التقنيات السينمائية في شعر حسن السوسي

نجية حسين التّهامي

NJEA HUSEAN ATOHAME

الجامعة الإسلامية العالمية

الملخص

يستند كلّ من الفنّين؛ الشعر والسينما إلى مرجعيات خاصّة قد لا تتشابه في جميع مكوّناتها. فكما يستعصى على الشعر الانتقال إلى عالم حسي بصري، كذلك قد لا تصل السينما إلى سبر أغوار القصيدة، إلا أن العلاقة بينهما تتجلى في القيمة البنيوية بالدرجة الأساس، فهما جنسان فنيان متقاربان، يبحثان في ذات القضايا الإنسانية، لكن بأساليب ومعطيات شكلية متباينة، فإذا كانت السينما سردية مرئية، فإن الشعر سردية حكائية، وفي هذا البحث تحاول الباحثة بواسطة المنهجين الوصفي والتحليلي؛ أن تكشف عن التقنيات السينمائية داخل نصوص الشاعر الليبي حسن السوسي. وعلى الرغم من أن الأدب يحاول دائما البحث عن الخصوصية، وإن لكل فن لغة وحاسة، إلا أن الباحثة مارست التبادل والتداخل بين السينما و الشعر لخلق الجديد؛ الذي يتمثل بإحداث تقنيات وأساليب سينمائية متعددة تضمنتها النصوص الشعرية للسوسي كمادة نصية شعرية حكائية، وهي صور شعرية ساكنة غير متحركة في ذهن القارئ، إلا أن عدسة الباحثة التصويرية التي تتعلق بعمليتي تزويم الابتعاد و تزويم الاقتراب، استطاعت في هذا البحث أن تخرج برؤية فنية تناولت فيها التقنيات السينمائية عبر ثلاث مباحث؛ كحراكية الكاميرا والتحكم في أبعاد الصورة، وكذلك إيقاع اللقطة بين زوايا النظر، والتعتيم والإضاءة، وكذلك منتاج العدسة بين التقريب والتبعيد.

يؤكد البحث على عدم القدرة على نفي التداخل بين حقلَين أحدهما مكتوب ومرئي، وآخر مكتوب وغير مرئي، كما يهدف إلى كشف المقاربات والمجانسات السياقية والفنية والفكرية بين الشعر بوصفه نوعا أدبيا، والسينما باعتبارها جنسا فنيا، ويستنتج البحث أن؛ العبور من حقل الشعر الى فن السينما، يقف بنا على رصيف جديد يؤدّي إلى سينمة الصورة الشعرية بتقنيات حديثة.

**الكلمات المفتاحية**: السينما، الشعر، التقنيات، الصورة، حسن السوسي

ABSTRACT

Poetry and cinema are arts that depend on special references that may not have similar components. As it is difficult for poetry to move into tangible visual reality, cinema may not be able to describe a poem in details. However, the relation between the two is primarily in the structural value as they represent two types of similar arts addressing the same humane issues but with different formal techniques and inputs. Thus, if a cinema is visual narrative, then poetry is narrative and storytelling. The relation between cinema and poetry is not just confined to this limit of convergence, but exceeds it to participation and actual exchange with the help of artistic technologies and scientific methods so as to yield homogeneity, blend, and benefit between the two arts; poetry as a type of art and cinema as a species of art that is influential and effective. In this study, the researcher attempts to reveal the cinematic technologies within the texts of the Libyan poet Hasan al-Susi using the descriptive and analytical approaches. Though art always tries to find privacy and despite the fact that each art has its own language and logic, the researcher exercised exchange and interference between cinema and poetry in an effort to come up with a new output which is represented by triggering various cinematic techniques and methods that are included in the poetry of al-Susi as a textual content that is poetic storytelling. These are static poetic images in the reader’s mind, but the researcher’s graphic lens related to the zoom-in and zoom-out processes, in this study, was able to conclude an artistic vision that addresses the cinematic technologies in three sections namely camera movements, and image dimensions control, rhythm of image between the viewing angles, decreasing and increasing brightness, and the lens’s montage between zooming in and zooming out.

The researcher confirms that it is not possible to negate the interference between two fields one of which is written and visible and the other is written and invisible, and reveals the comparisons, contextual, artistic, and intellectual homogenies between poetry as a literary type and cinema as an artistic species and that moving from the poetry field into the art of cinema requires the creation of new medium that leads to the poetry-based cinema with modern technologies.

Key words: cinema, poetry, technologies, image, Hasan al-Susi.

