أُسْلُوبُ الإِخْرَاجِ السِّينِمَائِيِّ فِي شِعْرِ أَمَل دُنْقُل

دكتور/ محمد محمود أبو علي
أستاذ مساعد النقد والبلاغة- قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب – دمنهور

المُلَخَّص

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على (أسلوب الإخراج السينمائيّ في شعر أَمَل دُنْقُل)، وقد ظهر هذا الأسلوب عنده، بوضوحٍ، عن طريق تَكَاثُف العناصر المرئيَّة في المُتَخَيَّل الشعريّ على تقنيات التعبير الفنيّ في الشعر .

لقد انفتح أَمَل دُنْقُل على جميع الفنون في عصره، واستطاع أن يستفيد من أدواتها الفنيَّة في إخراج شعره سينمائيًّا؛ لأنه يَرَى أن وظيفة الشاعر أو المُصَوِّر هي تكوين المنظر، وترتيب العناصر المختلفة المراد تصويرها بشكل مُنَظَّم؛ لذا تَمَيَّزَتْ مُعْظَم قصائده بهيمنة الطابع السينمائيّ في الشكل والمضمون والبناء الفنيّ للقصيدة؛ فقد اهتم بعمل مقدمات شارحة لحكاية القصيدة على لسان الراوي، وعلى الجانب الآخر أولى خاتمة القصيدة اهتمامًا كبيرًا .

وقد جاءت القصيدة في شكل سيناريو مُقَسَّم إلى مَقَاطِع، وإِنْ كَثُرَ فيها الحوار أو قَلَّ، فَإِنَّ كتابة القصيدة أشبه بكتابة سيناريو صغير، ويؤكد ذلك اهتمامه بالتفاصيل، ووصفه الدقيق للمكان والزمان والشخصيات .

ولَمَّا كان المونتاج مِحْوَر إنتاج العمل السينمائيّ؛ فمن الضروري أن تسيطر تلك التقنية، أيضًا، على الأعمال الشعريَّة ذات الأسلوب السينمائيّ؛ فجاء تقسيم المشاهد الحكائيَّة، عنده، يَدُلُّ على أنه مونتير مُحْتَرِف، يُجِيدُ فَنَّ المونتاج، ويصبغه بِصِبْغَةِ الشِّعْر؛ فَيَخْرُج إبداعًا أدبيًّا، يجمع ما بين الشعر والسرد السينمائيّ .

وتَطَوَّرَ الأمرُ؛ فأضفى موسيقى تصويريَّة مُمَيِّزة على مشاهده المكتوبة بِحِسٍّ مرئيّ؛ ممَّا جعل الصورة المرئيَّة مسموعة أيضًا؛ فأصبح قارئ القصيدة مشاهدًا سامعًا معايشًا للموقف، وكأنه شاهد عِيَان .

وقد جاء البحثُ في تمهيدٍ ومبحثينِ وخاتمة، وتناول المَبْحَثُ الأَوَّلُ مقدمة القصيدة وخاتمتها، وعَرَضَ المَبْحَثُ الثَّانِي أدوات الإخراج السينمائي في شعر أَمَل دُنْقُل .

ومِنْ ثَمَّ فَإِنَّ هذا البحث يُثْبِتُ أَنَّ أَمَل دُنْقُل مخرجٌ سينمائيٌّ، إلا أن سهم الفن أخطأ؛ فأحاله شاعرًا يَمْلِكُ مُمَيِّزَات الكاتب والروائيّ، ويَعْرِفُ – جَيِّدًا – كيف يجعل المشهد المحكيّ المرئيّ كلمات مخطوطة مَنْ قرأها فكأنما عَاصَرَ الحدث .

وقد اتبعتُ المنهج الوصفيّ التحليليّ عن طريق تأمُّل النص الشعريّ، ودراسة ما فيه من خصائص السينما؛ بُغْيَةَ استِكْنَاه ملامح أسلوب الإخراج السينمائيّ في شعر أَمَل دُنْقُل .

مُقَدِّمَة:

كثيرًا ما يُعَدُّ عَمَلُ النَّاقِدِ عَمَلاً سَهْلاً يَسيرًا؛ فهو يَستَمْتِعُ بالتَّحْكِيم، ولا يُخَاطِرُ بِشَيء، ولَكِنَّ الأَمْرَ – في حَقِيقَتِهِ – مُخْتَلِفٌ تَمَامًا؛ فَالنَّقْدُ نَظَّارَة يُرَى مِنْ خِلالِهَا العَمَل الفَنِّيّ بِوُضُوحٍ وَعُمْق، وَالنَّاقِدُ عَاشِقٌ لِلأَدَب مُتَذَوِّقٌ لِلفَنِّ .

ويَنْجَذِبُ كَثِيرٌ مِنَ النُّقَّاد – عادةً – إلى النَّقْد السلبيّ؛ فَمَا أَمْتَعَ النَّقْدَ السَّلْبِيَّ لِمَنْ يَكْتُبُهُ أو يَقْرَأُهُ، لَكِنَّ أَخْطَرَ مَا قَدْ يَتَعَرَّضُ لَهُ النَّاقِد فِي عَمَلِه أَنْ يُدَافِعَ عَنِ الجَدِيد؛ فَأَيّ فِكْرَةٍ أَو أُطْرُوحَة جَدِيدة غَير مَقْبولة فِي قَانُون البَشَرِيَّة، وإِنْ كَانت تَسْتَحِقُّ الاهتمام !

ولَعَلَّ مِنْ ذلك ما كان للثورة المَرْئِيَّة – السِّينمَا والتلفزيون – من أثرٍ وَاضِحٍ فِي كُلِّ أَنْوَاعِ الفُنُون، وَبِمَا أَنَّ الشِّعرَ أَقْدَمُ الفُنُون؛ فَهُو مُتَأَثِّر بِكُلِّ جَدِيد مُخْتَلِف؛ إِنَّهُ خَامَة مَرِنَة قابلة للتجديد والتحديث، ويأتي قَبُول الأفكار الجديدة أو رفضها عَلَى وَفْق مُلاءَمَتِها لِلوَاقِعِ الذي وُلِدَتْ فيه .

وَقَدْ كَان لأُسلوب الإخراج السينمائيّ أثره في معظم أشعار فترة ما بعد ظهور السينما بوصفها فنًّا عالميًّا؛ لِذَا ظَهَرَ في شعر كثير من شعراء العصر الحديث، وعلى وَجْه الخُصُوص أَمَل دُنْقُل، بوصفه فِكْرَةً جَدِيدَة غَيَّرَت شكل القصيدة ذات الأَسْطُر الشِّعْرِيَّة ومضمونها؛ فصَارَت القصيدة مُقَسَّمة إِلى مَشَاهِد مَحْكِيَّة مُتَتَالِية، مُرْتَبِطة بِمُونتاج سِينِمَائِي ذِي طَابِعٍ خَاصّ، وموسيقى مختلفة تُعْطِي القصيدة أسلوبًا مُمَيِّزًا، يَجْعَل القَارِئ يَسْعَى لتكوين صُوَر سينمائيَّة تُعَبِّر عَن أحداث القصيدة .

وقد ظهر أسلوب الإخراج السينمائيّ، بوضوحٍ، في شعر أَمَل دُنْقُل، عن طريق تَكَاثُف العناصر المرئيَّة في المُتَخَيَّل الشعريّ على تقنيات التعبير الفنيّ في الشعر .

وقد تَطَرَّقَ الدكتور صلاح فضل [1] إلى هذه الخاصية السينمائيَّة في شعر أَمَل دُنْقُل؛ وجاءت رُؤْيَته لشعره مختلفة – بدرجة كبيرة – عن مُعْظَم كُتَّاب ونُقَّاد جيله والجيل الذي سبقه؛ إذ إنه أضاف فكرًا جديدًا حين نَظَرَ – في دراسته النقديَّة – إلى شعر أَمَل دُنْقُل بوصفه صُورَة الكلام التي تُحَقِّق اللمحات المُتَخَيَّلة وكَأَنَّها مَرْئِيَّة .

وقد رَأَى في بعض قصائده ترجمة لتجربة سينمائيَّة مرئيَّة في شعر كتابيّ، مثل : (كلمات سبارتاكوس الأخيرة – البكاء بين يدي زرقاء اليمامة – أَيلُول – يوميات كهل صغير السِّنّ – الورقة الأخيرة؛ الجنوبيّ – رُسُوم في بَهْو عربيّ) .

وتناول ثلاثة محاور في شعر أَمَل دُنْقُل، وذلك في أثناء شرحه للقصائد المذكورة آنفًا؛ فَبَدَأَ بجدليَّة النسيج السرديّ، وكيف اختلف شعره من الرتابة المعهودة إلى لغة السينما البصريَّة المُشَوِّقَة؛ حيثُ تَعَمَّدَ في شعره مضاعفة البُعْدَينِ : الزمانيّ والمكانيّ . أما فيما يتعلق بالمحور الثاني، وهو صياغة المُونتَاج، فيرى الدكتور صلاح فضل أَنَّ النَّحْوَ في لغة الشعر يقوم مقام المونتاج في السينما؛ فهو يُحَدِّد العلاقات عَنْ طَرِيق نَقْل وتَعَاقُب الصُّوَر، وقد تَمَثَّلَتْ تقنية المونتاج بكثافة في قصيدة (رُسُوم فِي بَهْو عَرَبِيّ)، التي قَسَّمَها إلى أربع لوحات، أو أربعة مشاهد سينمائيَّة، يَعْقُبُ كُلّ منها تعليق يُوَضِّح دراميَّة هذه المشاهد [٢] . ثم انتقل إلى المحور الثالث الذي يكشف عن أَمَل دُنْقُل بوصفه مُخْرِجًا سينمائيًّا، قادرًا على تمثيل الضمير الجمعيّ للذات العربيَّة، في لوحات سينمائيَّة تُشْبِه ما أنجزه يوسف شاهين في أعماله عن سيرته الذاتيَّة، وقد جَعَلَ قصيدة (الجنوبيّ) نموذجًا يُثْبِتُ تَفَوُّقه الإخراجيّ .

وبذلك فتح بابًا على مِصْرَاعَيه للبحث في هذا المضمار، إلا أَنَّ أحدًا لم يتطرق لدراسة هذا الجانب من شعر أَمَل دُنْقُل؛ لِيُكْمِل تلك المسيرة؛ فأشعاره مُكْتَظَّة باللوحات السينمائيَّة، مَحْشُوَّة بتقنيات فَنِّيَّة أُخْرَى كثيرة، تَخُصُّ الأسلوب السينمائيّ، وربما لا تخلو قصيدة من قصائده مِنْ لوحة مرسومة بِدِقَّة وعِنَاية، مِنْ أَوَّل المُقَدِّمَات (تقنية الراوي)؛ حَتَّى الخواتيم، والسيناريو، والمونتاج، والموسيقى التصويريَّة، وهي عناصر متناثرة في شعره تَحْتَاجُ إِلَى مَنْ يَجْمَعُ شَتَاتَهَا .

ومن الأبحاث التي دَرَسَتْ هذه القضية في شعر أَمَل دُنْقُل، كتاب الدكتور محمد عجور (الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر) [٣]، وقد تضمن شرحًا وافيًا للأسلوب السينمائيّ الذي ظهر بكثرة في الشعر في العصر الحديث، وضَمَّ أربعة فصول : تَضَمَّنَ أولها أَثَر السيناريو السينمائيّ، وعَرَضَ مفهوم السيناريو، وطرائق كتابته، وكيفية توظيفه في بناء القصيدة في الشعر الحديث، ثم انتقل في الفصل الثاني إلى المونتاج السينمائيّ، وطَرَحَ مفهوم المونتاج، وأهم التقنيات المستخدمة في صناعته، أما الفصل الثالث فقد أفرده لدراسة المؤثرات السمعيَّة والبصريَّة في السينما، التي أَثَّرَتْ – بدورها – في الشعر الحديث، ورَصَدَ في الفصل الرابع تقنية التصوير .

والجدير بالذكر أَنَّ أَمَل دُنْقُل، على الرغم من مقدرته الفائقة في توظيف التقنيات السينمائيَّة في شعره، لم يَحْظَ في هذا الكتاب بالاهتمام الأمثل الذي يستحق؛ فقد

أورد المُؤَلِّف أشعار أَمَل دُنْقُل في الفصلين : الأول والثاني فقط، فيما يَخُصُّ حَبْكَة السيناريو، واستخدام تقنية المونتاج؛ لأنَّهُ رَأى أَنَّه استفاد من طريقة السيناريست في وصف الأحداث وكأنها مرئية؛ حيثُ وَضَعَ جُمَلاً على هامش الأحداث تصف كيفية وقوعها، وطريقة الكلام، ونظام الحركة؛ فكأنه يصف المشهد المَحْكِيّ وصفًا دقيقًا؛ ممَّا يجعل القارئ وكأنه شَاهِد عِيَان للأحداث، وقد دَلَّلَ على ذلك بقصيدة أَمَل دُنْقُل (من أوراق أبي نُوَاس)، وانتهى الأمر في هذا الفصل بشرح وسيلة الشاعر في رسم الأحداث في القصيدة في الورقة الأولى والثانية، ثُمَّ تناول تقنية المونتاج في شعره .

