حوليات آداب عين شمس (عدد خاص 2019)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

اللقطات السينمائية والدرامية في شعر محمد إبراهيم أبو سنة

نجاح صالوح عبد السلام

طالبة دكتوراه بجامعة عين شمس – كلية الآداب – قسم اللغة العربية

المستخلص

يتناول هذا البحث جانباً من جوانب الصورة في شعر شاعر مصر كبير محمد ابراهيم ابو سَّنة وهو الجانب السينمائي المشهدي ، فالنَّص الحداثي –غالبا – هو انفتاحي انتاجي لعالم واسع من الصور التي تنطلق فتدور في فضاءات متعددة يطلقها هاجس صغير كامنُ في ذات المنتج، وأبو سَّنة – باعتباره– شاعراً خاض تجربة لحداثة كان في نصوصه تعدد صوري حداثي ، وتأثُر بالفنون الاخرى في السينما والمسرح وغيرها دون المساس بقواعد اللغة واستقامة التعابير والجماليات الأدبية الاخرى من إيحاءات و رموز وحسيات.

والصورة السينمائية الممشهدة عند ابي سنه تستند على العناصر المرئية كنوع من التحفيز لتكوين المنتحّل الشعري، هذا التحفيز قد يأتي لمنح الصورة شحنات من الحياة واللون والحركة، ليحس المتلقي أن داخل هذه الصورة ويتجاوز بهذا المرحلة الخيال وتتعدد آليات هذه الصور فقد يبدو المنشْئ فيها مخرجا يوجه كاميراته ويركزها على جانب معين من جوانب الصورة، ويجعل منها نقطه انطلاق لباقي المشهد، وقد يتركها ويعود اليها عده مرات، وكل هذا يتضح للقارئ من خلال الشواهد النصية الموجودة في ثنايا البحث.

وقد تأتي الصورة على شكل مشهد يعود الشاعر بالمتلقي الى الماضي " فلاش باك".

وفي تقنيه سينمائية اخرى يترك المنشئ دور المخرج وينغمس في المشهد ليكون جزء منه مستعينا بالتجليات السردية ووضع ما يناسب الحالة النفسية منها.

واستلهم الشاعر أيضاً من فن السينما نمو الحدث وأسقطه على صوره فأعطاها نوعاً من النمو والتوالد، من غير أن يثقل على القارئ بكثرة الانتقالات والتوالي المجازي فجاءت الصورة السينمائية النامية متطورة متعالقة بمزج جزء من الإيهام لدي القارئ.

وسيري القارئ لهذا البحث كل هذه التقنيات والتأثر بالفنون الأخرى واضحاً في أعمال الشاعر، وعلى الرغم من هذه التقنيات وهذا التأثر نجده أحيانا ينزع لإظهار نصاعة الماضي والمورث الثقافي الخاص به في أعماله.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس 2019.

المقدمة

الشاعر الحداثي فنانٌ يُعيد تشكيل الواقع وترسيمه؛ فيمزج في هذا التشكيل بين الجُرأة والمغامرة، وبين معطيات بيئته وواقعه عن طريق آليات عديدة فرضتها قضية امتزاج الفنون بعضها ببعض، وامتزاجها أيضًا بالواقع.

لم يقف الشاعر الحداثي إزاء الصورة موقف المقلِّد أو المحاكي، فهو بطبيعتِهِ المغامِرة وروحه الجريئة يروم التجديد والانزياح عن المفهوم القديم للصورة المتمثل في كونها مبادئ وأفكار مُصاغة بطريقة تجذب القارئ وتستحوذ على اهتمامه، ويطعَّمها الشاعر بالتشبيهات والكنايات والاستعارات لتكون عاملاً من عوامل تخيُّل هذه الصورة لدى القارئ، وتعينه على فهمها وتَصوُّرها كما يريدُ الشاعر.

فانحرف شاعر الحداثة تجاوز هذا المفهوم للصورة، إلى مفهوم أو مفاهيم أكثر عمقًا وغموضًا وانزياحًا عن المفهوم العادي والمتوارث، متكئاً على خاصية الخلق الحداثي؛ فالحداثة بصفةٍ عامة هي خلق لغوي، بل يمكن القول إنها إعادة خلق لعناصر العمل الأدبي من لغةٍ وإيقاع وصورة مما يمنحها ثراءً لا محدودًا؛ حيث تظل هذه العناصر المنزاحة ومضات تنطلق من العمل الفنِّي توُحي بتفسيرات آنية ومستقبلية للنَّص، تتوالد في خيال المتلقي مع تعدد القراءة.

وبما أن الحداثة عبارة عن خلقٍ أو انزياح فقد خلقت للصورة عدة مفاهيم، وانزاحت بها عن المألوف والموروث وسلكت بها عدة مسالك، ويرجع هذا إلى كون الصورة بنية مهمة من بنيات الإبداع الفني؛ وطاقة جمالية تشحن العمل الشعري وتملؤه بالأخيلة والأحاسيس والعواطف التي يتلقاها المتلقِّي فتمتلئ روحه بها، متنقلاً بين هذه الصور المتعددة الملونة المشهدية الدِّرامية، فينتقل من حقل لآخر، يغوص في غموضها كما يغوص المشاهد في لوحةٍ سيريالية يحاول فك رموزها وسبر أغوار غموضها وإبهامها.