المقدمة

لكل فن أدواته التعبيرية ووسائله الفنية، التي تمده بقيمته الجمالية. لذلك كان سر الكتابة الشعرية الكامن في الذات المبدعة بين المكتوب والمحسوس والمنطوق؛ من أهم العناصر التي يقام عليها المشهد الشعري، محاولاً به الشاعر أن يشكل ويبني حدثاً افتراضياً في الزمان والمكان حيث؛ اللون والحركة والمادة والخيال، معجونا بتلوينات الامتاع والمؤانسة، فكثير من الشعراء حينما يكتبون القصيدة يشعرون أن هناك تشكيلاً بصرياً يتكون، وكانت السينما ولاتزال؛ ذلك الفن الساحر. التي بها تتغير بتقنياتها الصورة الموغلة في الابتذال والجفاف؛ حين عرضها على الشاشة، وبها تمتلىء أكثر الأشياء ضآلة معنى وحياةً، وتصبح أكثر استقلالا وتحرّرا من مدلول الصورة نفسها، والفكرة التي تترجمها، والرمز الذي تشكله إذا اقترن فن السينما بجنس الشعر، وتمثل ذلك الاقتران في إعارة فن السينما سماته وآلياته للشعر لتعزيز أحدها الآخر، وهذا ليس بجديد في النصوص الشعرية؛ إذ يمكن تتبع هذه الحالات التصويرية الدرامية في الشعر العربي منذ القدم، من خلال نماذج كثيرة منه، إلا أن الصورة الشعرية الجديدة التي تتسم بالجدية والحداثة، تجاوزت الصور التقليدية المحفوظة، واستطاعت الفنيات والتقنيات الجديدة أن تفتح مدارك التصوير السينمائي الذي أفاد الشعر العربي من خلال تقنيات السينما الفنية في تشكيل مشاهد الصور الشعرية عن طريق اللقطات والمشاهد والمونتاج؛ التي يركز عليها الشاعر في النص من خلال إقحام صور جديدة النسج، بديعة التراكيب . حتى تصبح الرؤية مكتملة من خلال تضافر هذه اللقطات واتحاد بعضها ببعض لتخرج لنا مشهداً سينمائيا تقنيًّا مكتمل النضج؛ من هنا فقد انفتح النص الشعري على الأساليب والأنواع والفنون، وعلى الرغم من كون الأدب سابقا للسينما بآلاف السنين إلا أنهما أصبحا فنين متجاورين، فهما من نتاج الفكر الإنساني المبدع، تجمع بينهما سمات وتفرق بينهما أخر؛ لكن علاقة حميمة ما تنفك تجمع بين الفنين، و هذا ماكان من توضيح في هذا البحث، الذي يرتكز إلى كثير من المواقف الانسانية والوجدانية، وتؤشر السينما فيه حضورا فنيا رائعا لاسيما في محوري الصورة واللقطة، ولأن أبعاد الصورة السينمائية المتمثلة في الشعر ترتبط ارتباطا وثيقا بزوايا النظر لذلك سوف يتضمن هذا البحث متابعة التقنيات السينمائية من خلال قصيدة غريب بديوان نوافذ للشاعر حسن السوسي؛ عبر محورين هامين: أبعاد الصورة السينمائية داخل النص، والإخراج الفني.

**أولا: أبعاد الصورة الشعرية**

إذا ما قارن القارئ بين الصورة في الشعر والصورة في السينما؛ يجد أنها في الشعر متشظيٌة، ذات بعد فلسفي، أما في السينما فهي مباشرة ترتبط بمكوناتها بعلائق كثٌيرة منها الزمان، والمكان، والأشخاص والديكور، والمشهد، وغيره من المكونات المرئية المباشرة؛ إذ يمثل هذا البحث حلقة الوصل التقنية بين عالم السينما والشعر، من خلال جملة من السياقات، ففي القصيدة تتخطى الكلمة ما وراء التجريد والواقعية، وتصل الروح، بمساعدة العدسة التصويرية الساقطة عليها. "وفي السينما يقع تحديد أبعاد الصورة على عاتق المصور ومدير التصوير، لأنهما مسؤولان عن اخراج الصورة وإظهارها مظهرا حسنا".[[1]](#footnote-1)

1. **الصورة القريبة**

من المعروف أن يكون التقاط الصورة القريبة من مسافة تصويرية قريبة، بحيث تبدو التفاصيل واضحة جدا، كما يمكن أن تشتمل الصورة على قليل من التفاصيل مثل الضروريات كتصوير قسمات الوجه، أو هيئة اللباس، أو تفاصيل أثاث المكان كما في قصيدة الغريب[[2]](#footnote-2)، وهي عبارة عن أحداث مثيرة، وكأنها قصة تروى بالصور التي استطاع الشاعر ان يرسمها بخياله التصويري البديع، في وسط مرئي ينقل على نحو درامي أحداثا رئيسة في هذه القصة التي كان لها بداية ووسط ونهاية.

فالشاعر يصور هذا المقهى وما وجد به فيقول:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **ولمحت منزويـــا بناحيــــة** |  | **شيخا يكاد يخور إذ يقـــف** |
| **فـــي بـــزة أودى بجدتهـــا** |  | **دهر على الأشياء يختلــف** |
| **وامامه كـــأس إذا فرغـــت** |  | **ضمن المزيد إناؤه الخزف** |
| **يرنو بعيـن نصف مغمضــة** |  | **وله يد بالكأس ترتجـــــف** |
| **وبوجهه مشت السنون فمن** |  | **آثاره: خافٍ ومنكشــــف** |

وهكذا يبدو للقارئ من خلال هذه الصورة التفصيلية الواضحة جدا سواء في تصويره لأجزاء من الجسد، أو لإنعكاسات الحضور حيث؛ استطاع أن يصل الشاعر بكاميرته الشعرية القريبة إلى أدق التفاصيل (يرنو بعين نصف مغمضة .... وله يد بالكأس ترتجف) فقد استطاع أن يصور العين وطريقة نظرتها التي توحي بالتعب، ورجفة اليد التي نرى من خلالها الكأس وهي تهتز، دلالة على الكبر في السن، كما تقف عين الشاعر الواصفة:

**(وبوجهه مشت السنون فمن آثارها خافٍ ومنكشف)** حيث؛ تقترب كاميرا عين الشاعر وتتركز على وجه الشيخ، توضح بدقة تلك التجاعيد المرسومة والمحفورة، وكأنها تكشف عن عمر طويل من الزمن قضاه هذا الشيخ، ترسم سنواته خطوطها على وجهه، وكذلك آثار أخرى لم تنكشف أسبابها ولكنها انعكست فعلا لا إراديا وبوضوح كرعشة اليد مثلا التي عادة ما تكون أعراضها المصاحبة توحي بمرض يصاب به كبار السن.

