

القصة والسيناريو والحوار في النص الشعري العربي المعاصر
Story, script, and dialogue in the contemporary Arabic poetic
text

إعداد

د. عبد الله رمضان خلف مرسي

Dr. Abdullah Ramadan Khalaf Morsi

أستاذ الأدب والنقد المشارك - كلية اللغات - جامعة المدينة العالمية - ماليزيا

Doi: 10.21608/mdad.2021.184421

القبول : ٢٢ / ٤ / ٢٠٢١ م

الاستلام : ٧ / ٤ / ٢٠٢١ م

مرسي ، عبد الله رمضان خلف (٢٠٢١). القصة والسيناريو والحوار في النص الشعري العربي المعاصر، *المجلة العربية - مـداد* ، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٥ (١٤)، ص ص ١ - ٣٢.

القصة والسيناريو والحوار في النص الشعري العربي المعاصر

المستخلص :

يتناول هذا البحث بعض تقنيات الدراما في الشعر العربي المعاصر، فيركز على القصة وما فيها من سرد وشخصيات، والحوار، وما يتكون منه، سواء أكان داخليا أم خارجيا، والسيناريو من حيث وصف الصورة ووصف الصوت، وقد تخير الباحث نماذج إبداعية لعدد من الشعراء المصريين والعرب، ليطبق عليهم فكرة بحثه، وخلص الباحث إلى أن الإبداع الشعري الحديث أصبح أكثر استفادة من الفنون الأخرى، وخصوصا الفنون البصرية؛ مما أسهم بشكل واضح في تطوير الكتابة الشعرية، وإشراك القارئ في التلقي والاستنباط والاستمتاع كذلك. والمجال متاح لإعادة النظر فيما كتبه السابقون، والانطلاق منه للإضافة إلى منجزهم.

الكلمات المفتاحية: الشعر - الدراما - القصة - السيناريو - الحوار - الحكى

ABSTRACT:

This research deals with some techniques of drama in contemporary Arabic poetry, focusing on the story and its narration and characters, dialogue, and what it consists of, whether internal or external, and the scenario in terms of describing the image and describing the sound. The researcher has chosen creative models for a number of Egyptian and Arab poets, to apply to them the idea of his research, and the researcher concluded that modern poetic creativity has become more benefit from other arts, especially visual arts; Which clearly contributed to the development of poetic writing, and the reader's involvement in receiving, deduction and enjoyment as well. And the space is available for researchers to write more and more about these issues and touch them with many of the contemporary Arab poets.

Keywords: poetry - drama - story - script - dialogue - storytelling

١- بين يدي البحث:

على مر تاريخه وهناك تأثر للشعر العربي بباقي الفنون الإبداعية، هو انعكاس للبيئة كما استقر؛ لذلك نراه معبرا عنها ومرآة لها، سواء أكانت بيئة صحراوية بدوية أم حضرية، سواء أكانت بيئة تهامة ونجد أم بغداد ودمشق والقاهرة، الشعر عاكس لكل ما يحيط به، ونلمس تأثرا أكبر في حياتنا المعاصرة، تأثرا بالتطور الحضاري، ومن باب أولى بباقي الفنون الحديثة، وفي القلب منها فنون المسرح والدراما والسينما والإذاعة وغيرها، الشعر أصبح يمتص من كل هذه الفنون ما يناسب طبيعته ويجعله أكثر بهاء وإشراقا ومناسبة وقربا لحياة الناس واهتماماتهم.

ويهدف البحث إلى كشف الأنماط المختلفة لتأثير هذه الفنون الكتابية في النص الشعري المعاصر، وقد تتبع الباحث أثر الدراما في الشعر، وخصوصا ما يتعلق بالقص والسيناريو والحوار، على اعتبار أن القصة والسيناريو والحوار أمور مرتبطة ببعضها وتمثل المرحلة المكتوبة من العمل الفني المرئي لاحقا في صورته السينمائية أم التلفزيونية أم المسرحية.

والقصة بالذات لها حضور قديم في شعرنا العربي، ولم يخل كذلك الشعر القديم من الحوار، غير أن القص أو الحكى هنا في الشعر المعاصر له حضور واع في النص الشعري، المبدع يقصد قصدا إليه، ويعمد إلى مزج بين فن القص والشعر وكتابة السيناريو، فيمسرح القصيدة أو يجعلها ممثلة دراميا نراها رأي العين، لم يعد النص الشعري يخاطب الوجدان فقط، بل أصبح يخاطب كافة الحواس، ويسعى للتأثير فيها بشكل أكثر احترافية مستفيدا من باقي الفنون. ولذلك تناول الباحث القصة بمفهومها الدرامي وما فيها من سرد وشخصيات، ثم السيناريو؛ من حيث توصيف الصورة، وتوصيف الصوت، ثم الحوار، سواء أكان حوارا داخليا أم خارجيا.

وقد تخيرت نماذج إبداعية لعدد من الشعراء المصريين والعرب ممن اتضحت لديهم مثل هذه المؤثرات جلية، ومنهم فاروق شوشة، وأمل دنقل، وعز الدين المناصرة، وحامد طاهر، وأحمد مطر، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وهؤلاء على سبيل النماذج الدالة؛ وهناك غيرهم كثيرون جدا ممن يمكن درس إبداعهم من هذه الزاوية.

وقد اتبع الباحث إجراءات تحليلية منطلقا من التفسير والتأويل؛ لاستنتاج النصوص وتلمس هذه الآثار فيها.

وبعد، نسأل الله أن يكون عملنا نافعا للبحث العلمي والباحثين.

٢ - القصة وتجلياتها في النص الشعري المعاصر:

القصة هي موضوع الفيلم السينمائي، وقد تكون حكاية الفيلم مأخوذة من عمل روائي، أو تاريخي، أو تجربة إنسانية، في كل الحالات يحافظ الفيلم غالبا على أسس البناء القصصي ومنها رسم الشخصيات وتمايزها وتطورها بالإضافة إلى تطور الأحداث، وتصاعدها.

فالقصة "Tale" في عمومها "سرد لأحداث لا يشترط فيه إتقان الحكمة، ولكنه ينسب إلى راو. وأهميتها تنحصر في رواية الأحداث وإثارة اهتمام القارئ أو المستمع لا الكشف عن خبايا النفس والبراعة في رسم الشخصيات"^(١).

السرد:

"السرد "Narrative" هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال"^(٢).

فالسرد يتمثل في أنه استعراض لأحداث ماضية من خلال الحكيم، وقد يوجد ذلك ضمن سرد طويل كالقصة أو الرواية أو ضمن حوار المسرحية؛ لتعريف الجمهور بأحداث لم يشهد تمثيلها على خشبة المسرح، مع مراعاة التسلسل الزمني^(٣)

والنص الشعري الحديث يزخر بالكثير من النماذج التي لجأت إلى السرد لإضفاء تشويق وإثارة، وليس بالضرورة أن يستوعب النص كل العناصر القصصية، بل يستعين بالعناصر التي تناسب التجربة الشعرية فيه.

والقصة في الشعر قد يكون مصدرها حدث حقيقي أو أن يكون المصدر من خيال الشاعر، أو اختراعه، وفي كل الحالات فإنها تعد تمثيلا خياليا للواقع أو الحقيقة، وقد تتنوع من ناحية المضامين كتنوعها في الدراما، فقد تكون اجتماعية أو تاريخية أو دينية أو سياسية .. إلخ، وقد تكون روافدها من الحياة المعاصرة أو من التاريخ أو الأساطير .. إلخ.

من نماذج القصة الشعرية ما كتبه الشاعر العراقي أحمد مطر بعنوان: (أعوذ بالله):

شيطان شعري زارني

فجن إذ رأني

أطبع في ذاكرتي ذاكرة النسيان

وأعلن الطلاق بين لهجتي ولهجتي،

وأنصح الكتمان بالكتمان،

قلت له: "كفك يا شيطاني،

فإن ما لقيته كفاني،
إياك أن تحفر لي مقبرتي
بمعول الأوزان
فأطرق الشيطان
ثم اندفعت في صدره
حرارة الإيمان
وقبل أن يوحى لي قصيدتي،
خط على قريحتي:
«أعوذ بالله من السلطان»^(٤).