ولا نستطيع أن نَجْحَدَ دِقَّة تقسيم تقنيات المونتاج المختلفة، التي ظهرت في قصائد العصر الحديث، وخاصة عند أَمَل دُنْقُل، الذي عَدَّهُ محمد عجور مستخدمًا جَيِّدًا لأنواع المونتاج، مثل : مونتاج التَّمَاثُل في قصيدة (سفر ألف دال)، ومونتاج التناقض التصويريّ في قصيدة (مُقَابَلَة خَاصَّة مَع ابْن نُوح)، ومونتاج التَّرَابُط الزَّمَنِي في قصيدة (سِفْر الخروج أغنية الكعكة الحجريَّة)، ولم يُولِ الكَاتِب اهتمامًا بالتقنيات السينمائيَّة الأخرى في شعر أَمَل دُنْقُل؛ ولعلَّ سبب ذلك أن البحث لا يهدف إلى دراسة شعر أَمَل دُنْقُل على وجه الخصوص .

لذا قد عَكَفْتُ على تحليل قصائد أَمَل دُنْقُل، التي تَكْتَظُّ بوجود هذه الظاهرة (أسلوب الإخراج السينمائيّ)؛ فقد سَيطَرَتْ كثيرٌ من العناصر السينمائيَّة على تلك القصائد؛ فلم يكن في كتابته لتلك القصائد مجرد شاعر عظيم، أو سيناريست محترف، إنما تَفَوَّقَ أيضًا بوصفه مخرجًا ومُونتيرًا وموسيقيًّا؛ أَبْدَعَ في رَسْم المشاهد، وبناء الحَبْكَة الدِّرَامِيَّة .

وقد اهتم بالمُقَدِّمَات في قصائده، التي يظهر فيها عُنْصُر السَّرْد القصصيّ والروائيّ، إضافةً إلى ظُهُور شخصية الراوي، الذي يبدأ في سَرْد الحِكَاية، وقد كانت تلك المُقَدِّمَات على قدرٍ كبير من الدِّقَّة والتشويق .

وقد أَولَى اهتمامًا بالغًا بخواتيم القصائد، التي تشابهت وخواتيم الأفلام السينمائيَّة؛ حيثُ نَوَّعَ ما بين الخاتمة المُغْلَقة، والخاتمة المَفْتُوحة، والخاتمة المُحَايِدَة، وجاء حشو – سيناريو– القصيدة مُفْعَمًا بالعناصر السينمائيَّة؛ فنجد الاهتمام بتقنيات المكان والزمان، إلى جانب التنويع ما بين السرد والوصف والحوار؛ ممَّا أضفى على قصائده روحًا مرحةً خفيفةً، جَعَلَت القَارِئ لا يَشْعُرُ بِالمَلل .

أما تقنية المونتاج؛ فهي أهم ما يُمَيِّز أشعار تلك الفترة، وخاصة قصائد أَمَل دُنْقُل؛ حيث يُعَدُّ ترتيب المشاهد وتوليفها مادة تشويقيَّة خاصَّة تمتاز بها قصائده؛ فعمليَّة المونتاج هي مِحْوَر العمل السينمائيّ، ومن الضروري أن تبلغ الأهمية نفسها في بناء القصائد ذات الطابع السينمائيّ؛ لذا لم يكتفِ أَمَل دُنْقُل بِرَسْمِ مَشَاهِدِه بِدِقَّة وعِنَاية، وترتيبها بشكل أفضل وحسب، وإنما اهتم أيضًا بالتفاصيل؛ حيث نرى وصفه الدقيق للمكان والزمان والشخصيات؛ فكان الاهتمام بالتفاصيل في شعره محور بناء معظم قصائده ذات الطابع السينمائيّ، ولا نستطيع أن نتجاهل اهتمامه أيضًا بالموسيقى التصويريَّة، التي تجعل الألحان والأغاني تَمْكُثُ في آذان القارئ، وكأنه يشاهد فيلمًا بكل تفاصيله وعناصره السينمائيَّة .

وقد أفردتُ لِكُلِّ عُنْصُر من هذه العناصر، ولكل تقنية من تلك التقنيات، مساحةً للحديث، مع الاستشهاد من شعر أَمَل دُنْقُل، محاولاً جمع أكبر قدر من القصائد التي تتميز بغلبة الأسلوب السينمائيّ؛ وهي كثيرة حقًّا؛ فحَاوَلْتُ جاهدًا أن أحصرها قدر الاستطاعة، وقَسَّمْتُهُا، من حيث ظهور تقنيات السينما، إلى بدايات ونهايات وتفاصيل ومونتاج وحبكة سيناريو وإخراج .

ومِنْ ثَمَّ فَإِنَّ هذا البحث يُثْبِتُ أَنَّ أَمَل دُنْقُل مخرجٌ سينمائيٌّ، إلا أن سهم الفن أخطأ؛ فأحاله شاعرًا يَمْلِكُ مُمَيِّزَات الكاتب والروائيّ، ويَعْرِفُ – جَيِّدًا – كيف يجعل المشهد المحكيّ المرئيّ كلمات مخطوطة مَنْ قرأها فكأنما عَاصَرَ الحدث .

وقد اتبعتُ المنهج الوصفيّ التحليليّ عن طريق تأمُّل النص الشعري، ودراسة ما فيه من خصائص السينما؛ بغية استكناه ملامح أسلوب الإخراج السينمائي في شعر أَمَل دُنْقُل .

وقد جاء البحثُ في تمهيد ومبحثين وخاتمة، وتناول المَبْحَثُ الأَوَّلُ مقدمة القصيدة وخاتمتها، وعَرَضَ المَبْحَثُ الثَّانِي أدوات الإخراج السينمائيّ في شعر أَمَل دُنْقُل .

تَمْهِيد :

لكل تجربة شِعْرِيَّة أدواتها التعبيريَّة ووسائلها الفنيَّة الخاصَّة، التي تَمُدُّها بقيمة جماليَّة، وتجعل منها تجربة مُتَفَرِّدَة أُسْلُوبًا وتعبيرًا؛ فليست الأشعار « كما يتصور الناس، ببساطة، مشاعر ... إنها تجارب . ولَكِتَابَةِ بَيتٍ وَاحِد، على المرء أن يَرَى مُدُنًا عديدة، وأُنَاسًا وأشياء » (٤)؛ فالشعر لا يُوجَد « إلا إذا أظهرت الكلمات انحرافًا ما عن الطريقة المباشرة غير الحساسة في التعبير عن الفكر، وعندما تُمَثِّلُ هذه الانحرافات عالمًا من العلاقات، يختلف عن هذا العالَم العَمَلِيّ، عندئذ يستطيع الشاعر أن يُمْسِكَ بِشَذَرَاتٍ من هذا العالَم الفِطْرِيّ المُجَسَّد النَّبِيل » (٥)، ولا يَحْدُثُ ذَلِكَ « إلا بحصوله على تجارب الآخرين، وهي التجارب التي كان من الممكن أن تكون تجاربه هو، أو التي يمكن أن تكون تجاربه في المستقبل » (٦)؛ فهو يُكوِّن صورة للأحداث مِنْ حوله في ذهنه، ثم تختلط بمشاعره تجاه هذه الأحداث؛ فيتولد منها إبداعه الأدبيّ؛ « فالصُّورَة الذهنيَّة مزيجٌ من الصُّوَر والمَشَاعِر » (٧)، وتلك الصورة الذهنيَّة المُتَكَوِّنَة في عقل الشاعر، التي تُتَرْجَم في هيئة أبيات وأسطر شعريَّة، ما هي إلا مشاهد يوميَّة وأحداث وقصص يرصدها الشاعر في المجتمع المحيط به؛ ذلك أن المَشَاهِد التَّصْوِيرِيَّة في الشعر من أهم العناصر الجاذبة للقارئ، وفي الوقت نفسه تُعِينُ الشاعر على أن يضع وصفًا تصويريًّا لحدث أو شخصية أو حالة على الورق .

وتبدو « ملامح الشخصية الصعيديَّة عند أَمَل دُنْقُل من تحليل الصورة الشِّعْرِيَّة التي تتكون جزئياتها من مفردات بيئية تضرب بِجُذُورِهَا في أعماق مكونات تلك الشخصية » (٨) .

وقد عاش أَمَل دُنْقُل ما بين عام ١٩٤٠م وعام ١٩٨٣م، وجاء من صعيد مِصْر إلى القاهرة والسويس والإسكندرية؛ ليقولَ شيئًا مختلفًا، ويُنْشِئُ العصر الذهبيّ للشعر المصريّ الحديث الذي طالت عصوره الوُسْطَى، لا أقول المُظْلِمَة، لكن الباهتة، التي لا لون لها إلا لون المُرَاهَقَة الفِكْرِيَّة البَاهِت؛ فَإِنَّ « الفترة التي أَلَمَّتْ بمصر حين النكسة كانت بداية الانطلاقة الحقيقية نحو شعر أَمَل دُنْقُل » (٩)؛ فقد كانت أكثر الفترات إيلامًا ومرارةً؛ ذلك أَنَّ جُرْحَ الهزيمة كان ما زال غائرًا في قَلْب الشَّعْب المِصْرِيّ .

لقد استطاع أَمَل دُنْقُل أَنْ يختلف بأدواته الشعريَّة المحليَّة؛ فمعظم رُمُوزه – على سبيل المثال – عربيَّة إسلاميَّة، وقد اختلف إبداعه، على المستوى الفنيّ، عن

سائر الشعراء؛ فإنه « يتميز، بالفعل، بالمُلامَسَة الحسِّيَّة المباشرة لأشياء الواقع مُلامَسَة تَبْلُغ حَدّ النثريَّة، ولكنها نثريَّة سُرْعَان مَا يَدُبُّ فيها التوتُّر الدِّرَامِيّ، بفضل ما يتعامد عليها من دلالات تخييليَّة ومقابلات حادَّة ترتعش بالتهكُّم والمرارة أحيانًا، وبالإدانة والإحساس بالخَيبَة أحيانًا أُخْرَى »[١٠]، واختلف كذلك بما لديه من حسٍّ وطنيٍّ صادق، وثورةٍ شعريَّة طاغية .

وبوسعنا أن نَقُول : « إنَّ لغته هذه تمتلك عناصر نقل الإبداع الأدبيّ إلينا بآليات تعبير قريبة من الواقع، وتُعَالِج الموضوع الشعريّ مُبَاشَرَةً دُونَ زوائد أسلوبيَّة؛ فهي تتميز بعفويتها، وخُلُوّها من التكلُّف، وبتصويرها المباشر واقتناصها للعارض من أشياء الوجود اليوميّ، وتقديمه مُحَمَّلاً برؤيَّة شعريَّة عميقة » [١١] .

ولأنَّ الشاعر لا ينفصل، بحالٍ مِنَ الأَحْوَالِ، عن هُمُومِ بِلادِه؛ فهو « مُطَالَبٌ بِدُور فنيّ ودور وطنيّ، وعليه أن يكون مُوَظَّفًا لخدمة القضية الوطنيَّة »[١٢]، إنَّ « جَدَلِيَّة العلاقة التي تربط الأدب بالواقع الإنسانيّ بحيث يكون انعكاسًا للواقع، لا يَقِفُ فيه الأدب موقف المِرْآة السلبيَّة الجامدة بل المِرْآة الفاعلة؛ لأنَّهَا قادرة على كشف التناقضات، والقيام بدور الوَعْي في تحريك وتوجيه الواقع الاجتماعيّ، بَعْدَمَا يُدْرِكُ المُتَلَقُّونَ مضمون الرسالة، وينفعلون بأثرها؛ فتنجح في استدعاء مشاركتهم الوجدانيَّة والفكريَّة، وهذا لا يكون إلا بتعبير ذي طاقة مُوحِيَة ومُكَثَّفة ومُؤَثِّرَة، تعبير نابع من لغة تَنْبِضُ بروح العصر» [١٣] .

