مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 11 العدد 1ب، 2014، ص ص 397- 417

أثر الفن السينمائي في ديوان (حالة حصار) للشاعر محمود درويش

عماد عبدالوهاب الضمور *

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى بيان أثر الفن السينمائي في التشكيل الفني لديوان(حالة حصار) للشاعر محمود درويش، الذي أفاد من التقنيات السينمائية في تشكيل لغته، وبناء صوره، والتعبير عن رؤاه الشعريّة.

مقدمة:

يميل الخطاب الشعري الحديث إلى توظيف تقنيات عصره؛ ليتسنى له تجسيد الرؤية الشعريّة، بما فيها من تشابك، وتعقيد، لذلك فإنّ تأثر الشعر بالفنون الأدبية تجاوزها إلى الفنون الجميلة، كالرسم، والنحت، والتصوير الفوتغرافي، والسينما؛ لقدرة هذه الفنون على التعبير الوجداني، وتجسيد الخيال في قالب فني، يرصد التجربة الإنسانية بكلّ تجلياتها.

لعلّ السينما من أحدث الفنون التي وظّفها الشعر في بنائه الفني، بعدما أصبح العالم يعيش "زمن ثقافة العين الذي يحتم على الرواية، والأدب بشكل عام الإفادة ممّا تحققه السينما"[1].

ومع هذا كلّه، تبقى العاطفة التي تثيرها الفنون عامل وحدة بينها، بفعل مقاربتها للأشياء، وجعلها أكثر واقعية، إذ إنّ بناء المعاني في الشعر قد "يتحدث عن أمور غير حقيقية، لكن العواطف تجعله حقيقياً صادقاً"[2].

إنّ محاولة رسم الحدود الفاصلة بين الشعر، والسينما، يحتم معرفة إمكانات كلا الفنين، وقدرتهما على إحداث التأثير، فالأدب يشترك مع السينما في أن كليهما يهدف إلى التعرّف على الحياة، والتأثير في المتلقين، لذلك فإنّ تبادل المنجزات بين الفنون سمة حضارية، لا يمكن للمرء إنكارها بعدما سعت هذه الفنون "لأن تقترض بعضها من بعض، وأنّها قد نجحت إلى حدّ كبير في تحقيق تلك التأثيرات"[3].

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2014.

* كلية عمّان الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، عمّان، الأردن.

ومن جهة نظر جمالية، فإنّ دراسة التداخل بين الفنون بشكل عام، يجعل منها فنوناً تشكيلية؛ "لأن إشكالية الفنان إشكالية تشكيلية، وليست إشكالية فكريّة، ولذلك لا يمكن الوصول إلى موقف الفنان إلا بقرائن تشكيلية من عمله" [4].

وتعدّ عملية التلقي وسيلة مهمة لإحداث مقاربة بين لغة الخطاب الأدبي، ولغة الخطاب السينمائي؛ لقيامها بالرصد، والكشف معاً، فضلاً عن ارتباطهما بالخيال، ذلك أن الخطاب الأدبي يمنح المتلقي حرية كبيرة في إطلاق نشاط المخيلة، لتصوّر أبعاده، ومقترباته، في حين ينطوي الخطاب السينمائي على اقتصاد في تخيّل الحيّز، يفرض فيه المخرج حدود النشاط التخيلي ارتباطاً بالصورة المعروضة، وعلاقتها بالملفوظ [5].

وإذا كانت السينما ذات طبيعة خاصة، وقوة مؤثرة في الجماهير، فإنّ الصورة البصريّة في الشعر المعاصر مظهر مهم، يُعزز ثقافة العين بوصفها أثراً واضحاً لفن السينما في الشعر العربي الحديث، تجعل المتلقي يضع يداه على خواص غير لغوية في تلقيه للشعر.

وقد عمد الشعراء العرب في العصر الحديث إلى توظيف الفن السينمائي في أشعارهم؛ للتعبير عن رؤاهم الشعريّة، وإكسابها طابعاً بصرياً، يُجسّد التجربة الشعريّة بكلّ وضوح، إذ غدت بعض القصائد أشبه بفيلم سينمائي بكلّ مؤثراته السمعية، والبصرية، كما في شعر بلند الحيدري، وأمل دنقل، ونزار قباني، وصلاح عبدالصبور، وغيرهم من الشعراء العرب.

أمّا الشاعر محمود درويش، فيعدّ من الشعراء العرب الذين ظهر توظيف الفن السنمائي في شعرهم منذ وقت مبكر، كما في قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتريا) الواقعة ضمن ديوانه (أحبك أو لا أحبك) الصادر عام 1972م، وهي قصيدة تناولها صالح أبو إصبع بالبحث، وأشار فيها إلى استخدام الشاعر لتقنية المونتاج في بنائها الشعري[6].

كذلك فعل حمد الدوخي في دراسته لديوان محمود درويش (مديح الظل العالي) الصادر عام 1982م، إذ أشار إلى اكتساب محمود درويش أهمية واضحة في توظيف التقنيات السينمائية في

ديوانه الذي جاء قصيدة مطولة، "إذ يتفتح الفضاء السينمائي في تصوير مشاهدها من حيث الكاميرا، وطبيعة الصورة، وكذلك السيناريو الذي يعدّ المادة الخام لأسلوب المونتاج"[7].

أمّا ديوان محمود درويش(حالة حصار) الصادر عام 2002م، الذي ستحاول هذه الدراسة بيان أثر الفن السينمائي في صياغة بنائه الفني، فيصور الواقع الإنساني الذي عاشه الفلسطينيون في الحصار الذي فرضه الاحتلال الإسرائيلي على الضفة الغربية عام 2002م، حيث عاش الشاعر تجربة الحصار، وتشديد الخناق على مدينة رام الله، لذلك يقدم تجربة واقعية محاولاً تصوير انعكاساتها على علاقته بالآخر، وتجذره بالمكان الفلسطيني.