والصورة الشعرية عند شُعراء الحداثة عامة هي صورةٌ مثيرةٌ تعمل على إثارة الدَّهشة لدى المتلقي لتدخله إلى المناخ العام للقصيدة بوصفها بنية مركزية أو نواةً تتحرك حولها باقي العناصر؛ لتعمل على إظهار الصورة أو التشكيل الذي يطمح إليه المنشئ، والنص الشعري الحداثي محتشدٌ بالصور، مُفعمٌ بالروئ التي تتفتق حسب الحالة الشعورية أو التجربة التي يعيشها المنشئ؛ وقد تجاوزت الصورة الشعرية لدى شعراء الحداثة كل ما هو تقليدي ومعروف ومُنجز، إلى تشكيلات صوريَّة جديدة تتداخل فيها الاستعارات والتشبيهات حتى ليجد المتلقي صعوبة في معرفة طرفي الصورة بسبب التفاعل العميق الذي يُحيي لدى المتلقي حاسة مجازية مختلفة، ورؤية بلاغية حداثية تناسب هذه الاستبدالات الاستعاريَّة وغيرها.

انفتاح النص الحداثي هو انفتاح أيضًا للصورة الحداثية، حيث أنتج النص الحداثي عالمًا واسعًا من الصور التي تنطلق وتدور في فضاءات متعددة، يُطلقها هاجسٌ صغير كامنٌ في ذات الشاعر وروحه؛ ليتحول لهاجس كبير يُؤلف بين موجوداتٍ متضادة متنافسة تصدم المتلقي وتبعده عن الثقافة الجمالية المألوفة لديه، وتجمعه مع المنشئ بهذا الهاجس

أو الموقف، فالصورة –في الغالب مرتبطة بالموقف– موقف الشاعر من الحياة، من الأحداث، من التجارب، وهي دليل على خبرته التراكمية ونظرته للأمور؛ ومن خلال هذا الموقف تنقل لنا الصورة مشهدًا حيًّا، ممتلئًا بالمحسوسات، فلا مفَّر من استخدام العناصر الحسيّة في الصورة كونها تبعث الحياة والتعدد فيها؛ فهي تحمل داخل النص أبعادًا تظهر بعد ازدياد التأمُّلْ وتكرار القراءة، هذه الأبعاد المتعددة لا تأتي إلا عن طريق قدرة العمل الفني على الإيماء والإشارة والارتكاز على دعائم اللغة والإيقاع وشيء من الغموض أيضًا، باعتباره يقدم لنا شيئًا ربما لا نتوقعه مرتبط بأحاسيسنا الداخلية؛ فيحفزنا غموض صورة الحداثة على استبطان هذه الأحاسيس وظهورها على السطح بطريقةٍ قد تكون صادمة لنا كصدمة الصورة في شعر الحداثة.

إذن فصورة الحداثة تمتلك شحنات عدّة سخَّر لها المنشئ كل ما يستطيع من فنون، وحثَّ المتلقي على إعمال ذهنه للولوج إليها، فالمنشئ حُرٌّ بما يمتلك من ذائقة وأرضية ثقافية فنية، وهو بالتالي يحفز شعور الحرية والانطلاق نحو الَّلا محدود عند المتلقي.

وقد يتبادر إلى الذهن أن حشد هذه الإمكانات للصورة يتطلب إطنابًا في الكلمات من قِبل الشاعر؛ ولكن ما يحدث على العكس من ذلك تمامًا، فالشاعر قد يُمشهد الصورة ويمنتجها ويملؤها بالرموز والحسيات والأساطير، ولكن بكلمات محدودة –في معظم الأحيان– يقول الناقد صلاح فضل عن الصورة: «تتميز الصورة بأن كلماتها محدودة، علاقة متبادلة بين أشياء مخلوقة، وإذا كان من الممكن لبعض هذه الكلمات أن تمس شعورًا ما؛ فإن الصورة تصبح أشد حساسية كلما تعلقت بشعور جوهري لدى الإنسان، تثير الخيال وتدفعه إلى تصورات عينية إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، تطلق الذهن نحو آفاق عُليا من الحرية والتحديد والتماس المتعة القصوى في استخدام الملكات، تسمح بتواكب الإحساس، ويتجاوز عندها الشعور بالزمان والمكان؛ وكلما كانت فريدة غير مألوفة أصبحت أشدَّ فعالية وقدرة على تعديد مسطحات العروض الذهنية، ليست الصورة مجرد نتيجة لحساسية الشاعر؛ بل هي القصيدة نفسها» [1]

وما القصيدة إلا حشدٌ من الصور والحيوات، أو هي صورة واحدة ممتدَة ومتوالدة، مفردةٌ ومركبةٌ، تعبر وتنطلق من ذات الشاعر وتتكاثف لتنهض بالسياق العام للنص، فهي جوهرٌ أساسي في تمييز العمل الفني عن غيره، وهي عنصرٌ انتقائيٌ انتقالي، انتقائي في مكوناته، انتقالي لأنها تنتقل برشاقة من لفظةٍ لأخرى دون أن يحس المتلقي بهذا الانتقال؛ فتارة كأنه داخل مشهدٍ سينمائي، وتارة أخرى يستحضر له المنشئ رموزًا وأساطير، وتارة ثالثة تصل به الصورة إلى تراسل الحواس فيتذوق ويرى ويشتم ما تجيش به الصورة، ويصل المنشئ لقمة إبداعه حين يجمع تلك الجزئيات المبددة، والعناصر المتناقضة، ويعمل على تحفيز الخيال لدى الآخر ويترك له رسم تلك الصورة في ذهنه، ويستمرُّ توليد الصورة فيستبعد ملامح وعناصر، ويدخل ملامح أخرى ليحقق مبادئ الانتقاء والانتقال الصوري والشعوري أيضًا.

مما سبق يتبين لنا أن الصورة الشعرية عالم لا محدود، مفتوح ولكن بلا فوضى وتخبط، فهناك أساسيات تتعلق بقواعد اللغة، واستقامة التعبير، وبالجماليات الأدبية الأخرى من إيماءات ورموز وحسيات، غير أنها ليست قواعد جامدة، بل هي خاضعة لموهبة المنشئ الإبداعية القادرة على الخلق والإضافة والابتكار، وبالتالي فإن هذا الانفتاح يتيح للمنشئ والمتلقي والباحث أن يرسم الصورة التي يريد، وأن يصبغها بألوانه الخاصة وأن يخلطها بتجربته، ويمزجها بأحاسيسه ومشاعره، وهذا هو المعنى الحقيقي للانفتاح الصوري.