القصة هنا حكاية قصيرة، من خيال الشاعر، اعتمدت على الموروث العربي القديم الخاص بشياطين الشعر، الذين يوحون إلى الشعراء المبدعين أشعارهم، وشيطان الشاعر كان في زيارته المعتادة، فطلب منه الشاعر أن يكف عن وحيه له؛ لما أصابه من أذى؛ بسبب من إبداعه وصدقته وتبنيه لقضايا الناس، فلم يستطع الشيطان إلا أن يستعيز بالله من السلطان، الذي تسبب للشاعر فيما أصابه من مكروه.

تنتهي القصة بإدهاش، يتمثل في ذلك الإيمان الذي دب في قلب الشيطان فجأة - وهو معروف بكفرانه وعدوانه- واستعاذته بالله من السلطان، وكأن السلطان الذي يشير إليه الشاعر تفوق على الشيطان في جبروته، فيصبح الشيطان بجواره مؤمناً، رقيق القلب، يتضامن مع الإنسان.

نلمح في النص تطور شخصية الشيطان، من الجبروت إلى الرحمة، ومن الكفران إلى الإيمان، وأحمد مطر لديه براعة في بناء مثل هذه المفارقات، وذاك الإدهاش، يكاد لا يخلو منها نص إبداعي من نصوصه.

وفي نموذج إبداعي آخر للشاعر حامد طاهر بعنوان (السوبر ماركت):

كانت زوجة (إبراهيم البقال)
امرأة مُصَبَّحة الوجه
ومفرطة في السمنة
لكني لم أعرفها إلا طيبة القلب،
عطوفاً جداً

كانت تعرف أطفال الشارع فرداً فرداً
وتنادينا أحياناً فتلاطفنا..
تسألنا عن أخبار الأهل،
وتعطينا الحلوى

في بعض الأحيان
كانت تتركنا في الدكان،
لنحرسه ونراعيه
كنا نتبارى أن نرضيها
فنبيع لأنفسنا بعض بضائعه
حتى نعطيها الأثمان
كنا نشعر حين نراها مبتسمة
أن الكون أمان!
ذات مساء ..
أغلقت الدكان وكانت تبكي
دمع صاف، ونشيح عات متكتم
لم نجرو أن نستوقفها ..
كنا أصغر من أن نسأل سيده،
عن سر بكاها
لكننا كنا نتألم!!
في المنزل ..
قالت أمي
- طلقها الملعون،
وقالت أختي:
- زوجته الأخرى أرفع!
انفجروا ضحكا
لم أتمالك نفسي، فصرخت بهم
- قسما هي أروع
سكتوا ..
حين التفتوا نحوي ..
وجدوني أبكي!
**

مضت الأعوام..
وحين رجعت لشارعنا
أدهشني أن أجد الدكان
في موضعه .. نفس الدكان
لكن اللافتة امتلأت بالعنوان

"إبراهيمكو .. سوبرماركت"^(٥).

الحكاية في سرد الشاعر أن إبراهيم (البقال) طلق امرأته الطيبة، وتزوج بأخرى، وبعد سنوات أصبحت بقالة إبراهيم (إبراهيمكو سوبرماركت).

على الرغم من بساطة الحكاية وتكرارها في حياة المجتمع المصري، إلا أنها في مجملها ترمز إلى العديد من السمات التي تتجلى في مجتمعاتنا أو بالأحرى في قطاع منها، فالبقالة ترمز إلى بساطة المجتمع المصري وأصالته ثقافته الشعبية، وكذلك امرأة إبراهيم البقال رمز الطيبة والحنان، وما تحمله ملامحها من سمات عامة لامرأة مصرية تتكرر في كل شارع وحارة، والأطفال، ومنهم الشاعر/الراوي في طفولته- رمز للتعاطف والنقاء، وإبراهيم البقال ذلك الرجل البسيط الذي يبدو أنه بعد أن اغتنى نوعًا ما أصابه البطر، فأول ما فكر فيه مع الغنى، أن يطلق الأولى ويتزوج بأخرى أصغر سنًا أو أكثر جمالًا، وتأتي نهاية القصة دالة على ما اعترى ذلك البقال من تغير؛ حيث سمي البقالة باسم هجين من أحرف إبراهيم وكلمات أعجمية (إبراهيمكو سوبرماركت)، ويرمز ذلك إلى حالة التخبط والتهيه التي أصابت المجتمع المصري نتيجة الغزو الثقافي الغربي الذي لم يترك صغيرة ولا كبيرة في حياة المصريين إلا اقتحمها.

ويشي النص كذلك بالتطور أو التحول الذي يؤدي ضمن ما يؤدي إلى تغيير طبائع العلاقات، والتوازيات أو التقابلات، فاسم البقالة في البداية والنهاية من تجليات هذا التغير، وصورة المرأة الجديدة في مقابل القديمة.

والقصيدة فيها من مقومات القصة العديد من العناصر، من سرد، وأشخاص، ووصف، وتطور للحدث، وحوار.

فالشاعر يسرد الأحداث بتركيز يناسب طبيعة الشعر، والأشخاص متعددون: الشاعر/الطفل، وزوجة البقال، وإبراهيم البقال، وأم الطفل، وأخت الطفل.

ولكل من هذه الشخصيات سماته التي تميزه، حتى لو لم تكن تفصيلية إلا أنها مناسبة لطبيعة القصص المركز، فالأطفال عاطفيون، وزوجة البقال من ناحية الصفات المعنوية فهي طيبة القلب، ومن ناحية الصفات الشكلية فهي بدينة، وإبراهيم البقال شخص أناني لا يحفظ المعروف، أما أخت الطفل وأمه فيبدو أنهن كعادة كثير من النساء يمارسن النميمة بذكرهن "سيرة" المرأة زوجة البقال، وأنها بدينة، والأخرى "رفيعة"، ويؤكد ذلك تلك الضحكات التي صدرت منهن.

الحكاية في مجملها فيها من سمات القصة الكثير، وفي حوار جمعني بالشاعر ذكر لي أنه كان يكتب مثل هذه الحكايات واعيا بها مدركا لما يريد أن يصل لمتلقيه من قيم فنية وثقافية.

الشخصيات

الشخصيات من أهم مكونات العمل القصصي؛ لأنها هي التي تحمل الأحداث، وتنتطق، وتتطور، ومن خلالها تتجسد الحكايات، ويحدث الأثر، وزوايا دراسة أي شخصية متعددة، فقد ننظر إليها من منظور الطبقة الاجتماعية، والمستوى الثقافي، أو منظور المهنة، أو القومية والعرق، أو الدين والتوجه الفكري، أو السمات الخاصة المعنوية أو الشكلية .. إلخ.

والشخصية في الدراما قد تكون رئيسية Protagonist تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وقد تكون قياسية Stock Character وهي تلي الشخصية الرئيسية في الأهمية، ومن أمثلة ذلك شخصيات: الساحرة الشريرة، الأبله، القروي الساذج، الشرير، فكلها شخصيات جاهزة، قياسية^(١).

وقد تكون الشخصية راكدة Static Character لا تتغير كثيرا في العمل الروائي أو المسرحي أثناء تطور الأحداث، وقد تكون مسطحة Flat Character أي تظهر في العمل الأدبي بشكل عارض لا يزيد على كونه اسما أو لا تعبر عنه إلا سمة مفردة، وهي بخلاف الشخصية المكتملة Round Character وهي يتم وصفها باكتمال بحيث يمكن تمييزها وفهمها عن الآخرين، وهي ليست نمطية، بل لديها القدرة على الإدهاش^(٢).

أفاد النص الشعري الحديث من أكثر ذلك، وقد وردت الشخصيات فيه بصور متنوعة، تكاد لا تختلف في أنماطها عما نقرؤه في الروايات والمسرحيات. الشخصية إذن تتمثل في "مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي"^(٣).

