جماليات المشهد الشعري عند "محمد فريد أبوسعدة" (قصيدة البونسيانا نموذجًا)

د. غادة طوسون زكي محمد التهامي
أستاذ الأدب المقارن المساعد – قسم اللغة العربية
كلية الآداب – جامعة المنيا

الملخص

ترتكز هذه الدراسة على فهم المقصد من القيم الجمالية التي تنبعث من المشهد بمختلف أنماطه من السردية والدرامية، وذلك من خلال تقصي الخطاب البصري في النص الشعري الحداثي، بالإضافة إلى رصد الأبعاد التقنية التي حققت الجماليات الفنية للقصيدة، واتخذت الدراسة من قصيدة "البونسيانا" لـ "**محمد فريد أبوسعدة**" موضعًا للنمذجة على جماليات المشهد الشعري في القصيدة المعاصرة.

مقدمة

استعارت القصيدة الحداثية تقنيات الأجناس الفنية الأخرى، وذلك لتجديد خطابها الشعري والنقدي، فتقاربت مع الفنون القولية والمرئية في تراسلٍ لا يفقدها جنوسيتها الأولى، واستعانت بجماليات الكتابة الروائية والمسرحية كما استعانت بقدرات الرؤية البصرية من خلال الفنون التشكيلية والتصويرية والسينمائية.

والمشهد الشعري أحد أهم نتائج التراسل الفنيّ بين الشعر والأجناس الفنية البصرية والسمعية الأخرى وهو ما "دفع الشعراء إلى كتابة نصوصهم لا لتقرأ وإنما لتبصر من قبل القارئ / المشاهد"(١)، وأتاح لها أفقًا أعمق وتأثيرًا أرحب مكّن المتلقي من التجاوب مع القصيدة نبضًا ورؤيةً.

أهداف الدراسة

تهدُف الدراسة إلى الكشف عن أوجه الثراء الشعري وقراءة جمالياته ومنطلقها المشهد الشعري الذي بات من الدراسات النقدية الحديثة، المؤسسة إلى تجاوز حدود الشعر التقليدي، وفرض ثقافة الاختلاط والانصهار بين الأجناس الأدبية، والإنطلاق نحو البعد التصويري للنص وتفجير الطاقة التخييلية للمتلقي، كما هدفت الدراسة إلى تقديم قراءة في أعمال "محمد فريد أبوسعدة" من خلال نموذج تطبيقي لقصيدة "البونسيانا" وذلك لأن "أبوسعدة" يمثل نموذجًا جامعًا للشاعر الفنان فهو الحاصل على بكالوريوس الفنون التطبيقية بجوار موهبته الشعرية، فكان لحضور الصورة المرئية عنده أثرٌ غير قليل على شعره؛ لهذا فإن الدراسة رأت أن من أهم أهدافها التطبيق على أعماله والنمذجة منها لثيمتها الرئيسية وهي رصد جماليات المشهد الشعري.

أسئلة الدراسة

لعل من محفزات الدرس للمشهد الشعري عند "محمد فريد أبوسعدة"، محاولة الإجابة على الأسئلة الآتية:

(١) ما معنى جماليات المشهد الشعري؟
(٢) كيف وظفت القصيدة الحداثية الإمكانيات المرئية داخل نسيجها الكلي؟
(٣) كيف جعل "محمد فريد أبوسعدة" نصه مشهدًا بصريًّا؟
(٤) ما إمكانات المشهد المرئي التخييلية؟
(٥) ما مدى نجاح "أبوسعدة" في توظيف تقنيات المشهد المرئي؟

منهج الدراسة

ولتقديم إجابات منطقية على أسئلة الدراسة، صح للباحثة استخدام المنهج التخيلي الوصفي للكشف عن الدلالات السينمائية لمشهدية النص الشعري عند "محمد فريد أبوسعدة".

تقسيم الدراسة:

أ- مقدمة

ب- تمهيد وجاء فيه:

١. الجمال والجمالية
٢. المشهد الحد والأبعاد
٣. الشعر وتراسل الفنون
٤. الشاعر .. السيرة والنتاج

ج- المبحث الأول: جماليات التصوير المشهدي

١. المشهد الوصفي
٢. المشهد السردي
٣. المشهد الحواري

د- المبحث الثاني: الملامح السينمائية في المشهد الشعري

١. اللقطة

٢. المونتاج

- الخاتمة

- المصادر والنتائج

التمهيد

أ- الجمال .. الجمالية

ميَّز الله الإنسان بقدرته على تذوق الجمال، وجعل من إحساسه الجمالي تجاه الموجدات أداة فارقة لنسبيته، ويعتمد الجمال على دقة التذوق وحسن التقدير؛ لهذا فإن تعريف الجمال قد شغل المفكرين والفلاسفة والأدباء وعلماء النفس لاختلاف فرضياته فهو مفهوم مطلق يعتمد على إنسانية التذوق دون معايير خاصة تحكمه.

وردت لفظة الجمال في معاجم شتى توجزها الدراسة في تعريفات "ابن منظور" و"الفراهيدي" و"الزمخشري" وهي معاجم لغوية وبلاغية متخصصة، فجاءت لفظة الجمال في لسان العرب "لابن منظور" في مادة (ج.م.ل): "الجمال مصدر الجميل والفعل جمُل: أي حسُن"[٢]، وأورد "الفراهيدي" في كتابه "العين" المعنى نفسه وهو البهاء والحسن يقول: "جاملت فلانًا مجاملة إذا لم تصف له المودة وماسحته بالجميل، ويقال أجملت في الطلب (والجملة جماعة كل شيء بكماله من الحساب وغيره) وأجملت له الحساب والكلام من الجملة"[٣]، كذلك فإن "الزمخشري" في كتابه أساس البلاغة قد أورد المعاني السابقة وزاد عليها في قوله في مادة (ج.م.ل): "فلان يعامل الناس بالجميل، وجامل صاحبه مجاملة وعليك بالمداراة والمجاملة مع الناس ونقول: إذا يُجملك مالك لم

يجد عليك جمالك وأجمل في الطلب إذا لم يحرص، وإذا أصبت بنائبه فتجمل، أي تصبّر...."[٤].

والواضح من التعريفات السابقة ارتباط الجمال بالنفس وتقلباتها وتغير نظرتها تجاه الأشياء؛ لهذا فإن لفظة الجمال وردت في القرآن الكريم بأكثر من صياغة كقوله عز وجل: ﴿ في قى قي كا كل كم كى كيَّ (المزمل : ١٠)، وقوله تعالى: ﴿ يى يي ئج ئح ئخ ئم ئه بج بح بخ بم به تج تح تخ تم ته ثمَّ (الحجر/ آية ٨٥)، ومن هذه التعريفات السابقة تخلص الدراسة إلى اتفاقها جميعًا حول ارتباط الجمال بالنفس البشرية التي تتذوق الحسن وتنعم به، كما أن الجمال شعور ذاتي متغير من شخص إلى آخر.

أما الجماليات أو الجمالية فهي اتجاه حديث شغل النقاد المعاصرين وكان ممَنْ قدموا تعريفًا للجمالية "د. سعيد علوش" في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة فيعرفها بقوله: "هي النزعة المثالية التي تبحث في الخلفيات التشكيلية للنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته وترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقًا من مقولة الفن للفن، كما ينتج كل عنصر جمالياته، إذ لا توجد جمالية مطلقة بل جمالية نسبية تساهم فيها الأجيال والحضارات والإبداعات الأدبية والفنية، ولعلّ شرط كلّ إبداعيّة هو بلوغ الجمالية إلى إحساس المعاصرين"[٥] والجماليات إذن هي أحكام قائمة على الشعور وإن اختلفت في نسبيتها.

والجماليات في النصوص الأدبية شعرًا ونثرًا تصنع اتساعًا للرؤية والتذوق فدائمًا "ما تكون على تماس بشكل مباشر مع منظومة الأطر التي تؤسس للنسق الجمالي لهذا النص، وهذه الأطر ليست نقاطًا وشروطًا تمثل بيانًا صارمًا (...) ولكنها حالة من التنوع والمرونة تفرزها الذائقة الإبداعية[٦] وتقدم من خلالها دلائل على قوة النص وأدبيته.