والديوان ـ الذي جاء قصيدة مطولة ـ لا ينفصل عن شعر محمود درويش بطابعه الإنساني، المتّصل "بموضوع أساسي واحد، هو وطنه، وجرحه فلسطين"[8].

وقد ظهر تأثر محمود درويش في ديوانه (حالة حصار) بالفن السينمائي من خلال ما يأتي:

1 ـ اللغة:

لقد مهد تطور لغة الشاعر المعاصر الطريق إلى الاستعانة بتقنيات السينما، وتوظيفها في الشعر، لذلك نجد محمود درويش يستمد من اللغة السينمائية كثافتها التعبيريّة، وتداعياتها الحركيّة، فهي لغة ذات طبيعة إخبارية، تصف الحدث، وتعمد إلى تحويل المفردات إلى مشاهد بصرية قابلة لاحتواء الصوت، والحركة، وشحنهما بلغة الحواس، كما في قوله[9]:

يقيسُ الجنودُ المسافةَ بين الوجود

وبين العَدَمْ

بمنظار دَبَّابةٍ...

نقيسُ المسافةَ ما بين أجسادنا

والقذيفةِ... بالحاسَّة السادسةْ

إنّ إمعان النظر في الدلالة المتحققة بانتقال الخطاب من الفعل(يقيس) إلى الفعل(نقيس) قد أمدّ المتلقي بأكبر قدر من الدلالات الممكنة التي تبتعد بالنص عن الإيحاء، أو التأمل، وتجعله أكثر قرباً من السينما بنسقها المألوف في التعبير، إذ تقوم العين بمجموعة من الحركات العمودية، والأفقية، والدائرية؛ لرصد الحدث، وإدراك مقاصده.

وممّا يُميّز توظيف الشاعر للغة السينمائية في ديوانه (حالة حصار) أنّها جاءت بأقصى اقتصاد لغوي، تستثير المدرك الحسيّ للمتلقي، وذلك على سبيل المفارقة التصويرية، فكانت دعوة الشاعر للجنود اليهود لشرب القهوة العربية، حيث يقول[10]:

أيُها الواقفون على العَتَبات ادخلوا،

واشربوا مَعَنا القهوةَ العربيَّة

[قَدْ تَشْعُرونَ بأَنَكُمُ بَشَرٌ مثلنا]

أيُها الواقفون على عَتَباتِ البيوتِ،

اخرجوا من صباحاتنا،

نطمئنّ إلى أنّنا

بَشَرٌ مثلكُمْ!

فهي لغة تريد خلق زمن جديد، يعترف بالحق الفلسطيني، ومشروعية وجوده، " إنّها تخاطب الحواس دون أن تكون ملزمة بالمرور على وسيط من الفهم" [11]، ذلك أنّ الشعر بإمكانه إنتاج عالم السينما بميزاته الحلمية، فضلاً عن ممارسة فعل التأثير في خيال المتلقي الذي يعمد إلى تقريب المسافة بين المعنى اللغوي، وقدرة الكاميرا الحركيّة.

تقوم لغة الشاعر بدور مهم في ترسيخ الذات في النص، وذلك باستخدام ضمير المتكلم (أنا) وهي تقنية مستخدمة في لغة التخاطب السينمائي، وبخاصة في الحوار، والسرد القصصي، كما في قوله[12]:

أُفكّرُ، من دون جَدْوَى:

بماذا يفكّرُ مَنْ هُوَ مثلي، هُنَاكَ

على قمّة التلّ، مُنْذُ ثلاثةِ آلاف عامٍ،

وفي هذه اللحظةِ العابرةْ؟

فتوجعني الخاطرةْ

وتنتعشُ الذاكرةْ.

فالذات هي جوهر عملية التعبير عن المغزى السينمائي، تجسّد أنماطاً مختلفة من التخاطب، سمحت لمحمود درويش بالكشف عن تأملاته، ونوازعه الداخلية ذات الطابع الحزين.

وتسهم اللغة السينمائية في رسم مشهد تعبيري لحالة الأنا المتفجّرة، وربط المتناقضات، إذ يقوم الشاعر بترتيب الألفاظ المكونة للبناء الشعري وفق نسق خاص، يتناسب مع رؤيته الشعريّة، كما في قوله[13]:

سأصرُخُ في عُزْلتي،

لا لكيْ أُوقظَ النائمينْ.

ولكنْ لتُوقظَني صَرْختي

مِنْ خيالي السجينْ!

ولا يمكن إنكار أن توظيف فن السينما في الشعر قد قاد لغته إلى نوع من المباشرة، وملامسة لغة الجمهور، كما في قوله[14]:

لا أُحبّكَ، لا أكرهُكَ

قال مُعْتَقَلٌ للمحقِّقِ: قلبي مَلِيءُ

بما ليس يَعْنيك. قلبي يفيضُ برائحة المَرْيميّة،

قلبي بريءٌ، مُضِيءٌ، مَليءٌ،

ولا وَقْتَ في القلب للامتحان. بلى،

لا أُحبُّكَ. مَنْ أنْتَ حتّى أُحبَّك؟

إنّ أهم ما يُميّز اللغة السينمائية في نص محمود درويش الشعري، هو تعاقبها السردي، وذلك استجابة لمتطلبات اللغة السينمائية القائمة على استخدام أساليب واضحة، مثل: الإخبار، والعطف، والإيجاز؛ لتقوم بوظيفتها الاتّصالية مع المتلقي، كما في قوله[15]:

[إلى حارسٍ آخر:] سأُعلِّمُكَ الانتظارْ

على باب مَقْهى

فتسمع دقّاتِ قلبكَ أبطأ، أسْرَعَ

قد تعرفُ القشعريرةَ مثلي

تمهَّل،

لعلَّكَ مثلي تُصفِّر لحناً يُهَاجِرُ

أندلُسِيَّ الأسى، فارسيَّ المدارْ

فيوجِعُكَ الياسمينُ، وترحَلْ

إنّ سمة التعاقب السردي في لغة محمود درويش ظهرت في استخدامه لأسلوب العطف كما في قوله في النص السابق:" فيوجِعُكَ الياسمينُ، وترحَلْ"، مما يجسّد لحظات الصراع الدرامي في داخل الشخصية التي تحتفظ في وعيها بلحظات مثيرة.