وفي قصيدة غريب من قنا للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، نستطيع تحليل نموذج لشخصية "حمدان"، ذلك العامل البسيط الذي جاء من قنا جنوب مصر إلى القاهرة ليعمل في البناء، فتهوي قدمه ويسقط ميتا.

شخصية حمدان نموذج للمواطن البسيط الفقير الذي يكاد لا يجد قوت يومه، كان يعمل عند بعض الأثرياء، وبعد سنوات من القهر، قرر الانتقال إلى القاهرة ليبدأ حياة جديدة في العمل الشاق بالبناء، والحدث الفارق في شخصية حمدان هو تلك الصفة التي نالها من رب عمله أمام النساء، الإهانة التي لحقت به، جعلته يغادر قريته، ويفارق أهله، ومحبوبته فاطمة؛ غير أن الأقدار كانت ترتب له أمرا آخر، وهو فراق الحياة كلية، ولعله بذلك يستريح من المعاناة.

يقول محمد إبراهيم أبو سنة:

"وتسأل سيدة في الطريق

ومن ذا القتل

ويهمس صوت جليل

"غريب أتى من قنا"

ويعمل بين رجال البناء

هوت رجله ثم زلت وحم القضاء

الشاعر يبدأ القصيدة من نهايتها، بدأها باسترجاع Flash Back، فمن خلال

هذه التقنية يخلق تشويقاً، يظل القارئ منتبهاً للسؤال، يريد معرفة حكاية هذا

الغريب الذي أتى من قنا، القارئ هنا يندمج في السؤال مع شخصية السيدة التي

تسأل: ومن ذا القليل؟

وبعد هذا المشهد يبدأ الشاعر السرد والتصوير البارع لحكاية حمدان:

وعند انكسار المدار

بكي وانثنى للشمال القطار

وفي مدخل القرية الصامته

تصاعد بعض الغبار

وعينان فوق طريق الحقول

تفتش بين جباه الرجال

وحمدان ما كان خلف الجمال

فبالأمس عند انطفاء النهار

بكي وانثنى للشمال القطار

وحمدان يمضي لأرض الشمال

ككل رجال الصعيد

ككل بناء المدن

ومن دمعة في الجفون

رأى أمه والعيال

وشيخا ومسبحة في العنق

وتمتص دمعته كل ما في الأفق

وحمدان مذ كان طفلاً يسوق الجمال

ويعمل عند رجال

يرون الحياة لمن يقدر

ومن يملكون

وأن السيادة للأقوياء

يقول الرفاق:

وحمدان كان رخيا كريح الشمال
وكان صيبا
يعلق فوق الجبين
تميمة خوف من الحاسدين
ويكبر حمدان ينزع تلك التميمة
ويؤمن أن الحياة لمن يعملون
وعند الغدير وفاطمة في النساء
يداعبها الموج ..
.. تملأ بالماء جوف الإناء
وحمدان يسقي الجمال
هوت لظمة وتداعت جبال
على خد حمدان ..
.. جفت مياه الغدير
وسيد حمدان يظهر قوته للنساء
وغاصت بحمدان في الطين أقدامه
فيقسم ألا يبيت
وعند المساء
يقول لفاطمة عن هواه
"كلاما جميلا ككل كلام
يقال قبيل الفراق
ككل كلام يقال لآخر مرة
ويهتف حمدان "مرة"
حياة تنال بلطم الخدود
سأرحل نحو الشمال
لأبني مع الراحلين المدن
أدبر أمر الحياة العسير المنال
وأتي لنرحل زوجين يا فاطمة
وتهتز مسبحة في العنق
ويهرب من مقلتيه الأفق
ويرسو القطار
ويكدح حمدان يشقى طوال النهار
وبالليل غنى لفاطمة عن حريق الضلوع

وميل القلوع
مع الريح تمضي لغير المراد
ويصعد فوق البناء
"خرافة رمل وماء"
ويهوي وتسأل سيدة في الطريق
"ومن ذا القتل
ويهمس صوت جليل
"غريب أتى من قنا"^(٩).

الشخصيات في النص متعددة، منها الرئيسي، ومنها الثانوي، ومنها النمطي، وأبرز الشخصيات تتمثل في:

شخصية حمدان: شخصية رئيسية، تتسم بالبساطة، والفقير، والاحتياج، والاجتهاد، أما عن هينته الشكلية فلا يسرف الشاعر في سرد أوصافه، فيكفي أن نعرف أنه من قنا، وأنه كان يعمل أجيرا عند أحد الإقطاعيين، وأنه في صغره كان يعلق فوق جبينه تميمة، نزعها عندما كبر، فقد تغيرت معتقداته، وأصبح لا يؤمن بتلك الخرافات، فالحياة لمن يجتهد، ولا تغني التمانم شيئا.

شخصية فاطمة: وهي شخصية ثانوية، دورها أنها محبوبة حمدان، وهجرته وغربته كانت لأجل أن يكون نفسه من أجل الزواج بها.

شخصية السيد الإقطاعي: وهي شخصية ثانوية كذلك، تتسم بالعجرفة، والكبر، وما يتبع ذلك من أمراض نفسية، جعلته يصفع حمدان من أجل أن يثبت قوة أمام النسوة.

شخصية المرأة الفضولية: وهي امرأة قاهرية حسب ما يشي به النص، كشأن كثير من النساء، بل الرجال كذلك، يتجمعون حول الحادث المفجع أو الأمر الجلل، من أجل إرضاء الفضول في معرفة كنه الحادث أو مجرد "الفرجة".

الراوي: وهو هنا الشاعر الذي يسرد الأحداث، وتشابكها وتطورها. كل هذه الشخصيات وتفاعلاتها بمثابة رموز أو معادلات موضوعية تشير إلى التماوج والظلم الحاصل في عموم المجتمع المصري في ذلك الزمان الذي يقصده الشاعر حتى لو لم يفصح صراحة عنه من تفاوت طبقي، واستغلال، و فقر، وتحطم للأمال والطموحات، فيسقوط حمدان سقط الأمل في اللقاء، وهوى الطموح في الارتقاء، فهو مجرد قتيل غريب من قنا.

السيناريو:

السيناريو من أهم مكونات الفيلم السينمائي التي حظيت باهتمام الدارسين، وعلى الرغم من أن وجوده مرتبط بالسينما، إلا أنه في تقديري يمكن أن يصبح فناً

كتابياً، فهو يكاد يمثل جنسا من الكتابة التي لها سماتها الخاصة، والسؤال هو لماذا لا يوصل لكتابة السيناريو بوصفها من فنون الكتابة الإبداعية، تماما كما نستمتع بالمسرحية المكتوبة قراءة، ومشاهدة، مع تغيير ما يلزم عند تحويلها إلى عمل تمثيلي حي، أو مصور؟! عمل

حتى لو لاقى هذا الطرح شيئا من الاعتراض على اعتبار أن السيناريو هو الفيلم على الورق قبل أن يتحول إلى شيء محسوس بصرياً، ويحتاج إلى عمليات فنية عدة ليكون فيلماً مرئياً، فإن كتابة سيناريو متكامل من كاتب محترف لديه حس أدبي كاف يمكن أن يعد من أجناس الأدب التي قد تجد موضعاً بين باقي الأجناس، وهناك نماذج لسينمائيين كبار نشروا سيناريوهات أفلام بوصفها عملاً يمكن الاستمتاع به قراءة، ومن هؤلاء الدكتور مذكور ثابت -رحمه الله- وذلك في عمله الإبداعي المطبوع: "تلج فوق صدور ساخنة" (من أدب السرد السينمائي) (الهيئة العامة للكتاب - ٢٠٠٥م).

أما عن أثر السيناريو في الشعر العربي الحديث فهو أثر كبير، ولجأ شعراء كثر إلى أدواته بوصفها تمثل تنوعاً بصرياً في رسم الصور الشعرية، وتنوعاً موسيقياً كذلك، بالإضافة إلى المسحة الدرامية التي تسري في روح القصائد التي تعتمد على مثل هذه التقنيات. وغالبا ما تظهر هذه التقنية في القصائد التي تعتمد أسلوب القص طريقة، والحوار منهجاً.