والصورة –بصفةٍ عامةٍ– في شعر أبي سنَّة –في الغالب– لم تخرج عن هذه الأساسيات أو التقسيمات الحداثية مع وجود تلك اللمسة المرتبطة بموروث الشاعر الثقافي؛ فالصورة في شعره أداة جوهرية لتوضيح رؤيته، حيث بنى بها عالمًا متخيَّلاً موازيًا لعالمه الواقعي من غير أن يُحاكيه محاكاةً حرفية؛ فمن خلال صوره المتعددة المختزلة – في الغالب– في كلمات محدودة يلج المتلقي عالمًا فريدًا غير متوقع، فيه شيء من الصدمة والدَّهشة، فيمزج الماضي بالحاضر، والأسطورة بالحقيقة، والإحساس بالحواس، مستندًا فيها على انزياح التراكيب والدَّلالات، وما تُوحي به من منافرةٍ وتناقض.

اللقطات السينمائية في شعر أبي سنَّة:

تُعد الصورة في شعر الحداثة الجوهر مصدر الخيال، والأساس الذي تشيد عليه القصيدة، فتحتل العناصر المرئية عاملاً محفِّزًا في تكوين المتخيَّل الشعري، حيث يتم تعزيز الصورة البصرية عن طريق تقنيات التعبير الفني، فيتم بناء القصيدة على تقنيات صورية عدة اقتضتها الحداثة الشعرية التي خَطت بالصورة خطوات واسعة ونقلتها من المألوف الثابت إلى المتحول المتغيِّر، وفتحت بين الفنون خُطوطًا للتماس والامتزاج.

ولعل أقرب الفنون للصورة الشعرية هي الفنون البصريَّة المستهدفة للبصر قبل الخيال، وهي فنون السينما والمسرح المبنية على المشهدة والدراما والإخراج أيضًا.

والصورة في شعر أبي سنَّة اتكأت أيضًا على هذه الفنُون لتمنح نفسها شحنات من الحياة والحركة واللون؛ ليحس المتلقي أنه داخل هذه الصورة وليس مجرد قارئ أو متخيَّل لها، يقول أبو سنَّة في قصيدته «ريفية في مدينة الغُرباء»:

كَانت القهوةُ تغلي وَيَداها تنسُجان

وجناحٌ عاجزُ الخفق سجينٌ في المكان

ورؤاها مِثلَ طير يبني أعشاشَهُ فوق المساءَ

مَاتت الغنُوةَ تَعْبى

فتسلَّتْ بالبُكاء

هربَ الحُلمُ إلى قريتها

ومضـــى يَجْهـــشُ فـــي وَجْـــهِ السَّـــماء [2]

يبدو المنشئ هنا وكأنَّهُ مُخرج يُركِّز كاميرته على إبريق القهوة الذي يغلي، وفـي خلفية هذا الغليان صوتٌ رتيبٌ ليدان تنسجان، حيث تبتعد هذه الكاميرا شيئًا فشيئًا لتظهـر لنا صورة مشهدية يخرجها الشاعر، صورة مشحونة بالحزن، يشيع فيها إحساس العجـز، الصورة تبدأ بالتركيز على جزئية ثم تتسع شيئًا فشيئًا لتلتقط مشهدًا كاملاً لا صوت فيه إلا صوت البُكاء، فهو تعويض وتسلية عن صمت المشهد المطبق، الهرب من الحـزن إلـى البكاء.

ويستمرُّ الدور الإخراجي للمنشئ مع شيء مـن الوصـف التصـويري للأمـاكن والمحسوسات مع التركيز على لقطة البداية، يقول أبو سنَّة في قصيدته «يقولُ الحبُّ»:

السَّـــــاقيةُ تَـــــدُور

والأشـــجارُ تبادَلَـــتْ الضَّـــحِكات

والأغنـــامُ تُغـــاء فَـــوقَ المَـــاء

والأرضُ المتبرِّجـــــةُ الحسْـــــنَاء

تُنعشـــــها قُـــــبلات الشَّـــــمس [3]

مجددًا نقطة الارتكاز هي «الساقية» منبع الحياة، ومنبع الصُّورة أيضًـا؛ يجعلهـا المنشئ «المخرج» أساسًا لمشهد البداية في عمله، ساقية تفيضُ بالحياة وأشـجار تتمايـل بروعة، وفي الخليفة صوت التُّغاء ينبئُ بنوع من اسـتقرار الحيـاة وجمالهـا، ومقدِّمـة لـ«حسان الفرحان» الذي يملك الكون ببساطة ما يملكه من مقومات الحياة، ولكـن هـذا المشهد الجميل سيختفي حين يطلب الوطن «حسان»، وعندها تختفي الساقية «المركز» من المشهد، وتلتقط عين الكاميرا منظرًا مجدبًا لنهايةٍ حزينة.

