١١).

وفي ضوء هذه النظرية سيعنى البحث بتقديم قراءة تأويلية موازية لنص الشاعر "أمل دنقل" (يوميات كهل صغير السن)؛ في ضوء إعادة إنتاجه مرة أخرى ضمن الوعاء الذي حرص الشاعر على تقديم النص به، وهو جماليات تقنيات السينما، مع ملء الفراغات أو البياض الذي لم يقم الشاعر باستكماله في نصه؛ من أجل إتمام كل صور الجوانب الفكرية والجمالية للنص الشعري.

وقد توزعت منهجية البحث على محورين متكاملين: أولهما إعادة إنتاج نص أدبي موازٍ للنص الأصلي في قالب فني حددته معطيات النص الأصلي وحتّمت اختياره؛ إذ تجلت القصيدة متكئة على جماليات السينما اتكاءًا واضحًا تمامًا؛ مما أوجب اختيار هذا القالب الفنيّ دون غيره لإعادة الإنتاج، وطبعيّ أن تتم هذه المعالجة في إطار فني أو أدبي؛ لأنها تمثل إبداعًا موازيًا يتوافق مع لغة الحياة وبساطتها، وشخصياتها، فاستخدمت لغةٌ فنيةٌ تتماهى مع نص القصيدة الأصليّ وتحافظ على مساراته.

أما الشق الثاني فكان يمثل التحليل النقديّ- الفنيّ للقصيدة بتشابكها مع السيناريو وبيان أثر جماليات استخدام تقنيات السينما في أبعادها، ومن المؤكد أن مستويات لغة النقد هنا ستختلف عن لغة الإبداع، وستكون أكثر دقة ورصانة بما يتوافق مع مصطلحات المنهج النقدي وأدواته.

الدراسات السابقة:

لطالما عدت العلاقة بين السينما والأدب "علاقة متبادلة، فبقدر ما تأثرت النصوص السينمائية بالأدب فقد أثّرت السينما في الأدب كذلك، وجرت تخمينات عديدة مفادها أنَّ من ربع الأفلام الطويلة إلى خمسها قد استخرجت من النصوص الأدبية، ذلك أن العلاقة بين السينما والأدب لم تكن ذات طريقٍ واحد"(١٢).

ويرى الدكتور "محمد الصفراني" أنه قد "بدأ الاتصال الفعليّ بين الشعر الحديث والسينما بين ١٩١٠-١٩٢٠م مع ظهور الحركة الإيماجية مع باوند التي كان لها تأثيرها الواضح في السينما والمتزامن مع تطورها. ويرجع ريتشاردسون علاقة الشعر الحديث بالسينما إلى جذريْن أساسييْن: الأول: شعر رامبو وويتمان أو ما يطلق عليه اسم الشعر الاحتفائيّ أي بدلالة الاحتفاء بالحياة لدى ويتمان واكتشاف تفاصيلها من دون تفسيرها؛ وذلك ببناء تتابع من الصور تقف وحدها معلنة ما اكتشفه دون تفسيره، وبهذا المعنى يصبح كل من الشعر الحديث والفيلم في جزئهما الأوسع احتفائيين، أما

(١١) حول مفهوم نظرية التلقي، انظر: هانز روبيرت ياوس، *جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي*، تقديم وترجمة: رشيد بنحدو (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ا ٢٠٠٤) م؛ عبد الناصر حسن محمد، *نظرية التلقي بين ياوس وإيزر* (القاهرة، دار الشرق للطباعة ٢٠٠٢م.

(١٢) زينب دريانورد الغيصي وآخرون، *تطور النقد السينمائي وظهوره في مدونة الأدب العربي الحديث*، مجلة القلم للعلوم الإنسانية والتطبيقية، (اليمن، السنة الثامنة، العدد السابع والعشرين، سبتمبر/ أكتوبر ٢٠٢١م)، ص٢٧٧.

الجذر الثاني: فهو بعض الشعراء التقليديين في أواخر القرن التاسع عشر أمثال روبرت براوننغ"[١٣].

وانتقل الانشغال بتوظيف معطيات السينما في الشعر العربي الحديث مع اندفاع الشعراء العرب المعاصرين إلى الإفادة من معطيات السينما وتقنياتها الفنية، بعد أن تشرب عدد كبير منهم تجارب رامبو وويتمان وإليوت وغيرهم، حيث اطلعوا عليها في صيغتها الأصلية مثل بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور أو المترجمة إلى العربية، وحاولوا الإفادة منها في تشكيل قصائدهم معتمدين على جماليات المونتاج السينمائي والسيناريو بصفة خاصة، وبرز دور الناقد السينمائي بصفته وسيطًا "بين ميادين حيوية بالنسبة للعمل السينمائي، وهذه الوساطة ليست بالعمل السهل، وككل وساطة فهي لا تعمل لمصلحة طرف معين، وإنما تعمل على المصالحة، وفي النهاية تعمل على إيجاد الحقيقة... ولكن ما الحقيقة بالنسبة للناقد السينمائي؟ إنها الزمن الذي يلتقي فيه الناقد والأثر الفني الذي يجمع بين الشخصية الحية والتعبير الممتاز"[١٤].

ومع انفتاح مجالات القصيدة العربية المعاصرة على مختلف مجالات الآداب الأخرى والفنون، اتسع نطاق توظيف معطيات السينما، وتعددت طرق التوظيف والاستخدام لها، وراح الشاعر المعاصر يغترف من معينها ليعبر من خلاله عن قضاياه ومضامينه المعاصرة.

وقد انتبه عدد من الباحثين والنقاد إلى أهمية استخدام السينما وتوظيف بعض تقنياتها في الشعر العربي المعاصر، وبالتحديد: فن المونتاج، ومن هذه الدراسات (أسلوب المونتاج السينمائي في شعر الصائغ) لزينب دريانورد ورسول بلاوي، التي نشرت في مجلة (بحوث في اللغة العربية) وكانت تصدر نصف سنوية عن جامعة أصفهان (العدد ٢١، خريف وشتاء ١٤٤١هـ)، وخلص صاحباها بعد مقاربة عدد من النصوص الشعرية للشاعر العراقي الصائغ وتحليلها فنيًّا إلى إثبات براعة الشاعر وانفتاحه على تقنية المونتاج السينمائي، وأنه باستخدام هذا الأسلوب تمكن الشاعر من إيصال فكرته إلى المتلقي.

وجاءت دراسة (الدكتور عبد الستار عبد الله صالح والسيد حمد محمود الدوخي) كذلك بعنوان: (**المونتاج في ديوان محمود درويش: مديح الظل العالي**)؛ التي نشرت في (مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية التي تصدر عن جامعة الموصل بالعراق، المجلد (٩) العدد (٣) ٢٠١٠م)، وحاول فيها صاحباها إثبات أن القصيدة العربية المعاصرة أفادت من أسلوب المونتاج وتقنياته التي تعد بؤرة العمل السينمائي.

أما دراسة (عابد بن سحنون ووقادة جروسي) فقدما فيها إطارًا أكثر اقترابًا من عالم تقنيات السينما مع محاولة إيجاد مشابهة له في إطار فن الشعر عبر الوسيط الكتابي، وجاءت الدراسة في (مجلة آفاق سينمائية، المجلد (١) العدد (١)، الجزائر ٢٠٢١م)، بعنوان (التقنيات السينمائية ودورها في تشكيل الشعر العربي المعاصر: مقاربة مشهدية)، وحاولا أن يثبتا من خلالها عددًا من الفروض، من أهمها أن الشعر العربي المعاصر أعطى بتقنية السينما والسرد تمثيلاً حسيًا للمعنى، وانعكاسًا ذهنيًا لما سبق إدراكه، مع إيقاظ الأحاسيس الوجودية القديمة في كينونة المتلقي.

ومن الملاحظ على جميع هذه الدراسات السابقة وغيرها أنها حاولت الربط بين استخدام تقنيات المونتاج والسينما في الشعر، ولكنها في أقصى غاياتها لم تستطع إثبات التشابه التام بين تقنيات السينما والشعر لاختلاف وسائل وأدوات التعبير بينهما؛ مما جعل هذه الدراسات تتوقف عند حدود المشابهة في استخدام تقنيات بعينها لا تتجاوزها إلى التطابق التام، وكذلك لم تغامر بطرح تصور أو مقابل سينمائي متكامل

---

(١٣) محمد الصفراني، *التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م)*، الرياض، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠٠٨م)، ص ٢٢٨.

(١٤) خميس خياطي، *النقد السينمائي*، (القاهرة، سلسلة (كتابك)، (العدد (١٤٥)، دار المعارف، ١٩٨٢م)، ص١٨.