والسيناريو "لفظ إيطالي يعنى - كما تقول دائرة المعارف الفرنسية "لاروس" - "عرضاً وصفيّاً لكل المناظر التي سوف يتكون منها الفيلم ... وحينما يعالج هذا النص ويكتب له الحوار ويعد للتصوير، يصبح السيناريو النهائي ويسمى عادة "التقطيع الفني".^(١٠)

فالسنااريو إذاً يهتم بتوصيف الصورة وما يشملها من انفعالات وطريقة أداء - قد يتقاطع دور كاتب السيناريو مع المخرج أحياناً عندما يقترح شيئاً يخص أداء الممثلين أو حركة الكاميرا- ويشمل ذلك الصورة والصوت.

توصيف الصورة

توصيف الصورة يشمل كل ما يعرض على الشاشة من عناصر، وخلفيات، وأشخاص، فعين كاتب السيناريو أو بالأحرى خياله عند الكتابة يصبح كأنه عين المصور أو عدسة الكاميرا، ومن الشعراء المحذّثين الذين استفادوا من هذه التقنية على نحو لافت أمل دنقل، فهو يعد من أبرز من تسلطت عليهم أضواء النقد؛ لبراعته في بناء قصائده وفق كثير من هذه التقنيات.

في قصيدته: "سفر آل دال" في المقطع الثاني منها، المعنون بـ "الإصحاح الثاني" يقول:

سنترال:

أعط للفتيات

(اللواتي ينمن إلى جانب الآلة الباردة

شاردات الخيال)

رقي رقم الموت- حتى أجيء إلى العرس ذي الليلة الواحدة^(١١)

عندما نتحدث عن "توصيف الصورة" بوصفه من أدوات كتابة السيناريو، فإننا نركز على تلك الآثار التي يعمد إليها الشاعر الحديث ليسهم في بناء قصيدته، ونحاول أن نرصد المعايير أو السمات التي تميز "توصيف الصورة" القادم من فن السيناريو عن مجمل الوصف الذي هو من أدوات الشعر الأصيلة قبل نشوء السينما والتصوير بالآلة عموماً.

ومن هذه الأدوات أن توصيف الصورة قد يأتي اعتراضياً، يوضح تفاصيل تصويرية ما لشخص أو كائن أو مكان.

ويستخدم الشاعر لتمييز مثل هذه التوصيفات عن مجمل النص الشعري أو الصورة الشعرية بعض الرموز الكتابية كالأقواس، أو الشرطتين، وقد يترك مساحة بيضاء بين ما هو تعبير شعري منطلق و"توصيف صورة" على طريقة كتابة السيناريو.

فتوصيف الصورة في النص السابق يتمثل في قول الشاعر:

(اللواتي ينمن إلى جانب الآلة الباردة

شاردات الخيال)

وأمل دنقل "أفاد إلى حد كبير من تكتيكات الفنون الأخرى، ولكنه لم يسرف ذلك الإسراف الذي يجعل لبصمات هذا الفن مقاماً يجور على جماليات قصائده وعلى العناصر الفنية في القصيدة"^(١٢).

الإسراف في التقنيات السينمائية أو غيرها يخرج بالقارئ من القصيدة إلى ساحة تلك الفنون؛ مما يجعل هناك صعوبة للتعرف على ملامح فن الشعر نفسه.

في قصيدته: "في انتظار السيف"، نموذج آخر على توصيف الصورة الذي استخدم فيه الأقواس لتمييزه عن باقي الصور الشعرية:

وردة في عروة السرة:

ماذا تلدين الآن؟

طفلاً.. أم جريمة؟

أم تنوحين على بوابة القدس القديمة؟

عادت الخيل من المشرق،
عاد (الحسن الأعصم) والموت المغير
بالرداء الأرجواني، وبالوجه اللصوصي،
وبالسيف الأجير
فانظري تمثاله الواقف في الميدان..
(يهتّز مع الريح !)
انظري من فرجة الشباك:
أيدي صبيةٍ مقطوعةٍ..
مرفوعةٍ .. فوق الستان
(.. مردفاً زوجته الحبلى على ظهر الحصان)
انظري خيط الدم القاني على الأرض
" هنا مرّ .. هنا "
فانفقات تحت خطى الجند ..
عيون الماء،

واستلقت على التربة .. قامات السنابل (١٣)

يرسم أمل صورة وحشية للحسن بن أحمد بن بهرام المعروف بالحسن الأعصم
زعيم القرامطة، ويعمد إلى توصيف جانبي يتضام مع مجمل الصورة أو
بالأحرى يتخللها بشكل متقطع، وكأنه يلفت الانتباه إلى ذلك التمثال الذي يتناول
حكاية صاحبه، فتمثاله في أول القصيدة (يهتّز مع الريح)، رامزاً بذلك لهشاشة
صاحب التمثال وضعفه، على الرغم مما اشتهر به من جرائم، ويعاود أمل
تذكيرنا أو لفت نظرنا إلى التمثال مرة أخرى، وكأنه يكمل ما بدأه عنه، فيميز
التوصيف اللاحق بالقوسين: (.. مردفاً زوجته الحبلى على ظهر الحصان).
ولأحمد عنتر مصطفى من قصيدته: " زيارة أخيرة لقبو العائلة":

أيها الشبّح المستحيل...
قال لي حارس الليل: إنك كنت هنا؛ ..
وارتقبْتُ ثلاث لَيالٍ حُسوما؛ ..
وأومات لي.. فتبعْتُكَ مستلباً مستكينا..
وها أنت تهبط بي درج الروح؛ ..
يا سيدي، نحو مملكةٍ من غبار الصهيل
وتعرج بي لمقام الغواية،
تفرط بين يديّ من الإرث لغوا مهينا:
إذباله مجد أثيل..

صورةً في إطار قديم لجدّ تمدد شاربهُ .. كالفتيل
 خنجرًا صدئًا.. وجرابًا لسيفٍ كوشمٍ؛
 على حائطٍ وَسَمْتُهُ الشروخُ؛
 بدا لوحَةٌ تتقاطع فيها الخطوط..
 عباءة شيخ، مرقعة، تتهدلُ منها الخيوط..
 قناديل زيت؛ وتحميلةٌ للتواشيح في مقطعٍ من عويلٍ
 ومسبحةٍ لأبي؛
 حيث كانت أصابعه حول حباتها تستدرُّ السماء؛
 وحقًا من العاج فيه بقايا السعوط
 قناعًا لأمي؛ وقد وفد الضيف؛ ..
 ثم أرائكٍ ساخت قوائمها.. ورفاتٍ لعزٍّ قديم؛
 ببقيةٍ عشب طفت في رغاء السُّيول..
 آه..، يا ذلك الشبَّح المستحيل
 أنت توجتني بالسراب النبيل.. سنينا..
 وفي وحشة القبو.. خلقتني..
 أعاني رطوبة هذا الفراغ المسمر..
 وحدي ...، سجيناً...!!^(١٤)

الشاعر في النص عمد إلى توصيف لعدد من المناظر التي يرى أنها تسهم في تكوين المشهد العام، وتستدعي الذكريات في نفس المتلقي كما يستدعيها قلبه وعقله وخياله هو، وقد ميز تلك الصور المترابطة في ذلك البيت الذي عاد إليه بعد غياب، ميزها جميعها داخل معقوفين، ويمكن اعتبار المعقوفين بالإضافة إلى الأقواس من الرموز التي يميز بها الشاعر تلك الصور التي تقطع تسلسل السياق الشعري لتسليط الضوء عليها؛ ولأنها تضيف إلى التجربة تفاصيل متممة مؤثرة.

فالمشاهد التي يستعرضها الشاعر بشكل متتابع قاطعاً بها السياق الشعري تتمثل في: صورة الجد، الخنجر الصدئ، جراب السيف المعلق على حائط انتشرت به الشروخ، عباءة شيخ، قناديل زيت، مسبحة والده، وحق عاج به سعوط (السُّعُوط ما يُدخَل من دقيق التبغ في الأنف، وهو النَّشُوق)، قناع أمه لعله نقابها أو برقعها، أرائكٍ متهالكة.
 كلها مكونات أصيلة تحمل في هيئتها ورائحتها عبق الماضي وأصالته، وذكريات الدار والوطن.