وهي تقنية نجدها كثيراً في اللغة السينمائية للمقاربة بين الشخوص، فضلاً عن دورها في إثراء النص بدلالات خصبة، تعزز قدراته التواصلية.

وتتسم لغة الشاعر التعبيرية بتكرار الكلمة، أو الحرف للإلحاح على فكرة معينة، تتجاوز وظيفة التكرار الأسلوبية التي تقوم على الإفهام، وتأكيد المعنى في ذهن المتلقي إلى وظيفة سينمائية تُعين الشاعر في حواره، ورغبته في إظهار حجته للآخر، كما في قوله[16]:

[إلى شبه مستشرق:] ليكُنْ ما تَظُنُّ

لنفترضِ الآن أني غبيٌّ، غبيٌّ، غبيٌّ

ولا ألعبُ الجولف،

لا أفهمُ التكنولوجيا،

ولا أستطيعُ قيادةَ طَيَّارةٍ!

ألهذا أخذتَ حياتي لتصنع منها حياتَكَ؟

لذلك فإنّ تكرار كلمة (غبي) ثلاث مرات، وكذلك أداة النفي (لا) جاء ليرصد جانباً من طبيعة الشخصية الانفعالية، فضلاً عن رغبتها في إخضاع الآخر لمنطقها، ممّا أبرز دور السينما في إنجاز مهمة الشعر.

إنّ اعتماد السينما على الجانب الحركي للربط بين الصورة المرئية، والكلمة المسموعة انتقل إلى الشعر بلغة حركيّة تجسّد الأشياء بتفاصيلها الدقيقة أمام عين المتلقي، كما في قول الشاعر معبّراً عن رؤيته الحياتية في نشر المحبة، والسلام بدلاً من لغة الحرب، والدمار[17]:

عندما تختفي الطائراتُ تطيرُ الحماماتُ،

بيضاءَ، بيضاءَ. تغسلُ خدَّ السماء

بأجنحةٍ حُرَّةٍ، تستعيدُ البهاءَ وملكيَّةَ

الجوِّ واللَهْوِ. أعلى وأعلى تطيرُ

الحماماتُ، بيضاءَ بيضاءَ. لَيْتْ السماءَ

حقيقيَةٌ [قال لي رجلٌ عابرٌ بين قنبلتيْن].

لقد زوّدت اللقطات السينمائية الشاعر بتقنيات جديدة، مثل: الجمل الطويلة، والتكرار، ممّا ساعده على خلق وجهة نظر معينة، كما هو الحال في السينما، إذ يرصد المتلقي بعين الكاميرا اللاقطة الصورة المتشكّلة لانتشار الحمام الأبيض في السماء بعد اختفاء الطائرات؛ ليعكس الشاعر حصاد رؤيته، ومشاعره الإنسانية.

2 ـ الصورة الشعريّة:

إنّ معاصرة الشعر لفنون كثيرة ـ ومنها فن السينما ـ نقل الصورة الشعريّة من خيالها الجامح إلى وجود مرئي داخل العمل الفني مع الاحتفاظ بشيء من حلمية هذه الصورة، وغرائبيتها أحياناً.

والصورة الشعريّة هي وجه أخر للسيناريو في السينما، إذ يقوم الشاعر بإنتاج قصة تُحكى من خلال مشهد، يمكن أن يصبح شريطاً قابلاً للعرض.

وإذا كانت العدسة في السينما هي التي تُعيد ترتيب الأشياء، وتغيّر في علاقاتها الحجميّة، والذاتية؛ لتحيلها إلى صورة سينمائية، فإن الشاعر يجعل من الإيحاء وسيلة فنية لبث الحركة في الصورة، وجعلها قابلة للتشكّل في ذهن المتلقي، كما في قول الشاعر[18]:

ألحياةْ.

الحياةُ بكاملها،

الحياةُ بنُقْصَانها،

تستضيفُ نجوماً مُجاوِرَةً

لا زمانَ لها...

وغيوماً مُهاجرةً

لا مكانَ لها.

والحياةُ هنا تتساءلُ:

كيف نُعيدُ إليها الحياةْ

إذ تثير الصور الإحساس بالرهبة، والروعة، والمتعة بالحياة، ذلك أن " عفوية اللحظة، وغرابتها في الصورة الفوتوغرافية، والسينمائية معاً هي التي تعطي الزخم الدرامي لهذا الوسط التعبيري الصوري"[19].

تمتاز الصورة السينمائية في شعر محمود درويش بأنّها ذات ارتباط نسقي بالزمن الطبيعي، "الذي يتمثّل في الامتداد، والتتابع في اتّجاه"[20]، ممّا جعلها تستند إلى معطيات حسيّة، تجسّد الزمن، وتحيله إلى أيقونة بصريّة قائمة، كما في قوله: [21]:

كُلَّما جاءني الأمس، قُلْتُ لَهُ:

ليس موعدنا اليوم، فلتبتعدْ

وتعالَ غدا!

فبؤرة النص البصريّة، تنطلق من حضور الزمن الجسدي، وأنسنته بإسلوب يسمح بحواره، وجعله جزءاً من رؤية الشاعر الفكرية.