وقد مثّلت نظريات الجمالية الجديدة اتجاهات نقد ما بعد الحداثة "وقد جاءت هذه النظرية لتعيد الاعتبار للجمال والفن بعد ما أن تم تهميشه من قبل التاريخانية

الجديدة، والمادية الثقافية، والنقد النسائي، والنظرية ما بعد الاستعمارية والنظرية الثقافية، وغيرها من النظريات المرجعية والسياقية"[٧] فهي تجاوز مسلمات النقد الثقافي المعنية بالبحث في الخطابات والنصوص؛ لتعيد للنصوص شعريتها الأولى. "فقد شمَّر الجماليون الجدد عن سواعدهم؛ للدفاع عن النظرية الجمالية والفنية، مُعتبرين الأدب بنية جمالية وأسلوبية، وبلاغية ليس إلا"[٨] ومن أهم رواد الجمالية الجديدة "جون برينكمان"، و"توماس دهرتي"، و"تيودور أدورنو".

(ب) المشهد الحد والأبعاد:

تداولت الأجناس الفنية المختلفة مصطلح المشهد وتنوعت المفاهيم الاصطلاحية له، مما أدى إلى غموضه والتباس معانيه عند البعض، والدراسة سوف تقدم تنظيرًا لهذا المصطلح لغة واصطلاحًا، ثم تبين سُبل التطبيق على ما جاءت به من مفاهيم.

والمشهد لغةً: المشهد مشتق من الفعل الثلاثي (شهد)، والشاهد: الحاضر، والشاهد: من يؤدي الشهادة. (ج) شهود، وأشهاد. والمِشْهَدُ: مَحضَرْ الناس ومجتمعهم (ج) مشاهد، ومنه (مشاهد مكة) وهي المواطن التي يجتمع الحجيج بها، وقد وردت كلمة المشهد في ثلاثيته وفي اشتقاقه من اسم الفاعل واسم المفعول في أكثر من موضع في آي الذكر الحكيم، ومن ذلك قول الحق:ُّ ٱ نم نن نى ني ىٰير يز يم ين يى يي ئج ئح ئخ ئم ئه بج بح بخ بم بهَّ (سورة يوسف: آية ٢٦)، ومن التعريف اللغوي للفظة (المشهد) يتضح للدراسة ارتباط اللفظة بحضور الناس واجتماعهم؛ لرؤية موقف أو مناظرة أمر.

أما المفهوم الاصطلاحي فقد فرضه اليونان قديمًا في التنظير لعلم المسرحية ومكوناتها، فالمشهد في الفن المسرحي "وحدة زمنية صغرى تتحدد بدخول إحدى الشخصيات او خروجها، كما تعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتمّ فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد وبذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة"[١٠] الذي يتشارك معه فكرة تتابع المناظر واستخدام الرؤية البصرية لفهم الحدث.

والمشهد من المصطلحات التي ترد في العديد من الفنون والأجناس الأدبية فهو لا يختص بجنس دون الآخر، فهناك المشهد المسرحي والسينمائي وهناك المشهد الشعري والقصصي، كما أن مشهد الرسم اللوحة واللقطة الفنية.

والشعر من الأجناس الأدبية التي عقدت علاقة ذهنية مع الفنون البصرية مُنذُ القدم، فعلى سبيل المثال عند "الربط بين تخييلات الشاعر وهو يؤلف بين كلمات قصائده مؤثرًا على السمع والوجدان، والرسام الذي يؤلف في تصاويره بين المساحات وألوانها؛ يؤدي ذلك إلى الإقرار بأنهما يجسمان معنى عن طريق المشاهد التي يتم تكوينها"[١١] فيستقبلها المتلقي بصريًا حين يعرض الرسام لوحته، ويستقبلها وجدانيًا وعقليًا حين يعرض الشاعر قصيدته" ومن ثمة فلا فرق بين المشاهد المتكونة لدى المتلقي عبارات شعرية، وأخرى تكونها لديه خطوط وألوان"[١٢] فكلاهما يثير في الذهن مشهدية موقف.

والدرس العربي القديم لامس مفهوم المشهدية في الشعر العربي من خلال طرح "حازم القرطاجني" الذي "يمثل الوجه الأخصب للتراث في طرحه لمشهدية النص من باب التخييل حين تجاوز الفهم البلاغي التقليدي للتصوير بما هو استعارة أو استعارات مركبة، إلى النص المصور أو النص الصورة من خلال جمع أجزائه وتخييله كلا متكاملاً لا ينظر له بيتًا بيتًا أو صورة صورة"[١٣] فهو بهذا يؤكد على كلية الرؤية وتناميها وفق بناء موحد يصنع حضورًا مشهديًا خاصًا، كذا فإن "عبدالقاهر الجرجاني" يرجع جماليات النص الشعري إلى قدرة الشاعر على التصوير الذي يشبه فعل الرسامين أو المصورين[١٤] وهو بهذا يضفي صفة الحسية على المعاني الشعرية المجردة، والتي بدورها تصنع مشهدًا من خلال الوصف والحوار والحكي داخل القصيدة.

والنقد الحديث نظر للقصيدة العربية الحديثة من خلال تفاعلها مع الأجناس البصرية المستحدثة كالسينما والمسرح "في ظل مواكبة ثقافة الصورة وانفتاح النص الشعري على الثقافة الإنسانية العالمية، وتطور الثقافة البصرية التي جعلت من عملية

التلقي عملية بصرية، كل هذا دفع الشعراء إلى كتابة نصوصهم لا لتقرأ وإنما لتبصر من قبل القارئ / المشاهد فاستعارت القصيدة المعاصرة الكثير من التقنيات التي جعلت منها أفقًا أكثر عمقًا وتأثيرًا"[١٥] خاصة عند استخدام الشعر لتقنيات الفن السابع – السينما – التي أضفت على معانيه وأخيلته خصوصية التلقي السمعي والبصري.

(ج) الشعر وتراسل الفنون

ثمة اتفاق على انفتاح القصيدة العربية المعاصرة على الأساليب الفنية الحديثة والتي غيرت من البناء الشعري التقليدي، ودفعت به إلى تشكلات لها مدلولات أوسع، فكان التأثير المتبادل بين الشعر والرسم والقص مُنذُ القدم، فظهرت القصيدة الدرامية، والقصة الشعرية، والمسرحية الشعرية "هو ما يجعل من القصيدة العربية رمحًا تتجمع فيه وتتداخل كل الأجناس الأدبية وفوق الأدبية الأخرى"[١٦] كذا فإن الشعر قد ارتبط بالسينما وأنشأ معها علاقة تبادلية "وقد تولد لدى الشعراء اتجاه قائم الذات في الشعر الفرنسي أطلق عليه (القصيدة السينمائية) وقد قام مبدؤه الأساسي على الإيمان بأن السينما والشعر فنان لا انفصال بينهما"[١٧] ولعل هذا التأثير المتبادل بين الشعر والسينما، التي تخصه الدراسة بالنمذجة، مرجعه رغبة الشعراء في تجسيد الصورة الشعرية الحديثة عبر تقنيات تستخدم الحواس البصرية والسمعية للمتلقي والتي تعمق الإحساس بتجربة الشاعر الجمالية.

ومما سبق يمكن القول بأن القصيدة الحداثية حققت عبر نوعية كتابتها من خلال اختلاطها بالأجناس الأدبية وغير الأدبية، وخروجها من دائرة النقاء النوعي.

(د) الشاعر .. السيرة والنتاج

الشاعر "محمد فريد أبوسعدة" شاعر وكاتب مسرحي، ولد بالمحلة الكبرى عام ١٩٤٦م وحصل على بكالوريوس الفنون التطبيقية، ودبلوم الدراسات العليا في الصحافة، حاصل على جائزة اتحاد الكتاب عام ٢٠٠٣، وجائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٣، صدرت له الأعمال الكاملة ثلاثة عشرة ديوانًا عن هيئة قصور الثقافة عام ٢٠١٣م، حصل على جائزة الدولة للتفوق عام ٢٠١٤[١٨].

ويشبه "أبوسعدة" الفعل الشعري بـ "تحويمة الطائر"، كما أنه يشبه كتاباته بالرحلة "وقد شهدت تجربته الشعرية تراوحات بين التفعيلة وقصيدة النثر"[١٩] و"لمحمد فريد أبوسعدة" رأي في اختلاط الشعر بالأجناس الأدبية وغير الأدبية الأخرى حيث يقول: "أتفق مع "إدوار الخراط"، إذا كنت فيما قلت كشفت عن الحبل السري بين (الرسم / الصورة) والصوت، ثم بين (الرسم / الصورة) والكتابة، فإنني بالقطع مع المزج بين الفنون البصرية (تشكيلية، سينمائية، إلخ) والفنون الصوتية أيضًا"[٢٠] وهو ما يجعل الدراسة تلمس في قصيدته "البونسيانا" أصداء إيمانه باختلاط الشعر بالأجناس الأخرى، واستخدامه تقنيات المشهد السينمائي.