وقد يلجأ الشاعر لزيادة التركيز إلى مفردةٍ لغويَّة تُعزز تصويره للمشـهد وتكسـبه صدقًا وواقعية، يقول أبو سنَّة في قصيدته «الصغير والرحلة المبهمة»:

رأيتـــه بكـــاؤُهُ يظـــلُّ يعبـــرُ الحُقـــول

وصـــــــوتُهُ الَّـــــــذي يقـــــــول:

«أبـــــي.. لأيِّ رحلُـــــةٍ تَركْتَنـــــي..؟»

وضَـــــاع ظلُّـــــهُ مِـــــنَ الطَّريـــــق

وَرَاحَ يَرْتَمـــــي علـــــى القُبُـــــور [4]

الفعل «رأيته» يمنح المشهد مزيدًا من الكثافة، وكأن الكـــاميرا تُلاحقـــه حتـــى رآه المنشئ والمخرج، والصورة لطيفٍ راكضٍ باكٍ صارخ حزين، أحسَّ أن أمامه عُمرًا مـــن الهموم، فالنهر «واسعٌ وليلنا ضرير، وأنت في بحارنا ضرير... وأنت بينهم ســـفينة بـــلا شراع»، هو تركيز على يتمٍ وفقد، ابتدأ بمشهد طفلٍ راكضٍ باكٍ، حشد له الشاعر مفرداتٍ وظفها لتعزيز الالتقاط، فالصورة السينمائية تقتضي دالاً لغويًا لتحقيقها، ولتوصل للمتلقـــي الرسالة المطلوبة بما تثيره في نفسه من بواعث نفسية وجمالية.

وقد يجعل الشاعر من هذا الالتقاط نقاط مرجعية لعملية التصوير، فبدل أن ينحصر دور الكاميرا الافتراضية في بداية القصيدة فقط، نجده يتركه ويعود إليه عدّة مرات، يقول الشاعر في قصيدته «مُشاهدات دامية في مدينة لا مبالية»:

بَـــــــاردةً كُنـــــــت تنـــــــامين

يَرحلُ وجْهكِ فـــي سُـــحُبِ الأَنْهـــار

تكْتُبـــهُ فـــوق الـــريح الأَحْجـــار

وَتَغِيبـــــــينَ [5]

تبدأ القصيدة بالتركيز على الجسد النائم البارد الذي تخـــتلط فيـــه صـــورة المـــرأة والمدينة، حيث يُشارك المتلقي المنشئ في اكتشاف هذه الصورة فيسيران معًا في عمليـــة سبر غور أسرار هذين الرمزين «المرأة والمدينة»، وفيما تظل هي بـــلا نـــبض يُســـمع، تتحول كاميرا الشاعر الافتراضية إلى عناصر أُخرى في صورته، يجري معهم حـــواره، وكأنه يئس من استيقاظ «المرأة المدينة»، ولكنه لا يلبث أن يعود ليسلط الأضـــواء عليهـــا مجددًا فيقول:

بَـــــــاردةً كُنـــــــت تنـــــــامين

نَظْـــــــرة عَيْنيـــــــك الغَـــــــافيتين

لا تقدرْ أن تُعطينـــي تفســـيرًا للطَـــاعون

يحاول الشاعر من خلال التركيز قراءة «العيون الغافية» وكأنها تحولت إلى تمثال، أو كأنه امتزج بها فرأى ما بداخلها، ولكنه يتحول عنها مجدّدًا من غير أن يغـــادر فلكهـــا ويعود الشاعر المخرج مجددًا إليها:

كُنـــــــت تنـــــــامين

كَـــــانَ السَّـــــائحُ يُمضـــــي

أعطت هذه اللقطات السريعة إشارات موجزةً عن حيرة الشاعر تجاه تعقيد المدينة وتركيبة المرأة، فساعده تقمصه دور المخرج إلى إحداث علاقات عدّة في النص، علاقات تشبيهية فيها نوعٌ من التناسق، كما منح التركيز السينمائي الافتراضي المشبه والمشبه به نوعًا من الأهمية، وإيحاءً بالامتزاج الكامل بينهما.

وتأتي قصيدة «النسور» بذات الآليَّة، تركيز ثم تلاشي ثم تركيز مجددًا:

النُّسور الطَّليقةُ هائمةٌ

في الفَضَاءِ الرَّمادي

... ترصدُ مَوْقعها

في أعالي الجبال

بداية المشهد: نسورٌ محلقةٌ هائمةٌ، يجعل الشاعر التركيز في البداية عليها، نظرًا لأنها موضوع القصيدة الذي يكاد يكون الموضوع الوحيد؛ وربما هذا ما يميز تقمص الشاعر لدور المخرج، حيث يُركز على مشهدٍ يخرج منه ويعود إليه ليسبع عليه مسحةً سيمولوجية، وبعد أن يستبطن الشاعر دواخلها، ويمنحها شيئًا من الطموح والكبرياء بطريقةٍ استعاريةٍ واضحة: ولأنَّها مركز الكاميرا يعود إليها مجددًا فيقول:

النُّسور الطليقةُ في الأفق

تَعرفُ مَصْرعها

والعُيونُ التي تترصَّدُها.. خَلْفَ النِّصال

النُّسور الطَّليقة في الأُفُق

تَرفعُ هَامَاتها ... وتحلِّق (6)

وعلى الرغم من استخدام تقنية الكاميرا الافتراضية إلا أن فكرة النَّص توضح لنا عمودًا مهمًا من أعمدة ثقافة الشاعر، تجلت في استخدام الاستعارة المألوف، فالصورة هنا مرتبطةٌ ارتباطًا واضحًا بثقافة الشاعر، وانعكاس لقراءاته، ولعله تعمَّد هذا الربط بين الصورة والثقافة، فمن جهة نجده تأثر بالتقنيات الحداثية باتخاذ اللقطات الاستعارية المكبرة المقربة التي تتركز فيها عين الكاميرا على تفاصيل ومرتكزات، ومن جهة كان استخدامه للاستعارة استخدامًا مطروقا ومعروفًا.

وقد يأتي تركيز كاميرا الشاعر الافتراضية على المشهد مع شيء من الاختلاف في المفردات، يقول أبو سنَّة في قصيدته «امرأة أم مدينة..؟»:

تقوَّس عِنْدَ مَداخِلها

وانحنى

وتســــــــللَّ فاجأهـــــــا

فادَّعَـــتْ أنَّهـــا تشـــتهيه

من جديد يستعيد الشاعر بطريقةٍ تبادلية صفات المرأة والمدينة، ويجعل منهما كيانًا واحدًا يحمل ذات الصفات، ويُمشهد اللقاء الأول بينه وبين هذا الكيان، وبعد شدٍّ وجـذب، يعود للتقوس أو الجلوس تحت أضواءها، وتعود الكاميرا لتلتقط ذات المشهد ولكن بمعنىً آخر:

يُقـــرفص تحـــت قناديـــلِ

وذِكـــــــرى مَضـــــــتْ

أوْمَضـــــــــــــــــتْ...