ويدخل ضمن التشكيل الاستعاري للنص الشعري ما يُسمى بالرمز السينمائي الذي يقوم على "الالتجاء إلى صورة قادرة على الإيحاء للمتفرج بأكثر ممّا يسع الإدراك البسيط للمضمون الظاهر أن يقدمه له"[22]. كما في قول الشاعر مجسّداً صمود الشعب الفلسطيني، وتراكم المعاناة[23]:

نُخَزِّنُ أحزاننا في الجرار، لئلاَّ

يراها الجنودُ فيحتفلوا بالحصار...

نُخَزِّنُها لمواسمَ أُخرى،

لذكرى،

لشيء يفاجئنا في الطريق.

فتخزين الأحزان عند الفلسطينين، يقابله عند المحتلّ الاحتفال بالحصار، ممّا أوجد صورة ذهنية، تستدعي تخزين الأحزان في الجرار، تهدف ـ كما في السينما ـ إلى " تسهيل التصوّر، وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها بالفيلم"[24].

يظهر محمود درويش في ديوانه(حالة حصار) أكثر استسلاماً للتفكير الواقعي، ممّا جعل صوره تمارس إلحاحها على ذاكرة المتلقي؛ ليعكس بشاعة فعل الاحتلال، وسمو الأمل بالتحرر، إذ إنّ "الصورة القائمة على أكثر الدلالات مباشرة، تحتفظ مع ذلك ببعض الدلالات السياقية"[25] التي تستطيع من خلالها السينما تجسيد حركيتها الجمالية، كما في قوله[26]:

على طَلَلي يَنْبُتُ الظلُّ أخْضَرَ،

والذئبُ يغفو على شَعْرِ شاتي

ويحلُمْ مثلي،

ومثل الملاكْ

بأنَّ الحياةَ هنا

لا هُناكْ...

فالصورة الشعريّة تستطيع الإفادة من التقنيات السينمائية؛ لفتح الآفاق أمام العمل الشعري، ومنحه قدرة بصرية ذات فضاء لوني، وحركي قادر على توليد طاقات دلالية خصبة.

وما سمة الحركيّة التي تنبض بها صور الشاعر إلا تجسيد لمعاناة الحصار التي يحياها الشعب الفلسطيني، لتظهر وكأنها استرجاع لمدرك حسيّ، أو خبرة ذهنية، تفرض على المتلقي القيام بتصورات ذهنية مماثلة، لربط الصور، أو إعادة ترتيبها بشكل يتّسق مع التجربة المعاصرة، كما في قوله[27]:

جَلَسْنَا بعيدينَ عن/ مصائرنا كطيورٍ

تُؤَثّثُ أعشاشَها في ثُقُوب التماثيلِ،

أو في المداخنِ،

أو في الخيام التي نُصِبَتْ

في طريقِ الأمير إلى رحْلة الصَيْدْ...

إنّ إفادة الشاعر من الفن السينمائي واضحة في إبرازه لنص يمكن تصوره بصرياً، ينقل الواقع في إيقاعية خاصة، تمتاز بالحركيّة، والتوتر النفسي الكاشف عن طبيعة المعاناة، وتراكم أحداثها.

3 ـ التراكم المشهدي:

لجأ كثير من الشعراء المحدثين إلى تكثيف عدد من الدوال اللغويّة في مقطع شعري واحد، يكشف عن إفادة واضحة من البناء المشهدي الذي عرفته السينما الحديثة، ممّا أسهم في دفع حركيّة النص الشعري نحو فضاءات تعبيرية خصبة.

وديوان (حالة حصار) يعرض ـ في مجمله ـ مشهد حصار عاشه الشعب الفلسطيني، ممّا يُظهر تكاثف الصور الشعرية، وتراكمها؛ لتؤدي وظيفة تعبيرية، تنقل المتلقي إلى أجواء الحصار، واقتراب الخلاص، كما في قول الشاعر[28]:

السماءُ رصاصيّةٌ في الضُحى

برتقاليّةٌ في الليالي. وأما القلوبُ

فظلّت حياديّةً مثل ورد السياج

فمشهديّة اللون واضحة في النص السابق؛ لتكشف عن طبيعة الحدث، وانقياده لرؤية الشاعر التحرريّة، "ممّا يؤدي إلى خلق نوع من الإثارة اللغويّة على صعيد البنى اللغوية، والمشاهد الشعريّة المتراكمة التي تفرغ الزخم الشعوري، والضغط النفسي لحظة المخاض، أو الإبداع الشعري"[29].

إذ إنّ الألوان الطبيعية التي تسجلها ألة التصوير كالألوان التي يرسمها الشاعر في قصيدته، تهدف إلى تعميق التأثير الواقعي في المتلقي.

ولعلّ إفادة الشاعر من التقنيات السينمائية، جعل بعض نصوصه الشعريّة أشبه بالفيلم الذي تتابع فيه المشاهد، وتتكاتف فيه الصور وفق نسق مشهدي واضح كما في قوله واصفاً تمركز جنود الاحتلال في وطنه[30]:

شَجَرُ السَرْو، خلف الجنود، مآذنُ

تحمي السماءَ من الانحدار. وخلف سياج

الحديد جنودٌ يبولون ـ تحت حراسة دبّابةٍ ـ

والنهارُ الخريفيُّ يُكْملُ نزهتَهُ الذهبيّةَ

في شارعٍ واسعٍ كالكنيسةِ

بعد صلاة الأَحَدْ...

فالمشهد في النص ـ كما هو في السينما ـ يتحدد بمتغيرات مكانية أو زمانية. إذ استعان الشاعر بالتقنيات السينمائية؛ لسدّ الفجوة الزمنية التي أحدثها تتابع الأمكنة، وذلك بوسائل تصويريّة ذات تأثيرات بصرية، هي جزء راسخ من مساحة المشهد الكلية، ممّا جعل الشعر يلتقي بالسينما في "نقل الحركة الواقعية للحياة الدائبة، وإعادة خلق الزمن سواء أكان دقيقاً، وموضوعياً، أم خياليّاً، وباطنياً"[31].