الأبعاد للمشاهد الشعرية، ولم تقدم ما طالب به "إيزر" من قراءة منتجة للنصوص تتجاوز التأويل، وتملأ فضاءات النص بما يجعل نسيجه متكاملاً؛ على النقيض من الطرح الذي يقدمه هذا البحث في صورة متخيل سينمائي تم تشكيله في إطار (سيناريو) يماثل ما ورد في المتخيل السردي الأصليّ للقصيدة ويضاهيه تفصيلاً؛ بل يزيد عنه بملء فراغاته وإكمال جوانبه وسطوره البيضاء.

النص وقراءته المنتجة:

من المتفق عليه لدى أغلب نقاد الأدب أنه "لا حياة للنص إلا بالقراءة والتأويل المتجدد، وكون النص صالحًا لكل زمان ومكان معناه أنه مفتوح على تأويلاتٍ ومعانٍ لا حصر لها، بل هي متغيرة متحركة على حسب تغير الواقع وظروف الزمان والمكان"(١٥).

ولأننا نعلم أن أساس قراءة أي عمل أدبي هو تحقق ذلك "التفاعل بين بنيته النصية ومتلقيه، فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص؛ بينما يحدث الإنتاج الفعلي من فعل التحقق الذي ينجزه القارئ"(١٦)؛ لذلك سيحاول البحث في السطور التالية طرح نص القصيدة مع تقديم قراءة تأويلية منتجة لكل مقطع من مقاطعها الثلاثة عشر:

المقطع الشعري الأول:

أعرف أن العالم في قلبي.. مات!(

لكني حين يكفُّ المذياعُ.. وتنغلق الحجرات:

أنبش قلبي، أخرج هذا الجسد الشمعي

وأسجِّيه فوق سرير الآلام.

أفتح فمه، أسقيه نبيذ الرغبةْ

فلعلّ شعاعا ينبض في الأطراف الباردة الصلبةْ

لكن.. تتفتت بشرتُه في كفّي

لا يتبقّى منه.. سوى: جمجمةٍ.. وعظام!)

قراءة المشهد سينمائيًا:

ليل. داخلي

نحن في شقة الزوجية. تحديدًا في غرفة المعيشة. يبدو بها أريكة أشبه بسرير. أعلى الحائط صورة في إطار مذهّب لجمال عبد الناصر تبرز في زاوية ما من الحجرة. صوت مذياع يحدث ضجيجًا حماسيًا. البطل يقوم بإغلاق باب الحجرة ثم يجلس على أريكته وأمامه زجاجة نبيذ. يغلق المذياع بيده فيكفّ الصوت المنطلق منه. يشعر ببعض الألم في صدره فيتحسس ضلوعه. يمرر يده على صدره كأنما يتثبت من أنه ما يزال حيًّا. يدلك بيده صدره محاولاً أن يبعث الدفء فيه. يتكئ ممددًا ساقيه على الأريكة، ويصب لنفسه كأسًا. يجترع النبيذ مرة واحدة ويتجشأ. يحدّق حوله في بلاهة. ويقرر النوم فيسحب عليه الغطاء.

ترتكز الكاميرا على رصد الوحدة والفراغ والبياض والصمت.

قطع

المقطع الشعري الثاني:

(تنزلقين من شعاعٍ لشعاع..

وأنت تمشين – تُطالعين– في تشابك الأغصان في الحدائقْ

حالمةً.. بالصيف في غُرفات شهر العسل القصير في الفنادقْ

ونزهةٍ في النهر..

واتكاءةٍ على شراع!

.....

(١٥) بن الدين بخولة، *النص بين الإنتاج والتأويل* (الجزائر، مجلة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بو علي الشلف – مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب ، المجلد الخامس، العدد (٢)، يونيو ٢٠١٩م، ص ١٣.

(١٦) الصديق الصادقي العماري، *جماليات التلقي من أجل تأويل النص الأدبي* (المغرب، مجلة وادي درعة، إصدار مركز النخيل للتوثيق، العدد (٢٩)، ٢٠١٧م)، ص٧٥.

.. وفي المساء، في ضجيج الرقص والتعانقْ
تنزلقين من ذراعٍ لذراع!
تنتقلين في العيون.. في الدخان العصبيِّ.. في سخونة الإيقاعْ
وفجأة.. ينسكب الشرابُ في تحطم الدوارقْ
يبلُّ ثوبك الفَرَاشيَّ.. من الأكمام حتى الخاصرةْ!
وحين يفغر المغني فمه مرتبكا
تنفجرين ضحكًا!
تشتعلين ضحكًا!ْ
وتخلعين الثوبَ في تصاعدات النغم الصارخ.. والمطارقْ
وتخلعين خُفَّك المشتبكا
ثمَّ..
تواصلين رقصك المجنونَ.. فوق الشَّظَيَات المتناثرةْ!!)
قراءة المشهد سينمائيًا:

نهار. داخلي

تتابع الكاميرا رصد انتقالات المرأة (البطلة). ترتكز اللقطات على رصد مشيتها مع موسيقا ذات إيقاع هادئ يتناسب مع هدوء الحركة وهي تتهادى في ممر ضيق بين صفين من الأغصان المتشابكة بإحدى الحدائق العامة. تستشعر حالة حلم ونشوة ينعكسان على وجهها وابتسامتها. ينساب من بعيد صوت "شادية" وهي تدندن بأغنية (فارس أحلامي).

قطع أول

ليل. داخلي

مرقص يجتمع فيه رجال ونساء من مختلف الأعمار. موسيقا صاخبة مع إيقاع حاد. رقصات عنيفة متشنجة مضطربة. تنتقل حركة البطلة فيها من راقص مزاملٍ لآخرين. ثمَّ دخان متصاعد يعكس الرغبات والالتهاب في المشاعر مع ضوء ضبابيّ. يختل توازن بعض الراقصين والراقصات. تضطرب الطاولات فينسكب الشراب من الأكواب والكؤوس. يتطاير رذاذ الماء ليسقط على أكمام البطلة وأجزاء من فستان سهرتها. فيرتبك المغني ويوشك أن يوقف غناءه، لكن البطلة ترفع عنه الحرج بالضحك الهستيريّ. يعود الإيقاع لحدته بل يتزايد فيها. فتنتفض البطلة مع جدة الإيقاع متحررةً من قيود حذائها، لترقص في جذل أكثر، وحين تجد أن الجميع يلتفتون نحوها منبهرين فإنها تقوم بخلع ثوبها المبلول مستمرة في الرقص والغناء. تركز الكاميرا على اهتزاز خصرها وعلى لمعان شظيات الزجاج المتناثرة أسفل قدميها حيث بقايا الأكواب والكؤوس المحطمة.

نشاهد البطل مع مجموعة من أصدقائه على منضدة يحتسون المشروبات ويضحكون في صورة شبحية حيث يتعالى الدخان من حولهم. تخفت الصورة تدريجيًا حتى تبهت تمامًا مع تباعد أصوات الإيقاع والموسيقا.

قطع ثانٍ

المقطع الشعري الثالث

(عينا القطة تنكمشان..
فيدقُّ الجرسُ الخامسةَ صباحا!
أتحسس ذقني النابتةَ.. الطافحةَ بثورًا وجراحًا
(.. أسمع خطو الجارة فوق السقفْ
وهي تعد لساكن غرفتها
الحمَّامَ اليوميَّ ...!)
دفءُ الأغطية، خريرُ الصنبورْ
خشخشة المذياع.. عذوبة جسدي المبهورْ
(.. والخطو المتردد فوقي ليس يكف ...!)
لكني في دقة بائعة الألبانْ:
تتوقف في فكِّي.. فرشاةُ الأسنانْ)
قراءة المشهد سينمائيًا:

فجر. خارجي

لقطة بانورامية كبيرة لضوء الشفق وهو يبدأ في الظهور في السماء. تنتقل الكاميرا لداخل شقة البطل. تتأمله في غرفة نومه يبدو نائمًا. تتثاءب في حضنه قطة راقدة في الفراش.

تنتفض بعدها في مواء باحثة عن طعام. يرنّ جرس المنبه الموضوع أعلى الكومدينو. إنها الخامسة صباحًا.

يتنصت البطل لصوتٍ ما. يتمطى. يتسمع بوضوح خطو جيرانه المتردد في الشقة العلوية. أصوات خرير الماء في الحمام تتقاطع مع خشخشة صوت المذياع في أغنية ذات دلال. ينهض البطل من الفراش. يتجه للحمام ليغسل وجهه وأسنانه. بينما يضع الفرشاة في فمه ممتزجة بالمعجون. يتهيأ بعدها لحلاقة ذقنه. نسمع صوت رنين جرس باب شقته. توضح له الطارقة أنها بائعة اللبن. فيدعوها أن تترك زجاجة اللبن خارج باب الشقة.

قطع

المقطع الشعري الرابع:

في الشارعْ(

أتلاقى – في ضوء الصبح – بظلِّي الفارعْ:

نتصافح.. بالأقدام!)