يُحـــــــاولُ أن يســـــــتعيد

البقايا التي نثرتَها الرِّياح [7] (7)

نعم ذات المشهد؛ ولكنه بسمةٍ ماضوية «فلاش باك» لذكريات الشـاعر مـع هـذا الكيان؛ ولكنَّها ليست بتلك الذكريات الكثيرة فقد ضاع غالبيتها، ولم يبق لها سوى «صوتٌ يُنادي صداه».

وقد يعمد الشاعر إلى مشهدة الصورة سينمائيًا من غير أن يحكمها بإخراج، فيحاول من خلال المشهدة السينمائية بناء حدثٍ افتراضي تتخلله تجليات سردية محكية، ساعيًا إلى أن تنطبع صورته في ذاكرة المستقبل، يقول أبو سنَّة في قصيدته «النهر والذين يعبرون»:

رَأيـــتُهمْ هُنـــاكَ يعبـــرونَ فـــي المسَـــاء

عيـــــوتُهم فجيعـــــةٌ بـــــلا عـــــزاء

خُيُـــــولُهم مَهْمُومـــــةٌ غَريقـــــةُ الآذانْ

يا ويلها فـــي ضَـــمُهَا الكئيـــب كالإنســـان [8]

يعطي الزمان هنا مسحة سلبية؛ فالمساء والليل أزمان سـلبية، فالصـورة تمتلـئ بالحزن والضياع والصدمة؛ الصورة عبَّرتْ نفسيًّا عن الإنسان والحيوان؛ فالضياع وحزن العبور تجلَّى في الاثنين معًا، مشهدٌ مهيبٌ صمت فيه حتى الحيوان ففقـد قدرتـه علـى الصهيل، وغرق في حزنه، وأضحى الحزن لجامه الحقيقي؛ وكأنه ترسيخ لمبـدأ التبعيـة

الشعورية يعززها التشبيه الواضح في السطر الأخير.

الأزمان السلبية قد تستغرق كامل القصيدة؛ فتكوّن مشهدًا كاملاً من القتامة والألـم، وتشيع فيها الدّلالات النفسية الموحية بالقهر؛ يقول أبو سنَّة في قصيدته «الغُرباء»:

وهُنالكِ خلـف حِبَـال الصَّـمتِ السَّـوداءِ

يستشـــــــــهدُ آلافَ الغُربـــــــــاء

ثم يقول:

فـإذا اثكمشـتْ فـي اللَّيـل مَـدِينُتنا

وارتاحـت فـي جَـوْفِ مِسَـاءِ

يَظْهرُ جُرحٌ شريٌّ مُنْطفئُ الأضـواء [9]

المشهد قاتم، خالٍ من الألوان الصارخة، نرى عددًا لا بأس به من العلاقات بين الليل والصَّمت، والليل والألم، والليل و«بائعة المتعة»، ويبقى الليل هو أصل هذه العلاقة، يقـول دي سيسيل: «إنَّها الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء، ثم بين الأشـياء والمشـاعر؛ تلك الحاجة التي تدفعه للاستعارة ...، والتي تتطلب ميل الكلمات للانتظام فـي أنمـاط، إن الصورة لا تنبع من الجدل (الفراغ)، هي من الناحية الجمالية مكتفيـة ذاتيًـا، وكـان مـن الضروري بذل عمل كبير لإنتاج الصورة المشهورة». [10]

المشاهد ذات العلاقة بالليل تُمثل –في الغالب– لدى الشاعر صورًا كئيبة، وأزمانًـا تُرتكبُ فيها الأحداث الفظيعة، الليل أو القتامة هو الهجرة، هو الدُّل، تتوالى تباعًا وتتوالـد من هذا العُنصر.

وعلى الرَّغم من هذا التوالد الصوري المشبع بالانزياحات، إلا أن الشـاعر حـافظ على شيءٍ من التوازن، ولم يثقل على المتلقّي بكثرة الانتقال والتوالي المجـازي، وإنمـا جاءت صورة نامية متطورة فيها شيءٌ من التعالق والارتباط الذي يزيح جزءًا من الإبهام في ذهن المتلقي، بل ينتقل مع الشاعر في مشاهده السينمائية كما ينتقل مع عرضٍ حـي، يقول أبو سنَّة في قصيدته «قلبي يفرُّ بلا اتجاه»:

القَلْـبُ يسْـقطُ فـوق ليْـل العنكبُـوت

سُـحبٌ تفـرُّ مـنَ السـماءِ

إلـى الكهـوفِ

شـــــجرٌ يمـــــوتُ وعَـــــالمٌ يهـــــوى

وآمـــــــــــــادُ اصـــــــــــــفرارْ

البحرُ يـــركضُ لاهيًـــا فـــوقَ الصَـــخُور

شـــــــــــفتَاكِ تنتظـــــــــــران

مـــــيلاد العَواصـــــف... لا تبـــــوح

يتـــــــراكمُ الـــــــزَّمنُ القبـــــيح (11)

اعتمد الشاعر هنا على الحنكة المشهدية التصويرية في تراكمية صورية ســريعة، فجاءت صوره كثيفة متعددة «سقوط، فرار، شجرٌ يموت، آماد اصفرار، تــراكم الــزمن القبيح»، المشهد متحرِّك ثم جامد، فهو مليء بالفرار والرَّكض والهرب والاختبار، ثم يقف فجأة عند التراكم مما يعطي انطباعًا سلبيًا خاليًا من الإيجابية، باستثناء مــا حصــل مــن تناوب بين «لهو البحر، الصخور، وآماد اصفرار» فتناوبت صورتان كانت إحداهما فيهــا شيءٌ من الإيجابية، ليتحقق مبدأ الانتقال الصوري.