ويعد "أبوسعدة" أبًا لقصيدة النثر، ويعضد من وجودها الإبداعي حين يقول: "خرج الشعر من عباءة النثر وظل، رغم مهابته، يتعلم منه، فهو يطور نفسه بعين ويتلصص بالأخرى على أفاعيل النثر، وظلت موسيقى النثر حيوية إيقاعية تلهم وتغري بالانضباط دون أن تتورط فيه، حيوية متمردة أبدًا، تصنع الشكل لتكسره في مراوغات مدهشة"[٢١] وكان لرأي الشاعر هذا أثرًا في اهتمامه بقصيدة النثر في جميع دواوينه، بل وإفراد دواوين بذاتها لها.

والدراسة اختارت من ديوان الشاعر "محمد فريد أبوسعدة" وردة القيظ قصيدة "البونسيانا" موضعًا للتطبيق؛ وذلك لتحقيقها الكثير من مبادئ الفعل الشعري عند "أبي سعدة".

المبحث الأول

جماليات التصوير المشهدي

يتألف المشهد الشعري في القصيدة المعاصرة من عناصر الصورة الفنية، التي تضاهي في تأثيرها اللوحة التشكيلية، فالقصيدة ما هي إلا صورة صاغها الشاعر بوسائله اللغوية والبلاغية والعروضية، فيصبح الشعر تعبيرًا بالصورة عن مقاصد المبدع الذي يشكل مشهدًا شعريًّا له سمات جمالية خاصة به.

والتصوير هو وسيلة شعرية يسعى بها الشاعر إلى تحريك خيال المتلقي أمام عينيه، من خلال قوة التعبير وتنوع الدلالة "فالتعبير لا يكتسب قوته الدلالية إلا من خلال استغراق المشهد فيكون له شأن الكسوة السابغة التي لا تكشف عورة، ولا تبدي عيبًا، ومحط الإعجاب أن لا يجد المتلقي ما يزيده على التعبير إن هو قلّب المشهد وعناصره تقليبًا بليغًا، متجاوزًا حضوره إلى الغياب"(٢٢) فما يميز الشاعر هو قدرته على التعبير بالصورة وتجاوز تقليديتها؛ ليُراد لها أن تعيش في الأذهان(*).

والتصوير المشهدي في القصيدة الحدثية فرضته ثقافة الصورة المرئية "فاحتلت العناصر المرئية بؤرة حافزة في تكوين المتخيل الشعري بحيث تعززت بطريقة حاسمة ثقافة العين وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني الشعري"(٢٣) فأصبحت القصيدة المشهدية متجسدة أمام العين من خلال استخدامها لتقنيات الفعل المسرحي أو السينمائي.

وتلحظ الدراسة في قصيدة "البونسيانا" لـ "محمد فريد أبوسعدة" التصوير المشهدي من خلال أنماط ثلاثة أتت متقاطعة فيما بينها، فكان منها الوصفي والسردي والحواري على النحو الآتي:

أ- المشهد الوصفي

إن التصوير المشهدي في قصيدة "البونسيانا" نموذجٌ من النماذج الشعرية التي حققت الصورة الوصفية من خلال استعانتها بمعطيات الصورة المرئية وما يقترن بها من تشكيل مكاني وصوتي متعدد الزوايا "ويتم ذلك عبر تجوال الكاميرا الشعرية في الفضاء الموصوف، وتصويره من زوايا مختلفة، متتبعة أجزاءه مستقصية كل محتوياته للإلمام بجميع عناصر المشهد، حيث يعتمد الشاعر رؤية مسحية تقوم على مسح تتابعي للعالم الذي يواجهه الرائي، ويترتب على ذلك تجاوز الموصوفة، والرائي ينتقل من شيء إلى شيء، ومن شخصية إلى شخصية أخرى، محاولاً زج كل ما يقع في مدى رؤيته ودمجه في المشهد الموصوف، وفي واقع الأمر تبدو حركة وجهة نظر المؤلف (الرّائي) هنا مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا في الفيلم التي تقدّم مسحًا تتابعيًّا لمشهد معين"[٢٤] من خلال لقطات متفرقة لأحداث متعددة تكون الصورة المشهدية بكل معطياتها الملموسة وغير الملموسة، ومن ذلك قول "أبوسعدة" في قصيدته "البونسيانا":

هذا الصباح يليق بالموتى
هي امرأةٌ
(على كرسيها المتحرك) انتبهت
لضوءٍ رائقٍ يأتي من الشباك،
فوق الركبتين
تمددت سجادة
هل مرَّ إصبُعها فأيقظ الصباح
قطيفة من نومها
هل كان وجه غارق
تلهو عليه النمنمات
يشد إصبعها إليه لعله يطفو[٢٥]

عمد الشاعر في المقطع الشعري السابق إلى التوصيف المشهدي لفكرة الحياة والموت من خلال سرده لقصة جدته العجوز، التي تجلس في شباكها مراقبة الحياة وتجددها في أوراق شجرة "البونسيانا" وزهورها والشاعر في مشهده الأول من القصيدة يستخدم الوصف الدقيق لتفاصيل حياة جدته التي أوشكت على الموت، حتى إنه يستخدم تقنية الإرشادات المسرحية حين يضع الوصف بين قوسين (على كرسيها المتحرك) مؤكدًا على عجز جدته من ناحية، وراسمًا لخطوات الإخراج المشهدي من ناحية أخرى.

قدم الشاعر في المشهد الشعري السابق المكان بكل محتوياته، فتراءت أمام المتلقي أجواء المنزل وقت الصباح، ولحظات استيقاظ الجدة العجوز التي يصفها الشاعر بلفظة (هي امرأة)، ثم يصف الشاعر عجزها عن الحركة واستخدامها لكرسي متحرك تجلس فوقه وعلى ركبتيها سجادة قطيفة، ترقب العالم من خلال شباك الحجرة الذي يجلب لها ضوء الصباح لتفيق من نومها، والشاعر بدقة وصفة هذه يظهر عناصر المشهد مكتملة، من شخصيات وأمكنة وأزمنة، وديكور، وإضاءة، وهو بهذا الوصف يعين من نفسه مخرجًا لمشهد سينمائيّ أو مسرحيّ دقيق التفاصيل، يحرك فيه كاميراته في كل اتجاه؛ كي تلتقط التفاصيل وتعيد بثها عبر إشاريات اللغة والأسلوب الشعري.

والقصيدة في موضع آخر، يظهر فيها المشهد الوصفي التفصيلي بكامل دقائقه، حين يقول الشاعر:

هي امرأة
كأن الضوء مبهور بعينيها
ومبهور
بشكل يدين نائمتين
ها هي تدفع الكرسي في ضعف إلى الشباك

يتسع المدى

والبونسيانا

تمنح العصفور وقتًا كافيًا للبوح

وقتًا

كافيًا لتحط أغنية على الشباك

سحرٌ ما

أعاد إلى المدى سورًا من الآجر

مصطبة

وأهلاً

آهٍ يا نداهة الوقت الجميل(٢٦)

أراد الشاعر في المشهد الثاني من القصيدة أن يفصّل صفات شخصيته الرئيسية – الجدة – فهي تبدو امرأة جميلة رغم تقدم عمرها فالضوء مبهور بعينيها، كما أنها ضعيفة البنية متهالكة العافية عاجزة عن الحركة الطبيعية تدفع بيديها النائمتين الضعيفتين كرسي تحركها، تنشد الحياة في نظرة من شباك حجرتها، كذلك فإن الشاعر وصف بدقة الفرق بين فضاء المكان المغلق والمتمثل في حجرة الجدة، وبين الفضاء الخارجي المطلق فالمكان المغلق تفاصيله قليلة يُفهم إنها لا تتجاوز حجرة صغيرة وكرسيًّا وشباكًا، أما الفضاء المفتوح فقد حرك الشاعر كاميراته فيه راصدًا جماليات "البونسيانا" لشجرة الزينة المبهجة، وصوت العصافير التي تغني فوق شباك الجدة، ومصطبة الراحة أسفل الشجرة وضوء النهار الذي يبعث في النفس رغبة الحياة، ولم يفت الشاعر وصف حركة الزمن في مشهده، فوصفه بالزمن الجميل الذي سرعان ما ينتهي عندما تبدأ نداهة الموت في إلقاء ظلالها على ذلك المكان الجميل.

وبقراءة القصيدة كاملة تلمح الدراسة العديد من المشاهد الوصفية التي صورها الشاعر بلغة معبرة، أفضت إلى رؤية المتلقي لعبرة الحياة والموت عبر مشهد سينمائي أو مسرحي تراجيدي طويل.