قراءة المشهد سينمائيًا:

نهار. خارجي

ترصد الكاميرا إغلاق باب شقة البطل مع نزوله على السلم. يبدو دوران السلم متكررًا. يخرج البطل من العمارة أو المبنى إلى الشارع. ينعكس ظل الشمس على مشيته ونتبين من مساحة الظل أنه يتسم بطول القامة نسبيًا. ترصد الكاميرا حركة انتقال القدمين في دأب ونشاط.

المقطع الشعري الخامس

حبيبتي، في الغرفة المجاورةْ(

أسمع وقع خطوها.. في روحةٍ وجيئةْ

أسمع قهقهاتها الخافتة البريئةْ

أسمع تمتماتها المحاذرةْ

حتى حفيف ثوبها.. وهي تدور في مكانها.. تهم بالمغادرةْ

..يومان، وهي إن دخَلْتْ(

تشاغلَت بقطعة التطريزْ

بالنظر العابر من شباكها إلى الإفريزْ

بالصمت إن سَألتْ!)

..وعندما مرت عليَّ.. بقعة مضيئة

ألقت وراء ظهرها.. تحية انصرافها الفاترة

فاحتقنتْ أذناي.. واختبأتُ في أعمدة الوظائف الشاغرةْ

حتى تلاشى خطوها.. في آخر الدهليزْ!)

قراءة المشهد سينمائيًا:

ليل. داخلي

شقة البطلة المجاورة لشقة البطل. نسمع صوت ضحكات البطلة وتمتماتها في الغرفة الملاصقة لشقة البطل. تبدو في حديث ربما يكون هاتفيًا مع أحد معارفها. نسمع وقع خطوها وهي تتنقل على أرضية الغرفة جيئة وذهابًا مع انخفاض صوتها بتحذيرات وتنبيهات وتمتمات. يبدو أنها على موعد خاص. صوت درفة دولاب تغلق. تنتهي من ارتداء ثيابها على عجل وتشرع في مغادرة الحجرة.

قطع

ليل. داخلي

شقة البطل. نراه يتنصت لصوت محبوبته في الشقة المجاورة. يتحرك ناحية البلكونة فيراها هناك واقفة في شباكها مشغولة بالتطريز. ينظر إليها فتقصي نظرتها عنه متكئة على الإفريز المجاور. يحاول أن يكلمها بصوت مهموس حتى لا يسمعهما أحد. تصغي ولا ترد عليه. ومع تكشف الضوء مع مرور إحدى السيارات فإنها تنفر عائدة للداخل. يبدو البطل منفعلًا بسبب تركها له على هذا النحو. يعود لداخل شقته. يجلس على أحد الكراسيّ. يمسك بالجريدة ويقلّب في صفحاتها باحثًا عن وظيفة. نسمع صوت خطو البطلة متباعدًا على سلم المبنى حتى يختفي من على الدرجات.

إظلام

المقطع الشعري السادس

(أطرق باب صديقي في منتصف الليلْ
(تثب القطةُ من داخل صندوق الفضلاتْ)
كلُّ الأبوابِ.. العلويَّة والسفليَّة، تُفتح إلا.. بابه
وأنا أطرق.. أطرقُ
"حتى تصبح قبضتيَ المحمومةُ
خفاشًا يتعلق في بندول"!
.....
يتدفق من قبضتي المجر
يترقرق.. عذبًا.. منسابًا.. يتساند في المنحنيات
تغتسل الرئتان المتعَبَتان من اللون الدافئ،
ينفثُ السمّ..
يتلاشى البابُ المغلقُ.. والأعين.. والأصواتْ!!
.. وأموت على الدرجاتْ!!)

قراءة المشهد سينمائيًا:

منتصف الليل. داخلي

يلوح البطل عائدًا من حانة مخمورًا. تضطرب مشيته ويترنح. يتجه نحو مدخل إحدى البنايات فيدلف إليها صاعدًا درجات السلم في مشقة وتعب. تنفلت من بين أرجله قطة عجلى كانت تعبث بكيس فضلات. يتوقف عند إحدى الشقق العلوية. يقرأ اسمًا على بابها. يبدأ في الطرق على الباب. لا يجيبه أحد فيكرر الطرق بعنف. غير أنه لا يجيب أحد من الشقة. فيزداد طرقًا وصخبًا مما ينبه الجيران فيفتحون أبواب شققهم ملتفتين له في تأنيب وتوبيخ. يومئون له بأن صاحب الشقة لم يعد موجودًا. ينظرون له في عطفٍ وإشفاق ثم يلوون شفاههم في لوعة عائدين لغلق أبواب شققهم. يتنبه البطل إلى أن هناك دمًا يسيل من يده بسبب عنف الطرق. تتلاشي صور الباب والجيران وتبدأ الأصوات والهمهمات في الاختفاء تدريجيًا. يسقط مغشيًا عليه على درجات السلم!

قطع

المقطع الشعري السابع:

(تدقّ فوق الآلة الكاتبة القديمةْ
وعندما ترفع رأسها الجميلَ في افتراق الصفحتيْنْ
تراه في مكانه المختار.. في نهاية الغرفةْ
يرشف من فنجانه رشفةْ
يريح عينيه على المنحدر الثلجي، في انزلاق الناهديْنْ!
(.. عينيه هاتين اللتين
تغسل آثارهما عن جسمها – قبيل أن تنام – مرتيْنْ!)
وعندما ترشقه بنظرة كظيمةْ
فيسترد لحظةً عينيه: يبتسم في نعومة
وهي تشد ثوبها القصير فوق الركبتيْنْ!
.....
في آخر الأسبوع..
كان يعدُّ – ضاحكًا – أسنانها في كتفيْه
فقرصت أذنيْه..
وهي تدسُّ نفسها بين ذراعيْه.. وتشكو الجوعْ)

قراءة المشهد سينمائيًا:

نهار. داخل

مكان عمل البطلة. نراها جالسة تكتب على آلة الاختزال. تقلب بعض الصفحات. تتنبه عند تغيير الصفحة وجوده أمامها في نهاية الغرفة يتطلع إليها وفي يده فنجان فهوة يرتشف منه. تتنبه أنه يسلط عينيه على صدرها البض. تلجمه بنظرة عاتبة فيرتد بنظره بعيدًا عنها مبتسمًا. بينما هي تشد جيبتها القصيرة على ركبتيها.

ليل. داخلي

شقة البطل. يتعانق البطل مع البطلة في اشتياق واحتياج. يتحسس كل منهما الآخر. تتضاءل مساحات الضوء وتختفي تدريجيًا مع لحظات عناقهما وغيابهما عن الوعي.

إظلام

المقطع الشعري الثامن:

حين تكونين معي أنتِ:(
أصبح وحدي..
في بيتي!)
قراءة المشهد سينمائيًا:

ليل. داخلي

تبدو مساحات الأضواء شحيحة. يلوح البطل والبطلة في هيئة شبحين أو ظلين يتبادلان الغرام. موسيقى هادئة يعقبها سكون. صورة للبطل نصف عارٍ وهو يغط في نوم عميق.

قطع

المقطع الشعري التاسع:

جاءتْ إليَّ وهي تشكو الغثيان والدوارْ
(.. أنفقتُ راتبي على أقراص كمنعِ الحمْلْ!)
ترفع نحوي وجهَها المبتلّ..
تسألني عن حلّ!
.....
هنأني الطبيبُ! حينما اصطحبتُها إليه في نهاية النهارْ
رجوته أن يُنهي الأمر... فثارَ (.. واستدارْ
يتلو قوانين العقوبات عليَّ كي أكفَّ القول!)
هامش:
أفهمته أن القوانينَ تُسنُّ دائما لكي تُخرقْ
أن الضمير الوطنيَّ فيه يُملي أن يقل النسلْ
أن الأثاث صار غاليًا لأن الجدبَ أهلك الأشجارْ
لكنه.. كان يخاف الله.. والشرطةَ.. والتجارْ!)

قراءة المشهد سينمائيًا:

ليل. داخلي

شقة البطل. يدق الباب. يفتح البطل فتدخل البطلة متسللة تتلفت حولها خشية أن يكون أحد قد رآها. تغلق الباب وتخبره بأنها أصبحت حاملاً منه. اكتشفت حدوث ذلك رغم حرصها على استخدام حبوب منع الحمل. تبين له أنها حاولت التخلص من المشكلة ولم تفلح. تسأله بجزع يظهر على وجهها وخوف أن يجد لها حلاً قبل تفاقم الفضيحة.

قطع

نهار. داخلي

عيادة طبيب النساء. ازدحام شديد. البطل والبطلة في العيادة في موضعين منفصلين بانتظار دورهما في الدخول. يقترح البطل دفع رسم مستعجل للدخول للطبيب بسرعة خشية أن يراهما أحد. دقائق من الصمت. ينادي التمرجي على اسم صديقته فيدخلان للطبيب. يقوم الطبيب بالكشف الدقيق على البطلة وينتهي معلنًا بابتسامة: ألف مبروك!