1. **الصورة المتوسطة**

لابد أن نتيقّن أن الشعر قادر أن يتخطى قيود الواقع، ويكشف التعقيد العميق، ويبين حقيقة الروابط غير المحسوسة، والظواهر المخفية في حياتنا، من خلال الصورة الثابتة التي تترجم إلى حكائية متحركة بواسطة كاميرا الصورة سواء أكانت الصور البعيدة أم القريبة، وكذلك الصورة المتوسطة التي تجسد حالة الاتزان في أبعاد التصوير فلا هي بالصورة البعيدة ولا هي بالصورة القريبة؛ أي هي: "التي تبين معظم أجزاء جسد الشخصية لو تعلق الأمر بالتصوير الشخصي، وهي أكثر المسافات استخداما في فن التصوير السينمائي، وبدلا من عرض الجسم كاملا كما في الصور العامة والبعيدة تقدم الصور المتوسطة الجسم من الركبة فما فوق"[[3]](#footnote-3) ، فضلا عن ذلك فإنه بالإمكان أن تكون حلقة الوصل التي تصل بين المسافتين القريبة والبعيدة في حال تمت منتجة العدسة السينمائية.

وللتشكيل المشهدي في الشعر أهمية خاصة لما يتضمنه المشهد الجيد من قدرة على التكثيف؛ حيث الشاعر هنا هو الذي يلتقط الصور التي يتشكل منها المشهد، وهو الذي يعمل على ضبط التحولات في الزمان والمكان، عبر تحولات الحدث في مشاهد القصيدة. وقد وردت كثير من الصور المتوسطة عند السوسي منها ما نراه في ذات القصيدة يقول:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **وخرجت في ليل أجول ومـــا** |  | **لي مــذهب بادٍ ومنصـــــرف** |
| **ومشى بــي الدرب الطويــــل** |  | **على جنباته يتألــق النجــــف** |
| **وإذ بملهـــى نصـــف متَّقــــد** |  | **للمرهقيــــن بدفئــــه كنــــف** |
| **فولجتــــه لا أبتغــــي متعــــا** |  | **حسبي من الإمتاع ما أصــف** |
| **وجلست وحدي أحتسي قدحا** |  | **لا مأثــــم فيــــــه ولانــــزف** |
| **والنــاس مثنى، ها هنا وهنـا** |  | **زوجــــان عطــاف ومنعطف** |
| **ويد على خصـــر تحيط بــــه** |  | **ويد هنـــا سعــدت بها كتـــف** |
| **رقصوا على انغـام عازفهــم** |  | **وعن الهموم وذكرها عزفوا[[4]](#footnote-4)** |

ففي هذا المشهد تقترب الكاميرا الشعرية متجهة نحو محتويات الفضاء الداخلي عبر لقطات متتابعة حيث تقف أبعاد الصورة في هذا المقطع الشعري على البعد المتوسط، إذ أن مكانها بين القريب والبعيد، وكأنها كانت بعيدة واقتربت.

إن تفحّص هذه الأبيات الشعرية المستلّة من قصيدة غريب بديوان نوافذ تفضي إلى حقيقة أن الشاعر حسن السوسي في بداية قصيدته يحاول أن يستثمر الدلالة الزمنية (الليل) بمزجها مع الدلالة المكانية (الملهى) لتتشكل لدى القارئ صورة ثنائية الأبعاد فتصوير المقهى مرحلة أولى لتحديد ملامحه وابعاده المكانية والزمانية ولأجل إضفاء الشاعر معطيات أخرى إلى المشهد السينمائي، وتوضح المشاهد المصورة من قبل الكاميرا الشعرية أنها التقطت مساء وأن الأحداث تجري في فضاء ليلي؛ **( وخرجت في ليل أجول)**، فمنذ اللقطة الأولى وحتى النهاية تتكشف صور ذلك المساء الداخلي إشارة إلى أن المشاهد التقطت داخل ملهى بمسافة ليست بالقريبة جدا ولا بالبعيدة، **(وإذ بملهى نصف متقد... للمرهقين بدفئه كنف)** فمن النص الشعري نستطيع أن "نتتبع القصة في السيناريو من خلال عدسة آلة التصوير، فهي الراوي الذي يرى من خلال وجهة نظر محددة"[[5]](#footnote-5)، وتجاوزت الكاميرا إلى الداخل لترصد حال الناس داخل ذلك المكان من مسافة متوسطة القرب و تمكّن المشاهد من الوقوف على المشهد بوضوح.

هنا يشعر القارئ أنه يشاهد هذه القصيدة السيناريوية وهي تتشكل من عدة مشاهد متتابعة ومتباينة، حتى إنها تعتمد على اللقطة التي ترتبط بخيط دلالي مع اللقطة السابقة لها واللاحقة بها، وهذا الخيط الدلالي الذي يربط مشاهد القصيدة ولقطاتها جميعا هو الذي يكون عنوان وحدتها العضوية التي صارت تتشكل بطرائق أشد إيغالا في النص مما كانت عليه؛ حيث يفيض الشريط الشعري إلى مشهد سينمائي يتفاعلان ويندمجان معا، يبدأها بالاستعارة المكنية **(ومشى بي الدرب الطويل)** وهنا نعيٌ حقيقي من الشاعر للفقد الذي يعيشه، ولزمنه الموغل في غياب الآخر الذي يحتاجه في مثل هذا الوقت، وما يشيعه هذا الغياب من إشارات جاءت عنوانا للقصيدة **(الغريب)**. وفضلا عن اهتمام الشاعر بالصور البصرية القريبة داخل القصيدة، فانه يهتم بتنمية المستويات السردية داخل الخطاب الشعري، الذي تمارس فيه السينما التصويرية تأثيرا ايجابيا على لغة ذلك الخطاب التي صارت تشفُّ عن طاقات شعرية خصبة مكتسبة من ذلك التفاعل الدائم بالمعطى الشعري السينمائي. فقد استطاع الشاعر ان يصور كيفية جلوسه وحيدا في مشهد يؤكد حالة عدم الاكتمال **(وجلست وحيدا منفردا أحتسي قدحا)**، والناس من حوله تواجدوا في ثنائيات متزاوجة؛ **(والناس مثنى، ها هنا وهنا)** يجلس كل منهما منعطفا على الآخر في ود وحميمية؛ **(زوجان عطاف ومنعطف)** بينما هناك من قاما للرقص تحيط اليد بالخصر، أو تستند على كتف الرفيق؛ **(ويد على خصر تحيط به... ويد هنا سعدت بها كتف)** في أجواء تسودها الموسيقى والطرب، مع توافر الصوت والحركة للموجودات في المشهد (**رقصوا على انغام عازفهم)** التي كانت تفاصيل مشهدية قريبة من العين الواصفة للشاعر.