ب- المشهد السردي

يعني المشهد الشعري السردي بتقديم حكاية النص عبر لقطات مشهدية متتابعة لحدث متماسك يتناسب وحركة القصيدة ولا يناقض واقعها، ويراعي في المشهد الحكائي الشعري التتابع الزمني المنطقي وإن كان زمن القصيدة بطبيعته يستلزم قفزات زمنية في سرد حكايتها، ويقدم الصورة المشهدية الحكائية في شكل لقطات متتابعة، لها أغراض درامية تدفع بالمتلقي إلى حيز التوقع والتخييل.

وقسم الشاعر قصيدة "البونسيانا" إلى خمسة مشاهد حكائية يضمها حدث رئيس وهو عبرة الحياة والموت وتأتي المشاهد الخمسة فيما يأتي:

١- **المشهد الحكائي الأول:** وفيه يصف الشاعر حالة جدته العاجزة عن الحركة، الحبيسة بين جدران المرض، والراغبة في فتح أفق الحياة مرة أخرى، من خلال شباكها، وفي هذا المشهد تظهر عناصر الحكاية الرئيسية من شخصيات / الجدة، ومكان / المنزل، وزمان / الصباح، وحدث / الرغبة في عودة الحياة عبر إشراقات الصباح.

٢- **المشهد الحكائي الثاني:** وهو مشهد سردي للحدث الرئيس في القصيدة وهو رغبة الجدة في فتح أفق المدى؛ لترى الكون لآخر مرة من خلال تتبعها للوحة الصباح والضياء، فهي ترقب سحر "البونسيانا" وما حولها من مكملات الطبيعة، وفي هذا المشهد أيضًا تبرز عناصر الحكاية من شخصيات / الجدة، وزمان / وقت النهار، ومكان / الحجرة والحديقة، وحدث / كسر أسوار الحجرة المغلقة وفتح مغاليق المدى الواسع، ثم أخيرًا الإيحاء بقرب النهاية.

٣- **المشهد الحكائي الثالث:** وفيه يسرد الشاعر قصة الليل، والتي تنقل القصيدة إلى خيال رومانسي حزين، يستلزم الشعور بزمنية مخالفة وفي هذا المشهد يقول الشاعر:

الليل كالحجر الكريم

والبونسيانا

ترقب الفهد الذي
ألقى غزالته على عشب
ويرشق وردة حمراء في جسد
فتمرح فيهما الحمى
نجوم
كان يدفعها الفضول
تخبأت في البونسيانا
صبية في الحقل
يختبئون تحت لهاثهم
هل هربت سرًا، زغاريد الصبايا
شهقة امرأة ... (٢٧)

يبدو من الأبيات السابقة وغيرها أن المشهد السردي السابق كثير التفاصيل لأنه مشهد يؤهل المتلقي لفكرة النهاية، فالليل في العقل الجمعي إذان بالرحيل وانتهاء أمنية اليوم؛ لهذا فالشاعر يسهب في تفصيل الحكي عن ليلة يوم بدا جميلاً قضته الجدة أمام شباكها ترقب شجرتها المفضلة "البونسيانا" وما تمثله من جمال متسق مع عناصر الطبيعة الأخرى، فجاء الليل حاملاً صراع البقاء والرحيل ومجسدًا لتراجيديا افتراس الموت للحياة وعبر الشاعر عن ذلك بقصة الفهد الذي ألقى غزالته على العشب وافترس جمالها، وقصة النجوم التي توارت خجلاً وراء فروع وأوراق "البونسيانا"، كما عبر عن موت الحياة حينما هربت سرًّا زغاريد الصبايا، هذ المشهد السردي المركب تتخلله خدع سينمائية تُسمى "بالمونتاج" وهي إعادة تركيب المشاهد المصورة كل على حدة، فالشاعر صور لقطات متفرقة رامزةً إلى قرب الرحيل، فكانت لقطة الغزالة والفهد، ولقطة النجوم المتوارية ولقطة سكون الصبايا والصبية.

والمشهد السردي السابق تحقق له عناصر القص جميعها من شخصيات إنسانية وأخرى مؤنسنة (الجدة – الفهد – الغزالة – النجوم – الصبايا – الصبية)، وعنصر المكان / الأفق خارج المنزل، والزمان / الليل، والحدث / اقتراب الرحيل.

٤– **المشهد الحكائي الرابع :** وفيه يظهر الشاعر طفلاً عبر استخدامه لتقنية الفلاش باك السينمائية، ويحكي عن جدته التي هُيأ لها أنها تجلس أمام "البونسيانا":

طفل يسيل مخاطه الشفاف

يسند ظهره للسور

يلحظ أن جدته ترامقه

فيضحك

وهي لا تضحك

فرحٌ

بكت الشمس بالمرآة

في عينين ذاهلتين

يضحك

وهي لا تضحك

تأتي من اليومي سيدة

وتمسح كفها

في ذيل جلباب المهام المنزلية

ثم تمضي

حيث كانت وحدها

– هل أغلق الشباك

– كلا

– اتركيني ساعة أخرى أمام البونسيانا

البونسيانا !

لا شيء يا أمي سوى ولدي

وسور فوقه سجادة الجيران(٢٨)

من الواضح في الأبيات السابقة استكمال الشاعر للصورة الكلية لحكائية عبر المشهد الرابع والمتمم لقصة الجدة والبونسيانا، فحوى هذا المشهد الشخصية الرئيسية نفسها وهي الجدة، ثم اتسع المشهد ليظهر الشاعر متقمصًا لدور الطفل، ثم الأم أو ابنة الجدة، والتي تصنع الحدث الرئيس في هذا المشهد وهو تنبيه الأم الكبرى إلى انتهاء النهار وانتهاء الخيال فلم يكن هناك فضاء خارجي يحوي بونسيانا، بل هو فضاء متخيل من ذاكرة الجدة التي ترغب في عودة الماضي وفتح أفق الفضاء المكاني لتتحرر من المرض والعجز، كذا فإن الشاعر قام بسرد صفات المكان والزمان عبر حوار درامي بين الأم والجدة أسفر عن حقيقة النهاية وعودة الجدة إلى حقيقة حياتها رغم توسلها للخيال أن يزيدها ساعة من اللاشعور.

٥- المشهد الحكائي الخامس: وفيه تأتي نهاية الحدث الرئيسي حين تبكي الجدة لفراق الخيال، أو يبكي الشاعر لفراق الجدة يقول:

هيا فالسماء مليئة

فرت على الخد المموج دمعتان

وتحرك الكرسي فانكمش المدى(٢٩)

أسدل المشهد الخامس نهاية الحكاية المشهدية الرئيسية في القصيدة، والتي سردها الشاعر في خمسة مشاهد صغرى متتابعة في خط درامي طوليّ، وتتابع زمني منطقي، قدم فيه فكرته الرامية إلى زوال الإنسان رغم تشبثه بكل ما هو جميل في حياته، والشاعر حقق لمشهديته السردية عناصرها البانية من شخصيات وأمكنة وأزمنة وحدث وحبكة درامية، ونهاية مقنعة.

ج- المشهد الحواري

يعد الحوار المنصة التي ينطلق منها المشهد الشعري؛ فهو وسيلة التعبير الجوهرية في المسرح والسينما، وإليه يرجع الفضل في الكشف عن ماهية الأحداث والشخصيات وعناصر الدراما كلها، وينقسم الحوار إلى نوعين حوار (خارجي Dialogue) وحوار (داخلي Monologue) وقد وظف "أبوسعدة" لغة الحوار في مشهدية أقرب إلى الدراما السينمائية والمسرحية النظم الشعري، حين عرض حدثه الرئيس بصراع داخلي وخارجي، فكانت قصيدته "البونسيانا" تمثل الحوار بشكليه: الخارجي (الديالوج) والداخلي (المنولوج)، والجدير بالذكر أن الحوار في شعر "أبوسعدة" يمكن أن يطلق عليه الحوار السطري، وهو نوع من الحوار المستخدم في الشعر مُنْذُ القدم كما يقول "إبراهيم حمادة": "حوار سطري يعني شكل من الحوار الشعري يستخدم في المواقف الانفعالية (...) وفي هذا النوع عبارات قصيرة تكون سطرًا شعريًّا، مؤثرًا، وفعالاً. وقد عُرف هذا الضرب في المسرح الشكسبيري وغيره"[٣٠]، ولعل استخدام الشاعر للحوار في مشهده الشعري رغبة منه في أن يولد في المشاهد الإحساس بمشابهة الواقع، ومن ثم فهو يخرج به من الوظيفة الزخرفية إلى الوظيفة التقنية التي يرغبها الشاعر بغية التجديد والاستمرار لقصيدته في ذهن المتلقي.