وكان أَمل دُنْقُل « وطنيًّا حَتَّى النُّخَاع، عروبيًّا إلى أقصى الدرجات، متقشفًا متواضعًا بسيطًا إلى حدود لا تُصَدَّق، مُسْلِمًا لا يُتَاجِر بالدين، ولا يقبل الاستهانة بمبادئه وقيمه »[١٤]؛ لذلك فإنَّ قصائده « الوطنيَّة تأتي كالخيول البريَّة جميلة وجامحة، تتسابق على حَدَقَاتِ أَعْيُنِنَا طَوَالَ الوقت، وتَقْدَحُ النارَ في ضمائرنا، وتَمْلأُ الدُّنْيَا صهيلاً وعافية، وربَّمَا جاءت باكية تُحَمْحِم وهي تختزن في عيونها ذلك الحزن العميق والنبيل، الذي يَدُلُّ على عشقها الكبير للوطن، وغيرتها على الأرض والعِرْض في زمان غَابَ فيه الفُرْسَان عن الساحة » [١٥]، وقَدْ غَالَى في التعبير عن صِدْق وطنيته، وإن استحالت ثورته الشعريَّة إلى طُلابيَّة في بعض الأحيان، يقول في ديوان (العَهْد الآتي)، قصيدة (سِفْر الخُرُوج) :

دَقَّتْ السَّاعَةُ القَاسِيَهْ
وَقَفُوا فِي مَيَادِينِهَا الجَهْمَة الخَاوِيَهْ
وَاسْتَدَارُوا عَلَى دَرَجَاتِ النَّصَبْ
شَجَرًا مِنْ لَهَبْ
تَعْصِفُ الرِّيحُ بَينَ وُرَيقَاتِهِ الغَضَّة الدَّانِيَة
فَيَئِن : " بِلادِي بِلادِي"
(بِلادِي البَعِيدَة !)
... ...
دَقَّتْ السَّاعَةُ القَاسِيَهْ
"انْظُرُوا" هَتَفَتْ غَانِيَهْ
تَتَمَطَّى بِسَيَّارَةِ الرَّقَم الجُمْرُكِيّ .. (١٦)

يُعَدُّ الخَيَال اللامَحْدُود، وأفكار أَمَل دُنْقُل، ووجهات نظره الخاصَّة، بمنزلة المُحَرِّك الأَوَّل الذي بنى عليه كُلَّ فقرة من فقراته الشعريَّة، التي استخدم فيها تقنيات الإخراج السينمائيّ، ولا شَكَّ في أن الشاعرَ يَستَشْعِرُ لَذَّةً غامرة وهو يُلَبِّي رغبته وأحلامه من خلال قلمه .

فالسينما – كما يقول لوزيت فارينو – « فَنٌّ له إمكانيات ليست، بالضرورة، مُتَوَفِّرَة في سائر الفنون الأخرى ... هي تَوَاصُل وِجْدَانِيّ بقدر ما هي لقاء فِكْرِيّ وتفاعل جماليّ مع الصورة » (١٧)، وأغلب المُخْرِجِينَ الشعراء يُمَارِسُونَ هذا الفَنّ السَّاحِر لحاجة في نفوسهم، وليس مِنْ أَجْل مَجْدٍ شَخْصِيّ، أو مَكْسَبٍ ماديّ .

وغَيرُ خَافٍ أَنَّ كاميرا الشعر تُعَدُّ كاميرا مُوَجَّهة، لها عدسة ذات مَقْصِد، وقد اختلف أَمَل دُنْقُل؛ بل امتاز وتفرَّد بعدسته الشعريَّة الجَوَّالة، التي لا تُدَانِيها عدسة شاعر آخر مِمَّن حوله، وجاء اهتمامه بالفن المسرحيّ والسينمائيّ، بوصفه نوعًا من الاهتمام بالتشكيل البصريّ، وسيلةً لتجسيد الواقع بشكل دراميّ (١٨)، ولَمْ يَنْفَرِدْ أَمَل دُنْقُل، وَحْدَهُ، باستخدام الأساليب السينمائيَّة والأسلوب القصصيّ، لكنه، وَبِصِدْقٍ، كان الأقدر على هذا الأسلوب من غيره في هذا العصر القصصيّ، إن جاز التعبير .

لأنَّ بِمَقْدُورِهِ إطلاق المادة الحكائيَّة بشكل مُتَنَاسِق فِي قَصَائِده، وقد انتقل «داخل بعض قصائده من أسلوب السَّرْد إلى أسلوب الحِوَار، وقامت القصيدة عنده، من

جِهَةٍ أخرى، على أساس المَشْهَد الوَاحِد أو المَشَاهِد المُتَعَدِّدَة » [١٩]، وتَكْمُنُ مقدرته الشعريَّة أيضًا « في قدرته على إضاءة النص، والتلميح بظلاله، وتحسين الدخول إلى سياقاته، وتحفيز مُتَلَقِّيه بثراء الكلمة وكثافة الصورة، وشحن جو التأويل الذي تنطلق شرارته من الجملة الأولى؛ لِتُوَاصِل فِعْلها بِشَدٍّ قارئها حَتَّى النهاية؛ لأنَّ ضيَاع انْتِبَاهه يَعْنِي ضيَاع الغَايَة » [٢٠]؛ فهو يَمْلِكُ إمكاناته الشعريَّة إلى حَدِّ التَّوَحُّد والاندماج مع السياق الدراميّ في القصيدة .

وقد فُتِنَ أَمَل دُنْقُل بهذا الأسلوب؛ فنادرًا ما نجد لديه قصيدة تخلو من هذا الأسلوب الرائع، ولَعَلَّ تأثُّره، إلى جانب شعراء عصره، بهذا الأسلوب – فيما أرى – يعود لعدة أسباب منها :

ثورة شعراء هذا الجيل على القديم وكُلّ ما يُمَثِّله؛ فقد ثَارُوا على الشعر، وزنًا وقافيةً وألفاظًا، ورفضوا أسلوب الغنائيَّة المُبَاشِر، وعَدُّوه من آفات الشعر التي تَعُوقُه عن الانصهار بهموم الناس غير المرئية بالعين الشعريَّة المُجَرَّدَة، ومِنْ هُنَا خَالَف الشُّعَرَاء هذا الأسلوب؛ ليلتقطوا صُوَرًا من حياة الناس الاجتماعيَّة؛ ولِيُكوِّنَ كُلّ وَاحِدٍ منهم مادته التمثيليَّة (قصيدته) الخاصَّة .

وانفتاح هذا الجيل على الحضارة الغربيَّة الوافدة من جانب، والحضارة اليونانيَّة من جانب آخر؛ فإذا بالشعراء يَجِدُون هذا النوع من الشعر (القصصيّ) منتشرًا بكثرة في شعر الغَرْب؛ فلا يملكون إلاَّ أَنْ يتأثروا به ويقلدونه؛ حيثُ كانت الدِّرَامَا « بمرجعيتها الإغريقيَّة تعني العمل أو الأداء، وهي تُطْلَق على التأليف بالنظم كان أم بالشعر؛ ليُؤَدَّى على المَسْرَح، ويكون قِوَامَهُ الحِوَارُ، والفعل، بمساعدة الإشارة والملابس » [٢١]، والحضارة اليونانيَّة القديمة بالطبع مَحْشُوَّة بالقصص القائمة، في أساسها، على الأساطير، وهي قصص خُرَافِيَّة تستهوي الجميع؛ فما بَالُنَا بالشعراء، ومن هنا كَثُرَتْ الرموز اليونانيَّة في شعر هؤلاء، وفي شعر أَمَل دُنْقُل .

ومن الدوافع التي ألجأتهم إلى هذا النوع من الشعر الاضطهاد السياسيّ، الذي لم يَتْرُكُ قَلَمًا حُرًّا صَرِيحًا إلا اعتقله؛ ذلك أن شعر الرفض الاجتماعيّ راجعٌ، في جانب كبير مِنْهُ، « إلى أساليب الإرهاب والطُّغْيَان الذي عَانَى منه الشعب المِصْرِيّ قبل ما يُسَمَّى في تاريخنا المعاصر بثورة التصحيح في ١٥ من مايو سنة ١٩٧١م » [٢٢]؛ فقد كان القَمْع والاضطهاد السياسيّ في هذه الفترة الحَرِجَة مُبَالغًا فيه؛ « حَتَّى جَعَلَ

الخوف والشكّ مِنْ كُلِّ إنسان جزيرة مُنْعَزِلَة تَغْرَق وَحْدَها فِي صَمْتٍ دون أنْ يَشْعُرَ بها أحد » (٢٣)، وخاصَّة الشعراء منهم .

لكني أقول إن الاضطهاد السياسيّ وَحْدَهُ لم يكن دافع الغُمُوض عند هؤلاء الشعراء في هذا الجيل، لَكِنَّ شيئًا آخر في نفوسهم حَثَّهُم عَلَى الغُمُوض، وهو حُبُّهُمْ لِلغُمُوض، وهُمْ في ذلك الحُبِّ فَرِيقَانِ :

إما أن يكونوا ممَّن لا يريدون أن تُعْطِي القصيدة نفسها للقارئ أول وهلة وثاني وهلة وثالث، ورابع، وتاسع وهلة؛ ظَنًّا منهم – وهُمْ لا شَكّ مُخْطِئُون – أن القصيدة التي يفهمها القارئ بسهولة من الشعر الساقط الذي لا فائدة منه إلا التسلِيَة .

فالشعر عندهم هو الذي لا يُفْهَم، وسَبَب هَذَا الاعْتِقاد، الذي رَسَخَ في نُفُوسِهِم، قُصُور الفَهْم وعدم تَخَطِّيه مَرْحَلَة الطُّفُولَة الذِّهْنِيَّة، وعَجْزه عن استيعاب النُّضْج الفِكْرِيّ.

أما الفريق الآخر؛ فهو الفريق الأكثر عددًا والأكثر انتشارًا، ويتكون من أنصاف الشعراء وأرباعهم، الذين غَرِقُوا في الغُمُوض بدعوى ما يُسَمَّى بالحداثة وما بعدها، لا لشيء إلا لعجزهم عن التَّوَاصُلِ مَعَ الناس، وعدم امتلاكهم الأدوات الشعريَّة اللازمة ليكون أحدهم شاعرًا كاملاً (حقيقيًّا) .

ومن هنا فالحَدَاثَة كانت – وما زالت – مَيدانًا خِصْبًا لازدهار أنصاف الشعراء.

ولا شَكَّ في أن هذين الصِّنْفَين من الشعراء ما زالوا؛ حَتَّى وقتنا هذا، يَتَبَارُونَ بألغازهم؛ بل زادوا على الحَدِّ الذي جَعَلَ قُرَّاء الشعر يُعَدُّونَ على الأصابع من فَرْط القِلَّة، وهَذِه القِلَّة، لا شَكّ، من المُثَقَّفِينَ .

وإن سألتهم عن ذلك رَدَّدُوا بَيت أبي الطَّيِّب المُتَنَبِّي (ت٣٥٤هـ) مُفَهِّمِينَ :

وَلَيْسَ يَصِحُّ فِي الأَفْهَامِ شَيءٌ إِذَا احْتَاجَ النَّهَارُ إِلَى دَلِيلِ (٢٤)

لكنيّ لا أستطيعُ أن أقولَ إن أَمَل دُنْقُل من أنصاف الشعراء هؤلاء؛ لأنَّ لديه مَلَكَة شعريَّةٌ إبداعيَّة لا يدانيها هَؤُلاء المُدَّعُون؛ فقد كان « يتنفس الشِّعْر ويعيشه »(٢٥)؛ حيث رأى في الشِّعْر « العالَم الجميل والمُوَازِي لذلك الواقِع القبيح » (٢٦)؛ فحَاوَل أَنْ «يتجاوز التفاوُت بين الحُلْم والوَاقِع عن طريق إقامة واقع مختلف نَصْطَلِح على تسميته (الواقع الفنيّ)، وهذا الواقع يستمدُّ كُلَّ عَنَاصِرِه من الواقع الفعليّ، ولكن بِنِسَبٍ جديدة

تختلف عن النِّسَب الموجودة في الواقع، أو أن يَفُكَّ الواقع ويُعِيدَ تركيبه » [٢٧]، لَكِنَّنِي لا أُنَزِّهُهُ وشِعْرَه عن التُّهْمَة التي أَلْصَقْتُهَا، دُونَ تَجَنٍّ، بتلك المجموعة من الشعراء .

سببٌ آخر أراه مُهِمًّا في هذا المضمار هو انتشار وسائل الإعلام في مصر؛ ففي عام ١٩٢٣م عَرَفَتْ مِصْر الإذاعة المسموعة، بينما عَرَفَت المَرْئِيَّة عام ١٩٦٠م، وهي نقلةٌ فارقة بالطبع في وِجْدَان الشاعر؛ حيث كانت تُذِيعُ هذه الوسائل بِشِقَّيهَا : السمعيّ والمرئيّ قِصَصًا مُمَثَّلَةً، فضلاً عن انتشار المسرح المِصْرِيّ، واقترانه بالشِّعْر؛ فظهر شعراء يكتبون للمسرح، ومِنْ ثَمَّ فَالحِسّ الدِّرَامِيّ لا بُدَّ مِنْهُ؛ فنرى النصّ الشِّعْرِيّ يستعير تقنيات الدراما من المسرح والسينما؛ ففي الشعر يأتي الخيال جامحًا ليرسم صُوُرًا في عقل القارئ، ويُصَوِّر مشاهد مكتوبة ما بين الوضوح والغموض، ومع دوران الشريط الشعريّ ينتقل القارئ بخياله، فَيُكَوِّن صُورة غير مرئيَّة للمشهد المكتوب، أما في السينما « فلا نَمْلِك سِوَى أن نُوَجِّهَ أبصارنا نحو الشاشة، ثُمَّ نُتَابِعُ سَيل الصُّوَر المَعْرُوضَة » [٢٨] .