وفي قصيدة حامد طاهر "مشهد من مسرحية مرفوضة" يأتي توصيف الصورة بشكل أكثر صراحة، فالمقطع الأول من قصيدته يبدأ بكلمة "منظر" وبعدها نقطتان متعامدتان، ويبدأ في تحديد هذا المنظر، حتى لو استعار الشاعر التسمية من فن المسرح، إلا أنه عمد فيها إلى التوصيف، وللتوصيف روح شاعرية، تتجاوز مجرد توصيف صورة إلى الولوج في المشاعر والتماهي مع الأشياء:

المنظر: "قيثارة .. تقلصت أوتارها من الجليد

سور وتر .. انساب منه اللحن في ضراوة الشرر

للجالسين تحت سدة من المطر

عيونهم مشدودة إلى نهاية الطريق

هناك حيث لا يلوح أي شيء .. وحيث يظلم الأفق .." (١٥)

ويعد استعراضه لذلك المنظر الذي فيه "قيثارة"، وأشخاص جالسون، وأمطار، وعيون مشدودة .. إلخ.

يبدأ الحوار بين الشاعر وأشخاص ذلك المشهد من المسرحية المرفوضة، وسنتناوله في موضعه.

توصيف الصوت

يلجأ كاتب السيناريو إلى توصيف الصوت لتوضيح بعض الانفعالات التي يجب على الممثل مراعاتها، وله أن يقترح أصواتاً تناسب المشاهد الداخلية والخارجية، ومما ورد لدى الشعراء المحدثين من مثل هذه التوصيفات، ما يأتي في سياق مجمل وصف المشهد، أو ما يأتي مميّزاً بأقواس توضح أن الشاعر يقصد قصداً إلى هذا التوصيف لأهميته في بناء النص الشعري، ومن نماذج ذلك، في قصيدة "طريق الشام" لعز الدين المناصرة:

المتنبي:

في باب الشام

قابلت المتنبي وأبا تمام

وذهبتا للحانة في الشط الغربي المخمور

(صاحبها ثرثار)

ثم سكرنا حتى جرت الخمرة في جذع الأسرار (١٦)

هنا يصف الشاعر الرجل صاحب الحانة بأنه ثرثار، وهي صفة قد تدخل في جانب توصيف الصورة إلا أن ارتباطها بالصوت في تقديري أوقع.

وللمناصرة نفسه في قصيدة أخرى بعنوان: "أحد يدق الباب":

سبب خفيف

ثم يتلوه انهمار مشاغلي فوق الغيوم

سبب قديم

سبب ثقيل هزني فرحلت في خوف التخوم
أما القبائل: فالقصائد شبه جاهزة إذا هجم العويل

بعصيتها وطبولها ثم الجرائد في المساء

أما الفواصل فهي ظلي في الكروم

أما المطارات التي نقلت حبيبي

فهي زرقاء الرماد

إن شنت، أطفأت الجمار، رميتها

في الريح فاندفق الحداد:

(أحد يدق الباب

هذي همهمات الريح تهمس للربيع

أحد يدق الباب

قاطعك القطيع.)

الآخرون يثرثرون ويطلبون المغفرة

أما أنا يا بحر فاسمع صرختي المتناثرة^(١٧)

المناصرة يقطع تدفق القصيدة بتوصيف لفعل ينتج عنه أصوات متعددة، منها
"دق الباب"، "همهمات الريح". وهذا القطع التصويري المرتبط بأصوات
يتداخل كما يبدو بأصوات أولئك الثرثرين في الداخل.

ونموذج آخر من قصيدة حامد طاهر "مشهد من مسرحية مرفوضة"؛ حيث
يصف رد فعل أولئك الذين كانوا يستمعون إليه عندما أخبرهم بما لا يسر:

يا إخوتي

معذرة إذا فجأتكم بأسوأ الخبر

راهبكم دفنته من ليلتين

[أصوات غاضبين ..]

شرّ حملته لنا

الشوم في خطاك

من قتله

ما كان في جثمانه مكان قتل

إذن .. فكيف مات؟

معذرة يا إخوتي إذا فجأتكم بأسوأ الخبر

لقد وجدت أنفه من التراب سد^(١٨).

الشاعر يضع بين معقوفين عبارة وصفية تماما كما يصنع كتاب السيناريو في توصيفهم للصوت أو بعض الانفعالات، فيذكر أن هناك أصوات غاضبين من مستمعيه علت، وبدأت اعتراضاتها تظهر من خلال الحوار، فهناك من قال له: "شر حملته لنا"، وهناك من يكاد لا يصدق أن "الراهب" مات، فيسأل: "من قتله؟"، وهناك من رأى جثمان الراهب، وينكر ضمنا أن يكون اعتدى عليه أحد: "ما كان في جثمانه مكان قتل"، وهناك من يتعجب: "إذن .. فكيف مات؟".

ويجيب الشاعر على كل ذلك:

معذرة يا إخوتي إذا فجأتكم بأسوأ الخبر

لقد وجدت أنفه من التراب سد

الحوار:

الحوار في الشعر العربي قديم قدم الشعر نفسه، القصيدة في جوهرها أصلا تنطوي على حوار بين الشاعر ونفسه، أو بين الشاعر والمتلقي، سواء أكان هذا المتلقي هو المحبوبة، أم الصديق، أم القبيلة، أم الأشياء المحيطة، التي يضيف عليها المبدع سمات الحياة والتفاعل والمشاركة الوجدانية.

قفا نبيك من ذكرى حبيب ومنزل، قفي قبل التفرق يا طعينة، أقول لها وقد طارت شعاعا، تبصّر خليلي هل ترى من طعائن ... إلخ.

إذن ما الجديد في حديثنا عن الحوار في الشعر الحديث؟

لعل الجديد هو الوعي والإدراك بكنه الحوار في هيئته الدرامية، فيستخدمه المبدع وفق تكوين وتنويع وتوزيع يضيف إلى التجربة الشعرية.

ويمكننا تقسيم الحوار من ناحية أطرافه بين حوار داخلي "مونولوج"، وحوار خارجي "ديالوج".

أما من حيث الدلالة فالحوار يتسع لما تتسع له الحياة، فقد يكون فلسفيا، وقد يكون تعليميا، أو سياسيا، أو دينيا ... إلخ.

ومن حيث الوظيفة فقد يكون للإقناع، أو الجدل، أو الاعتراض، أو النزاع .. إلخ

وحصر مثل هذه الأمور من الصعوبة بمكان، فكل حوار له سماته الخاصة ووظيفته ودلالته في سياقه.

وفي الفنون؛ هناك الحوار في المسرح، والحوار في السينما، والحوار في الرواية، وفي كل منها يتم تطويره ليناسب طبيعة العمل الفني، فحوار الفيلم، تكون عباراته قصيرة مركزة، ويكون الاعتماد الأكبر على الصورة وإيقاعها؛ حتى لا يؤدي طول الحوارات إلى خلل في البنية أو ملل لدى الجمهور، وفي المسرح، الحوار هو البطل، وهو عماد الفن، ومن خلاله تطرح المعلومات،

وتختصر الأحداث، وفي الرواية يخضع لرؤية الكاتب، من حيث الطول أو القصر؛ لأن السرد يتيح له تشكيل الأحداث كيفما يشاء.

وبما أننا نتناول أثر السينما في النص الشعري الحديث، فتركيزنا على الحوار في السينما وانعكاسه على النص الشعري.

الحوار في الفيلم "له ما يميزه ويجعله مختلفاً عن أنواع الحوار الأخرى في الرواية الطويلة، والقصة القصيرة، والمسرحية، والتمثيلية الإذاعية، فهو عامل مساعد أو مكمل، إنه يستعمل فقط لتوضيح اللقطة أو المشهد".^(١٩)

ولأن النص الشعري نص كتابي في الأساس، يشكله الشاعر كيفما يشاء وفق الحدود العليا للفن الشعري، فإن الحوار في الشعر يأتي -غالبا- قصير العبارات، مركزا، واضحا أحيانا، وأحيانا أخرى ممتزجا بالخيال والتراكيب الشعرية الخاصة كالمزج بين الذات، والتماهي بين الأشياء، والتشخيص.