1. **الصورة البعيدة**

عادة ماتكون الصورة البعيدة؛ هي الصورة التي تكون المسافة فيها بين المشهد أو المادة المصورة والكاميرا بعيدة، دون أن تبين التفاصيل الدقيقة كما الحال في الصورة القريبة والمتوسطة، "اذ تكون الصورة البعيدة أقل ادراكا من صورة القريبة"[[6]](#footnote-6)، لكنها تختزل الكثير من التفاصيل على البعد المترامي الأطراف حيث أن الأشياء فيها تحظي بحضور أكبر. وهنا في هذا المقطع الشعري من القصيدة ذاتها، يصور الشاعر مشهدا بعيدا من مكان تصويره له؛ إذ كان خارج المساحة والمحيط الذي كان فيه؛ حيث يقول:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **وهناك من خلف الزجاج ترى** |  | **زُمر الظباء تمـــرُّ أو تقــف** |
| **فكأنما إن ســــرن في مهـــــل** |  | **سرب لبعض الماء منعطـف** |
| **وإذا وقفــــن كأنهـــن دمـــــى** |  | **في معرص نصّت به التحف[[7]](#footnote-7)** |

في هذا المقطع ترتبط فكرة الصورة بالمسافة البعيدة للتصوير؛ إذ توحي الأبيات في هذا المقطع ببعد آلة التصوير **(وهناك من خلف الزجاج ترى ... زمر الظباء تمر أو تقف)** خاصة حينما يعمد الشاعر إلى تحقيق هذه المسافة البعيدة من خلال ظرف المكان للإشارة إلى البعيد في قوله: (وهناك) الأمر الذي أعطاه نوعا من تحقيق رسم صورة واسعه مكتملة الوضوح. فالمسافة التي تفصل مجموعة الضباء من مكان الصورة بعيدة، أي بينه وبين مكان الحدث فاصل **(وهناك من خلف الزجاج)** توضح الحركة **(تمر أو تقف)، (فكأنما إن سرن في مهــل)،** وواضح أن (زمر الظباء) ماهي إلا لقطة بعيدة، وكأن الكاميرا تقف على مسافة جد بعيدة عن مكان الصورة؛ حيث لايمكن للظباء ان تتواجد بالقرب من مكان التجمعات البشرية

**ثانيا: الإخراج الفني**

يُعد الشاعر عنصرا مهما وفعالا في بناء نصه، له سيميائيات لغوية تدل عليه موقعا وأسلوبا، وله كذلك استراتيجياته الخاصة في تحديد البنية الزمانية والمكانية ورسم الأحداث والشخصيات. ومما لا شك فيه أن الشاعر يكتب بالكلمة والكاميرا حتى باتت لديه الكلمة صورة متحركة لها صوت وحركة أيضا. فالإخراج هو التفكير بالصور الانتقال من وسيط إبداعي لغوي إلى وسيط بصري وهو عمل ليس بالسهل "وقد كانت سينما شارلي شابلن صرحا بصريا ذا تأثير حاسم على المتفرجين بغض النظر عن لغاتهم... وقد خرج الطفل من قاعة السينما مبتهجا؛ لأن كمية المعلومات التي تستهلكها العين أضعاف ما تستهلكه الأذن وباقي الحواس من لمس وذوق وشم. وقبل أن تقدم تلك المعلومات للعين لا بد أن تلتقطها كاميرا مخرج ذي ثقافة بصرية محكية. جاء في معجم المسرح: "يقوم الإخراج بتنسيق وضبط إيقاع الأنظمة المشهدية المختلفة بكاملها، والانتقال من فعل إلى آخر"[[8]](#footnote-8). وقد دعت مجموع التقنيات السينمائية -التي أثرت في الشعر العربي الحديث- الشاعر إلى ضرورة أن يكون مخرجا جيدا لنصه وإذا كان "الإخراج واحدا من أهم الفنون السينمائية في القرن العشرين فانه سيكون احد المعالم الرئيسة لفنون القرن الحادي والعشرين حيث ستمتزج هذه الفنون بعضها ببعض وتختفي الحواجز الفاصلة فيما بينها أو تكاد، لتكون في مجموعها فنا شاملا تشترك فيه اللوحة والكلمة والموسيقى والحركة، وهي في كل ذلك تحتاج إلى يد المخرج الماهر لتضع اللمسات الأخيرة على ذلك التناغم المبدع"[[9]](#footnote-9) ، فوعي الشاعر بقضايا قصيدته، وجوهر موضوعه فيها وقدرته الفنية فيها على تعبيره عن العلاقة بين الواقع والخيال، يجعل من الشاعر قادرا على جمع الأشياء الواقعية بغيرها من الأحداث الخيالية. فعامل التخييل التصويري يشغل حيزاً مهمّا في عملٌية استكناه الصورة من سياقها اللغوي اللفظي إلى السياق الحركي التصويري.