والحوار الداخلي (المونولوج) عرفه "إبراهيم حمادة" بقوله: "هو تكوين كلامي، فردي الروح، يلقى، أو يكتب، وبهذا فهو يمثل كلام متحدث واحد وقد يشير المنولوج إلى التجنبية – المحادثة الداخلية للشخصية..."[٣١] وقد استعار "أبوسعدة" هذا الشكل من الحوار بهدف تقديم المحتوى الداخلي الذهني للشخصية، وبدا واضحًا في حواره مع نفسه، فأتى بالحديث عن جدته كما ولو كان يتحدث مع وعيه الشخصي، فيقوم بإرشاد المتلقي إلى عجز الجدة ورمزيتها للغروب عن طريق التعليق والوصف، فهو يقدم المنولوج الغير مباشر "وهو ذلك النوع الذي يقدم فيه المؤلف مادة غير متكلّم بها ويقدمها كما لو كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادّة، وذلك عن طريق التعليق والوصف، فنجد المؤلف يتدخل فيه

بين ذهن الشخصية والقارئ"[٣٢] وظهر ذلك بوضوح في إثارته لبعض التساؤلات لنفسه في قوله:

هل مرّ إصبعها فأيقظ في الصباح
قطيفة من نومها
هل كان وجه غارق
تلهو عليه النمنمات
يشد إصبعها إليه لعله يطفو
هي امرأة[٣٣]

المقطع السابق يمثل الحالة الشعورية للكاتب الذي يتعجب من استيقاظ جدته مبكرًا؛ لتلحق بضوء النهار، ويتساءل عن كيفية الاستيقاظ، ومواجهة بداية النهار بنهاية عمرها الذي يتمثل نمنمات تجعيد على وجهها العجوز.

أما الحوار الخارجيّ (الديالوج) فقد أنهى به الشاعر قصيدته، كاشفًا ما بدا للمتلقي من غموض في معاني القصيدة، فقد اختار "أبوسعدة" الديالوج "ليصور صراعًا بين إرادتين تحاول كل من هما كسر الأخرى وهزيمتها"[٣٤] واتضح ذلك في حوار أمه مع جدته في القصيدة يقول:

– هل أغلق الشباك
– كلا
ارتكيني ساعةً أخرى أمام البونسيانا
– البونسيانا
لا شيء يا أمي سوى ولدي
وسور فوقه سجادة الجيران
هيا فالسماء مليئة
فرت على الخد الممزوج دمعتان
وتحرك الكرسي فانكمش المدى[٣٤]

لقد شكل الحوار السابق في هذا المشهد مركزية القصيدة، حين أبان الشاعر عن صراع نفسي مؤلم عاشه جراء فهمه لحقيقة الحياة والموت، فجعل الأم تقوم بدور جرس الإفاقة للجدة التي استغرقت في مشهد خيالي من ذاكرتها القديمة، فقد جعلت "البونسيانا" رمزًا لعودة الحياة الماضية، بل إنها استغرقت العيش في الماضي متناسية ما آلت إليه من عجز وهرم، ولكن الواقع فرض نفسه على الحوار المؤثر ليصدم الجدة بأن مشهد "البونسيانا" قد انتهى مُنذُ زمن، وحل محله الواقع يمثله الحفيد (لا شيء يا أمي سوى ولدي) أو رمز تعاقب الأجيال في القصيدة، لينتهي الحوار بدمعة الجدة التي أدركت قرب النهاية.

ومن العرض السابق لأنماط التصوير المشهدي في قصيدة "البونسيانا" تخلص الدراسة إلى تضمن المشهدية الوصفية والسردية والحوارية في تجسيد قصة الحياة والموت تجسيد جمالي صنع مشهدًا شعريًّا أوضح لتدرج حياة الإنسان ووصوله للحظات العجز والهرم، ثم استعداده لغلق المدى الإدراكي للحياة كما يصور "أبوسعدة".

المبحث الثاني

الملامح السينمائية في المشهد الشعري

إن انفتاح النص الشعري المعاصر على الأساليب والأنواع والفنون المختلفة، كان نتاجًا لقواسم مشتركة أهمها الكلمة المكتوبة، والتي تحمل معاني الرؤية والحركة والتشكيلات اللونية، والسينما أحد أهم الفنون جمعًا لمّا تحويه الكلمة ويتفق الشاعر والمخرج على تحقيق هدف واحد وهو العمل على إثارة المتلقي قصد الانفعال بالعمل الفني من خلال الصور التي يشكلها كلا الفنين ومحاولة استكناه تلك الصور جماليًّا ودلاليًّا"[٣٥] وذلك من خلال استخدام الشاعر لتقنيات الفن السينمائي وعلى الأخص عين الكاميرا وما يتبعها من مونتاج ولقطات واختراقات زمنية "وتعد القصائد المشهدية خير مثال على ذلك وهي القصائد التي تتكون من مجموعة مقاطع مرقمة أو معلمة، وعند الشعراء الذين وعوا هندسة القصيدة في ضوء الفن السينمائي"[٣٦] ويكون المشهد بهذا هو العنصر الأكثر أهمية في النص الشعري.

والعلاقة بين النص الشعري والسينما علاقة تبادلية قائمة على التأثير والتأثر مُنذُ أن بدأ "الاتصال الفعلي بين الشعر الحديث والسينما بين عام ١٩١٠ – ١٩٢٠ وظهور الحركة الإيماجية مع "باوند" التي كان لها تأثيرها الواضح في السينما والمتزامن مع تطورها، ويرجع "ريتشادسون" علاقة الشعر الحديث بالسينما إلى جذرين أساسيين: الأول: شعر "رامبو وويتمان" أو ما يطلق عليه اسم الشعر الاحتفائي أي بدلالة الاحتفاء بالحياة لدى "ويتمان" واكتشاف تفاصيلها دون تفسيرها وذلك ببناء تتابع من الصور تقف وحدها معلنة ما اكتشفه دون تفسيره وبهذا المعنى يصبح الشعر الحديث والفيلم في جزئهما الأوسع احتفائيين، أما الجذر الثاني: فهو بعض الشعراء التقليديين في أواخر القرن التاسع عشر أمثال "روبرت براوننغ" الذي اعتمد بقوة على المؤثرات الصوتية فيبني مشهدًا من صور متعددة لكن المونولوج يقف دائمًا في طليعة الصورة

فيحقق بذلك علاقة طباقية بين الصوت والصورة"[٣٧] لهذا فالعلاقة بين الشعر والسينما أو بين الأدب والسينما علاقة مرتكزة على خطاب الصورة أو الخطاب البصري.

والقصد من تراسل الشعر مع الفنون الأخرى كالسينما مثلاً تحقيق جمالياته "فتداخل الفنون ليست الفائدة منه التنوع في الفنون داخل بنية القصيدة بل الفائدة منه ما تضيفه من جماليات للقصيدة من خلال تفاعلها مع الفنون الأخرى"[٣٨] هذا التفاعل يتحقق عبر ملامح تقنية دائرة يفيد منها الشاعر في صوغ قوالب حديثه لقصائده.

و"محمد فريد أبوسعدة" استخدم في قصيدة "البونسيانا" تقنيات المشهد السينمائي في رسمه للمشهد الشعري "وقد ترتب على هذا الاستخدام ظهور تقنيات مرئية تعتمد على الكاميرا" عين الشاعر "من حيث القرب والبعد والسرعة والبطء والتبئير والحركة وغيرها"[٣٩] ومن التقنيات السينمائية المستخدمة عند "محمد فريد أبوسعدة" في قصيدته التقنيات الآتية:

أ- اللقطة السينمائية واللقطة الشعرية:

تُعرف اللقطة السينمائية في مفهومها التقني على كونها "الوحدة الصغرى للبنية الفيلمية وهي مجموع الصور التي يتم التقاطها بالكاميرا مرة واحدة"[٤٠] لتكون هذه اللقطات المشهد السينمائي، ومفهوم اللقطة السينمائية يطابق الصورة الشعرية التي تُعرف بأنها "أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تتكون منها صورة شعرية ممثلة لقطة فنية تصويرية خاطفة، وكما تتضامن اللقطات السينمائية لتشكل فيلمًا تتضامن الصور الشعرية لتشكل نصًّا"[٤١]، وقد وظف "أبوسعدة" اللقطة السينمائية في مشاهده الشعرية على اختلاف زاوية التقاطها فكان منها اللقطة البعيدة واللقطة القريبة.