وقد يكون الحوار فصيحاً أو مطعماً بسمات لهجية خاصة، حسب ما يرى الشاعر أنه يخدم تجربته ويأسر متلقيه، وقد يسمى البعض هذا واقعية، أو طريقة لإيجاد قواسم تواصلية مشتركة مع جمهور المتلقين الذين يتحدثون بالعبارات الالهجية نفسها، فالشاعر أحيانا كثيرة يراعي البعد الثقافي لجمهوره، بوصف ذلك نوعا من أنواع الأصالة والحنين إلى الوطن.

وفي السينما فإن الحوار "يجب أن يحتوى على كلمات يستخدمها أناس حقيقيون ويستجيب لموقف حقيقي بطريقة تخلق التعاطف بين الشخصيات والمتفرج، بحيث يقبلها المتفرج لصدقها مع الواقع".^(٢٠)

الحوار الخارجي

الحوار الخارجي قد يكون بين الشاعر والصديق الواعي أو المتوهم، وقد يكون مع المحبوبة، أو بين أشخاص مخترعين ضمن التوجه الدرامي للقصيدة، أو بين الشاعر والأشياء .. الخ.

الحوار بين الشاعر والآخر:

في لافنته: إلحاح، يقول أحمد مطر:

- ما تهمتي؟

- تهمتك العروبة

- قلت لكم ما تهمتي؟

- قلنا لك العروبة.

- يا ناس قولوا غيرها.

- أسألكم عن تهمتي..

ليس عن العقوبة^(٢١)

الحوار في النص بين الشاعر وبين "المحققين" في أحد مراكز التحقيق، لعله في دولة أجنبية، يشي بذلك تلك التهمة التي قيلت له: "العروبة"، ومن خلال الحوار القصير المركز، الواضح، يقيم الشاعر "إبيجراما" شعرية مضحكة مبكية، حيث يبين أن التهمة التي يحقق معه من أجلها هي العقوبة التي يعاني منها، العروبة ليست تهمة بل عقوبة، وللخيال أن ينطلق في تعداد المآسي العربية التي جعلت تلك الصفة عقوبة قاسية.

الشاعر حامد طاهر له قصيدة عنوانها: "حوار"، وهي حوار بين الشاعر وصديقه:

عاصفة الليلة أقوى

فلترجئ موعدا للغد

لا .. أعرف ركنا في هذا المقهى

حسنا .. ماذا تشرب؟

اسمع

...

...

جيدة .. أدفات الصدر

تقسم

من قلبي

تصلح "للتشر"؟

لا شيء بها غير "البيت الرابع"

أحذفه؟

أصدق ما فيها سيضيع

اللغة .. ولماذا أكتب؟

تسمع أمثالي

هل تعلم أنك وحدك من يسمعي ..

فلتكرم "قارنك الأوحده"

اطلب شايا وادفع

هل تغضب؟!

أبدا .. لكني منذ الآن سأكذب

تفقدني ..

أملك ألفا غيرك

وإذا قابلتك يوما في الشارع؟!

أصحبك لأقرب مقهى

كي أسمعك الآلاف من البيت الرابع (٢٢).

الحوار على الرغم من بساطته في لغته ومعانيه القريبة والوسط المحيط به - صديقان يسيران في شارع- وينتهي بهما المقام في مقهى - على الرغم من كل ذلك إلا أنه يعبر عن إشكالية الإبداع والتلقي، المبدع الذي يجهد نفسه من أجل فنه، ولا يجد جمهوراً إلا صديقاً واحداً ربما يسمعه على مضض، وقد يكون "فنجان شاي، أو "حجر شيشة" أمتع من قصيدة شعر بالنسبة له.

الحوار بين أشياء:

قد يكون الحوار بين أشياء، يجعلها الشاعر حية، عاقلة، ناطقة، لغاية يتوخاها، هي أشبه بما في تراثنا من حديث على لسان الحيوان، بل قد يمزج الشاعر بين الجمادات، والحيوانات، والإنسان في تبادلات حوارية لها غاية فكرية أو فلسفية أو تأتي في سياق النقد الاجتماعي والسياسي .. إلخ.

من ذلك لافقة الشاعر أحمد مطر المعنونة بـ "عكاظ"، حيث يتخيل الشاعر هذا الحوار في سوق عكاظ، وهو السوق العربي القديم المشهور:

الأرض: تغري أنهر

لكن قلبي نار.

البحر: أبدي بسمتي..

وأضمر الأخطار.

الريح: سلّمي نسمة

وغضبتي إعمار.

الغيم: لي صواعق

تمشي مع الأمطار.

الصمت: في بالي أنا.. ترمجر

الأفكار.

الصخر: أدنى كرمي أن أمنح الأحجار

لأشرف الثوار.

النسر: رأبي مخلب ومنطقي منقار

النمر: نابي دعوتي .. وحجتي الأظفار.

الكلب: لست خائناً ولست بالعداء.

بل أنا أحمي صاحبي، وأعقر الأشرار.

الجحش: نوبتي أنا بعد الأخ المنهار.

العربي: ليس لي شيء سوى الأعذار

والنفي والإنكار
والعجز والإدبار
والابتهاج، مرعماً، للواحد القهار
بأن يطيل عمر من يقصّر الأعمار!
بالشكل إنسان أنا .. لكنني حمار.
الجحش: طارت نوبتي
وفخر قومي طار.

أي افتخار يا ترى .. من بعد هذا العار؟ (٢٣)

أحمد مطر معروف بتبنيه لقضية الحرية، ونقده اللاذع للعرب في أكثرهم- ويمعن في رسم الصور الساخرة التي تجنح إلى المبالغة؛ وذلك للتفجير مما يراه واقعا مخزيا للإنسان العربي في عمومه، وفي قصيدته أقام محاوره، جعلها تشبه في شكلها العام المحاورات التي كانت تقام في سوق عكاظ الجاهلي، واختياره لعكاظ؛ لارتباطها بالثقافة العربية، وجعل التفاخر بين أشياء، أو جمادات: "الأرض"، "البحر"، "الرياح"، "الغيم"، "الصخر"، ومعنوي: "الصمت"، وطيور: "النسر"، وحيوانات: "النمر"، "الكلب"، "الجحش"، وإنسان: "العربي".

وينتهي النص على نحو مفاجئ، فقد جعل الشاعر كافة الكائنات والموجودات والأشياء والمعاني، جعل كل شيء تقريبا من خلال النماذج الدالة عليه له فائدة وقيمة، وجعله كذلك أفضل حالا وأرفع شأنًا من الإنسان العربي الذي لم يرق - في نظره- إلى مرتبة أقل هذه الموجودات شأنًا.