وفي مشهد آخر يتحول الليل من أساس في التعالق إلى جزءٍ من هــذه العلاقــات؛ وإلى كائن لا حول له ولا قوة، حيث نلمس في هذا المشهد استعادة صــفة مــن صــفات الضعف والاستكانة «يمشط شعره»، وهنا تشيع الدوال الثورية ضد القهر والعجز، يقــول أبو سنَّة في قصيدته «لا ماء في هذا السحاب»:

شـــــــــجرٌ كثيـــــــــفٌ

ليـــلٌ يمشـــطُ شـــعره فـــي غابـــةٍ

تبكـــــي رحيـــــلَ طيُورهـــــا

فَتَنـــــوحُ أحْـــــلامُ الحَّريـــــق

بَـــــــــــرقٌ عَنيـــــــــفٌ

بَـــــــــرْقٌ يطـــــــــوِّقِني

وتِلْـــــــــــــــــــــــــكَ

سلاســـــــــــلُ الأيـــــــــام

فـــــــــوقَ معَاصِـــــــــمي (12)

وعلى الرَّغم من شيوع الدوال الثورية «برقٌ عنيف، برقٌ يطوقني» إلا أنها لى تلبث حتى تختبئ في رتابة الأيام ليعود الإحساس بالعجز مجددًا.

ويُلح الزَّمن السلبي «الليل» على مشهديات أبي سنة السينمائية؛ فالمشاهد الليلية بالنسبة له يُرتكبُ فيها كل شيء، فيقول في قصيدته «صدى الغبار»:

هي الرِّيحُ وردٌ

يُهدهدُ حُزنَ المرَايا

وينثرُ هذي البقايا

ليقترح الدَّمع

«ليلاً»

وتأتي كلمة «ليلاً» كأنها «مشهُدُ ليلي» أو مُقدِّمة لما سيأتي بعدها:

وكيفَ أنا غَيرُ ذكرى

... لما كُنته ...

واللَّيالي التي عشتها

غير حُلمٍ

مضى في انتظار

ولم يأت طِيفٌ

يُراودُ زهر الحَدائق

يُمطرُ عبر المدَى الاخضرار

ولمْ يبقَ إلاَّ دُخان

تَصَاعدَ من حَسْرةٍ

وبَقايا دِمَار (13)

قام المشهد في الأبيات على نوع من التماثل بين الموجودات، فتماثل الطيف والدخان مع قتامة اللَّيل، بل وصلت هذه الموجودات إلى حدِّ الامتزاج في المشهد؛ فيبدو هذا المشهد المتعم انعكاسًا للتوتر النَّفسي والقلق «ليلٌ وريح»، ويرمز الجدار المهدم إلى

النَّهاية، كما تشير هذه التماثلية الصورية إلى غضياب سيطرة الشاعر على أمانيه، وعلى ذكرياته أيضًا، فكلُّ ذلك تفلَّت منه، ولم يبق إلا دخانٌ وبقايا جدار.

والملاحظ على هذا النوع من تشكيلات الشاعر الصُّورية، نزوعه إلى القَاتم منها حتى تلك التي أخذ منها دور المخرج، أما المشهديَّة السينمائية فقد أخذت طابع المشاهد الليليَّة الباكية والحزينة –في الغالب–حيث قلت فيها الألوان، وكثرت فيها علاقاتها الرامزة للعتمة.

اللقطات الدِّراميّة:

تُعد الصورة الدرامَّية نوعًا من مواكبة تطور البشريَّة وتطور تعقيداتها النفسية، وتعدد مشكلاتها، كما إنَّها ترسيخ للتماهي الحاصل بين الأجناس الأدبية، وهي أيضًا تعدديَّة صورتية صورية تنقل الشاعر من الأحادية إلى المشاركة، فلم يعد يقف وحيدًا معزولاً عن بقية الذوات الأخرى، ولم تعد القصيدة تعبر عن ذاته وتجاربه فقط، بل أصبحت من خلال الحوارات والترجيع الدَّاخلي تتيح للمنشئ مساحات كبيرة من الإبداع، والتشكيل الفني الجديد.

فقد استقى المنشئ هذه الفنون الدرامية كالقص والحوار والمونتاج وتعدد الأصوات من السينما والتليفزيون، واستخدمها في أعماله لاغيًا هذه الحدود التي كانت تفصل بين هذه الفنون.

وتتعدد الصور الدرامية في شعر أبي سنَّة حيث أفاد كغيره من هذه التقنيات التي تعينه على الانفتاح على الآخر وإشراكه في الحدث ،فيحس المتلقي بنوع من الشراكة والمشاركة عن طريق هذه التقنية التي تجعل المنشئ والمتلقي يتقمصان الأدوار داخل القصيدة، وتأخذ الصور الدرامية في شعر أبي سنَّة أشكالاً متعددة منها المغلق، وهو الحوار الداخلي بين الشاعر ونفسه، ومنها المفتوح وهو حوار الشاعر مع الآخر، ويقول أبو سنَّة في قصيدته «في محطة القطار»:

أكُنتَ كَاذبًا..؟

مَا كُنتُ كاذبًا حبيبتي..؟

بَلْ كُنتَ عَاشقًا

وحُبنَا..؟

قال الطَّبيبُ

بأنَّها رصَاصةٌ عميقةٌ في القلْبِ

وأنْتِ تعرفين

بأنَّه قد مَاتَ إثْرَ حادثٍ مُريب

مَنَ الَّذي قدْ أطْلَق الرَّصَاص

أنـــــــــــا أقُـــــــــــولُ لا [14]