ينتحي البطل بالطبيب محاولاً التوضيح له بأنه لا يريد إنجاب الطفل في هذا الوقت ويطلب مساعدته في التخلص منه بعملية إجهاض. ينتفض الطبيب غضبًا ويعلن أنه لن يغضب الله ولا يمكن أن يخالف ضميره ومهنته ويعرض نفسه للمساءلة القانونية. يلحّ عليه البطل لكنه يتمسك برأيه ويدعوه أن يفرح بالنعمة التي منّ الله عليه بها، فكثير من الناس لا يقدرون على الإنجاب مثله ويأتون له لكي يساعدهم في إنجاب طفل. وحين لا يجد البطل مفرًا يترك العيادة وقد بدا على وجهه الوجوم.

قطع

المقطع الشعري العاشر:

(في ليلة الزفافِ.. في التوهج المرهقْ
ظلت تُدير في الوجوه وجهها المنتصر المشرقْ
وحين صرنا وحدنا – في الصمت الكثيف الكلماتْ
داعَبَت الخاتم في إصبعها الأيسرِ.. ثم انكمشت خجلى!
(.. كانوا –وراء الباب– يكنسون النور والظلا
وتخلع الراقصةُ الشقراءُ عريَها.. وتحسب الهبَاتْ!)
قلت لها " ما أجمل الحفلا "
فأطرقت باسمةَ الغمازتين والسماتْ.

وعندما لمستُها: تثلجت أطرافها الوجلى!
وانفلتت عجلى ...!
كأنها لم تذق الحبَّ.. ولم يثر بصدرها التنهداتْ!!)
قراءة المشهد سينمائيًا:

ليل. داخلي (مشهد١)

أصوات موسيقا صاخبة وطبول وأنوار كثيرة متوهجة. أغنية (متذوقيني يا ماما لمها صبري) تترجرج أصداءها عاليًا. تبدو الكوشة علي مرمى البصر. يجلس البطل في بزة أنيقة والبطلة في ثوب عرسها الشفاف وعلى رأسها طرحة بيضاء. حشود عائلية تهنئ وتبارك. تتلفت البطلة حولها مزهوة يبدو عليها السعادة والانتصار. بعد قليل ينفض الجمع. مشهد لراقصة تجمع (النقوط) في دلال. تعزف موسيقا الزفاف ويمضي البطل يده في يد عروسه حتى دخولهما شقتهما.

ليل. داخلي (مشهد٢)

داخل شقة البطل حيث نراه وحيدًا برفقة عروسه. تنظر إليه وتدعك خاتم زواجهما بفرحة وانتصار. يقترب منها ويحدثها بأن حفل الزفاف كان جميلاً جدًا فتبتسم. يقبلها ويحاول أن يضمها إليه فتنفلت منه في خجل إلى داخل غرفة حيث يتبعها مغلقًا خلفه الباب.

إظلام

المقطع الشعري الحادي عشر:

(مذ علقنا – فوق الحائط – أوسمة اللهفةْ
وهي تطيل الوقفة في الشرفة!
واليوم!
قالت إن حبالي الصوتية تُقلقها عند النوم!
(.. وانفردت بالغرفة!!
قراءة المشهد سينمائيًا:

نهار. داخلي

شقة البطل التي تحولت لشقة الزوجية. في غرفة المعيشة نرى البطل في بيجامة منزلية يقرأ في إحدى الجرائد اليومية. وصوت مذياع يعلو بأناشيد حماسية. فيتململ مستهجنًا: لا صوت يعلو فوق صوت المعركة.

الزوجة تبدو واقفة في الشرفة. تنظر للقادمين والراحلين. بطنها يبدو كبيرًا بالحمل. تعود من الشرفة لزوجها تخبره بأنها لا تستطيع النوم بجواره؛ فصوت شخيره بات عاليًا مزعجًا لها. تستأذنه أن ينام في الصالة تاركًا السرير لها وحدها. يقبل الزوج دون تبرم ويدخل ليسحب بطانية ووسادة يلقي بهما على أريكة الصالة ويفترشهما دون اهتمام.

المقطع الشعري الثاني عشر:

(في جلسة الإفطار.. في الهُنيهة الطفليَّة المبكرةْ
أعصب عيني بالصحيفة التي يدسُّها البائع تحت الباب
وزوجتي تبدأ ثرثرتَها اليومية المثابرةْ
وهي تصبُّ شايَها الفاتر في الأكواب!
(.. تقصُّ عن جارتها التي ارتدت..
وجارها الذي اشترى..
وعن شجارها مع الخادم والبواب والقصَّاب،
.. ثمّ تشدُّ من يدي: صفحةَ الكرةْ!)
قراءة المشهد سينمائيًا:

نهار. داخلي

شقة الزوجية. الزوجان يتناولان طعام الإفطار على السفرة. خبز وجبن وفول وبيض وإبريق شاي وحليب. يقرأ الزوج في الصحيفة اليومية. الزوجة تثرثر بالكلام عن قصص الجيران ومشكلتها مع البواب الذي لا يلبي طلباتها والجزار الذي لا يحضر لها اللحوم في ميعادها ودومًا لا تكون في حالة جيدة رغم أنها تدفع له أكثر من الثمن المعروض. تستمر في شكواها من الجميع وحين تجد أن الزوج لا يصغي لها تشد منه الصفحة المفضلة في الجريدة التي يطالعها وهي صفحة الكرة. يستسلم الزوج لفعل زوجته دون أن يؤنبها. تصب له شاي الصباح فيشربه باردًا غير أنه لا يتململ، ويقرر أن يغادر الشقة باتجاه أصحابه في المقهى.

المقطع الشعري الثالث عشر:

(.. العالم في قلبي ماتْ
لكني حين يكف المذياع.. وتنغلق الحجراتْ
أخرجه من قلبي.. وأسجِّيه فوق سريري
أسقيه نبيذ الرغبة
فلعلَّ الدفء يعود إلى الأطراف الباردة الصلبة
لكن.. تتفتت بشرتُه في كفي
لا يتبقى منه سوى.. جمجمةٍ.. وعظام!
وأنام!!).

قراءة المشهد سينمائيًا:

هو ذاته مشهد المقطع الأول من القصيدة.

ليل. داخلي

نحن في شقة الزوجية. تحديدًا في غرفة المعيشة. يبدو بها أريكة أشبه بسرير. أعلى الحائط صورة في إطار مذهّب لجمال عبد الناصر تبرز في زاوية ما من الحجرة. صوت مذياع يحدث ضجيجًا حماسيًا. البطل يقوم بإغلاق باب الحجرة ثم يجلس على أريكته وأمامه زجاجة نبيذ. يغلق المذياع بيده فيكفّ الصوت المنطلق منه. يشعر ببعض الألم في صدره فيتحسس ضلوعه. يمرر يده على صدره يتحسس قلبه أكثر ليتأكد من أنه ما يزال ينبض، وأنه على قيد الحياة. يدلك بيده ضلوعه محاولاً أن يبعث الدفء فيها. يتكئ ممددًا ساقيه على الأريكة، ويصب لنفسه كأسًا. يجترع النبيذ مرة واحدة ويتجشأ. يحدّق حوله في بلاهة. ويقرر النوم فيسحب عليه الغطاء.

ترتكز الكاميرا على رصد الوحدة والفراغ والبياض والصمت والنوم.

إظلام

التحليل الموضوعي للنص

يتشكل نص (يوميات كهل صغير السنّ) من ثلاثة عشر مقطعًا شعريًا أو من ثلاثة عشر مشهدًا سينمائيًا، تتكئ البنية الإيقاعية للنص على استخدام بحرين عروضيين هما: بحر الرجز وبحر الخبب (المتدارك التام)، سبعة مقاطع تمضي على وتيرة الرجز وستة مقاطع على تفعيلة الخبب؛ وإذا ما اتفقنا على أن القصيدة بناؤها دائري أي تبدأ أحداثها (المقطع الأول) من حيث انتهاء هذه الأحداث (المقطع الثالث عشر) وحذفنا ما يبدو أنه مقطع متكرر فيصبح استخدام البحرين متساويًا لكل منهما بواقع ست مرات لكل بحر عروضي.