واللقطة البعيدة في قصيدة "البونسيانا" تُعرف بأنها "لقطة توجيهية، أي لقطة تأسيسية إنها تربط بين شيء معين وبين كل ما يحيط به، أي خلفيته، فهي لقطة مؤسسة لتوالي لقطات أخرى قريبة ومتوسطة"[٤٢] وكانت لقطة التأسيس في القصيدة

مطلع القصيدة، حين أبدل الشاعر موقع المصور بموقع المشاهد، فصار للمتلقي كاميرا راصدة للمساحة المكانية والزمانية التي تشغلها الجدة العجوز يقول:

هذا الصباح يليق بالموتى
هي امرأة
(على كرسيها المتحرك) انتبهت
لضوء رائق يأتي من الشباك ... (٤٣)

افتتح الشاعر قصيدته بلقطة بعيدة غلب عليها السرد والوصف المشهدي، وهي لقطة واقعية رصد فيها الشاعر صورة مرئية من خلال الوصف المباشر للزمان والمكان لتجربته الشعرية بغية إحداث التأثير والمشاركة بين النص وقارئه.

واللقطة الافتتاحية السابقة لقطة توجيهية تأسيسية لأنها تؤسس لمّا يتبعها من لقطات أخرى تعمق فكرة الشاعر الرئيسية وهي فكرة الحياة والموت عبر مراحل عمر الإنسان المختلفة.

أما اللقطة القريبة فهي اللقطة التي يستشعر فيها المتلقي جزئيات الصورة كاملة وذلك لأنها "تصوّر عندما تكون الكاميرا في وضع قريب من الشيء المراد تصويره"(٤٤) وبرزت في قصيدة "أبوسعدة" العديد من اللقطات القريبة ومنها ما جاء في قوله:

هي امرأة
كأن الضوء مبهور بعينيها
ومبهور
بشكل يدين نائمتين
ها هي تدفع الكرسي في ضعف إلى الشباك(٤٥)

يتألف المشهد الشعري / السينمائي من لقطتين (الأولى ضوء النهار وارتكازه على عيون الجدة ويديها، والثاني: حركة اليدين وهي تدفع الكرسي المتحرك نحو

الشباك) واللقطتان قريبتان من قسمات وجه الجدة وجسدها الضعيف وتوحي اللقطتين في هذا المشهد بحال الجدة التي تعاني العجز ومرور سنوات العمر.

تجدر الإشارة إلى أن الشاعر لم يقتصر على استخدامه لعين الكاميرا السينمائية في التقاط صورة الشعرية فقط، بل إنه اتجه إلى الاستعانة بقدراتها على التنقل والحركة، فكانت اللقطة المتحركة والبانورامية من أهم ما استعاره الشاعر من تقنيات المشهد السينمائي.

واللقطة المتحركة تعني "اللقطة التي تكتسب شكلها على أساس حركة الكاميرا وتغيير زاويتها"[٤٦] وقد استخدم الشاعر هذا النوع من اللقطات حينما أدخل مشهدًا استعاريًّ رامزًا لافتراس الزمان لشباب الإنسان، فكانت ضرورة التصوير تدفع باللقطة نحو الحركة التي مثلها الفهد الذي ألقى بالغزالة على العشب ليفترسها، فهو موقف شعري لا يحتمل الثبات وجاء ذلك في اللقطة الآتية:

والبونسيانا
ترقب الفهد الذي
ألقى غزالته على عشب
ويرشق وردة حمراء في جسد
فتمرح فيهما الحمى ... [٤٧]

تحركت الكاميرا الشعرية متتبعة خطوات الفهد الذي يركض خلف الغزالة ويظفر بها، والشاعر يركض ورائهما حتى تأتي لحظة الوهن والافتراس فتسقط الغزالة على العشب وتنتهي زمانيتها عندما تسيل دماؤها، والشاعر بهذا يصوّر الأشياء والكائنات المرئية أو المتخيلة لحظة سكونها وتحركها بكاميراته الشعرية تصويرًا مجازيًّا لحركة الحياة والزمان وزوال الشباب وترقب الموت.

أما اللقطة البانورامية فهي لقطة تعتمد على حركة الكاميرا وتنقلاتها حين "تتحرك فيها من اليمين إلى اليسار، مستعرضة اللقطة المراد تصويرها بطريقة أفقية"(٤٨) واستخدم "أبوسعدة" هذا النمط من اللقطات الحركية عندما رسم مشهد الكون وهو يستعد للغروب في قوله:

نجوم
كان يدفعها الفضول
تخبأت في البونسيانا
صبية في الحقل
يختبئون تحت لهاثهم
هل هربت، سرًّا، زغاريد الصبايا
شهقة امرأة
وهل فض النعاس الختم عن نخلٍ(٤٩)

تنقل الشاعر في اللقطات السريعة السابقة بين السماء والأرض فرصد حركة النجوم وهي تختبئ خلف أفرع شجرة البونسيانا الكثيفة، وحركة الصبية وهم يلهثون للعودة إلى منازلهم وقت الغروب، وسكون أصوات الصبايا، وغروب حركة النهار والامتثال إلى السكون والنعاس، هذه اللقطات المتناثرة حققتها حركة الكاميرا ذهابًا وإيابًا في مشهد مفعم بالرموز والصور الشعرية المحركة لخيال المتلقي مع حركة الكاميرا البانورامية.

ب- المونتاج (التوليف – التعمير – الترتيب Montage)

عُرف لفظ "المونتاج" في معجم اللغة العربية المعاصرة على كونه "تصنيع الصورة المركبة عن طريق ضم عدد من الصور المستقلة إلى بعضها البعض"(٥٠) هذا التعريف اللغوي عضده الفهم الاصطلاحي المتفق عليه في المعاجم المختصة بالسينما والدراما فلفظة "مونتاج" قصد بها "التجميع من الناحية التقنية على لصق اللقطات

المظلمة وعناصر الشريط الصوتي بعضها بعد بعض بحسب الترتيب الذي حدده المخرج بالاتفاق مع المجموع (...) وللتجميع بصرف النظر عن دوره السردي، مهمة نحوية (تتعلق بتركيب الفكرة – المعرب) وتدقيقه، إنه يشد بنية العمل مهما كان نوعه"[٥١] والمعنيان اللغوي والاصطلاحي اتفقا في تحقيق فهم يوافق فهوم التوليف والاندماج بين مركبين أو مشهدين غير متجانسين.

والنص الشعري استفاد كثيرًا من التقنيات السينمائية على اختلافها، فحقق للمتلقي صدمة الانبهار بالشكل الجديد للقصيدة المعاصرة، وكان من أهم التقنيات التي أفادت قصيدة الحداثة استخدامها للمونتاج أو التوليف السينمائي بين أجزائها فعُدّ ذلك "منهجًا تجريبيًّا ارتكز على الفكر الإبداعي والتداعي والتنقلات السريعة من دون روابط منطقية"[٥٢] بين المقاطع الشعرية التي تحمل صورًا شكلية وتركيبية مختلفة.

والشاعر "محمد فريد أبوسعدة" استعار تقنية المونتاج السينمائي في قصيدته "البونسيانا" على اختلاف أشكالها فكان منها ثلاثة أنماط ساهمت تحديث الرؤية التأويلية لنصه وهي:

١- **المونتاج الترابطي:** وهو نمط ملتصق بالكتابة الشعرية لارتباطه بالصور الفنية للقصيدة وعُرف المونتاج الترابطي باسم "الصورة التشبيهية" وهو "عدد من اللقطات التي تبدو متباينة في المستوى الظاهر لكنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية للنص إذ تكوّن بترابطها صورته الكلية"[٥٣] من خلال ترابط الأفكار الداخلية بالصور الجزئية الخارجية وهو ما اتضح في المقطع الآتي من القصيدة:

هي امرأة

كأن الضوء مبهور بعينيها

ومبهور

بشكل يدين نائمتين

ها هي تدفع الكرسي في ضعف إلى الشباك

يتسع المدى

والبونسيانا

تمنح العصفور وقتًا كافيًا للبوح

وقتًا

كافيًا لتحط أغنية على الشباك

سحر ما

أعاد إلى المدى سورًا من الآجر

مصطبة

وأهلاً

آه يا نداهة الوقت الجميل

يهيج من فمها الفراش

سحابة خضراء ضاوية

كحب الكهرمان

تتغامز النجمات

ثم يرحن قبل تساقط الجسدين في حقل الضباب(٥٤)

من الواضح استخدام الشاعر للقطات بصرية مكثفة ومستقلة يرسم من خلالها فضاءً مكانيًّ متنوع الزوايا، ولكنه ألّف بين هذه الموجودات الكونية؛ لينشئ ديكورًا من الطبيعة يحتوي المشاعر الداخلية للجدة العجوز، والتي استحوذت على اللقطة الأولى في المشهد الشعري، ثم رسم الشاعر الوجود الكوني بلقطات متنوعة بين الأرض والسماء مستخدمًا أبعادًا استعارية لهذه اللقطات فنجد الضوء مبهورًا بالمرأة العجوز، والعصفور يغني ويبوح، والكلمات فراشات والسحابة خضراء كالكهرمان، والنجمات تتغامز، هذه اللقطات المختصرة كونت بناءً كرونولوجيًّا للحدث الرئيس وهو شعور

الجدة بالعجز واقتراب الموت ورغبتها في معانقة الطبيعة من الشباك قبل أن تغادر الحياة بلا عودة هذه اللقطات جميعها كونت صورة لمشهد درامي للموت والغياب.