ونَعُود إلى أَمَل دُنْقُل وأسلوبه الدراميّ، ونَسْتَطِيعُ أَنْ نُضِيفَ لَهُ، فَوقَ هَذِهِ الأَسْبَاب، سببًا آخر هو عشقه للتراث والتاريخ، ليس هذا وحسب؛ بل إِنَّ مُيُولَه، في البداية، كانت مُوَجَّهَة للرِّوَايَة، وهو يقول في ذلك : « وَجَدْتُ في مكتبة والدي كُتُبًا كثيرة تتعلق بالشِّعْر والقصة والأدب، وكان والدي يَقْرِضُ الشعر في كَثِيرٍ مِنَ الأَحْيَان، في بداية حياتي كُنْتُ أُحِبُّ أَنْ أَكُونَ قاصًّا أو رُوَائِيًّا ... وفى السادسة عشرة من عُمْرِي وَاجَهْتُ لِلمَرَّة الأُولَى تَجْرِبَة عاطفيَّة ... لم يَكُنْ مِنَ المُمْكِن التعبير بشكل روائيّ أو قصصيّ، لم تكن هناك قصة مكتملة، وإنما مُجَرَّد مَشَاعِر تَنْتَابُنِي عندما أرى فَتَاتِي الأُولَى؛ ولذلك كان الشعر هو أقرب الوسائل للتعبير عن هذه الانطباعات » [٢٩] .

فنحن هنا إزاء صَبِيّ يتمنى أن يَكُونَ قاصًّا أو روائيًّا؛ فإذا بالمشاعر الانطباعيَّة تجعله شاعرًا، ومَعْلُومٌ أَنَّ القِصَّة الشِّعْرِيَّة « شكلٌ من السرد، يستعير أدواته الفَنِّيَّة والدلاليَّة من الشعر، بمعنى أن التأليف بين السرد والشعر أمر ممكن ومطلوب»[٣٠]، ويتميز السرد القصصيّ بضرورة استناده إلى مَغْزَى أخلاقيّ، قد يَقْبَلُهُ المُجْتَمع أو يَرْفُضُهُ .

والشِّعْرُ« فَنٌّ كُلِّيّ كَامِل، يستوعب طاقات الفنون وإِمْكَانِيَّاتها؛ ولهذا فإنَّهُ فَنُّ الفُنُون » [٣١]؛ لذا كان الشعر والنثر مأرب أَمَل دُنْقُل، يُدَاعِبُ الشِّعْرُ أَحَاسِيسَه، ويُخَاطِبُ السَّرْدُ عَقْلَهُ، ومن هنا لا نَعْجَب إِنْ صُبِغَ شعره بهذه الصِّبْغَة السينمائيَّة .

وقبل أن أتعرض لتقنية أَمَل دُنْقُل في قصائده، أَوَدُّ أَنْ أُفَرِّقَ بين الشعر القصصيّ المعروف، وشعر أَمَل دُنْقُل السينمائيّ .

يختلف أَمَل دُنْقُل عن الشعراء الذين سبقوه في هذا المضمار، وأَذْكُرُ منهم، على سبيل المثال، الشاعر (إِيلِيَّا أبو ماضي)، وهو الذي اشتهر بهذا اللون القصصيّ، الذي لم يرتفع عن حَدِّ السذاجة، فيما أرى، يقول في قصيدة (الغَابَة المَفْقُودَة) :

يَا لَهْفَةَ النَّفْسِ عَلَى غَابَة
كُنْتُ وَهِنْدًا نَلْتَقِي فِيهَا

أَنَا كَمَا شَاءَ الهَوَى وَالصِّبَا
وَهِيَ كَمَا شَاءَتْ أَمَانِيهَا

نُبَاغِتُ الأَزْهَارَ عِنْدَ الضُّحَى
مُتَّكِئَاتٌ فِي نَوَاحِيهَا

نَسِيرُ مِنْ كَهْف إِلَى جَدْوَل
نَكْتَشِفُ الأَرْضَ وَنَطْوِيهَا
وَتَخْتَبِي هِنْد فَأَشْتَاقُهَا
وَأَخْتَبِئُ عَنْهَا فَأُغْرِيهَا [٣٢]

أو حين يحكي قِصَّة الغدير الطموح، يقول في قصيدة (الغدير الطموح) :

قَالَ الغَدِيرُ لِنَفْسِه
يَا لَيْتَنِي نَهْرٌ كَبِير

مِثْل الفُرَاتِ العَذْبِ أَو
كَالنِّيلِ ذِي الفَيضِ الغَزِير

تَجْرِي السَّفَائِنُ مُوقِرَات
فِيهِ بِالرِّزْقِ الوَفِير

هَيهَاتَ يَرْضَى بِالحَقِير
مِنَ المُنَى إِلاَّ الحَقِير (٣٣)

وإِنْ زَادَتْ تقنيته؛ فَهُو يُجْرِي حوارًا بين شخصينِ، وهذا كثير في شِعْرِهِ؛ فيقول في قصيدة (ابتسم) :

قَالَ : السَّمَاءُ كَئِيبَةٌ ! وَتَجَهَّمَا
قُلْتُ : ابْتَسِمْ يَكْفِي التَّجَهُّمُ فِي السَّمَا !

قَالَ : الصِّبَا وَلَّى ! فَقُلْتُ لَهُ : ابْتَسِمْ
لَنْ يُرْجِعَ الأَسَفَ الصِّبَا المُتَصَرِّمَا !!

قَالَ : التِي كَانَتْ سَمَائِي فِي الهَوَى
صَارَتْ لِنَفْسِي فِي الغَرَامِ جَهَنَّمَا

قُلْتُ : ابْتَسِمْ وَاطْرَبْ فَلَو قَارَنْتَهَا
لَقَضَيتَ عُمْرَكَ كُلَّهُ مُتَأَلِّمَا (٣٤)

وفى هذا المقام أقول إن شعره القصصيّ هذا، لم يكن في مجمله إلا نصائح وحكمًا مطروحة في كل طريق، سواء أكانت في قالب : (كُنْتُ وكَانَت)، أم جاءت في قالب : (قَالَ وقُلْتُ) .

وهذه الصِّيغَة الأخيرة : (قَالَ وَقُلْتُ) لم يبتعد عنها أحمد عبد المعطي حجازي كثيرًا، وهو الذي خَرَجَ أَمَل دُنْقُل من معْطَفِه، كما يقول أَمَل دُنْقُل نفسه، وإِنِ اتَّفَقْنَا على أن صناعته الشعريَّة فاقت طور إِيلِيَّا أبو ماضي بمراحل، يقول أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة (الأميرة والفتى الذي يُكَلِّمُ المَسَاء) :

أَعْرِفُهَا ، وَأَعْرِفُه
تِلْكَ التِي مَضَتْ، وَلَمْ تَقُلْ لَهُ الوَدَاع، لَمْ تَشَأْ

وَذَلِكَ الذي عَلَى إِبَائِه اتَّكَأ
يُجَاهِدُ الحَنِينَ يُوَقِّفه
كَانَ الحَنِينُ يحرفه
فَهُوَ أَنَا وَأَنْت ...
أَعْرِفُهَا ، وَأَعْرِفُه
أَمِيرَةٌ شَرْقِيَّة تَهْوَى الغِنَاء
تَهْوَاهُ لا تَحْتَرِفه
– صَاحِبَةُ السُّمُوّ أَقْبَلَتْ !
وَيُصْبِحُ البَهْوُ المَلِيءُ ضِفَّتَين
وَتَهْمِسُ الشِّفَاه كَلِمَتَين.. كَلِمَتَين
– عَشِقَهَا هَذَا المَسَاء شَاعر أَنِيق
– نَعَمْ ... فَإِنَّهَا تَضِيقُ بِالعَشِيق
وَتَهْمِسُ امْرَأَة
– دُولابها يَضُمُّ أَلْفَ ثَوب
وَتَهْمِسُ امْرَأَة
– وَقَلْبُهَا يَضُمُّ أَلْفَ حُبّ (٣٥)

ويُوَفَّق حجازي في هذه المقدمة إلى أن يبدأ الحوار بين الأميرة وهذا الفقير الذي يُكَلِّمُ المَسَاء، يقول :

وَأَقْبَلَ الغُلامُ يَسْبِقُ الفَتَى
أَمِيرَتِي سَيِّدَتِي أَتَيتُ بِه
أَهْلاً وَسَهْلاً ... لَيْلَتَنَا سَعِيدَه
اُدْخُلْ ... تَفَضَّلْ ".. وَانْقَضَى المَسَاء
فِي الصَّبَاحِ سَاءَلَتْهُ ... "مَا الذي رَأَيت؟"
سَيِّدَتِي.. إِنِّي رَأَيتُ كُلَّ خَير
سَيِّدَتِي ... أَنَا سَعِيدَه
قَالَتْ لَهُ، وَعَيْنُهَا فِي عَيْنِهِ المُسَهَّدَه
وَبَعْدَ حِوَار...

فَابْتَسَمَتْ قَائلَة : "لا أَنْتَ شَاعِر كَبِير"
يَا سَيِّدِي أَنَا بِحَاجَةٍ إِلَى أَمِير
إِلَى أَمِير!
وَانْسَدَّ فِي السُّكُونِ بَاب !! (٣٦)

إننا نرى هذا الأسلوب الذي يُذَكِّرُنَا بشعر أَمَل دُنْقُل، وخير شاهد حين يقول أحمد عبد المُعْطِي حِجَازي في قصيدة (مَذْبَحَة القَلْعَة) :

الدُّجَى يَحْضُنُ أَسْوَارَ المَدِينَة
وَسَحَابَاتٌ رَزِينَة
خَرَقَتْهَا مِئْذَنَة
وَرِيَاح وَاهِنَة
وَرَذَاذ، وَبَقَايَا مِنْ شِتَاء
وَتَلاشَى الصَّمْتُ فِي وَقْعِ حَوَافِر
وَتَرَامَى الصَّوتُ مِنْ تِلٍّ لآخَر
فِي المُقَطَّم
وَبَدَا فِي الظُّلْمَةِ الدَّكْنَاء فَارِس
يَتَقَدَّم ..
وَبَدَا فِي البُرْجِ حَارِس
وَجْهُهُ فِي المَشْغَلِ الرَّاقِصِ أَقْتَم
مُتَجَهِّم !
ثُمَّ رَنَّتْ فِي فِرَاغِ البُرْجِ صَيحَه
ثُمَّ دَارَ البَابُ فِي صَوتٍ شَدِيد
بَاب قَلْعَة ... (٣٧)

واختلف أَمَل دُنْقُل عن محمود درويش (ت٢٠٠٨م)، الذي لجأ إلى أسلوب الحِوَار في طَورِ شِعْرِه الذي أوغل في الغُمُوض؛ حيث كانت الشخصيات تتبادل الأحاديث؛ لِتُخَفِّفَ من سيطرة الغُمُوض على القصيدة؛ فالشخصيات في الفيلم، الذي يعتمد على الحوار، تَسِيرُ نحو هدفها من خلال الحوار، الذي يَسْرُدُ الفيلم، ويُتِيحُ تقدمه إلى الأمام، وتقع ديناميكيات المشهد على عاتِق المُمَثِّلِينَ (٣٨) .

يقول محمود درويش في قصيدة (طباق عن إدوارد سعيد) :

يُرَبِّي هُنَاكَ غزَالَ الكنَايةِ
فَاحْمِلْ بِلادَكَ أَنَّى ذَهَبْتَ وَكُنْ
نَرْجِسيًّا إِذَا لَزِمَ الأَمْرُ/
مَنْفًى هُوَ العَالَمُ الخَارِجِيُّ
وَمَنْفًى هُوَ العَالَمُ البَاطِنِيّ
فَمَنْ أَنْتَ بَينَهُمَا ؟

.....

– هَلْ كَتَبْتَ الرِّوَايَةَ ؟
حَاوَلْتُ ... حَاوَلْتُ أَنْ أَسْتَعِيدَ
بِهَا صُورَتِي فِي مَرَايَا النِّسَاءِ البَعِيدَات .
لَكِنَّهُنَّ تَوَغَّلْنَ فِي لَيلِهِنَّ الحَصِين .
وَقُلْنَ : لَنَا عَالَمٌ مُسْتَقِلٌ عَنِ النَّصِّ .
لا حُبَّ يُشْبِهُ حُبًّا . وَلا لَيل
يُشْبِهُ لَيلاً . فَدَعْنَا نُعَدِّدْ صِفَاتِ
الرِّجَالِ وَنَضْحَكْ !
– وَمَاذَا فَعَلْتَ ؟
ضَحِكْتُ عَلَى عَبَثِي
وَرَمَيتُ الرِّوَايَةَ
فِي سَلَّةِ المُهْمَلات

.....