م	رقم المقطع/ المشهد	البحر العروضي	ملاحظات
١	الأول	الخبب	المقطع الأول يمثل تكرارًا للثالث عشر
٢	الثاني	الرجز	
٣	الثالث	الخبب	
٤	الرابع	الخبب	
٥	الخامس	الرجز	
٦	السادس	الخبب	
٧	السابع	الرجز	
٨	الثامن	الخبب	
٩	التاسع	الرجز	
١٠	العاشر	الرجز	
١١	الحادي عشر	الخبب	
١٢	الثاني عشر	الرجز	
١٣	الثالث عشر	الخبب	

الخبب= ٧ مرات الرجز= ٦ مرات

وهو ما يعكس فكرة محاولة خلق التوازن والتوافق بين وحدات الإيقاع المستخدمة إلى حد ما، مع سيطرة طفيفة للخبب (المتدارك) الذي رأى "صلاح عبد الصبور" أن تفعيلته "أقرب إلى لهجة الحوار من الرجز، وفيها موسيقية راقصة وخاصة إذا تكونت من متحرك فساكن فمتحرك

فساكن، ولكنها إن حركت آخر حروفها أحيانًا – وهذا لم يجزه الأقدمون- أصبحت ذات إيقاعٍ جاد، وانكسرت الحركة الراقصة لتحلّ محلها تناوبات موسيقية متماوجة"[١٧]، وربما يكون هذا السبب هو ما دفع بالشاعر "أمل دنقل" إلى الإكثار من استخدام تفعيلة هذا البحر.

ليس بوسعنا فهم أبعاد القصيدة بمعزل عن الظرف الحضاري والسياق التاريخي لتاريخ إنتاج القصيدة الذي تعمد الشاعر إيضاحه بأنه عام (١٩٦٧م)، وبالتأكيد فإن المرحلة من هذا العام ستكون تالية لتاريخ وقوع الهزيمة لا قبلها، وفي ضوء هذا المدخل فإنه سيتعين علينا لبلوغ مقاصد الشاعر التنبه لمسألتين أولاهما: طبيعة الصراع بين السلطة والمثقف على مدار الفترة من (١٩٥٢-١٩٦٧م) ورغبة رجالات الجيش في الاستحواذ على هذه السلطة في إطار مطلق لا يقبل مشاركة أو مساءلة من أحد[١٨]، وثانيهما: واقع الهزيمة المريرة بما آل إليه مع ضياع الأرض واستشهاد كثير من الجنود وأسر بعضهم الآخر، وفي ضوء فهم هذين المدخلين فإن القصيدة تبدو تعبيرًا عن ذروة هذا الصراع والرغبة في امتلاك الشرعية الزائفة، التي بموجبها تكتسب حقوقًا وتفرض واجبات.

ربما ترمز المرأة/ الخطيبة -التي قامت بينها وبين الراوي/ الخطيب علاقة غير شرعية- للسلطة، بينما يرمز الراوي/ الخطيب للمثقف الذي استسلم لمتطلبات هذه السلطة التي تعمدت أن توقعه في خطيئة (في النص: علاقة تقود لحمل غير شرعيّ) لتجبره من خلالها على منحها الشرعية بالزواج، وبعد أن تملكت كل شيء انفردت بالسيطرة المطلقة وأخرجته من كل الدوائر والحقوق، فبدا واضحًا للمتلقي القارئ أن "العلاقة التي تربط الزوجة بـ "الكهل صغير السنّ" أشبه بالعلاقة التي تربط السلطة بالمواطنين، فعندما أتيح لهذه الزوجة أن تمتلك الصفة الشرعية (بعقد الزواج) تخلت عن جمالها وفتنتها، وكشفت عن وجهها الآخر، فسيطرت على البيت و(الزوج) الذي صار مطالبًا بأن يشرب ما تقدمه له دون حقّ التبرم، ويُصغي – رغمًا عنه- إلى كل ما تسوقه له من أخبار، بل وطردته من مكانه الطبعيّ (غرفة النوم)"[١٩] .

فليست القصيدة قصة حب عادية قامت بين شاب وفتاة وانتهت بالزواج والملل، بل هي – في تأويلٍ- رمز للصراع الذي صاحب قيام ثورة ١٩٥٢م وعبّر عنه الشاعر "أمل دنقل" في معظم قصائده، وانتهى بعزل المثقف والانفراد بالسلطة، وقد كان الشاعر حريصًا بدوره "على تأكيد أن هذا الجيل -جيله- قد شاب قبل الأوان، وأن تجاربه في الحياة والسياسة قد انتهت مبكرًا، وأنه قد عزل عن أداء دوره، وتفريغ مكانه منه"[٢٠]؛ مما أدى إلى تهميشه وازدياد طغيان السلطة.

من جماليات توظيف معطيات السينما:

عديدة هي أشكال توظيف معطيات السينما في النصوص الشعرية ومتنوعة، وعلينا أن نتنبه -بادئ ذي بدء- إلى الاختلاف النوعي لأدوات التعبير في الشعر عن هذه الجماليات في السينما، فبينما تتوسل السينما بالآلات والكاميرات والتقنيات فإن وسيلة الشعر ليست سوى العين المجردة والتخييل السردي، يحاول الشاعر من خلالها توظيف جماليات السينما اتكاءً على معطيات القصيدة المعاصرة، ومن أبرز صور هذه الجماليات:

(١٧) صلاح عبد الصبور، *مأساة الحلاج* (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة ٢٠٠٠م)، (التذييل) ص١٢٧.

(١٨) حول هذه القضية يُنظر بالتفصيل: منير فوزي، *صورة الدم في شعر أمل دنقل*، الباب الثاني، الفصل الأول: السلطة والمثقفون، الصفحات من (٨١-١٢٠).

(١٩) منير فوزي، *صورة الدم في شعر أمل دنقل*، ص ٨٦.

(٢٠) المرجع السابق.

١-**الحدث المتوازي:**

ونراه متحققًا في المقطع الثالث من القصيدة حيث نشاهد حدثين متوازيين ينموان في وقت واحد، عند الراوي في غرفة نومه التي يتسرب لها من خلف ستارة الشرفة ضوء الصباح، مما يجعل مساحة حدقة عيني قطته تتضاءل، ومعلوم أن عيون القطط تتسع حدقتها في الظلام وتقل مع ازدياد مساحات الضوء، فالساعة باتت الخامسة صباحًا، ويد بائعة اللبن تدق الباب، فينهض الراوي متحسسًا ذقنه التي ملأتها البثور والجراح:

(عينا القطة تنكمشان..
فيدقُّ الجرسُ الخامسةَ صباحا!
أتحسس ذقني النابتةَ.. الطافحةَ بثورًا وجراحًا

وفي الوقت ذاته الذي كان الراوي فيه ممددًا على سريره ملتحفًا بالأغطية الدافئة، كان هناك حدث موازٍ يتشكّل في الدور العلويّ له، حيث جارته التي منحت زوجها أو صديقها ليلة ساخنة استوجبت قيامه بالاغتسال، يعكسه تدفق ماء الصنبور، مع حركة الجارة الوثابة على أرضية غرفتها، وتلتقي الصور المتتابعة والأصوات معًا، فالراوي ممدد على سريره وزوج الجارة أو صديقها ممدد على البانيو، ويتداخل صوت الصنبور مع تداخل صوت جرس المنبه، وخشخشة المذياع، كما تتوازى حركة الجارة المتكررة مع حركة الراوي/ الكهل صغير السنّ المتوجه للحمام ليغسل أسنانه:

(.. أسمع خطو الجارة فوق السقف
وهي تعد لساكن غرفتها
الحمَّامَ اليوميَّ ...!)
دفءُ الأغطية، خريرُ الصنبور
خشخشة المذياع، عذوبة جسدي المبهور
(والخطو المتردد فوقي ليس يكف!..)
لكني في دقة بائعة الألبان:
تتوقف في فكِّي.. فرشاةُ الأسنان)

ومن خلال هذه التداخلات بين معطيات الحدثين تتوزع الرؤية البصرية ما بين أسفل (حيث غرفة الراوي) وأعلى (غرفة الجارة)، وتمتزج الأفعال ما بين تحقق الرغبة عند الجارة والانبهار عند الراوي، ونشاط الجارة المتمثل في حركتها الدؤوب وكسل الراوي.

٢-**القطع الصوتي:**

يعني سينمائيًا "وصلاً للقطتين ليس بينهما استمرارية، وسواء أكان وصل اللقطتين يؤدي إلى تغيير اتجاه الشاشة، أم يقوم بالتركيز على حدث غير متوقع، أو أنه ببساطة لا يجعل المتفرج يرى في اللقطة الثانية اتصالاً للسياق مع اللقطة الأولى، فإن نتيجة القطع القافز هي التركيز على عدم الاستمرارية ...إنه ينبه المتفرج إلى أنه يرى فيلمًا، ويجب أن يكون واعيًا بأن الفيلم يقوم بالتلاعب به"(٢١).