ولعله من المؤكد ان يتفق الشاعر في نصّه والمخرج في فيلمه على تحقيق هدف واحد؛ وهو العمل على إثارة المتلقي والانفعال بالعمل الفني سواء في النص الشعري، أم السينمائي ومحاولة استظهار جمال الصور ودلالاتها. وقد استطاعت التقنيات الحديثة ومنجزها الفني في السينما أن تؤثر في الشعر الحديث من خلال أبعاد واضحة منها الإفادة من تقنية الكاميرا وما يتبع ذلك من مونتاج من أجل إخراج صورة رائعة للمتلقي، وتعد القصائد المشهدية خير مثال على ذلك وهي القصائد التي تنطوي على السيناريو والديكور.

ومثال ذلك قصيدة الشاعر حسن السوسي "فأل"[[10]](#footnote-10) وهي عبارة عن أحداث معبرة ترسل حكمة رائعة، استطاع الشاعر ان يرسمها بخياله التصويري البديع، "والصور المتحركة هي وسط مرئي ينقل على نحو درامي الأحداث الرئيسة في قصة ما، وبغض النظر عن نوع القصة لابد أن يكون للسيناريو بداية ووسط ونهاية"[[11]](#footnote-11) .

إن الملاحظ في قصيدة (فأل) أنها تتكون من سيناريو وإن لم يكن طويلا إلا أنه يتكون من بداية وحبكة ونهاية ولقطات ومشاهد، بحيث تمثلت فيها عناصر القصة التي كانت مرتبة بطريقة تتكشف فيها المشاهد الشعرية بصريا، مكونة وحدة كاملة وكأنها ترسم قصة بمجموعة من المشاهد التصويرية التي تتبدى من خلال عنصرين مهمين هما: مشهد اللقطة، وتتابع الأحداث. "فالمشهد هو العنصر الأكثر أهمية في النص لأنه الوحدة المحددة للفعل، وهو المكان الذي تروى فيه القصة، أما التتابع فهو العمود الفقري للنص لأنه جامع أجزائه كلها، فهو السلسلة التي تربط المشاهد ببعضها عبر فكرة واحدة"[[12]](#footnote-12) . وتعتمد مشاهد القصيدة السيناريوية في تسلسلها وتتابعها على اللقطة التي ترتبط بخيط دلالي مع اللقطة السابقة لها واللاحقة بها، وهذا هو عنوان وحدة القصيدة العضوية ذلك الخيط الدلالي الذي يربط مشاهد القصيدة ولقطاتها جميعا بحيث تنتهي المشاهد إلى شريط شعري يتفاعل مع الشريط السينمائي ويندمج به. وإن أهم ما يتصف العنوان في مشهد القصيدة هو قدرته علي أن يكون تأسيسياً لقصة الفيلم كلها، إنه يؤهلنا نفسياً للدخول فيها، ويعطينا الإشارات اللازمة لمعرفة الشخصية والأماكن فإن ننقل عملا روائيا إلى السينما معناه أننا ننتقل من صيغة الحكي الأدبي إلى صيغة الحكي البصري "الذي تتجاوز فيه الصورة السينمائية نظيرتها الأدبية من حيث قدرتها على نقل المتلقي من مجال الخيال المحض إلى مجال الخيال الذي يتأسس على واقعية فيلمية تقترح شخوصا وأمكنة، وحياة فيلمية ملموسة"[[13]](#footnote-13) ، لهذا فإن المخرج حينما يحول عملا أدبيا فهو غير ملزم بالاستنساخ التام لهذا العمل، بل إنه مطالب "بإعادة بنائها بواسطة الصورة السينمائية"[[14]](#footnote-14). وهذا ما حدث مع السوسي في هذه القصيدة؛ إذ تنهض قصيدة (فأل) للشاعر حسن السوسي على تطبيق مفاهيم الإخراج الشعري التي تتجلى من عرض أبياتها على دلالة الأحداث التي كان فيها (الشاعر) هو المخرج المسيطر على بنية المشاهد التي تنحصر في مقدمة ووسط ونهاية كما أسلفنا، ومن أجل إبرازهذه الدعائم القصصية داخل المشهد الشعري فذلك يتطلب استحضار الصوت الإخراجی داخل مساحة المشهد الشعري الذي يظهر فيه صوت الشاعر، ولأن المشاهد تتم بطريقة سردية على لسان الراوي (الشاعر) فلا بأس من تسمية الشاعر بالمخرج.

المشهد الاول:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **طــــارق دق بابـــنا طرقـــــــــات** |  | **أزعجتنـــــا سريعـــة مستمــــــرهْ** |
| **فنهضنــا للباب نسعــى خفافــــــا** |  | **واستبقنا إليـه نكشــــــف أمـــــرهْ** |
| **والصبــاح الوليد مازال في المهد** |  | **صبيــا والطيـــر لم يعـــد وكـــــرهْ** |
| **فسألنا: من الطارقُ؟ قال: موسـى** |  | **قلت: ما الخطب؟ قال: خيطا و إبره** |