وَقَالَ : إِذَا متُّ قَبْلَكَ،
أُوصِيكَ بِالمُسْتَحِيل
سَأَلْتُ : هَلِ المُسْتَحِيل بَعِيد ؟
فَقَالَ : عَلَى بُعْدِ جِيلْ (٣٩)

أو حين يقول في قصيدة (جِدَارِيَّة) :

فِي كُلِّ رِيحٍ تَعْبَثُ امْرَأَةٌ بِشَاعِرِهَا

– خُذ الجِهَةَ التي أَهْدَيتَني
الجِهَةَ التي انْكَسَرَتْ،
وَهَاتِ أُنُوثَتِي،
.....
أَعْدَدْتُ نَفْسِي لانْتِظَارِ قُدُومِكَ
ازْدَدْتَ ابْتِعَادًا . كُلَّمَا قُلْتُ : ابْتَعِدْ
عَنِّي لأُكْمِلَ دَورَةَ الجَسَدَينِ، فِي جَسَدٍ
يَفِيضُ، ظَهَرْتَ مَا بَينِي وَبَينِي
سَاخِرًا : "لا تَنْسَ مَوْعِدَنَا ... "
– مَتَى ؟
– فِي ذِرْوَةِ النِّسْيَانِ
حِينَ تُصَدِّقُ الدُّنْيَا وَتَعْبُدُ خَاشِعًا
أَينَ مَوعِدُنَا ؟
أَتَأْذَنَ لِي بِأَنْ أَخْتَارَ مَقْهَى عِنْدَ بَابِ البَحْرِ ؟
– لا .... لا تَقْتَرِبْ
يَا ابْنَ الخَطِيئَةِ، يَا ابْنَ آدَمَ من
حدود الله ! لَمْ تُولَدْ لِتَسْأَلَ، بَلْ
لِتَعْمَلَ ....
كُنْ صَدِيقًا طَيِّبًا يَا مَوت !
كُنْ مَعْنًى ثَقَافِيًّا لأُدْرِك
كُنْهَ حِكْمَتِكَ الخَبِيئَةِ ! (٤٠)

ويقول في قصيدة (جُنْدُي يَحْلُم بِالزَّنَابِق البَيضَاء) :

قَالَ لِي إِنَّ الوَطَن
أَنْ أَحْتَسِي قَهْوَةَ أُمِّي
أَنْ أَعُودَ فِي المَسَاءِ ..
سَأَلْتُهُ : وَالأَرْض ؟
قَالَ : لا أَعْرِفُهَا

وَلا أَحُسُّ أَنَّهَا جِلْدِي وَنَبْضِي
مِثْلَمَا يُقَالُ فِي القَصَائِد
وَفَجْأَة، رَأَيتُهَا
كَمَا أَرَى الحَانُوت .. وَالشَّارِع .. وَالجَرَائِد
سَأَلْتُهُ : تُحِبُّهَا
أَجَابَ : حُبِّي نُزْهَة قَصِيرَة
أَو كَأْس خَمْرٍ .. أَو مُغَامَرَة
– مِنْ أَجْلِهَا تَمُوت ؟
– كَلاَّ !
– وَكَيفَ كَانَ حُبُّهَا
يَلْسَعُ كَالشُّمُوسِ .. كَالحَنِين ؟
أَجَابَنِي مُوَاجِهًا :
– وَسِيلَتِي لِلحُبِّ بُنْدُقِيَّة
ثُمَّ قَالَ لِي كَأَنَّهُ يَهْرُبُ مِنْ مُسْتَنْقَعِ الدِّمَاءِ :
حَلُمْتُ بِالزَّنَابِقِ البَيضَاءِ
بِغُصْنِ زَيتُونٍ ..
بِطَائِرٍ يُعَانِقُ الصَّبَاح
فَوقَ غُصْنِ لَيمُون
– مَا رَأَيتُ ؟
– رَأَيتُ مَا صَنَعْتُ
عَوسَجَة حَمْرَاء
– وَكَمْ قَتَلْتَ ؟
– يَصْعُبُ أَنْ أَعُدَّهُم
سَأَلْتُهُ مُعَذِّبًا نَفْسِي ، إِذَنْ
صِفْ لِي قَتِيلاً وَاحِدًا .
أَصْلَحَ مِنْ جِلْسَتِه ، وَدَاعَبَ الجَرِيدَةَ المَطْوِيَّهْ
وَقَالَ لِي كَأَنَّهُ يُسْمِعُنِي أُغْنِيَهْ :

كَخَيمَةِ هَوًى عَلَى الحَصَى
وَعَانَقَ الكَوَاكِبَ المُحَطَّمَهْ
كَانَ عَلَى جَبِينِهِ الوَاسِعِ تَاجٌ مِنْ دَم
وَصَدْرُهُ بِدُونِ أَوسِمَهْ
لأَنَّهُ لَمْ يُحْسِنِ القِتَال
يَبْدُو أَنَّهُ مُزَارِعٌ أَو عَامِلٌ أَو بَائِعٌ جَوَّال
كَخَيمَةِ هَوَى عَلَى الحَصَى .. وَمَات ..
كَانَتْ ذِرَاعَاهُ
مَمْدُودَتَين مِثْل جَدْوَلَين يَابِسَين
وَعِنْدَمَا فَتَّشْتُ فِي جُيُوبِهِ
عَن اسْمِهِ ، وجَدْتُ صُورَتَين
وَاحِدَةً .. لِزَوجَتِه
وَاحِدَةً .. لِطِفْلَتِه ..
سَأَلْتُهُ : حَزِنْتَ ؟
أَجَابَنِي مُقَاطِعًا : يَا صَاحِبِي مَحْمُود
الحُزْنُ طَير أَبْيَض
لا يَقْرُبُ المَيدَانَ . وَالجُنُود
يَرْتَكِبُونَ الإِثْمَ حِينَ يَحْزَنُون (٤١)

إِنَّ محمود درويش، كما يبدو، حِوَارِيًّا بالدرجة الأولى، وَكَأَنَّهُ مُحَرِّر في جريدة.

وأعود إلى أَمَل دُنْقُل، وأقول إنه اختلف أيضًا عن نفسه في قصائده الأولى؛ يقول في ديوان (مَقْتَل القَمَر)، قصيدة (قَالَت) :

قَالَتْ : تَعَال إِلَيَّ
وَاصْعَدْ ذَلِكَ الدَّرَجَ الصَّغِيرْ
قُلْتُ : القُيُودُ تَشُدُّنِي
وَالخَطْوُ مُضْنًى لا يَسِير
مَهْمَا بَلَغْتُ فَلَسْتُ أَبْلُغُ مَا بَلَغْتِ

وَقَدْ أَخُور

.....

قَالَتْ : سَأَنْزِل

قُلْتُ : يَا مَعْبُودَتِي لا تَنْزِلِي لِي

قَالَتْ : سَأَنْزِل

قُلْتُ : خَطْوُكِ مُنْتَهٍ فِي المُسْتَحِيل

مَا نَحْنُ مُلْتَقِيَان

رَغْمَ تَوَحُّدِ الأَمَلِ النَّبِيل (٤٢)

إِنَّ أَمَل دُنْقُل نفسه في بدايته كان قاصًّا؛ فلم تَخْفَ سيطرة (قلت وقالت) على قصيدته الأولى، ولم يكن قد أصبح بعد مُخْرِجًا سينمائيًّا، وقد اعتمد على أسلوب الحِوَار الدراميّ بنوعيه : « الخارجيّ : نتيجة لِتَعَدُّد جوانب التجربة، وتَلاقِي الذات، وتجاذبها أو تنافرها، بِسِوَاهَا مِنَ الذوات، أو من خلال تجسيده لتعدُّد الأصوات في النفس البشريَّة، بقلقها وتمزُّقِها وحيرَتَها » (٤٣) . والنوع الآخر : المونولوج الداخليّ أو الحوار الفردي؛ « حيثُ يَتَكَلَّمُ صَوتٌ واحد، ويُعَبِّرُ عن نفسه بطريقة مباشرة؛ حيثُ يَدُورُ الحَدِيث بين الشاعر وذاته مُبْرِزًا الصراع الداخليّ الذي يعتريه، أو إحدى الشخصيات في القصيدة، من أحاسيس ومشكلات، أو ما يُرَاوِدُهُ من أحلام وآمال » (٤٤)، ذلك الحوار مِحْوَرُهُ أَنَّ النزعة الدراميَّة، في أساسها، تُمَثِّل الصِّرَاع بِكُلّ صُوَرِهِ، وغَيرُ خَافٍ أَنَّ التفكير الدراميّ لا يسير في جهة وَاحِدة؛ لأنَّه يَعْلَمُ أَنَّ « كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن » (٤٥) .

وقد أَتْقَنَ أَمَل دُنْقُل فَنَّ الإِخْرَاجِ السِّينمائيّ؛ لأَنَّهُ يَمْتَلِكُ مُؤَهِّلات المُخْرِج الجَيِّد، وبمقدوره تطبيقها على فَنِّهِ الشِّعْرِيّ؛ فالمخرج هُوَ المَسْؤُول عن « ترجمة النصّ السينمائيّ (الكلمات) إلى مُعْطَيَات بَصَرِيَّة (اللقطات)، يتم تسليمها إلى المونتير؛ من أجل ربطها سَوِيًّا لتأخذ شكل الفيلم السينمائيّ » (٤٦) .

فَإِنَّ المُخْرِجَ « لَدَيهِ مَعْرِفة وَاسِعَة بِالفُنُون، وذُو عَقْل يَتَمَتَّع بِالحَيَوِيَّة، وَلا يَكُفُّ عن التَّسَاؤُل، ويُحِبُّ أَنْ يَغُوصَ فِي حَيَاة الآخرين، ويبحث عن افتراضات وتفسيرات، ويَجِبُ أن يكون منهجيًّا ومُنَظَّمًا، وإِنْ كَانَ في الوقت نفسه شخصًا يتفاعل مع الآخرين، ويأخذ الأمور ببساطة، وبشكل غير رسميّ، وقادرًا على التخلُّص من افتراضاته السابقة

إذا أصبحت عتيقة الطِّرَاز، ويَتَّسِمُ بِالعِنَاد والإِصْرَار الدَّائِمَينِ عندما يبحث عن الأفكار الكبيرة، والإنجاز العظيم » (٤٧) .

وإذا نظرنا إلى شعر أَمَل دُنْقُل، الذي نَحْنُ بِصَدَد الحديث عنه، وجدنا خصائص أسلوب الإخراج السينمائيّ وتقنياته بارزة في قصائده .

المَبْحَثُ الأَوَّلُ : مُقَدِّمَة القَصيدَة وخَاتِمَتِهَا :

أَوَّلاً : الاهْتِمَام بِالمُقَدِّمَات :

الرؤيَّة الإخراجيَّة للفيلم هِي أَهَم خُطْوَة في بناء الفيلم السينمائيّ، والمُخْرِج السينمائيّ هو المَسْؤُول عن الفيلم من بدايته إلى نهايته، « ويُؤخَذُ رَأيُهُ في كل صغيرة وكبيرة في أثناء تنفيذ الفيلم، وفي جميع التخصُّصَات التي تُسْهِم في عمل الفيلم ... فَهُوَ المَسْؤول عَن التَّفَاهُم بَين الفُرُوع المُخْتَلِفة؛ لتحقيق الرؤيَّة الفنيَّة التي يريد تحقيقها بمعاونتهم جميعًا » [٤٨]؛ لأنَّهُ تَتَحَدَّد عِنْدَ كِتَابة السيناريو الإخراجيّ « فِكْرة المُخْرِج الأَوَّليَّة؛ فالسيناريو الإخراجيّ المصنوع جَيِّدًا يُعْطِي تَصوُّرًا وَاضِحًا عن الفيلم الذي سَيُنَفَّذُ ... وكُلَّمَا كَانَت كِتَابة السِّينَاريو الإخراجيّ أدقّ، كان تحليل العمل أكثر عمقًا»[٤٩].

وتعلُّم إخراج الأفلام يُشْبِه تَعَلُّم قيادة الأوركسترا؛ حَيثُ يَتَعَلَّمُونَ العَزْف عَلى آلَة مُوسِيقِيَّة، وَيُتْقِنُونَ فَنَّ المُوسِيقى، ثُمَّ يَتَعَلَّمُونَ قِيَادة الأُوركسترا، التي تَعْنِي تَنْظِيم عَزْف مَجْمُوعة من المُوسِيقِيِّينَ البَارِعين، وكثيرون مِنَ الذين يَعْمَلُونَ بالإخراج، بَدَؤُوا بإتقان حرفة سينمائيَّة، مثل : كتابة السيناريو، أو التصوير السينمائيّ، أو المونتاج [٥٠]؛ فالإبداع الفنيّ للفيلم يَبْدَأ بالمُخْرِج ويَنْتَهِي بالمُخْرِج .