ويجعل الشاعر من البناء المشهدي وسيلة لإبراز الأمل المكمم، وبيان تناقضات الواقع، وحالة التشتت التي يحياها الفلسطينون، إذ يبدو المشهد، وكأنّه قصة" تحدث من خلال بعض الأحداث، إذ يحدث كلّ حدث في مكان معين، وفي وقت معين، ومن ثمّ يصبح كلاً من المكان، والزمان عنصرين على درجة بالغة من الأهمية بالنسبة للفيلم السينمائي"[32].

وهذا ما جعل كثيراً من نصوص الشاعر تتحوّل إلى سينما مكتوبة، نسمع من خلالها إيقاع الحدث، ونرى فيها فضاءً بصريّاً، يسرد الحدث بحدس الشاعر اليقظ، وعين الكاميرا الراصدة للحدث، كما في قوله[33]:

في الطريق المُضَاءِ بقنديل منفى

أرى خيمةً في مَهَبِّ الجهاتْ:

الجنوبُ عَصِيٌّ على الريحِ،

والشرقُ غَرْبُ تَصَوّفَ،

والغربُ هُدْنَةُ قَتْلى يَسكُون نَقْدَ السلام.

إنّ الحديث عن العلاقة بين الذاكرة، والمتخيّل في شعر محمود درويش هو مظهر واضح لأثر السينما في شعره، ممّا أعانه على التعبير عن تجربته المعاصرة.

لذلك يحتفظ الشاعر برؤيا المشهد في شعره، وهي رؤيا متحولة عن حالته النفسية، وانفعالاته الوجدانية، فنجد المشهد في جملته مؤسس على مزج الواقع بشخوصه، وتفاصيله، كما في قوله مجسّداً الموت في صورة دراميّة سينمائية[34]:

[إلى الموت:] نعرف من أيِّ دَبّابةٍ

جئْتَ. نعرف ماذا تريدُ... فَعُدْ

ناقصاً خاتَماً. واعتذرْ للجنود وُضبّاطهم،

قائلاً: قد رآني العروسانِ أنظُرُ

نحوهما، فتردّدتُ ثم أَعَدْتُ العروسَ

إلى أهلها... باكيةْ!

فالشاعر يعكس تجربة حقيقية لا وهم فيها، ممّا أكسبها دفقاً وجدانيّاً واضحاً "لأنّها نُسجت نسجاً درامياً كحادثة ينبغي أن نقبلها؛ لأنها وقعت أكثر مما هي فكرة صيغت، وظلت عرضة للرفض، والقبول"[35].

وإذا كان البناء المشهدي في القصيدة العربية الحديثة، هو ملمح درامي، نلمسه في تعدد الأصوات، ورسم مشهديّة ذات طبيعة حركيّة، تهتم بالجزئيات، وتعج بالحياة، فإنّ محمود درويش في كثير من نصوصه الشعريّة، لم يبتعد عن المشهد الدرامي المتحرر من قيود الزمان، والمكان، كما في قوله[36]:

أصدقائي يُعِدُّون لي دائماً حَفْلَةً

للوداع، وقبراً مريحاً يُظَلِّلُهُ السنديانُ

وشاهدةً من رُخام الزَمَنْ

فأسبقهم دائماً في الجنازةِ:

مَنْ ماتَ... مَنْ؟

فالمشهد يُحتم على المتلقي مداومة الرؤية البصريّة؛ لسدّ الفجوات التي قد تتكوّن بين تعاقب الصور، وهي تقنية سينمائية تحققت في النص من خلال تتابع حروف العطف؛ للتسريع في إيقاع النص، وخلق حيوية مُحببة للمتلقي.

4 ـ اللقطات السينمائية:

يقابل المقطع الشعري سينمائيا ما يُسمى باللقطة، وهي ذات دلالة بصريّة، تنقل المعنى من حالته اللغوية إلى طبيعته الواقعية التي رصدتها عين الشاعر، كما في قوله[37]:

في الحصار، تكون الحياةُ هي الوقتُ

بين تذكُّر أوّلها

ونسيان آخرها...

يُسلّط الشاعر عين الكاميرا على لقطة بعيدة ماثلة في حالة الحصار، وهي لقطة لا تُظهر التفاصيل الدقيقة؛ بل تعمد إلى إظهار البعد الخارجي للأشياء، يتكشّف فيها الزمن؛ ليتحوّل إلى حياة قائمة، أسهم التضاد اللغوي في تعميق دلالتها المأسوية، وأثارها النفسيّة الأليمة.

إنّ خبرة محمود درويش الحياتيّة، ومعايشته للغة، وللتراث الشعري، جعله قادراً على إحداث هذا المزج بين اللغة الشعريّة، واللغة السينمائية بتقنياتها البصريّة؛ ليخدم غرضه الشعري، ويعبّر عن رؤياه الحالمة في الخلاص من الاحتلال، حيث يقول في لقطة مفاجئة[38]:

لاَ صدىً هوميريّ لشيء هنا.

فالأساطيرُ تطرُقُ أبوابنا حين نحتاجُها

لا صدىً هوميريّ لشيءٍ...

هنا جنرالٌ يُنَقّبُ عن دَوْلة نائمةْ

تحت أنقاضِ طروادةَ القادمةْ

إذ جاءت اللقطة السينمائية المُعبّر عنها في نهاية النص مُستندة إلى خلفية أسطورية، تغذي المشهد، وتُسهم في تطوره، وتعلن عن الشروع في الخلاص.