حركة الكاميرا رصدت المكان «كان القطار من يضـــيئ مقلتيـــه فـــي انتظـــار»، ورصدت هيأة الوَاقِفَيْن؛ حيث بدت الصَّدمة على البطلة التي تلقت الوعـــود الكاذبـــة مـــن البطل، وجرى بينهما هذا الحوار الدّرامي الحزين، غير أن الحزن كان باديًا عليها أكثـــر، كما بدت القسوة على محاورها، الصورة هنا جاءت في تسلسل عادي، بلغـــةٍ بســـيطة لا إبهام فيها، وكأن المنشئ تعَّمد البساطة ليوصل رسالة للمتلقي مفادها أن الرحيل يحصـــل كل يوم؛ القصة الدرامية هنا مطروقة في الأدب، والتركيز على المكان لأن الحدث يحدث في أي زمان، ولكن ما يلفت النظر فيها هو الحكم على هذا الكيان الحي «الحب» بالموت والانتهاء، وبموته ينتهي المشهد.

تأتي مشاهد أبي سنَّة الدرامية –في الغالب– بصوتين، وتقل النصـــوص المتعـــددة الأصوات، ويأتي الحوار في تضاعيف هذه المشاهد كتعزيز وتوضيح لأحداثها، وكنـــوع من التمفصل الصوري، واقتصار الصورة على اثنين فقط هما المحور والقصة والحـــدث، يقول أبو سنَّة في قصيدته «لحنان في ليلٍ أزرق»:

نَفـــــذتْ ببَريـــــقِ الْعَينَـــــيْنِ

إلـــــى آخِـــــرِ مُنعَطفـــاتِ القَلْـــبِ

سَألتني: إن كنتُ.. عرفتُ الحبُّ..؟

وَأجَبْتُ:

... الآنَ يُفـــاجئنِي مِـــنْ شُـــرفاتِ

الغيـــــــــــــــــــــــــــــــبِ[15]

القصيدة مقسمة إلى مقاطع مرقمة، يُمثل الأول منها الجو العام للمشـــهد الـــدرامي، والصورة الأولى فيها كناية عن القمر بذكر شعاعه، وارتباطه منذ القدم بجمـــال المـــرأة، غير إن هذا الموروث الصوري سرعان ما يغيب؛ لتدخل المشهدة فجأة في المقطع الثالث وما بعده، يدعمها البناء الدرامي المستند على الحوار وغياب الـــراوي، فيخـــدم الحـــوار المحتوى العام للفكرة، وتصل للمتلقي بصورة درامية، تُضخِّم النص وتصل به إلى زمـــن الحكاية، وحضور الشخصية بشكلٍ مباشر.

وقد تأتي الصورة الدرامية السينمائية في مشهدٍ واحد بدل عدة مشاهد، حيث تبـــدو القصيدة بالكامل لقطة أو مشهدًا واحدًا يستغرقها بالكامل، وتُصبح الرؤية مكتملـــة لتحقـــق تماسًا أقوى بين فنِّ الشعر وفنِّ السينما، يقول أبو سنَّة في قصيدته «سؤالٌ في الموت»:

إلـــــــى أيـــــــنَ نَمْضِـــــــي..؟

وتلكَ حَديقـــةُ أحْلامـــكَ الزَّاويـــة

يُعايـــــــــــدها الغـــــــــــيم..؟

أمْضِـــــي إلـــــى الـــــلاَّ زُوردْ

وهـــــــذا الكتـــــــابُ الَّـــــــذي

لـــــــمْ يـــــــتَّمَ فُصـــــــولاً

ســــــأكْتُبُهُ فـــــــي الأبَـــــــدْ[16]

تُعزز البداية الاستفهامية حالة الحضور الثنائية، ويمَهد في الوقت ذاته لحالة غيـــابٍ أحادية، فالصُّوت الاستفهامي جاء بطريقةٍ دراميِّة تثير في المتلقي- المشـــاهد انفعـــالات حزينة مع شيء من التشويق «ومن هنا يدخل القارئ بكلِّ قواه العقلية والوجدانية ليكـــون فاعلاً مشاركًا في صناعة النص؛ لأن القصيدة الحديثة لا تكتفي بأن تقول فقط، أو أن تعبر فقط، أو أن تصور فقط، وإنما تسعى إلى توظيف ذلك كله لتجعل منه احتمالاً نُصوصـــيًّا لعالم جديد، وليس انعكاسًا لأي عالمٍ قائمٍ سواء في الخارج أو الداخل؛ لأن الـــنص يحمـــل إمكانات نصوصية قادرة على الانفتاح، وتسعى إلى بناء وجدان جمعـــي، وإلـــى دلالات شمولية كلية، وهذه لا يمكن تحقيقها إلا بمشاركة القارئ... وذلك بعد أن أصـــبح الـــنص نظامًا من الإشارات الحرة بها تتعدد مستويات الدلالة وتتنوع»: [17]

نعم يدخل القارئ إلى نصٍ متعدد الدلالات، وبتعدد الدلالات تتعدد تفاعلية القـــارئ مع النص لينتقل من مجرد القراءة إلى نوع من المشاهدة الحية فرضتها هذه التشكيلة مـــن الأصوات والانفعالات والدلالات، وكل ذلك يُسهم في تلقِّي الرسالة؛ ومشهد الشاعر هنا – فيما يبدو– مشهد وداعي:

وهَـــــذا الكتـــــابُ الَّـــــذي

لـــــــم يُمتَـــــــدَّ فُصُـــــــولاً

سَـــــأكْتُبه فـــــي الأبَـــــدْ

وهـــــذا الْجمـــــالُ الَّـــــذي

كنـــــــــتُ تعشَـــــــــقه..؟

لـــــــــيْسَ إلا زَبَـــــــــدْ

يَـــذُوبُ علـــى شـــفةِ الشَّـــمْس

تبدو هذه اللقطة، لقطة متماسكة؛ ذات حقول دلالية مترابطة، توحي بخطاب إقناعي بالبقاء، كما توحي أيضًا برفض هذا البقاء من الآخر، فينقل لنا هذا الآخر الراحل صـــورةٍ

يراها زائفة لما حوله، حتى يستسلم المقنع في النهاية لإرادة الراحل:

أنُوصـــــــــي بشـــــــــيءٍ ←—— (استسلام وحزن)

يجيـــــــــب الراحـــــــــل:

أحبُّوا

أحبُّوا

إلـــــــى دُرْوة المُســـــــتحيل

«أحبُّوا»

لا تترُكوا العُمْـر يأسَـنُ وَسْـطَ الجَلِيـد

يُجيبُ المقنع باستسلام مجددًا:

ومـــــــــــــــــــاذا..