لعل النظر إلى بنية المشاهد التي أسسها حسن السوسي تخضع لسيطرة الراوي (الشاعر) الذي يقف على بعد من تكوينها؛ حيث قام بتنصيب وتوجيه كاميرته الشعرية التي قامت بالتقاط المشاهد المتباينة، وهذا يعني أن عين الشاعر لها قابلية على تشييد مشهد متكامل، وبمجموع هذه المشاهد يتجسد لنا التصور العام للنص. حيث يفتتح الشاعر النص، عن طريق تشكيل لقطات شعرية متباينة تؤسس رؤاها باجتماعها في أبيات شعرية؛ إذ إن تركيز الشاعر وهو الراوي الذي يروي القصة في هذه الأبيات، والمخرج أيضا على تصوير الشخصيات الشعرية وأفعالها في محاولة أولى لتقصّي عنوان القصيدة؛ حيث نجد أن مفهوم العنوان يؤسس استفهامات على أساس التفكير الذي اتخذ (فأل)، وهذا ما أرغم الشاعرأو المخرج على ضخ المتن الشعري بتحولات تصويرية سريعة، تثبت وتعرّف ماهية ال (فأل) فهو الذي نجدد به تحفزنا وإقدامنا على صنع الشيء وإتمامه، وهو التفاؤل الذي يبدأ به الإنسان يومه وهذا ماانطبق على مشاهد هذا النص . ففي المشهد الأول من الأبيات السابقة نجد أن البنية البصرية قوية وكأننا نقف أمام تلفاز، تتوضح فيه المقاطع المشهدية عبر الأبيات، بشكل واضح. والأسرة نائمة ويتوضح من أن النائمين كانوا مجموعة وهو ما استوحيناه من ضمير الجمع (نا) في: (بابنا، أزعجنا، فنهضنا، استبقنا) ومن الطبيعي أن تكون تلك البدايات محطات أولى للانطلاق بمستوى التوظيف السيمي داخل حقول الشعر، لذا نرى أن مفهوم الجمع بين اللقطات بوساطة واو العطف كان واضحا.

إن الحركة هي الميزة الأساسية لإدارة اللقطة، فنرى الكاميرا وإدارة حركاتها متوزعة بين ثلاثة أمكنة، تنتقل بين الطارق المزعج في ذلك الوقت المبكر من الصباح، والأسرة التي أفاقت من نومها مذعورة على صوت دق الباب، والشاعر راوي القصة؛ والذي يسأل ما الخطب؟

ومن العناصر الأخرى تحديد المكان والزمان؛ حيث يؤكد الشاعر (المخرج) أن الحدث قد تم داخل البيت في وقت يشير على أنه مابين الظلمة وانبلاج ضوء النهار، **(والصباح الوليد مازال في المهد)** وهذا التحديد للزمان والمكان يساعد على تجسيم الصورة عند القارئ، لتكون أكثر وضوحا؛ حيث يقوم الشاعر بتبيين كيفية طرق الرجل للباب في ذاك الوقت، فيأتي بمثل الفجاءة، وكأنه هجوم مباغت على البيت قض مضجع الأسرة النائمة، فاستيقظوا واقفين يهرعون إلى مصدر صوت الطرق، أي إلى الباب؛ حيث تنتقل اللقطة التصويرية من الخارج حيث الطرق، إلى الداخل؛ حيث تركز على الأفراد الموجودين ومدى تعرضهم للإزعاج والهلع وكلهم خلف الباب يسألون بصوت واحد؛ من الطارق؟

وهنا يبدأ الحوار بين الشاعر (الراوي) والطارق المزعج حينما عرف سبب مجيئه في ذلك الوقت. **(قلتُ: ما الخطب؟ قال: خيطا وإبرهْ).**

أن حركية المنظور وظيفة الكاميرا وليست وظيفة اللغة السردية، ولكن قد يستعير الشاعر هنا هذه الوظيفة من الكاميرا ويوظفها في قصيدته، متخذا من الفعل ملجئا لتكوين الصور السينمائية. وبتعاقب الأفعال تتكون لنا صور متعاقبة متسلسلة، تشبه العملية المونتاجية ولهذا كان للفعل دور كبير في الدفع بالأحداث فقد ساعد على تعدد الصور واللقطات مما أتاح الفرصة لبروز تقنية المونتاج السينمائي واستغلال إمكاناتها، لتساعد القصيدة في دفع الحدث عن طريق تراوحها داخل النص الشعري بإنتظام ولتخضع لمونتاج واع باستمرارية أفعالها التي تتراءى لنا من خلال استمرارية اللقطات وتسلسل الصور في هيكل القصيدة من خلال الحدث الذي يبدو واضحا جراء الفعل والفاعل: دق بابنا، أزعجتنا، نهضنا للباب، نسعى خفافا، استبقنا إليه، نكشف أمره، قال: خيطا وإبرة.

وإذا نظرنا إلى المشهد التالي نشعر بحركية المنظور بوضوح:

**المشهد الثاني:**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **وجههُ كالــحٌ وما زال في عيــــ** |  | **ــنيهِ من نومـــهِ بقيـةِ سهـــــرهْ** |
| **قلتُ: يا ابنَ الحلالِ أين صباحُ الـ** |  | **ـخيرِ؟ قُلها، وخُذْ نجومَ المجـرّهْ** |
| **وإذا كنتَ طالبــــــاً حاجةً صُبــــ** |  | **حاً فلا تطلــب الأداةَ المُضِــــرّهْ** |
| **ما الذي ضــرَّ، لو طلبتَ حليبــــاً** |  | **أو ضَريبا او فُلــّة أو زهــــــرهْ** |
| **كلمةٌ حلوةٌ مع الصبحِ توحـــــي** |  | **بســـــلامٍ وبهجـــــةٍ ومســــــرهْ** |
| **فإذا لم يكنْ فوجـــــــهٌ طليـــــقٌ** |  | **ليس يبدو عليه ضيــــقٌ وكـدرهْ[[15]](#footnote-15)** |