الحوار اللهجي:

وهو الحوار الذي تظهر في سمات لهجية ما أو كلمات عامية، أو أجنبية أحيانا، فإنه يجنح إلى الواقعية، ومحاكاة الحياة اليومية، وأميل إلى ألا يسرف الشاعر في ذلك، بل يأتي به حسب الضرورة الإبداعية، من ذلك مثلا في قصيدة: "كيف رقصت أم علي النصراوية؟؟" لعز الدين المناصرة:

غالبا ما يشدهم الوجد حين تكونين صوت الرنين

العميق العتيق الذي في الجذور

رجع صوتك مثل نبيذ الأغاني العتيقة مثل نبيذ التلال

غالبا ما تكونين مثل المطايرد عند أعالي الجبال

يجيئون قبل الرحيل ولكنهم يفرحون قليلا -

قليلا، قليلا .. ويشتد رقصك -

لا تفتحي الجرح أو تغلقيه.
ثم يشتد رقصك، يبكون، لكنهم في المساء
ينادون: هيه ... يام علي
ليش متغينا؟!!!!
عندما نحنى، سوف تبكيننا في النصوص
آه، يشتد رقصك دون الإجابة، ينغل قلبك
بين مروج الكلام

عندما ينحنى جذعنا مثل دالية في الخليل^(٢٤)

أم علي النصراوية هي شمسه أمين طه من مواليد مدينة الناصرة عام ١٩٣٠م،
قدمت العديد من أبنائها شهداء، بالإضافة إلى مئات الشهداء ممن اعتبروها أما
لهم، هي أم المناضلين، كان لها إسهامها ضد الاحتلال الصهيوني رحمها الله،
وقد كرمها الرئيس عرفات رحمه الله.
القصيصة البارعة التي كتبها المناصرة، فيها الكثير من المؤثرات السينمائية،
ومما يبرز فيها من مقاطع الحوار العامية الفلسطينية:

ثم يشتد رقصك، يبكون، لكنهم في المساء
ينادون: هيه ... يام علي
ليش متغينا؟!!!!^(٢٥)

فالحوار في المشاهد المتنوعة يدمج بين الفصيح والعامي الفلسطيني، ويستدعي
كذلك مقاطع من أغان شعبية ربما كانت تغنى في أعراس الشهداء، فقد لجأ
الفلسطينيون إلى تشييع جنازات شهدائهم بالزغاريد، إمعاناً في إغاضة المحتل،
وإيماناً بأن الشهداء عند ربهم أحياء يرزقون:

سوف تبكيننا بالكلام الجليل

ثم ناديت: هيه يام علي

ليش ما تغينا؟!!!

كنعان العريس حنوه بالدماء

ليش يم علي ما تحينا؟!!!

آه، يشتد رقصك - إن حذاءك مهترئ

والعظام

طقطقت في مسارب هذا الرحيل^(٢٦)

حوار المحاكاة:

قد يعمد الشاعر إلى صياغة الجمل الحوارية وتشكيلها في هيئة تحاكي الواقع المنطوق، كأن يقطع حروف كلمات الحوار ويوزعها على عدد من الأسطر لكي يحاكي كلاما يقوله على سبيل التمثيل شخص خائف، أو مرتعش، أو مخمور، من هذه النماذج عند أحمد مطر قصيدته "وصلة نضال شرقي لشاعر ثوري في لندن":

صب كأساً، واحتسى،

ثم مطق.

جفنه انشد إلى الأعلى ببطءٍ

... وانزلق

وتمطى

وتراخى

واحتسى

ثم شهق:

(يا .. صدي.. قي

ما الذي تحسب "هق"

أوصلنا، اليوم، إلى هذا النفق؟)

واحتسى

ثم مطق:

(هق .. هو الغفلة والنوم

ولن نخرج إن.. لم ... نستفق.

من هنا .. "هق"

من هنا

سوف يكون الـ .. منطلق)

وتمطى وبصق

وتراخى

فارتخت راحته فوق الورق

وتغطى بغطيط

واختنق!

**

قد صدق

من هنا سوف يكون المنطلق

فهنا

يسبح منا شعراء في النضالات

إلى حد الغرق

ويذوبون كفاحاً

ويصبون "عرق"!

وينامون لكي تستيقظي

يا أمة ... أهلكها طول الأرق! (٢٧).

الشاعر يرسم صورة سينمائية متكاملة، تعبر بالتوصيف، والحوار، والتصوير، والمونتاج، والصوت ومؤثراته كذلك.

والذي يعيننا في هذا الجزء من البحث الآن ما يتعلق بتشكيل الحوار بصريا ليصل إلى المتلقي بالكيفية التي يؤديها أبطال الحوار الشعري/السينمائي.

حوار بين شاعر يستغل الفعل الثوري لتحقيق المنافع، والاستمتاع، والنضال من خلال خمارات لندن.

هو رمز لكل مناضل مزيف يجعل الثورة بابا من أبواب الاسترزاق، أو لكل بائس يائس من الإصلاح، فيلجأ إلى التيه العقلي ليغيب عن واقعه المرير، كل ذلك يقبله النص، فالشاعر المخمور هذا لا يكاد يكمل كلمة كاملة:

(هق .. هو الغفلة والنوم

ولن نخرج إن.. لم ... نستفق.

من هنا .. "هق"

من هنا

سوف يكون الـ .. منطلق)

ويوضح مطر بين تنصيص في أكثر من موضع بعض المؤثرات الصوتية مثل صوت "هق" وهو صوت تجشؤ ذلك المخمور.

تصل الصورة عبر توزيع الشاعر لحروف الكلمات وكأنها مرئية مسموعة، يستأثر بحواس المتلقي جميعها مما يضيف براعة على قصيدته.

ومن تنويعات محاكاة الواقع في الحوار كذلك أن يعرض الشاعر الجمل الحوارية في هيئتها الصوتية بأخطائها النطقية، من ذلك لافتة أحمد مطر "الألثغ يحتج" (٢٨) حيث أورد كلمة "وغد" وفسر الشاعر مقصد الألثغ أنها "ورد".

الحوار الداخلي

القصيدة حوار داخلي في مجملها، هي صوت الشاعر إلى ذاته، ومن ثم إلى العالم، هي أفراحه وأتراحه، وشكه وبقينه، وجنته وجحيمه، تقطر من نفسه وترتشفها مرة أخرى، ويكون المتلقي تالياً.

فخطاب الشاعر لنفسه أو مناجاتها هو الغالب على الشعر العربي، والحوار الداخلي أو المونولوج "يتصل بالشعر من حيث إنه ذلك الكلام الذي يسمع ولا يقال، وبه تعبر الشخصية عن أفكارها المكونة، دون تقيد بالتنظيم المنطقي، فخواطر الإنسان لا تقل أهمية أو دلالة عن كلامه أو أعماله وتسجيلها واجب على الفنان محتم" (٢٩)

وفي السينما هناك من يرى للمونولوج مشروعية، بل أهمية، وهناك من يراه غير مناسب للفن السينمائي، وممن ينتصر للرأي الأول المخرج صلاح أبو سيف، فهو يرى أنه "طالما أن السينما صوت إلى جانب الصورة، المونولوج على الشاشة واقعي جدا، وهو صورة مطابقة لما يحدث في حياتنا، فجزء كبير من أفكارنا لا يظهر في حدث خارجي، وإنما يبقى في حدود الذهن، والسينمائي لا يمتنع عن استخدام أية وسيلة للتعبير طالما أنها تعبر تعبيراً واقعياً صادقاً" (٣٠) وينتصر للرأي الآخر لويس هيرمان بقوله: "عندما تكون الشخصية بمفردها، فالمونولوج في أفضل الحالات يعتبر خطأ في تسلسل الأحداث يجب التخلص منه بقوة، فهو يوقف الحدث وهو غير واقعي؛ لأنه يقدم معلومات بلا مقابل، يمكن تقديمها بالمثل بشكل جريء ومن ثم بشكل أكثر تأثيراً" (٣١).

وقد أشار إلى إمكانية استخدام المونولوج في العمل السينمائي لكن في أضيق الحدود، وذلك في قوله: "قد يكون للمونولوج بعض الشرعية عند استخدامه كحوار طويل في الرد على مفتاح سطر شخصية أخرى، وعندما تكون هذه الشخصية ما تزال في المشهد" (٣٢).

ولعل إيرادنا لتلك الآراء المتعلقة بالمونولوج في السينما لنخلص إلى أن المونولوج في الشعر أسبق، وهو من سماته الضاربة بجذورها في رياضته، ولا يمنع ذلك من تناوله في سياق الآثار السينمائية في الشعر، أو الشعرية في السينما، فكل منهما عمل إبداعي، غايته إسعاد الإنسان وإمتاعه والارتقاء به.