وعليه يمكن القول أن هذه الصور المتتابعة التي استخدمها الشاعر في مشهده السابق قصد من تكثيفها وإعادة تركيبها لتكون مشهدًا كليًّا، أقول قصد بها الوصول بالمتلقي إلى رؤية مفتوحة لحقيقة الحياة والموت.

– أما النمط الثاني فهو **مونتاج التضاد أو التناقض:** ويعني فيه مخرج العمل الشعري بأحداث "المفارقة التصويرية" في قصيدته، فهو نوع من المونتاج الذي يتم فيه "تركيب لقطة مع لقطة أخرى متناقضة معها"(٥٥) بغية تكوين مشهد خاص في ذهن المتلقي عن طريق المفارقة المرئية، والنموذج الآتي من قصيدة "البونسيانا" يعبر عن نمط المونتاج التضادي في قول الشاعر:

البونسيانا
في بخار الفجر
تنفض شعرها المبتل كامرأةٍ
فيسقط زهرُها هشًّا
على جسدين
طفل يسيل مخاطه الشفاف
يسند ظهره للسور
يلحظ أن جدته ترامقه
فيضحك
وهي لا تضحك
فرحٌ
بكت الشمس بالمرآة
في عينين ذاهلتين

يضحك

وهي لا تضحك(٥٦)

عرض الشاعر لخمس لقطات، كل لقطة تعبر عن موقف مستقل، ففي الأولى شجرة "البونسيانا" تقف رامزةً لمرور الزمان، وفي الثانية يحتوي الفجر المرأة العجوز وهي تنفض شعرها المبتل لتتساقط زهور شبابها، وفي الثالثة يقابل شيخوخة الجدة وجسدها الهش في لحظات الفجر ضحكات طفل عند بزوغ الشمس، واللقطة الرابعة يصنع فيها الشاعر زووم بعين الكاميرا على وجه الجدة ونظرة عينيها التي تلحظ الحفيد وهو يلهو ويضحك، وكأنها ترى أيامها الماضية آتية في أيامه، ثم أخيرًا في اللقطة الخامسة يحمل المؤلف هدفه من خلال مفارقة الموقف، فينتقل بكاميراته بين الحفيد والجدة فهو يضحك وهي لا تضحك، وينتهي الشاعر من الخمس لقطات إلى مشهد مركب من المتناقضات المعبرة عن المقابلة بين الحياة والمستقبل متمثلة في الحفيد، وبين الموت والرحيل متمثلاً في الجدة التي تنتظر انتهاء أيامها.

– **المونتاج الفجائي** : هو نوع ثالث من أنواع المونتاج التي استخدمها الشاعر في قصيدته وهو تقنية اعتمدها الشاعر في نهاية قصيدته قصد التأثير والإقناع فقد صور في نصه "مجموعة من اللقطات المنسجمة في تسلسلها الشعوري ثم يقحم بينها لقطة مفاجئة بهدف إحداث أثر ما في المتلقي"(٥٧) وجاء هذا في المقطع الآتي من القصيدة:

تأتي من اليومي سيدة

وتمسح كفها

في ذيل جلباب المهام المنزلية

ثم تمضي

حيث كانت وحدها،

(تطفو على نهر خجول ربما يستأذن

الأشجار كي يمضي وبيده طائرًا في
الغيم معتذرًا عن الصوت المبلل بالأسى)
– هل أغلق الشباك
– كلا
– اتركيني ساعة أمام البونسيانا
– البونسيانا !!
لا شيء يا أمي سوى ولدي
وسور فوقه سجادة الجيران
هيا فالسماء مليئة
فرت على الخد الممزوج دمعتان
وتحرك الكرسي فانكمش المدى(٥٨)

يعيش المتلقي في المقطع السابق من قصيدة "البونسيانا" أجواء فرضتها السيدة العجوز عليه فجعلت لنفسها عالمًا متخيلاً سرعان ما يتبدد بلفظة النهاية المفاجئة والتي تعلن فيها ابنتها معالم الواقع والحقيقة.

وقد حقق الشاعر في اللقطة الأخيرة صدمة النص التي عمقت الحدث الدرامي في القصيدة ووضعت له كلمة النهاية، فمُنذُ بداية النص والمتلقي يعايش عالم الجدة العجوز الجالسة على كرسيها المتحرك أمام شباك غرفتها تراقب شجرة العمر الطويل "البونسيانا" التي ترى فيها نفسها وأيامها، وتتوالى لقطات المشهد الشعري المعبرة عن شعور العجوز بتسرب أيام شبابها وقرب رحيلها، وبعد أن عايش المتلقي هذه المشاعر في لقطات ومواقف مختلفة، تأتي صدمة النهاية فيصنع الشاعر لقطة قاسية عندما تدرك العجوز أنها كانت تحلُم "بالبونسيانا" والحديقة والشمس والأطفال، فتصدمها الابنة بأنها مازالت تجلس أمام عالم آخر تتصدره من خلف زجاج شباكها صورة سور فوقه سجادة الجيران وأمامه يقف حفيدها، فتفيق الأم العجوز على انكماش المدى بعدما

تمنت تمدده، وتنتهي القصيدة بدموع الرحيل والشاعر باستخدامه المونتاج الفجائي عمل على تصعيد الحدث وتعزيز الصورة الذهنية للقصيدة الشعرية.

الخاتمة

وبعد .. فقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج ترى إجمالها فيما يأتي:

- استعارت القصيدة الحداثية تقنيات الأجناس الفنية الأخرى؛ لتجديد خطابها الشعري والنقدي.
- تراسلت القصيدة المعاصرة مع الفنون القولية والمرئية دون أن تفقد جنوسيتها.
- مثّلت نظريات الجمالية الجديدة اتجاهات نقد ما بعد الحداثة وتجاوزت مسلمات النقد الثقافي، وعدت الأدب بنية جمالية وأسلوبية وبلاغية.
- عُني النقد الحديث بالنظر إلى القصيدة العربية الحدثية من خلال تفاعلها مع الأجناس البصرية المستحدثة كالسينما والمسرح ودعا إلى مواكبة ثقافة الصورة التي أضفت على المعنى الشعري وأخيلته خصوصية التلقي السمعي والبصري ومن ثمة فلا فرق بين المشاهد المتكونة لدى المتلقي عبارات شعرية، وأخرى تكونت لديه من صور وإضاءات وممثلين، فكلاهما يثير في الذهن مشهدية الموقف.
- حققت القصيدة الحداثية عبر نوعية كتابتها من خلال اختلاطها بالأجناس الأدبية وغير الأدبية، وخروجها من دائرة النقاء النوعي.
- لاحظت الدراسة في نموذجها التطبيقي قصيدة "البونسيانا" لـ "محمد فريد أبوسعدة" تحقق جماليات التصوير المشهدي من خلال أنماط ثلاثة للمشهدية، وهي المشهد الوصفي، والمشهد السردي، والمشهد الحواري، والتي اتحدت جميعها لتجسيد قصة الحياة والموت تجسيدًا جماليًّا صنع مشهدًا شعريًّا أوضح لتدرج حياة الإنسان ووصوله للحظات العجز والهرم، ثم استعداده لغلق المدى الإدراكي للحياة كما يصور "أبوسعدة".
- استخدم "محمد فريد أبوسعدة" في قصيدته "البونسيانا" تقنيات المشهد السينمائي وقد ترتب على هذا الاستخدام ظهور تقنيات مرئية تعتمد على عين الشاعر / عين الكاميرا، ومن هذه التقنيات كانت اللقطة السينمائية والمونتاج.

- إن استخدام الشاعر لتقنيات السرد أعطت بعدًا جماليًّا لمشهده النصي، فربط الحكاية بالتجربة الشعرية التي أراد المؤلف للمتلقي أن يتفاعل معها.
- ثمة يقين بأن الصورة المشهدية أصبحت مركزًا مهمًّا في الخطاب الشعري، فهي التي تحقق للمتلقي متعة التأمل والإنفعال.
- ساهم المشهد بجوار المنجز اللغوي في الكشف عن جماليات القصيدة المعاصرة.