ويجعل الشاعر عين الكاميرا أكثر تركيزاً على مشهد الحصار الجماعي للشعب الفلسطيني، إذ يوظف تقنية اللقطات السينمائية؛ لينتج دلالة مرئية، تُبرز المعنى، وتجعله أكثر تمثلاً في ذهن المتلقي، كما في قوله على لسان الفلسطيني المحاصر[39]:

نجدُ الوقتَ للتسليةْ:

نلعب النرْدَ، أو نتصفَّحُ أخبارَنا

في جرائدِ أمسِ الجريحِ،

ونقرأُ زاويةَ الحظّ: في عامِ

ألفينِ واثنينِ تبتسمُ الكاميرا

لمواليدِ بُرْجِ الحصارْ

فقد جاء استخدام أداتي الربط (الواو، أو) واضحاً في تتابع اللقطات القريبة التي تصور مشهد الحصار بدقة، فضلاً عن دورها في الانتقال من لقطة إلى أخرى، ممّا أسهم في بث الحركة، وتحرير المشهد من إطاره المادي الموضوعي؛ ليكتسب ثراءً دلاليّاً، وإنسانيّاً، وفاعلية زمانية رسخها توظيف الفعل المضارع، وما تبسم الكاميرا لمواليد برج الحصار إلا استمرار لأمل التحرر الذي ما انطفأ في شعر محمود درويش.

ويُظهر الشاعر براعة في إنتاج اللقطة السينمائية ذات التكثيف العالي، والخصوبة المشهدية القائمة على تضاد لغوي، ينسجم مع رؤيا الشاعر التحررية، كما في قوله[40]:

نُعزّي أباً بابنه: " كَرَّمَ اللهُ وَجْهَ الشهيدْ"

وبعد قليلٍ، نُهَنِّئُهُ بوليدٍ جديدْ.

إذ إنّ الشاعر بهذه اللقطة أسهم في إحداث التأثير في المتلقي، بواسطة المفارقة التصويرية التي تجمع بين فعلي التعزية، والتهنئة معاً، ممّا جعله يقترب من أسلوب المونتاج السينمائي القائم على التناقض" بمعنى تركيب لقطة مع لقطة أخرى متناقضة معها"[41].

لقد أفاد الشاعر من الفن السينمائي في بناء نصه، وإحداث البهجة لدى المتلقي، وذلك باستدعاء الأحلام المخزونة في الذاكرة، وتجسيدها في لقطة سريعة، تكتسب حيوية الحلم، وتعكس الرغبة في تحقيقه، كما في قوله[42]:

سيلعبُ طفلٌ بطائرةٍ من وَرَقْ

بألوانها الأربعة

[أحمر، أسود، أبيض، أخضر]

ثم يدخلُ في نجمةٍ شاردةْ

فالطاقة التعبيرية لدى محمود درويش أدت إلى إخراج المشهد بصورته السينمائية المرئية، وتأكيد أحقية الشعب الفلسطيني بالحياة.

5 ـ المونتاج السينمائي:

يعدّ المونتاج عنصراً مهماً من عناصر العمل السينمائي، لذلك تضافرت تأثيراته الفنية في النص الشعري؛ ليخلق لدى المتلقي "تجربة شعوريّة، تقرّب إحساسه أكثر من التجربة الشعوريّة في المشهد"[43].

ويقترب المونتاج السينمائي من عملية النظم في الشعر، فكلاهما يُعنى بترتيب اللقطات (في السينما) والمقاطع (في الشعر) على نحو معين، "بحيث تُعطي هذه اللقطات ـ من خلال هذا الترتيب ـ معنى خاصاً لم تكن لتُعطيه فيما لو رُتبت بطريقة مختلفة، أو قُدمت منفردة"[44].

لقد استعار محمود درويش من الفن السينمائي تقنية المونتاج الشعري بأسلوبية تسجيلية، تهدف إلى إعادة إنتاج المكان سينمائياً، وذلك بإظهار دقة التفاصيل التي تجعل الشعب الفلسطيني أكثر تجذّراً في وطنه، ممّا يُظهر عمل كاميرا السارد الذاتي، كما في قوله[45]:

بلادٌ على أُهْبَة الفجر،

صرنا أقَلَّ ذكاءً،

لأنّا نُحملقُ في ساعة النصر:

لا لَيْلَ في ليلنا المُتَلألِىء بالمدفَعِيّةِ

أعداؤنا يسهرونَ،

وأعداؤنا يُشْلون لنا النورَ

في حلكة الأَقبيةْ.

إذ نلمس سيطرة الصورة المكانيّة في ذهن الشاعر، ممّا جعلها تظهر في الفاعلية البصرية للمتلقي، بوصفها بؤرة مركزية تؤسس للحدث، وتُفسح المجال أمام الكاميرا لرصد تفاصيل المادة السينمائية للمكان بكلّ حياديّة.

لقد أفاد الشاعر من تقنية المونتاج في أسلوبه، ومنظوره؛ ليُشعل جذوة التحرر، ويعيد صياغة الواقع برؤى فنية واضحة، ممّا يولّد أنماطاً متوالية من الانزياحات اللغوية، التي تُشيع فضاءً تصويريّاً، كما في قوله[46]:

حُرٌ أنا قُرْبَ حُرّيتي

وغدي في يدي...

سوف أدخُلُ، عما قليلٍ، حياتي

وأُولَدُ حُرّاً بلا أبَوَيْنِ،

وأختارُ لاسمي حروفاً من اللاَّزوَرْد...

فنجاح الشاعر واضح في إشاعة الجو النفسي الذي يريد نقله إلى المتلقي، بعدما عمد إلى أسلوب الترابط بين اللقطات، كما هو متبع في أسلوب المونتاج السينمائي، إذ لا ينتهي القارئ "من استيعاب هذه اللقطات حتى يكون قد ارتسم في نفسه انطباع متكامل عن هذا الجو بشتى أبعاده"[47].