والاهتمام بالمُقَدِّمَات، وهو مَا يُعْرَف فِي السينما بالبدايات، أو إلقاء الضوء على العمل كَكُلّ قبل معالجة الموضوع المنشود بالتفصيل، أو ما يُمْكِن أَنْ نُسَمِّيه بالحكاية؛ ذلك أَنَّ لهذه الحكاية في الحَدَث الدِّرَامِيّ دَورًا بَارِزًا؛ لأنَّها أساس الفعل، وبوجود الحكاية لا تتحرك التجربة الذاتيَّة للشاعر بوصفها لحظات نفسيَّة، بل تتحرك على أنها عَالَمٌ بَصَرِيٌّ وحِسِّيٌّ مُتَكَامِل [٥١]؛ فهي البِذْرَة التي تَنْمُو مِنْهَا المَشَاهِد المُتَتَالِيَة؛ فَمِنْ أَهَمّ شُرُوط المُقَدِّمة السينمائيَّة الجَيِّدَة أَنْ تَتَّسِعَ فِيهَا دائرة المَشْهَد تصويرًا ومُوسِيقَى، اتساعًا مستمرًا، تنبثق منه المشاهد التالية مشهدًا تلو الآخر، كما يقول الناقد السينمائيّ وأستاذ الدراسات السينمائيَّة سكوت هندرسون (Scott Henderson) [٥٢] .

ومن أجل ذلك يُشْتَرَط في هذه المقدمات أن تكون على قدرٍ كبير من الإتقان والتشويق، وهو العنصر الأهمّ في المادة السينمائيَّة، أو في القصيدة (الدنقليَّة وغير الدنقليَّة)، وهو ما يُسَمَّى بالاستفزاز، ويُشْتَرَط أيضًا وجود عنصر « الراوي الذي هو حامل السَّرْد/المَعْرِفَة » [٥٣] .

فالشاعر عليه أَنْ يستفزَّ قَارِئَهُ إلى أبعدِ حَدّ؛ حَتَّى يَظَلَّ ذِهْنُ القارئ مستغرقًا في القصيدة، ولا يتشتت أو ينتابه الشعور بالسأم، الذي تُوَلِّدُهُ ثلاثة أرباع قصائد اليوم ويزيد .

ومن هنا أقول إن القصيدة التي لا تجعلك تَضْحَكُ إعجابًا، وتبتسم ساخرًا، وتُصَفِّقُ دهشةً، وتستلقي على ظهرك محزونًا؛ لِمَا أَثَّرَتْ دواخلها في نفسك، هي ساقطة لا شك؛ فالعمل المُبدع هو ذلك الذي يستفزُّ القارئ، ويدفعه دفعًا إلى الاكتشاف والتفكيك، كما يقول الشاعر والناقد الإنجليزي (ت. إ. هيوم) (٥٤) .

هذا في الشعر بوجهٍ عام، لكن عند أَمَل دُنْقُل تمتزج المُقَدِّمَات بالتصوير، ولعلنا لم نجد أبلغ وأدهش مِنْ هَذِه المُقَدِّمة، التي وظَّفها لِتُمَهِّدَ السبيل لمقالة سبارتاكوس الأخيرة، يقول :

(مَزْج أَوَّل) :

المَجْدُ للشَّيطَان .. مَعْبُود الرِّيَاحْ
مَنْ قَالَ "لا" فِي وَجْهِ مَنْ قَالُوا "نَعَمْ"
مَنْ عَلَّمَ الإِنْسَانَ تَمْزِيقَ العَدَمْ
مَنْ قَالَ "لا" .. فَلَمْ يَمُتْ ..
وَظَلَّ رُوحًا أَبَدِيَّة الأَلَمْ ! (٥٥)

نرى في هذه المقدمة أَنَّ هناك صوتًا خفيًّا، ليس محايدًا، يُجْمِلُ مَا سَوفَ يُفَصَّلُ في القصيدة حينما يبدأ سبارتاكوس قائلاً :

يَا إِخْوَتِي الذِينَ يَعْبُرُونَ فِي المَيدَان مُطْرِقِينْ
مُنْحَدِرِينَ فِي نِهَايَةِ المَسَاءْ
فِي شَارِعِ الإِسْكَنْدَرِ الأَكْبَرْ :
لا تَخْجَلُوا .. وَلْتَرْفَعُوا عُيُونَكُمْ إِلَيَّ
لأَنَّكُمْ مُعَلَّقُونَ جَانِبِي .. عَلَى مَشَانِقِ القَيصَرْ
فَلْتَرْفَعُوا عُيُونَكُمْ إِلَيَّ
لَرُبَّمَا .. إِذَا التَقَتْ عُيُونُكُمْ بِالمَوتِ فِي عَينَيَّ :
يَبْتَسِمُ الفَنَاءُ دَاخِلِي .. لأَنَّكُمْ رَفَعْتُمْ رَأْسَكُمْ .. مَرَّه ! (٥٦)

ولا شك في أن الاستفزاز قد مَثَّلَهُ تمجيد الشيطان؛ إذ يقول: (المَجْدُ لِلشَّيطَان .. مَعْبُود الرِّيَاحْ)، وهي كلمة ساحقة أول وهلة؛ لِمَا يَقْتَضِيه الشعور الدينيّ، وقصة إبليس مع الله (ﷻ)، وهذا ما جعل بعض (صِغَار العقول)، كما يُسَمِّيهم الدكتور عبد العزيز المقالح، يتهمونه بالكُفْر .

وتظهر الخصائص السينمائيَّة جليَّة في هذه القصيدة، ويبدو أَنَّ « تَأَثُّرَ أَمَل دُنْقُل بفيلم سبارتاكوس هو الذي دفعه إلى استخدام تقنية (المونتاج) في بناء قصيدته، التي تقوم على أربعة مقاطع، كل مقطع منها بمنزلة مَزْج، يُقَدِّم مشهدًا دَالاًّ مِنَ المَشَاهِدِ التي يَنْطَقُ فيها سبارتاكوس المَصْلُوب عَلَى أَبْوَابِ رُومَا، بَعْدَ أَنْ فَشَلَتِ الثَّورَة التي قادها » [٥٧]، ومِن المقدمات المُعَبِّرَة أيضًا مُقَدِّمَة قصيدة (يوميات كَهْل صَغِير السِّنّ)، يقول :

أَعْرِفُ أَنَّ العَالَمَ فِي قَلْبِي قَدْ مَات !
لَكِنِّي حِينَ يَكُفُّ المِذْيَاعُ .. وَتَنْغَلِقُ الحُجُرَات :
أَنْبُشُ قَلْبِي، أُخْرِجُ هَذَا الجَسَدَ الشَّمْعِيّ
وَأُسْجِيه فَوقَ سَرِيرِ الآلام
أَفْتَحُ فَمَهُ، أَسْقِيه نَبِيذَ الرَّغْبَه
فَلَعَّلَ شُعَاعًا يَنْبِضُ فِي الأَطْرَافِ البَارِدَةِ الصُّلْبَه
لَكِنْ .. تَتَفَتَّتْ بَشْرَتُهُ فِي كَفِّي
لا يَتَبَقَّى مِنْهُ .. سِوَى : جُمْجُمَةٍ وَعِظَامْ [٥٨]

يُؤَرِّقُنَا أَمَل دُنْقُل بهذه المُقَدِّمَة؛ لِنَصِلَ إلى مُفْرَدَات لَمْ نَكُنْ نُؤْمِن بِهَا؛ فهو يُقَدِّم شخصية تُرَحِّبُ بِكُلِّ مَا يَقُودَ إِلَى الخَرَاب والدَّمَار، وصورة جديدة أخرى يُفَاجِئُنَا بها، ورُبَّمَا نستطيع القول إنها مُسْتَحْدَثَة تَمَاشِيًا مع واقع طارئ، يستلزم ذلك القلب المقصود لمجرى الأحداث، ومعه القلب المقصود لِنُعُوت تِلْكَ الشخصيات؛ لِيَذُوبَ النَّصُّ الجديد بقرينه الغائب، ويعلو الصوت الدراميّ على الجِذْر الغنائيّ [٥٩]؛ فنحن بعد ذلك نرى صُوَرًا مُتَبَايِنَة في القصيدة، لكنها لا تخرج عن هذه المُقَدِّمَة القصيرة .

وما فَعَلَتْهُ مُقَدِّمَة قصيدة (يوميات كهل صغير السن) فَعَلَهُ الإصحاح الأَوَّل في ديوان (العهد الآتي)، قصيدة (سِفْر أَلِف دالّ)، يقول :

(الإِصْحَاح الأَوَّل)
القِطَارَاتُ تَرْحَلُ فَوقَ قَضِيبَيْنِ : مَا كَانَ – مَا سَيَكُونْ !
وَالسَّمَاءُ : رَمَادٌ .. بِهِ صَنَعَ المَوتُ قَهْوَتَهُ ..
ثَمَّ ذَرَّاهُ كَي تَتَنَشَّقَهُ الكَائِنَاتُ
فَيَنْسَلّ بَينَ الشَّرَايِينَ وَالأَفْئِدَه
كُلُّ شَيءٍ – خِلالَ الزُّجَاجِ – يَفِرُّ :
رَذَاذُ الغُبَارِ عَلَى بُقْعَةِ الضَّوءِ
أُغْنِيَّةُ الرِّيحِ ..
قَنْطَرَةُ النَّهْرِ ..
سِرْبُ العَصَافِيرِ وَالأَعْمِدَهْ
كُلُّ شَيءٍ يَفِرُّ ..
فَلا المَاءُ تُمْسِكُهُ اليَدُ ..
وَالحُلْمُ لا يَتَبَقَّى عَلَى شُرُفَاتِ العُيُونْ (٦٠)

فهذا الصوت المُتَشَائِم يَحْمِلُ فِي نَبْرَتِهِ الرَّخِيمَة القصيدة بطابعها الحزين، ولا شَكَّ فِي أَنَّ هذا يوجد بكثرة في صناعة الأفلام السينمائيَّة؛ ففي بداية مُعْظَم الأفلام نجد مَنْ يَقُومُ بِالتَّمْهِيدِ صَوتًا، كما حَدَثَ، على سبيل المثال، في الفيلم الحائز على جائزة الأوسكار : (Brave Heart)، أو (القَلْب الشُّجَاع)، الذي قام بتمثيل الأدوار فيه (ميل جيبسون) و(باتريك موكاهان) .

حيث تبدأ المُقَدِّمة الصوتيَّة بصوت – كما في قصائد أَمَل دُنْقُل – غير مُحَايِد، يُوَضِّحُ حال اسكتلندا عام ١٢٨٠م، موضحًا، رُبَّمَا بِدَافِع الاستفزاز، أنه كاذب في نظر المُؤَرِّخِينَ الإنجليز؛ لأنَّ التاريخ قد كتبه الذين شَنَقُوا الأبطال، ثُمَّ يبدأ بعد ذلك في وصف حال (مالكوم والاس)، ثُمَّ ابنه (ويليم والاس)، الذي تدور حوله أحداث الفيلم؛ ذلك أن الراوي « قد يبتدئ السَّرْد فِي بَعْضِ الأَحْيَان بِشَكْل يُطَابِق زَمَن القِصَّة، ولكنه يَقْطَعُ بعد ذلك السَّرْد؛ لِيَعُودَ إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السَّرْد عن مكانها الطبيعيّ في زَمَنِ القِصَّة؛ فَالسَّارِد يقطع وَتِيرَة النِّظَام الزَّمَنِيّ المُتَسَلْسِل؛ لِيَسْتَرْجِعَ الأحداث الماضية، أو قد يستبق الأحداث في السرد؛ بِحَيثُ يَتَعَرَّف إلى وقائع الأحداث قبل وقوعها » (٦١) .

ففي العمل الفني « يُمْكِن النَّظَر إلى الزمن بوصفه تتابُعًا، أو سلسلة من الأحداث التي تستغرق زمنًا مُعَيَّنًا، كما في تلك السلاسل المُتَتَابِعَة من الأحداث التي تحدث فعلاً، ويتم رصدها أو تصويرها في الأعمال السينمائية والتليفزيون ... إنَّ الزَّمَنَ يُمْكِنُهُ أَنْ يَكُونَ ضِمْنِيًّا أو تتم محاكاته أيضًا » (٦٢) .