تبدأ اللقطة بمحاولة البطل الذهاب إلى شقة الصديق الذي كان فيما يبدو زميلاً له في الكتيبة أيام الحرب؛ بعد ليلة شرب فيها هذا البطل كثيرًا لينسى، إنه يصل لشقة صديقه ويطرق بابه دون إدراك منه بأن هذه الشقة قد خلا منها باستشهاده أو بأسره، ولأنه لا يوجد أحد فيها يصبح الطرق عبثًا وألمًا، ومع تزايد الطرق الحادّ غير المجدي يتنبه الجيران لهذا الطارق الغريب، ويحاولون أن يفهموه أن صديقه لم يعد لشقته منذ وقت الحرب، لكنه لا يفهم ولا يعي:

(أطرق باب صديقي في منتصف الليل
تثب القطةُ من داخل صندوق الفضلات)
كلُّ الأبواب، العلويَّة والسفليَّة، تُفتح إلا.. بابه

(٢١) كين دانسايجر، *تقنيات مونتاج السينما والفيديو*، ترجمة وتقديم أحمد يوسف (القاهرة، المركز القومي للترجمة ٢٠١١م، ص ١٧٥.

وأنا أطرق.. أطرق

حتى تصبح قبضتيَ المحمومةُ خفاشًا يتعلق في بندول!

وتنتقل اللقطة من مشهد صعود السلم لأخرى تحتية، فنرى السارد منكفئًا على آخر درجات سلم العمارة التي كان يقطن فيها صديقه الذي لم يجده هناك، وقد بسط قبضته يتأمل الدم المنساب منها بسبب عنف دقاته بقبضة يده، وتفتح صورة انسياب الدم تذكارات لمشاهد الموت والاستشهاد وآثار الهزيمة، فلا يكون إلا الغياب وفقدان الوعي:

يتدفق من قبضتي المجروحة خيطُ الدم

يترقرق.. عذبًا.. منسابًا.. يتساند في المنحنيات

تغتسل الرئتان المتعَبَتان من اللون الدافئ،

ينفثُ السمّ..

يتلاشى البابُ المغلقُ.. والأعين.. والأصوات!!

وأموتُ على الدرجات

ويمثل انقطاع الصوت أو تلاشيه هنا فقدانًا لكل مقومات الحياة، سواء أكان هذا الصوت الطرق على الباب أم صوت صعود القدمين على السلم أو نزولهما، أو صوت لهاث البطل وإعيائه الذي يقوده إلى الإحساس بدنو الأجل وتوقف القلب عن الخفقان على درجات السلم.

٣-اللقطة من وضع الحركة:

تعتمد تقنية (اللقطة من وضع الحركة) على انتقال الكاميرا من مسار حركةٍ إلى أخرى، مما يقود لانتقال من الماضي للحاضر، وهو الأمر الذي من شأنه أن "يتيح استمرارية الحركة البصرية، والاكتشاف الدرامي، لحظة مبهرة من الاكتشاف"[٢٢].

في المقطع/ المشهد الثاني يتتبع انتقالات البطلة من مسار لآخر، محاطة بعناصر الطبيعة (أشعة الشمس- أغصان الأشجار- النهر)، وتتوازى انسيابية الحركة مع تدفق موجات ماء النهر في رحلة القارب الذي يمخر عبابه:

(تنزلقين من شعاعٍ لشعاع..

وأنت تمشين – تُطالعين- في تشابك الأغصان في الحدائق

حالمةً.. بالصيف في غُرفات شهر العسل القصير في الفنادق

ونزهةٍ في النهر..

واتكاءةٍ على شراع!

ثمة رغبة لدى البطلة في التشابك أو الاقتران مع الآخر، تعكسها صورة الشجر المتشابك في الحدائق التي تمر بينها، واسترخاءة شراع المركب (اتكاءة على الشراع)، يتداخل بعدا اللقطة المتحركة عبر مستويين: الخارجي: المتمثل في عناصر الطبيعة وتشابك الأغصان، والداخلي في الحالة النفسية للبطلة بمشاعرها وأحلامها، ورغبتها في الاقتران.

٤-القطع إلى نقطة خارج السياق

(في الشارعْ

أتلاقى – في ضوء الصبح- بظلِّي الفارعْ:

نتصافح.. بالأقدام!)

نشاهد هنا استخدام المفارقة الساخرة irony بين الإنسان وذاته، أو الإنسان وظله، وبدلاً من أن يكون بين الطرفين تناسب وتماهٍ، نجد الظلَّ يرسم صورة لشخص عملاقًا فارع الطول، معطيًا إياه أكبر من حجمه الطبعيّ، وفي توازٍ مع هذه المفارقة الأولى تأتي المفارقة الثانية حيث يلتقي الإنسان بظله، فيتصافحان بالأرجل بدلا من الأيدي.

ويؤدي هذا القطع دوره في انتقال المشهد لفضاءٍ يكون خارج النسق الأصليّ، وخارج سياق الحكي، مما يهيئ المتلقي/ المشاهد للقطة أو القارئ للنص الابتعاد عن تفاصيل الحدث الأصليّ وهو رصد تنامي علاقة السارد بالبطلة، كما

(٢٢) كين دانسايجر، *تقنيات مونتاج السينما والفيديو*، ترجمة وتقديم أحمد يوسف (القاهرة، المركز القومي للترجمة ٢٠١١م، ص ١٧٥.

تتماهى الظلال مع الضوء لترسم صورة شبحية للبطل السارد، يبدو فيها فارغًا عملاقًا على عكس حقيقته.

٥-اللقطة القريبة

(وأنام!!..)

ربما تكون هذه اللقطة التصويرية الأخيرة في المقطع النهائي للقصيدة أبلغ تعبيرًا عن عمق أزمة البطل، الذي استلب منه كل شيء، ولم يعد يمتلك ما يدفعه للحياة، فيجيء تعبير موت العالم عنده (العالم في قلبي مات) دالةً كاشفةً على عمق أزمته الحقيقية، فلا عاد له بيت يمتلكه ولا زوجة ولا ابن (يفترض أنه كان هناك حمل قبل الزواج بات مسكوتًا عنه طيلة مقاطع القصيدة)، ولا يتبقى لهذا البطل سوى الفراغ والوحدة والبرودة، فيلجأ للشراب حتى ينسى، ورغم كثرة الشراب فإنه لا يدفعه للنسيان، وتأتي اللحظة الصعبة ليستلقي فيها على أريكته محاولاً إغماض عينيه طالبًا النوم والسكينة. وتنتهي اللقطة وهو يجاهد النوم الذي لا تؤكد المفردة الأخيرة (وأنام) تحققه، ذلك لأنه لا يقرّ بأنه نام بالفعل أو في مرحلة النوم؛ بل (أنام) التي ربما تمثل أملاً يرغب في تحققه مستقبلاً.

فاللقطة القريبة هنا للبطل وهو وحيد يجافيه النوم وتحاصره الأوجاع والأحزان، تكون كاشفة ودالة ومعبرة عن عمق ما وصل له هذا البطل من أوجاع وخيبات، وإن التركيز بالضوء على ملامح الوجه واسترخاءة الجسد على الأريكة كافية باختزال حجم الألم والمعاناة للمشاهد.

٦-الزمن الدرامي وسرعة الإيقاع

يؤدي الزمن دورًا كبيرًا في تتابع الأحداث ونمو الشخصيات، في الأنساق السردية والحكايات، وتتعدد جماليات الزمن الدرامي بارتباطها بتدفق الأحداث وسرعة إيقاعها، وكلما ازداد الحدث سخونة، تزايدت سرعة إيقاع الزمن الدرامي لتتوافق مع سرعان جريان الأحداث، ومن الأمثلة الدالة على هذا التداخل بين الزمن الدرامي وسرعة الإيقاع ما يرد في المقطع/ المشهد الثاني:

.. وفي المساء، في ضجيج الرقص والتعانق
تنزلقين من ذراعٍ لذراع!
تنتقلين في العيون، في الدخان العصبِيِّ، في سخونة الإيقاع
وفجأة.. ينسكب الشراب في تحطم الدوارق
يبل ثوبك الفَرَاشِيَّ.. من الأكمام حتى الخاصرة!
وحين يفغر المغني فمه مرتبكا
تنفجرين ضحكًا!
تشتعلين ضحكًا!
وتخلعين الثوبَ في تصاعدات النغم الصارخ.. والمطارق
وتخلعين خُفَّك المشتبكا
ثم..
تواصلين رقصك المجنون..
فوق الشَّظَايَات المتناثرة !!)