يحل الشاعر في هذه المقطوعة محل الراوي، أي لا دخل له بما تفعل الشخصيات في المشهد؛ حيث تقوم آلة التصوير بمراقبة الحدث من بعيد، في زاوية محايدة، ويجعل المتفرج معه في موضع المراقبة، ويظهر على شاشة العرض أن المشهد يتسم بخاصية القرب حيث تتحرك الكاميرا في اللقطة الصاعدة من الأسفل إلى الأعلى مع ثبات محورها المتمركز على مكان ثابت غير متحرك مركزة على جسم الطارق من الأعلى إلى الأسفل دون تدوير الكاميرا إلى داخل البيت فتبدأ بملامح الوجه الذي تبين أنه وجه كالح، وعينيه متعبتين من السهر، **(وجهه كالح وما زال في عيـ... ــنيه من نومه بقيـة سهـرهْ)** وتكتفي بالتركيز على الشاعر والطارق في محاورة تشكل المشهد الثاني من القصيدة الذي يشكل الحبكة، فكثيرا ما نرى الأفلام تبدأ بحالة السكون، وتدخل بعدها في حبكة القصة، ولا يلبث أن يكون الشاعر هو الراوي مصورا استغرابه الذي حصره في الاستفهام الإنكاري: **(قلت: يا ابن الحلال أين صباح الخير؟**) وسرعان ما تتحول الكاميرا إلى الشاعر (الراوي) الذي ملأ المشهد بنصائحه الصباحية التي فيها يؤكد على أن الإنسان يمضي يومه بصباحه؛ فإن كان صباحه جميلا كان يومه كله كذلك:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **كلمة حلوة مع الصبح توحـــي** |  | **بسلام وبهجة ومســــرّهْ** |

وإن كان سيئا منذ صباحه، مشى كله على ذاك المنوال، ولا سيما أن هذا الطارق قد جاء يطلب خيطا وإبرة وفي ذلك شؤما كبيرا كما رأه الشاعر حينما قال:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **وإذا كنتُ طالباً حاجة صُبــــ** |  | **حاً فلا تطلبْ الأداةَ المُضِرّهْ** |

**المشهد الثالث**:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **ومضى واستعذتُ بالله واستفــ** |  | **ـتحتُ أسعى وفي خيالي فكـــرهْ** |
| **وإذا كلُ سهلـــةٍ من شؤونــــي** |  | **أصبحتْ في تناولي اليومَ وعرهْ** |
| **كلُ بابٍ قصدتُـهُ كان قد خِيـــط** |  | **بخيطين من قنــــوطٍ وعُســــرهْ** |
| **وانقضى ذاك النهــارُ وجَيْبـِـي** |  | **يشتكي بؤسـَــهُ، ويلعــــنُ فقْرهْ[[16]](#footnote-16)** |

مازال الشاعر هنا يجسد دور الراوي الذي نكتشف من خلال محاورته لنفسه، وأن ما قيل هنا في هذا المشهد، لا يعدو عن كونه مجرد قول مأخوذ من واقع معيش ذلك الوقت، وأن تلك المفردات التي رددها الشاعر في مشهده هي صوته ورغبته لأنه يعيش على ما يقتنع به مجتمعه ذاك الوقت من اشياء يتفاءل بها في حياته اليومية. فالحوار هنا ليس جزءا من الحدث بل هو الحدث ذاته وهو المغذي للمشهد كله وهو الاستنتاج الذي يريد أن يوصله الراوي أو المخرج للقارئ في مشاهد القصيدة، ذلك أن الصوت الداخلي يساعد المخرج على أن تمنح للصورة بعدها الدرامي، ويساعدها على توسيع إطارها المحدود حينما يجعل من الأبيات خلفية متممة لما تحتويه من مشاهد، فضلا عن كونه- أي الصوت- يمنح للنص الشعري أبعاده الذاتية، بحيث ينوب عنه في عملية توحيد تسلسله المنطقي وتحديد أسبابه. ويذهب إلى ذلك ما قاله مارسيل مارتان، "أن الصوت لا يكون مسموعا بقوة، بل مستمعا إلي من خلال صورة أخرى تمنحه شمولية التعبير وتفسح المجال أمامه لإضافة تعبيرية أخرى لها"[[17]](#footnote-17). حيث ركزت الكاميرا على خروج الطارق ومُضيّه الذي وضحه في "ومضى"؛ بينما ضجّ الصوت الذاتي في نفسه استعاذته من هذا الموقف الصباحي الذي يراه شؤما وفألا ليس طيبا وربط ذلك بكل شيء غير جميل حدث له ذلك اليوم:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **وإذا كلً سهلةٍ من شؤونـِـي** |  | **أصبحت في تناولي اليومَ وعرهْ** |
| **وانقضى ذاك النهارُ وجَيْبي** |  | **يشتكي بؤسه، ويلعــــنُ فقــــرهْ** |

يستثمر المشهد الدلالة الزمنية (ذاك النهار) بمزجها مع الدلالة المكانية (كل باب قصدته) لتتشكل لدينا صورة ثنائية الأبعاد في الذهن وكأن الراوي هنا أراد أن يمنح القارئ كافة المعلومات من خلال شخصيته الراوية لحدث باقي النهار، وقد تكون فائدة الشاعر الراوى هي في الحرص على أن يمر القارئ بالتجربة من قلب الحدث، أو الفكرة التي كانت بؤرة القصة وهي (الفأل) ومقصده؛ أن الإنسان إذا تصبّح في شيء جميل مرَّ يومه كله جميلا، أما إذا كان صباحه في شيء مشؤوم وغير مرغوب فيه؛ كان يومه كله بائسا.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **وإذا كل سهلة من شؤونـــي** |  | **أصبحت في تناولي اليوم وعره** |
| **وانقضى ذاك النهار وجيبي** |  | **يشتكي بؤسه، ويلعــــن فقـــــره** |

وبهذا يصل بنا الشاعر المخرج إلى النهاية ولديه نظرية اعتمد عليها، وربما تحمل نسبة من اليقين ونسبة من الخطأ، لكن في النهاية يكون القارئ قد امتص كل المشاهد كوحدة متكاملة وليس مجرد نص شعري مكتوب.