وَهَـــــلْ مِـــــنْ مَزيـــــد

وتتردد الكلمة الأخيرة «الركيزة» كما يراها الشاعر، حيث يراها الختـام الأفضـل لهذه الصورة، فما دعاه لترك هذا العالم إلا انعدام وجودها:

أحبُّوا

أحبُّوا

وَمَـــــا مِـــــنْ مَزيـــــد

ومما سبق نجد أن هذه الآليات المستخدمة في النَّص، والمستخدمة من فن السـينما تسّهم في ربط هذه اللقطات، وتُقارب بين دلالالتها، وتصُـور تقلبـات الـذات الشـاعرة وتحولاتها ودفقاتها الشعورية، وتخرج المفردات من دلالاتها النصية المجردة إلـى دلالات ترتبط بحياة المتلقي ودوافعه واختلاف أحاسيسه.

إن إستعمال هذه الآليات كان نتاجاً لانفتاح الحداثيين على الفنون الأخرى، وقتـالهم من أجل تغيير الثابت الراسخ والذهاب بخطابهم إلى فضاءات لغوية لا محدودة، فجنحـوا للتخريب والتفكيك، ومزج الفنون ثم أعادوا بلورة كل ذلك لإنتاج رؤي جديدة تتناسب مـا قاموا به من هدم وتفكيك وتخريب، وما استلهموه من فنون أخري.

Abstract

The cinematic and dramatic footage in the poetry of Mohammed Ibrahim Abu Senna

By Najah Salooh Abd El-Salam

This search has an aspect of the picture in the poetry of the great poet of Egypt, Mohammad Ibrahim Abu Senna of the cinematic aspect of the martyrdom, Modernist text - often - is the productive openness of a wide world of the images that go around in a variety of spaces launched by a small latent obsession in personal autonomy of producer. Abu Senna -as a poet who fought the experience of modernity, he was in his texts and others without prejudice to the rules of the language and other aesthetic and ethical expression of connotations and insinuations and artistic.

The cinematograph is based on visual elements as a form of stimulation for the formation of a poetic impostor, This stimulus may come to give the image shipments of life, color and motion, so that the receiver feels the inside of this image and exceeds this the imagination stage and the mechanisms of these images are multiple the originator may seem to have a way of directing its cameras and concentrating them on a particular aspect of the picture, It makes it a starting point for the rest of the scene, and it may leave it and return it several times, and all this is clear to the reader through the textual evidence found in the search.

The picture may come in the form of a scene that the poet returns to the past "flashback".

In another film technique, the originator leaves the role of director and indulges in the scene to be part of it, using narrative expressions and setting the appropriate psychological state.

The poet was also inspired by the art of cinema the growth of the event and dropped it on a photograph giving it a kind of growth and reproduction, without burdening the reader frequent transitions and metaphorical sequence a sophisticated cinematic image came with a mixed of the reader's illusions.

The reader of this search of all these techniques and the influence of other arts is evident in the works of the poet, though of these techniques and this vulnerability sometimes they tend to show the past and their cultural gene in its substantive work.

المراجع والمصادر:

1. نظرية البنائية في النقد الأدبي: صلاح فضل، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1998م .
2. الأعمال الشعرية: محمد إبراهيم أبو سنّة الكاملة، جـــ1، ديوان البحر موعدنا، الهيئة العامة للقصور للثقافة، 2014م، ص : 149
3. الأعمال الشعرية: ، جـــ1، تعالي إلي نزهة في الربيع، ص : 149
4. الأعمال الشعرية، جـــ1، ديوان قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص: 171
5. الأعمال الشعرية ، جـــ1، ديوان تأملات في المدن الحجرية، ص: 523

6. الأعمال الشعرية ، جـــ1، ديوان رماد الأسئلة الخضراء، ص: 236.
7. الأعمال الشعرية، جـــ3، ديوان ورد الفصول الأخيرة، ص : 149
8. الأعمال الشعرية، جـــ1، ديوان قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص: 141.
9. الأعمال الشعرية: ، جـــ1، ديوان قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص: 149.
10. الصورة الشعرية : سيسيل دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سليمان حسن إبراهيم، مراجعة: د. عناء غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، ص 29.
11. الأعمال الشعرية: ، جـــ2، ديوان البحر موعدنا، ص : 35/34/32.
12. الأعمال الشعرية ، جـــ3، ديوان وردالفصول الأخيرة، ص :39.
13. الأعمال الشعرية: ، جـــ3، ديوان تعالي إلي نزهة في الربيع، ص :291.
14. الأعمال الشعرية: ، جـــ1، أجراس المساء، ص :430–431.
15. الأعمال الشعرية: ، جـــ2، ديوان رماد الأسئلة الخضراء، ص: 208.
16. الأعمال الشعرية: ، جـــ3، ديوان وردالفصول الأخيرة، ص :39.
17. تشريح النص ، مقاربات تشريحية لنصوص معاصرة :عبدالله محمد الغذامي ، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 2006، ص 58