ونرى هنا كيف يؤدي الزمن الإيقاعيّ دوره في رصد اللقطات السينمائية مع كونه ملازمًا لها وكاشفًا لأبعادها، وإذا كان لكل مشهد زمنه الخاص، فإن هذا الزمن يتبدل إيقاعه وفق متطلبات المشهد وحدة الفعل (**Action**)، وكلما تزايدت حدة الأفعال وردودها تزايد إيقاع الزمن وتحول من البطء للسرعة، فالأسرع، وهو ما نلمسه في المشهد السابق، فمع ضجيج الأصوات والإيقاعات تضطرب خطوات البطلة وتتسارع، ويعكس الفعل (تنزلقين) التسارع والانبساط والتمدد، ومع الانتقال من (ذراع) لـ (ذراع) تتماهى الحركة وتتغير اللقطة من البورتريه الأمامية للوجه إلى البروفيل الجانبية، كما تنقل الكاميرا لتعدد ملامح المرأة في العيون

الملتفتة باتجاهها (**تنتقلين في العيون، في الدخان العصبيِّ، في سخونة الإيقاع)**، ومع تعالي سرعة الإيقاع يتدافع الزمن وتتسارع الأحداث، (ينسكب الشراب- تتحطم الدوارق- يُبَلّ الثوب- يفغر المغني فاه- يرتبك – الانفجار في الضحك والانغماس فيه (الاشتعال)- خلع الثوب المبلل- خلع الخفّ- تصاعد الأنغام والدفوف- مواصلة الرقص الجنوني).

وتكشف هذه التحولات السريعة المتعاقبة اضطراب نفسية البطلة، كما حرص أن يقدمها نص الشاعر، فهي لا مبالية، وغير منضبطة، راغبة في الاستمتاع بكل لحظات حياتها ولذاتها، دون تقيد بضوابط أو أعراف، ولو على حساب الآخرين، فما يعنيها فقط تحقق سعادتها ومتعتها، دون النظر في عواقب الأمور، وهذه الصورة تكون بمثابة مقدمة تمهيدية للقارئ/ المشاهد تكشف له عن لامبالاة هذه البطلة، مما يجعلنا نتقبل أن تقوم بعلاقة مع خطيبها دون زواج.

٧-الحوار السينمائي

ثمة إجماع على أنه "يتميز الحوار السينمائي عن الحوار في عالم الروايات بغياب الراوي الأدبي الذي يمكن أن يلخص أو يفسر أو يوضح كلام الشخصيات ووجهات نظر ذاتية لعقول ومشاعر الشخصيات والذي يفكرون به. كما تقوم الكاميرا والميزنسين **Meez-ahn-sen** [أي وضع الشيء في المشهد] والمونتاج والموسيقى التصويرية بهذه المهام في بعض الأحيان. ويعد الحوار السينمائي هو أحد المكونات المميزة لشريط الصوت في الفيلم حيث لا يمكن قياس رد فعل المتلقي بين قراءته للكلمات المطبوعة على صفحات الرواية، وسماعه للكلمات بصوت الممثلين"(٢٣).

ولا تختلف أنواع الحوار في السينما عن الأدب، فهناك حوار خارجي **dialogue** بين شخصية وأخرى أو آخرين، وهناك حوار داخلي **monologue** بين الشخص وذاته، ومثال النوع الأول ما يرد في المقطع/ المشهد التاسع، حيث يلتقي البطل بالبطلة في شقته:

جاءتْ إليَّ وهي تشكو الغثيان والدوارْ (
)! ..أنفقتُ راتبي على أقراص منعِ الحمل(
ترفع نحوي وجهَها المبتلّ..
تسألني عن حلّ!

ثمة حوار تبدو فيه البطلة مضطربة، تعاني من كثرة الغثيان والإحساس الدائم بالدوار، مما يشي منطقيًا باستنتاج أنها أعراض الحمل، وتتحدث البطلة بأنها كانت دومًا حريصة ألا يحدث هذا الأمر، فقد كانت تتعاطى أقراص منع الحمل في موعدها، وأنها لم تقصر من ناحيتها، وتغرورق عيونها بالدموع سائلة عن حلّ فقد باتت حبلى، بينما يبدو الانزعاج على وجه البطل، وهو يفكر في البحث عن حل لهذه المشكلة العويصة.

وننتقل للمشهد التالي مباشرة حيث يدور حوار بين الطبيب الذي قام بتوقيع الكشف الطبي على البطلة مؤكدًا ثبوت الحمل، ومهنئًا البطل، ظانًا منه أنه زوجها، غير أن الحوار الخارجي هنا يأخذ منحى آخر مع مطالبة البطل للطبيب بضرورة التخلص من الجنين، فيثور الطبيب ويؤكد له أن هذا أمر مخالف للضمير وللقوانين التي وضعتها الدولة، وأن هناك تجريمًا وعقوبات، وحين يجد الطبيب أن البطل ما يزال مستمرًا في مطالبته حيث لا يلتزم معظم الناس بالقوانين، فإنه يقرأ عليه مواد تجريم الإجهاض وعقوباتها لكي يكف عن الاستمرار في الكلام، ويحاول البطل عبثًا بشتى وسائل الإقناع أن يثنيه عن قراره لكنه يتشبث بالأمر مؤكدًا أنه يخشى الله.

هنأني الطبيبُ! حينما اصطحبتُها إليه في نهاية النهارْ
رجوته أن يُنهي الأمر... فثارَ (.. واستدارْ
يتلو قوانين العقوبات عليّ كي أكفَّ القول!)

(٢٣) سارة أبو ريا، *الحوار السينمائي* (القاهرة ٢٠٢٢م)، ص ٨.

هامش:

أفهمته أن القوانين تسنّ دائما لكي تُخرقْ
أن الضمير الوطنيَّ فيه يُملي أن يقل النسلْ
أن الأثاث صار غاليًا لأن الجدبَ أهلك الأشجارْ
لكنه.. كان يخاف الله.. والشرطةَ.. والتجارْ!)

أما الحوار الداخلي فنراه في المقطع الأول حيث يتحدث البطل مع نفسه مؤكدًا أن نبض الحياة قد توقف لديه، وأنه لم يعد هناك ما يستحق أن يعيش لأجله، وأن كل المحاولات من أجل إحياء رغبته في الحياة تبوء بالإخفاق، فلا يتدفق الدم للأطراف، ولا تسري سوى البرودة والصقيع:

(أعرف أن العالم في قلبي.. مات!
لكني حين يكف المذياع.. وتنغلق الحجرات:
أنبش قلبي، أخرج هذا الجسد الشمعي
وأسجِّيه فوق سرير الآلام.
أفتح فمه، أسقيه نبيذ الرغبة
فلعلّ شعاعا ينبض في الأطراف الباردة الصلبة
لكن.. تتفتت بشرتُه في كفي
لا يتبقى منه.. سوى: جمجمةٍ.. وعظام!)

يمكننا أن نعد الحوار السينمائي "إحدى أدوات رسم شخصيات العمل الفني والكشف عن طبيعتها، بالإضافة إلى دفع الأحداث باتجاه العقدة؛ على أن يكون مناسبًا للشخصية ويشكّل مفتاحًا للوصول إليها"(٢٤).

ولأن الحوار يكون بمنزلة مناقشة بين طرفيْن أوْ مجموعتيْن؛ بقصد طرح تصور أو تصحيح فِكْرة، أو إظهار حُجَّة، أو مشاركة أمرٍ ما من الأمور، فإن الحوار السينمائي يمثل وجهًا من أوجه الأساليب السينمائية التي تكسب المشاهد تعددية في الأصوات وتنوعًا في مستوياتها ودلالاتها، ذلك أنها تختلف باختلاف الشخصيات، وتكون جاذبة للمتلقي من خلال التنوع الصوتي لهذه الشخصيات بما يكشف عن أبعادها المجتمعية والطبقية والأيدلوجية، كما تنبهنا حوارية باختين، فنتمكن بها من متابعة المشاعر والانفعالات ما بين الليونة والرقة والصخب والوداعة، وكلها تمثلات لعناصر أساسية جاذبة لدى المشاهد أو المتلقي.

خاتمة:

تأسست هذه الدراسة على معطيات (نظرية التلقي The theory of reception) كما قدمها "ولفجانج إيزر" الذي رأى أن النص- في حقيقته- ليس أكثر من (رصف للكلمات)، بينما الدور الحقيقي إنما يكون للقارئ/ الناقد الذي يُسبغ المعاني على هذا النص؛ بقراءة واعية منتجة له تتكامل مع ملء فراغات هذا النص بما هو مسكوت عنه أو غير مصرح به داخل فضاءات هذا النص، تقود لإعادة استكمال هيكله الكليّ واستيفاء معالمه.

واستنادًا لهذا الطرح تناول هذا البحث أبعاد التجربة الإبداعية لإحدى القصائد العربية بإعادة إنتاجها، وهي قصيدة (يوميات كهل صغير السنّ) للشاعر المصري (أمل دنقل) في مظهرٍ مغايرٍ للشعر؛ وفق تأويل نقدي جماليّ سينمائي فرضته مجريات أحداث القصيدة وطبيعة بنائها؛ حيث غلبت عليها معطيات السينما وجمالياتها؛ وهذا النمط من التأويل ربما يعد جديدًا في حقل الدراسات الأدبية والنقدية، ويمثل واحدًا من أنماط إضاءة النص وإعادة إنتاجه في إطارٍ موازٍ، لأنه يمازج بين لونين مختلفين من الآداب والفنون وهما: الشعر والسينما، ومعلوم أن لكل منهما جمالياته وآليات تذوقه وفهمه التي قد تختلف عن الآخر، مع تقديم تصور سينمائي موازٍ أو رؤية مشهدية لكل مقاطع القصيدة دون إغفال كليتها، واستكمال ملء فراغاتها.