الهوامش والإحالات

(١) **شريفة سعيدي، نجيبة جعجع:** جمالية المشهد الشعري وتفاعله مع السينما، الجزائر، جامعة محمد بوضياف، كلية الآداب، قسم اللغة والأدب العربي، رسالة ماجستير (مخطوطة)، ٢٠٢٠ – ٢٠٢١، ص أ.

(٢) **ابن منظور**: لسان العرب، بيروت، دار الجبل، ج ١، مج ١، ط. الأولى، ١٩٨٨، ص ٥٠٣.

(٣) الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط. ١، ٢٠٠٣، ص ٢٦١.

(٤) **الزمخشري**: أساس البلاغة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط ١، ١٩٩٨، ص ١٤٨.

– المزمل: آية ١٠.

– الحجر: آية ٨٥.

(٥) **سعيد علوش**: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط. ١، ١٩٨٥، ص ٦٢.

(٦) انظر: **حمادة عبداللطيف**، جماليات النص الشعري، المنال، ثقافة وأدب، يونيو ٢٠١٣، <http:almanalmagazine.com>.

(٧) **جميل حمداوي**: الجمالية الجديدة، شبكة الألوكة الأدبية واللغوية، ٢٠١٢/٢/٢٨م. Literature–<http://www.alukah.net.

(٨) نفسه.

(٩) انظر: **محمد خير أبوحرب**: المعجم المدرسي، سوريا، ط. ١، ١٩٨٥، ص ٥٧٠ : ٥٧١.

(١٠) **ماري إلياس، حنان قصاب حسن**: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، لبنان، مكتبة ناشرون، ط. ١، ١٩٩٧، ص ١٤٤.

(١١) انظر: **جابر عصفور**، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب – بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط. ٣، ١٩٩٢، ص ٢٨٤.

(١٢) **نبيل رشاد نوفل**: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، الإسكندرية، منشأة المعارف، ط. ١، ١٩٩٣، ص ٣٩.

(١٣) **محمد عليم**: شعرية المشهد دراسة في الأنماط النصية، دمشق، دال للنشر والتوزيع، ط. ١، ٢٠١٢، ص ٥٥.

(١٤) **عبدالغفار مكاوي**: قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، الكويت، عالم المعرفة، ط ١، ١٩٨٧، ص ٣٣.

(١٥) **شريفة سعيدي، نجيبة جعجع**: السابق، ص (أ).

(١٦) **هبة خياري**: الصراع الدرامي وتشظي الذات في قصيدة (كومبارس) للشاعر نضال زيغان، الجزائر، مجلة إشكالات في اللغة والأدبن مجلد ٨، عدد ٣، ٢٠١٩، ص ٤١٥.

(١٧) **محمد ميهوب**: التداخل بين الخطاب الشعري والخطاب السينمائي في نماذج من الشعر العربي – الأردن – مجلة أفكار – عدد ٣٦١، ٢٠١٩، ص ٢١.

(١٨) **محمد فريد أبوسعدة**: المجلس الأعلى للثقافة، <profile<http://scc.gov.eg.

(١٩) **محمد فريد أبوسعدة**: أتمرد على التعليب وأتحرر بالكتابة، الخليج، الثقافة ٢٠١٣/٣/٢٨.

<http://www:alkhaleeg.ae.

(٢٠) **محمد فايز جاد**: حوار بجريدة بوابة الأهرام: محمد فريد أبوسعدة، الشعر خرج من عباءة النثر وظل يتعلم منه، ٢٠١٦/١١/٧.

News<http://gate.ahram.org.eg.

(٢١) نفسه.

(٢٢) **حبيب منسي:** شعرية المشهد في الأبداع الأدبي، الجزائر، دار الغرب للنشر، ديوان المطبوعات، ط. ١، ٢٠٠٩، ص ٤٦.

(*) انظر: **أحمد حداس**، لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، الجزائر، عالم الكتب الحديث، ط. ١، ٢٠٠٧، ص ٢٨ وما بعدها.

(٢٣) **محمد عروس:** حركية البناء الفني للقصيدة الشعرية السردية، مجلة مقاليد، العدد العاشر، ٢٠١٦، ص ١٠٨.

(٢٤) **أميمة الرواشدة:** المشهد السينمائي في الشعر العربي المعاصر، عمان، الأردن، دراسات وزارة الثقافة، ط. ٢، ص ١٦.

(٢٥) **محمد فريد أبوسعدة:** ديوان وردة القيظ، قصيدة البونسيانا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٩٣، ص ٣٠٩.

(٢٦) نفسه: ص ٣١٠.

(٢٧) نفسه: ص ٣١١.

(٢٨) نفسه: ص ٣١٢ : ٣١٣.

(٢٩) نفسه: ص ٣١٣.

(٣٠) انظر: **إبراهيم حمادة**، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، الأنجلو المصرية، ط ١، ١٩٨٥، ص ١٠١، ١٠٢.

(٣١) نفسه: ص ٢٧١.

(٣٢) **محمد عجور**: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، دراسة نقدية، الشارقة، الإمارات، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، ط ١، ٢٠١٠، ص ٦٠.

(٣٣) **محمد فريد أبوسعدة:** قصيدة البونسيانا، السابق، ص ٣٠٩، ٣١٠.

(٣٤) نفسه: ص ٣١٣.

(٣٥) **بشرى البستاني:** جماليات السينما في الشعر (سيناريو كاظم الحجاج نموذجًا)، مجلة رسائل الشعر، العدد الثاني، نيسان ٢٠١٥، ص ٦١ : ٧١.

mag < https://www.poetryletters.com

(٣٦) نفسه.

(٣٧) **محمد الصفراني:** التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ – ٢٠٠٤م)، الدار البيضاء، النادي الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٨، ص ٢٨٨.

(٣٨) **سولاف جميل موسى:** الملامح السينمائية في شعر جاسم محمد جاسم، نينوى، جامعة واسط، مجلة كلية التربية، العدد السابع والثلاثون، الجزء الأول، تشرين الثاني، ٢٠١٩، ص ١٩١.

(٣٩) **إبراهيم جابر محمد علي:** تقنيات اللقطة السينمائية في إبداع الصورة الشعرية، مريد البرغوثي نموذجًا، مصر، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية، مايو ٢٠١٦.

(٤٠) انظر: **أميمة عبدالسلام الرواشدة:** التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، عمان، الأردن، دراسات وزارة الثقافة، ط. ١، ٢٠١٥، ص ٢٢٥، ٢٢٦.

(٤١) **محمد الصفراني:** السابق، ص ٢٣١.

(٤٢) **منى دوزة:** القصيدة الجزائرية المعاصرة لتقنيات الأنواع الأدبية "اللقطة السينمائية" نموذجًا، بسكرة، جامعة محمد خضر، جوان، ٢٠١٨، ص ١٤٥.

(٤٣) **محمد فريد أبوسعدة:** السابق، ص ٣٠٩.

(٤٤) **أميمة عبدالسلام الرواشدة:** السابق، ص ٢٣٧.

(٤٥) **محمد فريد أبوسعدة:** السابق، ص ٣١٠.

(٤٦) انظر: **محمد الصفراني**، السابق، ص ٢٤٠.

(٤٧) **محمد فريد أبوسعدة:** السابق، ص ٣١١.

(٤٨) **محمد الصفراني:** السابق، ص ٢٤٢.

(٤٩) **محمد فريد أبوسعدة:** السابق، ص ٣١١.

(٥٠) انظر: **أحمد مختار عمر**، معجم اللغة العربية المعاصرة، القاهرة، عالم الكتب، ط ١، ٢٠٠٨.

(٥١) انظر: **ماري-تيريز جورنو**، معجم المصطلحات السينمائية، ت فانز بشور، دمشق، سوريا، المؤسسة العامة للسينما، ط ١، ٢٠٠٧، ص ٦٩.

(٥٢) انظر: **حمد محمود الدوخي**، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط. ١، ٢٠٠٩.

(٥٣) **عز الدين المناصرة:** علم الشعريات. قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، عمان – الأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٧، ص ١٤.

(٥٤) **محمد فريد أبوسعدة:** السابق، ص ٣١١، ٣١٢.

(٥٥) **علي عشري زايد:** عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، مكتبة ابن سينا، ط ٤، ٢٠٠٢، ص ٢١٦.

(٥٦) **محمد فريد أبوسعدة:** السابق، ص ٣١٢ : ٣١٣.

(٥٧) **محمد الصفراني:** السابق، ص ٢٦٠.

(٥٨) **محمد فريد أبوسعدة:** السابق، ص ٣١٣.