ومحمود درويش في ديوانه (حالة حصار) دائم البحث عن المشاهد التصويريّة التي يمكن تلقيها بصريّاً، وإحالتها إلى ذاكرة نازفة، تبحث عن الحرية، مما جعله يُعيد صياغة الحديث الشعري منتجاً بؤرة مكانية ذات طابع سينمائي، كما في قوله مؤكداً تمسكه بوطنه[48]:

هنا، عند مُرتفعات الدُخان، على دَرَج البيت

لا وَقْتَ للوقتِ،

نفعَلُ ما يفعَلُ الصاعدون إلى اللهِ:

نَنْسَى الألَمْ

الألَمْ

هُوَ: أن لا تُعَلِّق سيِّدةُ البيت حَبْلَ الغسيل

صباحاً، وأن تكتفي بنظافةِ هذا العَلَمْ

فقد خضع المكان لإعادة الإنتاج شعريّاً، بعدما تمت صياغته بفعل وصفي، تنحرف من خلاله الكاميرا في اللقطة الثانية إلى بيان طبيعة الألم، وتصوره بشكل يتناسب مع رؤيا الشاعر التحرريّة، مما يُمثل تطوراً دراميّاً يرفع من وتيرة الحدث، ويمده بالإثارة الفاعلة، ذلك أن "عملية المونتاج في السينما لا تتم وفقاً للتسلسل الطبيعي للحدث، وإنما وفقاً للأثر الذي يُريد المخرج أن يُحدثه في المتفرج" [49].

وإذا كان الضوء، والظل، والصوت من التقنيات السينمائية الماثلة في النص السينمائي، فإنّه يقابلها في الشعر اللون، والحركة، والتكرار اللغوي، ممّا يُضفي دلالة مرئية، يستعيض بها الشاعر عن التأثير البصري الذي تقوم به السينما، كما في قوله[50]:

الضبابُ ظلامٌ، ظلامٌ كثيفُ البياضِ

تُقَشِّرُهُ البرتقالةُ والمرأةُ الواعدةْ

إنّ وعي الشاعر بجماليات التضاد اللوني واضح في بناء النص، وتشكيل رؤيته الشعريّة التي تقوم على التناقض بين الواقع، والمأمول. ويمارس الشاعر فعله بمحاورة المحتلّ بحكمة، لينتهي إلى فعل التحرر، ممّا جعله يستدعي ذاكرة المحتلّ التي تُحيل إلى غرف الغاز النازية ذات الدلالة المأسوية، بما يشبه استرجاع الشريط في الفيلم السينمائي، حيث يقول[51]:

[إلى قاتلٍ:] لوتأمَّلْتَ وجَه الضحيّةْ

وفكَّرْتَ، كُنْتَ تذكَّرْتَ أُمَّكَ في غُرْفَةِ

الغاز، كُنْتَ تحرَّرتَ من حكمة البندقيّةْ

وغيَّرتَ رَأيْكَ: ما هكذا تُستَعَادُ الهُويّة!

فالشاعر في هذه اللقطة المشهديّة، يستدرج القاتل إلى التأمل، ثم التفكير ببشاعة فعل القتل، والتدمير، ممّا جعله يختزل المشهد البصري في صورة واحدة، تقرر وحدة المصير الإنساني، وأحقية الشعوب في أن تحيا بسلام.

ويتوجه الشاعر إلى متلقيه بحركة درامية ذات طابع إشاري، يمتدّ عبر نسيج النص؛ لتشكّل رؤيته الكلية المبنية على نظام من العلاقات التي تنقل الواقع ممزوجاً بحلمية الرؤيا، كما في قوله معبّراً عن ذلك [52]:

في الصباحِ الذي سوف يعقبُ هذا الحصارْ

سوف تمضي فتاةٌ إلى حُبِّها

بالقميص المُزَرْكَشِ، والبَنْطَلُونِ الرماديِّ

شَفَّافَةَ المَعْنَويّاتِ كالمشْمِشيَّاتِ في

شهر آذارَ: هذا النهارُ لنا كُلُّهُ

كُلُّهُ، يا حبيبي، فلا تتأخَّرْ كثيراً

لئلاّ يَحُطَّ غرابٌ على كتفي...

وهذا ما جعل خطاب الشاعر أكثر قرباً من السيناريو الذي يستبق فيه زمن الحصار، ليرسم صورة للحياة ما بعد الحصار، فتبدو وكأنّها فيلم قابل للتحويل "إلى مناظر، ولقطات، وتحديد التفاصيل الخاصة بكلّ لقطة من ديكورات، وتوقيت، وغير ذلك ممّا تستلزمه عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد"[53].

وما قميص الفتاة المزركش الرمادي، وشفافية معنوياتها إلا تأكيد لحركة الكاميرا التي تنتقل من أعلى إلى أسفل؛ لتقدّم صورة بانورامية للفتاة المحررة، وقد اكتست بالحركة، والحياة.

الخاتمة:

لقد كان الفن السينمائي من أهم الفنون التي وظّفها محمود درويش في ديوانه (حالة حصار)، إذ ترك أثراً فعّالاً في إضفاء لون من الدرامية التصويرية، التي تمتاز بالتماسك، والانسجام مع تقنية المونتاج السينمائي، فضلاً عن توظيف الشاعر لتقنيات العرض السينمائي التي أعانته في الكشف عن تعالقات واضحة بالتراث، ممّا رفد شعره الوطني بطاقات تعبيريّة واضحة.

لقد تأسست لغة محمود درويش الشعريّة بالتعاقد مع نظام بصري، يحقق فعل(الكاميرا) في السينما، ويمتلك نفس الخصائص التصويرية المنتجة للدلالة، والخاضعة للقانون الشعري في تقنيات تعبيرها.

وقد خلصت الدراسة إلى أن العلاقة البصرية، هي أوضح صورة للتعالق بين الشعر، والسينما، إذ أخذ النص الشعري يتشكّل في صورة فوتوغرافية ذات طبيعة مشهديّة واضحة.