من نماذج الحوار الداخلي "المونولوج" الشعري ما كتبه فاروق شوشة بعنوان:

"رؤيا":

رأيت الذي لا يراه سواي

فقلت لنفسي:

لو اني نطقت بما أسعدتني به الحال

ما صدق الناس

وارتاب أكثرهم في يقيني وظني

وقالوا: له الله

يهذي بما ليس يدري

ويبصر ما لا يرى
 ويضل ضللا بعيدا
 له الله!
 فعلا لي الله
 - قد لا يكون الذي حرت فيه جديدا -
 وماذا أرجي من الغافلين
 وهم في عمايتهم بين بين
 فآنا يرون،
 وآونة لا يرون!
 وماذا أريد من العصابة الفاتكية
 وقد أمسكوا برقاب العباد
 ولكنهم في ختام المطاف
 حثالة هذا البشر!
 وماذا إذا بحت بالسر؟
 هل يقتلوني؟
 منذ قديم يباح دم العاشقين
 - إذا نطقوا أو أشاروا -
 وهل يطلقون لساني قسرا
 فلا أتوقف؟
 حتى يروا قاع نفسي
 ومكنون ذاكرتي
 ونفانس مقتنياتتي
 وغيببي وصحوي
 وحتى أرى عاريا
 قد خرجت كما قد ولدت
 بلا شملة أو دثار
 - لماذا يريدوننا هكذا دائما
 أن نكون عراة؟ -
 وساعتها يطمنون لي
 ثم يفسح شيخهمو لي مكانا
 لعلي أجالسهم وأقول الذي لم أقله
 - الذي لا يراه سواي -

فأحكم إغلاق نافذتي

- حين أطرق في داخلي -

ثم أبكي!^(٣٣)

النص في مجمله حوار مع النفس، حوار المحب الذي يخشى من البوح، هو نص حلالي بامتياز، وإن كان يحدث ذاته، ويبيث شكواه إلى نفسه، فهو كأنه يبيث شكواه إلى محبوبه، الذي يخشى أن يبوح بسر معرفته به؛ لأن لغتهم وأفهامهم لم تصل إلى ما وصل إليه من مقام رفيع وجوار عظم.

الخاتمة:

استفاد الشعر العربي المعاصر من طريقة العرض القصصي، والسيناريو، والحوار، وهذه الإمكانيات التي استفادها أسهمت بشكل كبير في إثراء النص الشعري، وأوجدت نوعاً مختلفاً من التجاوب معه، فالقارئ لم يعد يهز رأسه ليطرب بالإيقاع الموسيقي المتتابع، بل أصبح عليه أن يركز أكثر، وأن يتأمل أكثر، وأن يتنبأ أكثر كذلك، النص الشعري المعاصر أصبح نصاً حوارياً، لم يعد القارئ متلقياً فحسب، بل محاوراً للنص، مستكشفاً له، مستمتعاً به.

ودراسة الباحث للقصة ركزت على ما عمد إليه الشاعر عمداً، وربما أشرك فيها أدوات كتابة السيناريو والحوار، وذلك لتخرج بشكل أكثر جاذبية وإقناعاً. وفي اختيار النماذج الشعرية تم الابتعاد عن المغالاة أو لي أعناق النصوص لتصبح مندرجة تحت هذه الطريقة أو تلك.

وقد استكشف الباحث ما في هذه النصوص من رموز وترتيب طباعي وتشكيل بصري عمد إليه المبدع ليوصل رسالة ما أو ينشئ انطباعاً ما أو يرسم صورة ما، والذي يجعل لكل ذلك قيمة هو القصديّة، والوعي بهذه الفنون، ومن ثم إحداث الأثر في المتلقي.

الأثر الدرامي موجود بوفرة وله حضور قوي في الشعر العربي المعاصر، ويحتاج إلى مزيد من الجهد والبحث للوقوف على كل جديد فيه، وكذلك بلورة أكثر وتطبيقاً أعمق؛ فهو يستحق ذلك عن جدارة.

المصادر والمراجع:

- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م)
- عز الدين المناصرة، الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٥ (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١)
- فاروق شوشة، الأعمال الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م)
- فرانك جوتيران، ترجمة وإعداد/ عبد القادر التلمساني، فنون السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م)
- لويس هيرمان، ترجمة وتقديم وتعليق/ مصطفى محرم، الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م)
- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢ (بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤)
- محمد إبراهيم أبو سنة، الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، ط١ (القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٨٥م)
- محمد يوسف نجم - فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر (بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٥م)
- أحمد عنتر مصطفى، (٢٠٢١)، زيارة أخيرة لقبو العائلة، موقع معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين:
<https://www.almoajam.org/Encyclopedia/poet/0135.htm>

- (١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - مجدي وهبة، كامل المهندس - ط ٢ (مكتبة لبنان - بيروت - ١٩٨٤) ص ٢٨٩.
- (٢) السابق ص ١٩٨.
- (٣) انظر: السابق ص ٢٨٩ (بتصرف)،
- (٤) المجموعة الشعرية - أحمد مطر - ط ١ (دار الحرية - بيروت - ٢٠١١م) ص ٢٨.
- (٥) الأعمال الكاملة - حامد طاهر - (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠٢م) ص ٢٥٧-٢٥٨.
- (٦) انظر: معجم المصطلحات الأدبية - إبراهيم فتحي - (المؤسسة العربية للناشرين المتحدين - تونس - ١٩٨٦م) ص ٢١١.
- (٧) انظر السابق ص ٢١٢-٢١٣.
- (٨) السابق ص ٢١٠.
- (٩) الأعمال الكاملة - محمد إبراهيم أبو سنة - ط ١ (مكتبة مدبولي - القاهرة - ١٩٨٥م) ص ١١٣-١١٧.
- (١٠) فنون السينما - فرانك جوتيران - ترجمة وإعداد/ عبد القادر التلمساني (الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة - ٢٠٠٥م) ص ٦.
- (١١) الأعمال الشعرية الكاملة - أمل دنقل - ط ٣ (مكتبة مدبولي - القاهرة - ١٩٨٧م) ص ٢٨٧.
- (١٢) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل - د. جابر قميحة - ط ١ (دار هجر للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٨٧م) ص ٢٠٧.
- (١٣) الأعمال الشعرية الكاملة - أمل دنقل - ص ١٩٣-١٩٤.
- (١٤) أحمد عنتر مصطفى، (٢٠٢١)، زيارة أخيرة لقبو العائلة، موقع معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين:
- <https://www.almoajam.org/Encyclopedia/poet/0135.htm>
- (١٥) الأعمال الكاملة - حامد طاهر - ص ٦٧-٦٩.
- (١٦) الأعمال الكاملة - عز الدين المناصرة - ط ٥ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ٢٠٠١) ص ١٩٨.
- (١٧) السابق - ص ٧٠١.
- (١٨) الأعمال الكاملة - حامد طاهر - ص ٦٧-٦٩.
- (١٩) مدخل إلى فن كتابة الدراما - عادل النادى (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٣م) ص ١٠٨.
- (٢٠) الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون - لويس هيرمان - ترجمة وتقديم وتعليق/ مصطفى محرم (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠٣م) ص ٣٢٠.

- (٢١) المجموعة الشعرية - أحمد مطر - ص ٢٣٦.
- (٢٢) الأعمال الكاملة - حامد طاهر - ص ١٩٠-١٩١.
- (٢٣) السابق - ص ٢٥٤.
- (٢٤) الأعمال الكاملة - عز الدين المناصرة - ص ٣٩١.
- (٢٥) السابق - ص ٣٩١.
- (٢٦) السابق - ص ٣٩٢.
- (٢٧) المجموعة الشعرية - أحمد مطر - ص ١٠٩.
- (٢٨) السابق - ص ١٩٥.
- (٢٩) فن القصة - د. محمد يوسف نجم (دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت - ١٩٥٥م) ص ٧٥.
- (٣٠) السيناريو والسيناريست فى السينما المصرية - سمير الجمل (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠٢م) ص ٢٥.
- (٣١) الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون - لويس هيرمان - ترجمة وتقديم وتعليق/ مصطفى محرم (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠٣م) ص ٣٢٠.
- (٣٢) السابق - ص ٣٢٠.
- (٣٣) الأعمال الشعرية - فاروق شوشة (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠٨م) مج ٢/ ص ٥٦٩ - ٥٧١.