الخاتمة

توصل البحث إلى بعض النتائج المهمة، منها:

1. التقنيات السينمائية؛ تقانة بنائية أسلوبية متداخلة أصبحت تنفذ إلى الأجناس الأدبية الأخرى –كالشعر مثلا- بشكل كبير ومميز.
2. للقصيدة المعاصرة أنساق متداخلة مع السينما، لذلك فان النصوص التي كتبها الشاعر حسن السوسي كانت نصوصا مفتوحة على السينما، كما توضّح في هذا البحث.
3. رصد حسن السوسي من خلال هذا البحث العلائق التفاعلية بين الخطاب الشعري والسينمائي.
4. الشعر يتبع السينما ويقترب منها بما تقدمه من ابتكارات، وهذا ما أنجزه السوسي في أعماله الشعرية من خلال هذا البحث
5. استطاع حسن السوسي من خلال شعره رسم الأبعاد السينمائية في الخطاب الشعري الحديث.
6. الإحاطة بالصورة بوصفها خصيصة جوهرية في إنتاج السوسي وفهم أثرها نقديا يعزز عوامل استثمارها في النص الإبداعي
7. . تؤشر السينما حضورا فنيا واضحا، ولاسيما في محور الصورة واللقطة، لذلك تم متابعة التقنيات السينمائية في أشعار حسن السوسي.

المصادر والمراجع

باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال خطّار (بيروت، المنظمة العربية للترجمة ط1، 2015

البستاني بشرى، "جماليات السينما في الشعر الحديث"، المثقف، العدد313، ص 124.

ريغموند هيز، "فن الإخراج"، ترجمة: هناء متولي، الرياض، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط2، 1980

سدفيلد، السيناريو، ترجمة: سامي محمد، (بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، لاط، 1989

السوسي حسن، ديوان نوافذ، طرابلس: الدار العربية للكتاب، مجلس تنمية الإبداع، ط1، 1987)

شاوي برهان، في جماليات اللغة السينمائية، (الأردن: دار الإصداء، والإعلان، ط2، 2005)

عجوز محمد، الأسلوب السينمائي في البناء الشعري، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2011

فاتي محمد، "السينما والرواية"، صحيفة المثقف، 2019، العدد 479

مارتن مارسيل، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مخلوف، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر، 2009

الهاشمي طه حسن، "سردية السيناريو بين السرديات الادبية والصورية"، الاقلام، السنة الثامنة، العدد 2

هيرومان لويس، الأسس العلمية لكتابة السيناريو، ترجمة: مصطفى محرم، دمشق، وزارة الثقافة، ط2، 2000

1. عجوز محمد، **الأسلوب السينمائي في البناء الشعري**، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2011)، ص87. [↑](#footnote-ref-1)
2. السوسي حسن، **ديوان نوافذ**، (طرابلس: الدار العربية للكتاب، مجلس تنمية الإبداع، ط1، 1987) ص132. [↑](#footnote-ref-2)
3. هيرومان لويس، **الأسس العلمية لكتابة السيناريو**، (ترجمة: مصطفى محرم، دمشق، منشوارت وزارة الثقافة، ط2، 2000) ص132 [↑](#footnote-ref-3)
4. السوسي، **ديوان نوافذ**، ص132. [↑](#footnote-ref-4)
5. الهاشمي طه حسن، "سردية السيناريو بين السرديات الادبية والسرديات الصورية"، الاقلام، السنة الثامنة، العدد 2، ص62 [↑](#footnote-ref-5)
6. شاوي برهان، **في جماليات اللغة السينمائية**، (الآردن: دار الإصدا، والإعلان ، ط2، 2005) ص95 [↑](#footnote-ref-6)
7. السوسي ، ديوان نوافذ، ص 132 [↑](#footnote-ref-7)
8. باتريس بافي، **معجم المسرح**، ترجمة ميشال خطّار (بيروت، المنظمة العربية للترجمة ط1، 2015)، ص 205 [↑](#footnote-ref-8)
9. البستاني بشرى، "جماليات السينما في الشعر الحديث**"**، المثقف، العدد313، ص 124. [↑](#footnote-ref-9)
10. السوسي حسن، **نوافذ**، (بنغازي: دار الكتاب الليبي، ط1، 1970) ص112 [↑](#footnote-ref-10)
11. سدفيلد، **السيناريو،** ترجمة: سامي محمد، (بغداد، دار المامون للترجمة والنشر،لاط، 1989)، ص23 [↑](#footnote-ref-11)
12. المرجع نفسه، ص 103-104. [↑](#footnote-ref-12)
13. فاتي محمد، (السينما والرواية) صحيفة المثقف، 2019، العدد 479، ص 45 [↑](#footnote-ref-13)
14. المرجع نفسه ص 51 [↑](#footnote-ref-14)
15. السوسي ، **ديوان نوافذ**، ص112 [↑](#footnote-ref-15)
16. السوسي **ديوان نوافذ،** ص113 [↑](#footnote-ref-16)
17. مارتن مارسيل، **اللغة السينمائية**، ترجمة: سعد مخلوف، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر، لاط، 2009)، ص102 [↑](#footnote-ref-17)