The Impact of the Cinematic Art on the Collection (Halet Hesar) of the Poet Mahmoud Darwish

Emad Abed alwahab Aldomour, *Amman University College, All Balqaa Applied University, Amman, Jordan.*

Abstract

The study aims to show the impact of cinematic art on the collection, (State of Siege) of the poet Mahmud Darwish, who was benefited from cinematic art in shaping his art, creating his images, and expressing his poetic vision.

قدم البحث للنشر في 2013/11/18 وقبل في 2014/4/1

الهوامش:

(1) نصر الله، **هزائم المنتصرين (السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق)**، ص31.

(2) مكليش، **الشعر والتجربة**، ص.45

(3) ويليك، وأوستن، **نظرية الأدب**، ص132.

(4) تليمه، **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، ص.79

(5) عبيد، "لسان السينما وعدسة اللغة" **مجلة الرافد**، ص.58

(6) ينظر، أبو إصبع، **الحركة الشعرية في الأرض المحتلة**، ص ص 326-330.

(7) الدوخي، **المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة** (دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري)، ص8.

(8) النقاش، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، ص 137.

(9) درويش، **حالة حصار**، ص17.

(10) المصدر نفسه، ص18.

(11) مارتن، **اللغة السينمائية**، ص68.

(12) درويش، **حالة حصار**، ص22.

(13) المصدر نفسه، ص35.

(14) المصدر نفسه، ص65.

(15) المصدر نفسه، ص69.

(16) المصدر نفسه، ص73.

(17) المصدر نفسه، ص23.

(18) المصدر نفسه، ص13.

(19) كاور، "النظرية الواقعية في السينما"، **مجلة الثقافة الأجنبية**، ص5.

(20) إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص138.

(21) درويش، حالة حصار، ص20.

(22) مارتن، **اللغة السينمائية**، ص91.

(23) درويش، **حالة حصار**، ص39.

(24) مارتن، **اللغة السينمائية**، ص92.

(25) ميز، "لغة السينما"، **مجلة الثقافة الأجنبية**، ص41.

(26) درويش، **حالة حصار**، ص71.

(27) المصدر نفسه، ص67.

(28) المصدر نفسه، ص12.

(29) شرتح، **فضاء المتخيّل الشعري** (دراسات تحليلية في بنية القصيدة الحداثية)، ص52.

(30) درويش، **حالة حصار**، ص26.

(31) مارتن، **اللغة السينمائية**، ص261.

(32) فال، **فن كتابة السيناريو**، ص52.

(33) درويش، **حالة حصار**، ص40.

(34) المصدر نفسه، ص44.

(35) لانغيوم، **شعر التجربة** (المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر)، ص49.

(36) درويش، **حالة حصار**، ص84.

(37) المصدر نفسه، ص12.

(38) المصدر نفسه، ص16.

(39) المصدر نفسه، ص19.

(40) المصدر نفسه، ص43.

(41) زايد، علي عشري: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص228.

(42) درويش، **حالة حصار**، ص66.

(43) الدوخي، **المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة**، ص27.

(44) زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص227.

(45) درويش، **حالة حصار**، ص10.

(46) المصدر نفسه، ص14.

(47) زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص230.

(48) درويش، **حالة حصار**، ص15.

(49) زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص227.

(50) درويش، **حالة حصار**، ص31.

(51)) المصدر نفسه، ص29.

(52) المصدر نفسه، ص63.

(53) زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص233.

المصادر والمراجع:

أبو إصبع، صالح: **الحركة الشعرية في الأرض المحتلة**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، بيروت، 1979م.

إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)**، ط3، دار العودة للنشر والتوزيع، بيروت، 1981م.

تليمه،عبد المنعم: **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، ط1، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978م.

درويش، محمود: **حالة حصار**، ط2، رياض الريس للكتب، والنشر، بيروت،2002م.

الدوخي، حمد: **المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة**(دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري)، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009م.

زايد، علي عشري: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، دار الفصحى للطباعة والنشر، 1978م.

شرتح، عصام: **فضاء المتخيّل الشعري** (دراسات تحليلية في بنية القصيدة الحداثية)، ط1، دار الينابيع للنشر، دمشق، 2010م.

عبيد، محمد صابر:" لسان السينما وعدسة اللغة" **مجلة الرافد**، العدد80، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، إبريل، 2004م.

فال، يوجين: **فن كتابة السيناريو**، ترجمة مصطفى محرم، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.

كاور، سيكفريد كرا:" النظرية الواقعية في السينما"، **مجلة الثقافة الأجنبية**، ترجمة جعفر علي، السنة السادسة، عدد1، 1986م.

لانغيوم، روبرت: **شعر التجربة** (المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر)، ترجمة علي كنعان وعبد الكريم ناصيف، ط1، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983.

مارتن، مارسيل: **اللغة السينمائية**، ترجمة سعد مكاوي، ط1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، والأنباء والنشر، القاهرة، 1964م.

مكليش، **أرشيبالد**: **الشعر والتجربة**، ترجمة سلمى الجيوسي، ط1، دار اليقظة العربية للتأليف، والترجمة والنشر، بيروت، 1963م.

ميز، كريستيان: "لغة السينما"، **مجلة الثقافة الأجنبية**، عدد1، السنة السادسة، ترجمة محمد علي الكردي، 1986م.

نشوان، حسين: **عين ثالثة** (تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصر الله الإبداعية)، ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2007م.

نصر الله، إبراهيم: **هزائم المنتصرين (السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق)**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م.

النقاش، رجاء: **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، ط2، دار الهلال، القاهرة، د.ت.

ويليك، رينيه، وارين، أوستن: **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي،ط3، دون مكان، 1962م.