ثانيًا : الاهْتِمَام بِالخَاتِمَات :

مِنْ قَبِيل مُرَاعَاة النَّظِير أو الثنائيات البِنْيَوِيَّة، كما يقولون، نتعرض للثنائية الأُخْرَى الغائبة الحاضرة في الأذهان، وهي (الخَاتِمَة) في مُقَابِل (المُقَدِّمة)، وَهِي، كما نعلم، العُنْصُر الأَهَم في صناعة الأفلام؛ فَإِنَّ الخَاتِمَة أو النِّهَايَة هي النقطة الأخيرة التي تُلَخِّص كل شيء، وهي قريبة في ذلك مِن المُقَدِّمَات، لكنها تكتسب أهمية عن المقدمة؛ لأَنَّ المُشَاهِد « لن يَغْفِرَ لكُتَّاب السيناريو الذين يتركونه في حالة تشويق حتى نهاية الفيلم؛ فَمِن الضروري إِذَنْ قبل أن تبدأ في الكتابة أَنْ تَعْرِفَ : أين نهاية قصتك » (٦٣)؛ هذا لأنها هي النقطة الأخيرة؛ فلا يأتي بعدها شيء إلا آراء الجُمْهُور، الذي غالبًا ما يتحكم فيه انطباعه الأخير، الذي تُمَثِّلُهُ الخاتمة، على عكس المقدمات؛ فلو كان بها خطأ مَا فَمِنَ المُمْكِن أَنْ يُعالَج فيما بعد .

وكما أن لهذه الخاتمات هذه الأهمية في السينما هي كذلك في القصيدة؛ فإذا كانت المقدمة تَحُفِّزُ القارئ على إكمال القراءة، أو – بمعنى أدقّ – إكمال رغبته في الشُّرُوع في القراءة؛ فالخاتمة تُحَدِّد نظرته الأخيرة إلى القصيدة، وتُصْلِحُ ما أفسده عنصرًا ما في القصيدة؛ فقد تكون البداية غير مُوَفَّقة لكن القارئ يُثَابِرُ ويُتَابِعُ القراءة؛ فإذا بنظرته تختلف ويغفر ما جنته عليه المُقَدِّمَة .

ويُشْتَرَط في الخاتمة أن تَكُون (خاتمة) بكل ما تحمله الكلمة من معنًى؛ فَلا يَصِحُّ بعدها شيء؛ فَإِنْ صَحَّ بَعْدَها شَيء؛ فَهِي تَدُلُّ على عدم قدرة شاعرها / مُخْرِجها، وعدم تَمَكُّنِه من أدواته .

وأَمَل دُنْقُل بوصفه شاعرًا / مُخْرِجًا قد أجاد، كُلَّ الإجادة، في ذلك، وانقسمت خاتماته إلى ثلاثة أنواع :

أ) خَاتِمَة مُغْلَقَة :

إِنَّ الحَبْكَةَ مرتبطة ارتباطًا وثيقًا ببناء القصة؛ ووظيفتها « توليد الأسئلة في ذهن المُتَفَرِّج، والمحافظة على مستوى عالٍ من الاهتمام والتوتُّر، ويَجِبُ أن تبدو كُلّ

خُطْوَة تتخذها الشخصيات حَتْمِيَّة، وكُلّ ما يبدو متعسفًا أو وليد المصادفة يُضْعِفُ سلْسلَة علاقة السبب والنتيجة، التي يعتمد عليها الإحساس بقُوَّة الدفع إلى الأمام » [٦٤]؛ فهي الخُطَّة والتصميم الذي يُنَظِّم أو يُرَتِّب الأحداث التي تقع للشخصيات، وكُلَّمَا مَضَتْ القِصَّة، يَجب أَنْ يَكُونَ كُلّ حَدَث في علاقة منطقيَّة وذات معنى بالنسبة إلى ما سَبَقَهُ مِنْ أَحْدَاث، ويَلْزَم أن يُؤَدِّي إلى مَا يَبْدُو أَنَّه مِنَ الحَتْمِيّ أن يتلوه [٦٥] .

والخاتمة المُغْلَقة هي الأكثر استخدامًا في السينما والشعر، وتكون بمنزلة الحَبْكَة الأخيرة في القصيدة، وفيها يُسْتَدْعَى المشهد الأول ولو بشكل مختلف أو مُعدَّل[٦٦]، وهو ما نجده في كثير من أفلام السينما الكلاسيكيَّة، كما يقول الناقد والمؤرخ السينمائيّ الفرنسيّ الكبير ريمون بلور(Raymond Bellour) [٦٧]؛ فَإِنَّ جميع الحَبَكَات العَظيمة « تُرَكِّز على النقطة التي ستنتهي بها عند الذروة والحَلّ النهائيين»[٦٨]؛ فالسَّرْد المُغْلَق لا بُدَّ أَنْ تَكُونَ « له بِدَاية ونِهَاية، حتى لو كانت الأحداث التي يرويها لم تنته بعد » [٦٩]، وأهم ما تُبْرِزُهُ الحَبْكَة الدِّرَامِيَّة في النص هو تجسيد أصوات تُعَبِّر عن أشخاص بينهم صراع، وتَتَّسِمُ بالهدوء في أغلب الأحيان، وقد استعملها أَمَل دُنْقُل كثيرًا لِيَحْبُكَ قصائده التي لا تسير في اتجاهٍ واحدٍ غالبًا، مثل قوله في قصيدة (البُكَاء بَينَ يَدَي زَرْقَاء اليَمَامَة) :

هَا أَنْت يَا زَرْقَاءْ
وَحِيدَةٌ .. عَمْيَاءْ !
وَمَا تَزَالُ أُغْنِيَاتُ الحُبِّ ... والأَضْوَاءْ
وَالعَرَبَاتُ الفَارِهَاتُ .. وَالأَزْيَاءْ !
فَأَينَ أُخْفِي وَجْهِيَ المُشَوَّهَا
كَي لا أُعَكِّرُ الصَّفَاءَ .. الأَبْلَهَ .. المُمَوَّهَا
فِي أَعْيُنِ الرِّجَالِ وَالنِّسَاءْ !؟
وَأَنْت يَا زَرْقَاء ..
وَحِيدَةٌ .. عَمْيَاءْ !
وَحِيدَةٌ .. عَمْيَاءْ ! [٧٠]

ومِثْل هذا يقول في قصيدة (يَومِيَّات كَهْل صَغِير السِّنّ) :

.. العَالَمَ فِي قَلْبِي مَات ..

لَكنِّي حِينَ يَكُفُّ المذْيَاعُ .. وَتَنْغَلِقُ الحُجُرَات :
أُخْرِجُهُ مِنْ قَلْبِي .. وَأُسْجِيهِ فَوقَ سَرِيرِي
أَسْقِيهِ نَبِيذَ الرَّغْبَه
فَلَعَلَّ الدِّفْءَ يَعُودُ إِلَى الأَطْرَافِ البَارِدَةِ الصُّلْبَه
لَكِنْ .. تَتَفَتَّتْ بَشْرَتُهُ فِي كَفِّي
لا يَتَبَقَّى مِنْهُ .. سِوَى : جُمْجُمَةٍ وَعِظَامْ !
... ... وأَنَام !! (٧١)

ولعلنا نَلْمَحُ التَّشَابُه بين مقدمة هذه القصيدة وخاتمتها، غير أن أَمَل دُنْقُل قد حذف وغيَّر من المقدمة كما يأتي :

في البداية اسْتَغْنَى عن جُمْلَة : (أَعْرِفُ أَنَّ) ليبدأ مباشرة بتقرير موت العالم في قلبه .

جَعَلَ (أَنْبُشُ قَلْبِي، أُخْرِجُ هَذَا الجَسَدَ الشَّمْعِيّ) : (أُخْرِجُهُ مِنْ قَلْبِي)، والهاء هنا، لا شك، تَعُودُ على العَالَم الذي مَاتَ في قلبه .

جَعَلَ (سَرِيرِ الآلام) : (سَرِيرِي)، ولا فرق بين سرير الآلام وسريره فَهُمَا يُمَثِّلانِ شيئًا واحدًا .

اسْتَغْنَى عن (أَفْتَحُ فَمَهُ) .

جَعَلَ (فَلَعَلَّ شُعَاعًا يَنْبِضُ فِي الأَطْرَافِ البَارِدَةِ الصُّلْبَه) : (فَلَعَلَّ الدِّفْءَ يَعُودُ إِلَى الأَطْرَافِ البَارِدَةِ الصُّلْبَه) .

وبعد الحذف والتغيير يضيف أَمَل دُنْقُل كلمة (... ... ... وأَنَام !!) بشكلها الكتابيّ هذا؛ لِتُقَرِّرَ خِتَام القصيدة، شَاءَ القَارِئُ ختامها أو لم يشأ؛ لِمَا تَحْمِلُهُ الكلمة مِنْ إرهاق وتثاؤب، وهي عندي من أبلغ النهايات في شعره على الإطلاق .

ومن النهايات البليغة من هذا النوع قوله في قصيدة (الحُزْن لا يَعْرِفُ القِرَاءَة):

رُؤُوسُنَا تَسْقُطُ .. لا يَسْنُدُهَا ..
إِلاَّ حَوَافّ اليَاقَة المُنْتَصِبَه !
فَارْحَمْ عَذَابِي أَيُّهَا الأَلَم ..
وَاسْنُدْ حُطَامِيَ المُنْهَار . (٧٢)

فنحن إزاء قصيدة تتكون مِنْ حَالاتٍ كثيرة، تَصُبُّ في مَعِينٍ وَاحِد هو الحُزْن، الذي وصفه أَمَل دُنْقُل بالأُمِّيَّة .

فبعد دوران أَمَل دُنْقُل في طاحونة الصمت، وذوبانه في مكانه المُخْتَار، وذكريات الخاتم المُخَبَّأ على نافذة الحَمَّام، وجوارب السيدة المُرْتَخِية التي تُثِيرُ السُّخْرِيَة، وفقدانه مقعده قبل أن يرتفع السِّتَار، وفقدانه الرغبة في استرداده وفي الشجار، جاء بِخَاتمته التي تُوَحِّد بين هذه المواقف، وتُخْرِجُ آخِر زَفْرَة في القصيدة .

لقد استطاع « بالتعبير الأفقيّ الحكائيّ، وبالمفارقات الضِّدِّية التي تتعامد على هذا التعبير الأُفقيّ، وتَبْلُغُ أَحْيانًا حَدَّ التوتُّر الدِّرَامِيّ، بالغنائيَّة، وباستخدام مُفْرَدَات وشخصيات الحياة اليوميَّة، ومفردات وشخصيات تراثيَّة، والمزاوجة بينهما ... أَنْ يَصُوغَ رُؤْيَة شعريَّة مُتَّسِقَة حارَّة ساخرة حادَّة مُتَوَفِّرَة أبدًا، مليئة بالمرارة، مُعَبِّرَة عن نقد بل رفض ما في الواقع من مُفَارَقَات فَاجِعَة » (٧٣)، يُصَوِّر بها حال المجتمع في الحِقْبَة السياسيَّة فيما بعد النكسة .

ونَخْتِمُ الكلام في الخاتمة المُغْلَقة بخاتمة أخرى من هذا النوع، يقول في ديوان (أوراق الغرفة ٨)، قصيدة (الطيور) :

الطُّيُورُ .. الطُّيُورْ
تَحْتَوِي الأَرْضُ جُثْمَانَهَا .. فِي السُّقُوطِ الأَخِيرْ !
وَالطُّيُورُ التِي لا تَطِيرْ ..
طَوَتِ الرِّيشَ .. وَاسْتَسْلَمَتْ
هَلْ تُرَى عَلِمَتْ
أَنَّ عُمْرَ الجَنَاحِ قَصِيرٌ .. قَصِيرْ !؟
الجَنَاحُ حَيَاة
وَالجَنَاحُ رَدَى
وَالجَنَاحُ نَجَاة
وَالجَنَاحُ .. سُدَى ! (٧٤)

ب) خَاتِمَة مَفْتُوحة :

لم يكتفِ أَمَل دُنْقُل بالخاتمة المُغْلَقَة التي أجادها، واستخدم أيضًا الخاتمة المفتوحة، التي كانت عنده بالجودة نفسها، ومِنْ طَابِع هَذِه الخَاتمة أَنْ تَكُون حَائِرَة، وحائرة هنا لا تعطي معنى قَلِقَة، لكنها تكون كذلك لسبب أراده الشاعر .

وهي تنتهي بسؤال أو جملة غامضة تَحْمِلُ أكثر من دلالة، ورُبَّمَا جاءت صريحة تَحْمِلُ دلالة واحدة، وقد تتشابه هذه الخاتمة مَعَ النِّهَاية المُغْلَقَة فِي ناحية الشكل، ولكنها لا تُقَدِّمُ – بِخِلاف الخَاتِمَة المُغْلَقة – حَلاًّ حاسمًا للدلالات السينمائيَّة على مستوياتها الأربعة : (الحَبْكَة الدِّرَامِيَّة، والاستغراق في الحالة الحكائيَّة، والحالة العاطفية للمُشَاهِد، والافتراضات الإيديولوجية)، كما يقول المخرج والمنتج والناقد السينمائيّ الأمريكيّ إيران برايس (Eran Preis) [٧٥]؛ بل تَدَعُهَا في تكاثفات مستمرة .