(٢٤) سارة أبو ريا، *الحوار السينمائي* (القاهرة ٢٠٢٢م)، ص ٨.

قدم البحث تحليلا موضوعيًا لقصيدة الشاعر، ثم أتبعه بتأويل سينمائي لكل مقاطع القصيدة الثلاث عشرة، التي مثل كل مقطع منها مشهدًا أو أكثر، موضحًا أبعاد النص، ومستكملاً المسكوت عنه من فراغات هذا النص، وفق الرؤية الكلية المقترحة لفهمه، وتحول هذا التأويل السينمائي للنص إلى إطار جماليّ آخر موازٍ للنص متوافق مع بنيته وتركيبه العضويّ، مع اختلاف جمالياته وتلقيه، واختتم البحث بكشف مظاهر هذه الجماليات وأثرها في التأويل السينمائي والرؤية بتحليل سبعة من أنماط جماليات السينما وهي: الحدث المتوازي، والقطع الصوتي، واللقطة من وضع الحركة، واللقطة إلى نقطة خارج السياق، واللقطة القريبة، والزمن الدرامي وسرعة الإيقاع والحوار السينمائي، مع التدليل على كل نمط منها من واقع نصوص القصيدة، وكشف أثرها الجمالي وما أضفته على مسار الفيلم.

وقد خلص البحث بعد استيفاء الموضوع من جوانبه كافة إلى عدد من النتائج يمكن إيجازها فيما يلي:

١-كشف البحث عن اتساع معطيات العصر الثقافية والفنية وهو ما أدى إلى التداخل بين الأنواع أو القوالب الأدبية والفنون، بما صُعب معه وجود استقلالية تامة للنوع الأدبي أو الفنيّ.

٢-أظهر البحث أنه لم يعد بمقدور أحد من النقاد أو المتلقين المعاصرين الادعاء بضرورة الفصل التام بين حدود النصوص الأدبية (التي باتت مدمجة ومتداخلة بتداخل الأنواع الأدبية) ومختلف الفنون، ذلك أن التداخل بين الآداب والفنون صار أمرًا واقعًا وحقيقيًا، مثل امتزاج جماليات الشعر بتقنيات السينما، وهو ما أثبته هذا البحث بتحليله للأنساق الجمالية لقصيدة الشاعر أمل دنقل التي امتزجت فيها القيم الفنية للقصيدة بجماليات تقنيات السينما.

٣-أكد البحث على ضرورة إلمام المبدع - حتى يواكب العصر- بجوانب متعددة من ثقافات هذا العصر، متمثلة في إلمامه بمختلف الآداب والفنون، وعلى رأسها الفن السابع، وأنه يحقّ له استخدام بعض جوانبها الفنية والجمالية وتوظيفه في كتاباته.

٤-أكد البحث على أهمية السينما وجمالياتها، بوصفها أداة تعبيرية شديدة التأثير في جمهورها، وأن الاحتياج لها والوعي بأهميتها ضرورة متطلبة، وبين أنها قادرة بمعطياتها أن تضيف عند استخدامها وتوظيفها في النصوص الأدبية قيمًا جمالية مغايرة، تضفي على النصوص رونقًا وتمايزًا أكبر بما لها من أنماط وتقنيات تثري العمل ويبرز قيمته.

٥-أكد البحث على قيمة نظرية التلقي وأهميتها مع بروز دور المتلقي فيها متمثلاً في إعادة إنتاج النص الأدبي بمعرفة هذا القارئ/ المتلقي وملء فراغاته في إطار خلقٍ موازٍ.

٦-كشف البحث عن أهمية نص (يوميات كهل صغير السن) للشاعر أمل دنقل وكيف أنه يعدّ من النصوص المتميزة التي حفلت بمعطيات السينما واتكأت على جمالياتها؛ حيث استعان بها الشاعر لاستكمال رؤيته في التعبير من خلالها عن قضية محورية شغلته وأرقته، وهي قضية: الصراع بين السلطة والمثقف.

٧- أظهر البحث أثر الفنون الجميلة في الإبداع الأدبي كالسينما والموسيقا والمسرح والإذاعة والباليه وغيرها، بوصفها قيمًا جمالية وإبداعية ثرة، وأنه يمكن رصد انعكاس مظاهر هذا الأثر وتبين دلالاته في بناء العمل الأدبي.

٨-تناول البحث كثيرًا بعض المعطيات التقنية للسينما وبين أثرها الجمالي والفني في النص الأدبيّ، ولكن تبقى هناك جماليات للسينما لم تدرس أو تعالج؛ لغيابها في نص الشاعر.

٩-يؤكد البحث على أهمية كشف جماليات الفنون الجميلة كلها وليس السينما فقط في النصوص الأدبية، ويدعو إلى قيام الباحثين بإعداد دراسات متنوعة تكشف أثر جماليات المسرح أو الأوبرا أو الباليه أو الموسيقا أو الرقص الإيقاعي في نصوص أدبية بعينها، تمثلت هذه الفنون ووظفتها.

١٠-من أنماط جماليات السينما: الحدث المتوازي، والقطع الصوتي، واللقطة من وضع الحركة، واللقطة إلى نقطة خارج السياق، واللقطة القريبة، والزمن الدرامي وسرعة الإيقاع والحوار السينمائي، وقد أحسن الشاعر أمل دنقل توظيفها في نصه.

١١-يدعو البحث على استكمال الجماليات الأخرى للسينما في نصوص مبدعين آخرين معاصرين استخدموا هذه الجماليات، حيث إنه كان من المستحيل أن يحيط البحث بكل جماليات السينما لكثرتها وغزارتها؛ بمبرر عدم التطرق لهذه الجماليات والتقنيات الأخرى وكان سببه إغفال الشاعر لها في قصيدته.

المصادر والمراجع

أبو ريا، سارة، *الحوار السينمائي*، القاهرة ٢٠٢٢م.

بخولة، بن الدين، *النص بين الإنتاج والتأويل*، الجزائر، مجلة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بو علي الشلف - مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب، المجلد الخامس، العدد (٢) يونيو ٢٠١٩م.

جاد، أسامة. (٢٠٢٣م)، *السينما كأداة شعرية*، القاهرة، ج. أخبار الأدب المصرية، عدد الأحد، ٢٨ مايو ٢٠٢٣م.

خياطي، خميس، *النقد السينمائي*، (القاهرة، سلسلة (كتابك)، العدد (١٤٥)، دار المعارف، ١٩٨٢م)، ص١٨

دانسايجر، كين، *تقنيات مونتاج السينما والفيديو*، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، القاهرة، المركز القومي للترجمة ٢٠١١م.

دنقل، أمل، *الأعمال الكاملة*، الطبعة الثانية، القاهرة، دار الشروق ٢٠١٢م.

دهني، صلاح، *قصة السينما: تاريخ- فن- ثقافة*، بيروت/ لبنان، دار العلم للملايين ١٩٥٠م.

الرويني، عبلة، *سيرة أمل دنقل: الجنوبي*، الكويت، دار سعاد الصباح ١٩٩٢م.

زينب دريانورد الغيصي وآخرون، *تطور النقد السينمائي وظهوره في مدونة الأدب العربي الحديث*، مجلة القلم للعلوم الإنسانية والتطبيقية، (اليمن، السنة الثامنة، العدد السابع والعشرين، سبتمبر/ أكتوبر ٢٠٢١م)،

الصفراني، محمد، *التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م)*، الرياض، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠٠٨م)،

عبد الحميد، شاكر، (٢٠٠٥م). *عصر الصورة*، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٣١١)، يناير ٢٠٠٥م.

عبد الصبور، صلاح، *مأساة الحلاج*، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة ٢٠٠٠م.

العماري، الصديق الصادقي، *جماليات التلقي من أجل تأويل النص الأدبي، المغرب*، مجلة وادي درعة، إصدار مركز النخيل للتوثيق، العدد (٢٩)، ٢٠١٧م.

فوزي، منير، *صورة الدم في شعر أمل دنقل: مصادرها- قضاياها- ملامحها الفنية*، القاهرة، دار المعارف ١٩٩٥م.

محمد، عبد الناصر حسن، *نظرية التلقي بين ياوس وإيزر*، القاهرة، دار الشرق للطباعة ٢٠٠٢م.

وهبة، مجدي، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب* (بيروت/ لبنان، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية ١٩٨٤م.

ياوس، هانز روبيرت، *جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي*، تقديم وترجمة: رشيد بنحدو، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٤م.