ومن هذه الخاتمات عند أَمَل دُنْقُل قوله في قصيدة (الأَرْض والجُرْح الذِي لا يَنْفَتِح) :

لَمْ يَبْقَ مِنْ شَيءٍ يُقَال
يَا أَرْضُ :
هَلْ يَلِدُ الرِّجَالْ ؟ [٧٦]

وهي على قدرٍ كبير من السهولة والوضوح؛ فهو يسأل الأرض ويسأل مَنْ عليها : هَلْ يَلِدُ الرِّجَال ؟

ويقول في ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، قصيدة (حديث خاص مع أبي مُوسَى الأَشْعَرِيّ) :

.. وَسَتَهْبِطِينَ عَلَى الجُمُوع
وَتُرَفْرِفِينَ .. فَلا تَرَاكِ عُيُونُهُم .. خَلْفَ الدُّمُوعْ
تَتَوَقَّفِينَ عَلَى السُّيُوفِ الوَاقِفَهْ
تَتَسَمَّعِينَ الهَمْهَمَاتِ الوَاجِفَهْ
وَسَتَرْحَلِينَ بِلا رُجُوعْ !
... ...
وَيَكُونُ جُوعْ !
وَيَكُونُ جُوعْ ! [٧٧]

ويقول بعد حديث الزهور له في قصيدة (زُهُور) :

كُلُّ بَاقَهْ ..
بَينَ إغْمَاءَة وَإفَاقَهْ
تَتَنَفَّسُ مِثْلِيَ – بالكَاد – ثَانِيَةً .. ثَانِيَهْ
وَعَلَى صَدْرِهَا حَمَلَتْ – رَاضِيَهْ ..
اسْمَ قَاتِلِهَا فِي بِطَاقَهْ ! (٧٨)

ويقول في ديوان (قصائد متفرقة)، قصيدة البطاقة السوداء (إلى أنور المعداوي) :

وَفَجْأَةً ..
أَلْقَى إِلَينَا وَرَقَةً دُونَ اكْتِرَاثْ
وَدُونَ أَنْ يَلْتَفِتَا ..
مَضَى إِلَى الخَارِج
تَارِكًا عَلَى المِنْضَدَة الحَيرَى بِطَاقَتَهْ
كَانَتْ بِطَاقَةً سَوْدَاء
.....
وَمَاتَ فِي المَسَاءْ ! (٧٩)

ولا شك في أن هذه الخاتمات لا يجيدها إلا شاعر – ولا أضيف لكلمة شاعر نعتًا لأنها تكفي – ولا يشعر بها إلا قارئ ذَوَّاق .

ج) خَاتِمة مُحَايِدَة :

إذا تصفحنا ديوان أَمَل دُنْقُل بإتقان أكثر؛ فإننا لن نكتفي بهذين النوعين من الخاتمات (المُغْلَقَة والمَفْتُوحة)؛ لأننا سَنَجِدُ نوعًا آخر أُسَمِّيه المُحَايد .

ولستُ أَقْصُدُ بِالمُحَايِد هُنَا الحِيَاد الفِكْرِيّ لِلخَاتِمَة، وأن يكون الشاعر في خاتمته محايدًا غير مُنْحَازٍ لآرائه وأفكاره، هذا بالطبع خارج عن منطق العقل السليم، لكني أقصد بالحياد هنا الحياد بين النوعينِ السابقينِ من الخاتمات؛ فالخاتمة المُحَايِدة تتشابه مع المغلقة والمفتوحة بدرجة كبيرة، لكنها تختلف عنهما، وهذا ما جعلني أفصلها .

إنها تَتَشَابَهُ مع الخاتمة المُغْلَقَة في أنها تُمَثِّل الرَّبْط بين أجزاء القصيدة، وتتشابه مع المفتوحة في شكلها غالبًا، وتختلف عن الاثنين في أنها تتفق مع كل واحدةٍ

منهما في شيء ما، أو إنْ شِئْنَا استعارة تعبير الناقد السينمائيّ الأمريكيّ إدوارد برانيغان (Edward Branigan)؛ فإن هذه الخاتمة المُحَايِدَة تَطْرَحُ رُؤيَة يَنْتَظِمُ فيها الفضاء الجماليّ الذي تنتهي إليه المَشَاهِد السينمائيَّة في القصيدة، مع الفضاءات الجماليَّة التي تَفَتَّحَتْ في القصيدة من قبل، في علاقة ليست بمفتوحة تمامًا، وليست كذلك محسومة سلفًا [٨٠]، ومِنْ ثَمَّ تَأْتِي هذه الخاتمة لِتَقُوم بِدُور المُعَلِّق الأخير على القصيدة، ولقد أجاد فيها أَمَل دُنْقُل بشكلٍ بارعٍ، يقول في ديوان (البُكَاء بَين يَدَي زرقاء اليمامة)، قصيدة (من مُذَكِّرات المُتَنَبِّي في مِصْر) :

.. عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدُ ؟
بِمَا مَضَى ؟ أَمْ لأَرْضِي فِيكَ تَهْوِيدُ ؟
(نَامَتْ نَوَاطِيرُ مِصْر) عَنْ عَسَاكِرِهَا
وَحَارَبَتْ بَدَلاً مِنْهَا الأَنَاشِيدُ !
نَادَيتُ : يَا نِيلُ هَلْ تَجْرِي المِيَاه دَمًا
لِكَي تَفِيض .. وَيَصْحُو الأَهْل إِنْ نُودُوا ؟
(عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدُ ؟) [٨١]

ويقول في ديوان (العهد الآتي)، قصيدة من أوراق (أبو نواس) :

مَاتَ مِنْ أَجْلِ جُرْعَةِ مَاءْ
فَاسْقِنِي يَا غُلامُ صَبَاحَ مَسَاءْ
اسْقِنِي يَا غُلام ..
عَلِّنِي بِالمُدَام ..
أَتَنَاسَى الدِّمَاء ! [٨٢]

فهو في الخاتمتين السابقتين بعد أن يُورِدَ صفحات من مذكرات المُتَنَبِّي، وأوراق أبي نُوَاس (ت١٩٩هـ) يَضَعُ الحَبْكَة الأخيرة للقصيدتينِ على شكل تعليقٍ مُوجَزٍ بَرَعَ فِيهِ .

ومن هذا النوع أيضًا في شعره، تلك الخَاتِمَة المُوجَزَة، التي استطاعت بصورةٍ مدهشة أن تُوَحِّدَ بين أجزاء القصيدة (اللوحات)، وهي كما يلي :

- اللوحة الأولى لليلى الدمشقيَّة من شرفة الحمراء ترنو لمغيب الشمس .
- اللوحة الأُخْرَى التي بلا إطار للمسجد الأقصى قبل أن يحترق الرِّوَاق .

– اللوحة الداميَّة الخطوط والواهية الخيوط لعاشق محترق الجِفَان اسمه سرحان .
– اللوحة الأخيرة لخريطة مبتورة الأجزاء اسمها سيناء .

وبعد هذه اللوحات يأتي أَمَل دُنْقُل بخاتمته الرائعة مُعَلِّقًا على الجميع، يقول في ديوان (العَهْد الآتي)، قصيدة (رُسُوم فِي بَهْو عَرَبِيّ) :

كِتَابَة فِي دَفْتَرِ الاسْتِقْبَال :
لا تَسْأَلِي النِّيلَ أَنْ يُعْطِي وَأَنْ يَلِدَا
لا تَسْأَلِي .. أَبَدا
إِنِّي لأَفْتَحُ عَينِي (حِينَ أَفْتَحُهَا !)
عَلَى كَثِيرٍ.. وَلَكِنْ لا أَرَى أَحَدَا ! (٨٣)

من هنا نلمح مدى اهتمامه بهذا العُنْصُر من الخاتمات الذي صَبَغَهُ بصِبْغَة سينمائيَّة، ولَعَلَّ أفضل الخاتمات – عندي – على الإطلاق تلك النهاية الحواريَّة السينمائيَّة، التي تُوجِز ما قُلْتُ، وهي من النوع المفتوح، يقول في ديوان (تعليق على ما حدث)، قصيدة (فصل من قصة حب) :

كَأْسَكَ !
– حَانَ مَوعِدُ الإِغْلاقْ .
– لَمْ تَبْقَ إِلاَّ قَطْرَةٌ أَخِيرَة :
– كَأْسَكَ !
.. لَنْ تُعِيدَهَا الأَشْوَاقْ !! (٨٤)

المبْحَثُ الثَّاني : أَدَوَات الإخْرَاج السِّينمَائِيّ فِي شِعْرِ أَمَل دُنْقُل :

أولاً : السِّينَارِيُو (وصف المكان والزمان) :

نعود لنستكمل العناصر السينمائيَّة في شعر أَمَل دُنْقُل، ونقول إن السيناريو في محيط الفن السابع، مِنْ مُهِمَّة الكَاتِب أو مَنْ يُسَمَّى (بِالسِينَارِيست)، وقد ارتبطت صناعة السينما منذ ثلاثينيات القرن الماضي بتطوُّر كتابة السيناريو، وكثيرًا ما كان كِبَار مُخْرِجي السينما في الغرب كُتَّابًا سينمائيين من الطِّرَاز الرفيع، كما يؤكد المُنظِّر والناقد السينمائيّ الفرنسيّ الكبير أندريه بازان (André Bazin) [٨٥] .

وبوسعنا أن نقول إنَّ مُعْظَم الأَفْلام الروائيَّة « يبدأ صُنْعَها بالسيناريو (يُطْلَق عَلَيه أيضًا "المِلْكِيَّة")، ويَجِبُ أَنْ يَكُونَ مُبْتَكِرًا، ومَكْتُوبًا جَيِّدًا من السينما » [٨٦] .

والسيناريو في السينما يعني « قصة تُرْوَى بالصُّوَر، والصُّور المتحركة هي وسط مرئيّ ينقل على نحو دراميّ الأحداث الرئيسة في قِصَّة ما، وبِغَضِّ النظر عن نوع القصة لا بُدَّ أن يكون للسيناريو بداية ووسط ونهاية » [٨٧]؛ فكتابة السيناريو « فَنّ وَضْع الكلمات على الورق لإبداع صُوَر بصريَّة في ذهن قارئ، تثيره وتترك انطباعًا حَسَنًا لديه » [٨٨]؛ حيث إِنَّ « المَنَاظِر في سياق أيّ فيلم يَعْقُبُ بعضها بعضًا في ترتيبها الزمنيّ، ما لم يَدْخُلْ فيه نوعٌ من التحوُّل إلى الوراء، كما يَحْدُثُ مثلاً في استذكار مغامرات وأحلام وذكريات » [٨٩]، وعلى الفنان أن ينقلنا من خلال هذه الجزيئات المحدودة إلى شُعُور شَامل غَير مُحَدَّد [٩٠]، ويجيء « ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائيَّة على نحو مُعَيَّن بحيث تُعْطِي هذه اللقطات – من خلال هذا الترتيب – معنًى خاصًّا لم يكن لتعطيه فيما لو رُتِّبَتْ بطريقة مختلفة، أو قُدِّمَتْ مُنْفَرِدَة » [٩١] .

ومن المعروف أن « إيقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لا بُدَّ أن يكون أكثر ميلاً إلى الهدوء والبُطْء من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار، الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع؛ لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات » [٩٢]؛ حيث يقوم كَاتِب السيناريو « بتحويل الأفكار أو القصص أو المسرحيات إلى سيناريو، يُعَبِّر عن الموضوعات بالصُّورَة والصوت، ويكتبه مُقَسَّم إلى مشاهد وأماكن وأزمنة، ويقوم بِرَسْم الشخصيات وتطوُّر الصراع في تَتَابُع يُحَقِّق الإيقاع العامّ للفيلم، بالتنسيق والتشاوُر مع المُخْرِج؛ ليأخذ وجهة نظره في الموضوع أوَّلاً بأول » [٩٣]، والسيناريو

هو الجزء المُكَمِّل للحوار في عُرْف الكتابة السينمائيَّة؛ حيثُ يَعْرِضُ المقدمة الوصفيَّة، من وصف المكان والزمان والأجواء التي سيُجْرَى فيها الحوار.

وجَدِيرٌ بالذكر أن « المُخْرِجِينَ الذين يكتبون سيناريوهاتهم بأنفسهم، إنهم يكتشفون لاحقًا، خلال مرحلة المونتاج، كيف أن هناك العديد من الإمكانات الكامنة، والتي لم تستكشف في السيناريو » (٩٤) .

وطبيعة الشِّعْر تَنْفِي الفروق بين الكَاتِب والمُخْرِج، وبهذا فإنها تَمْحُو اللفظتينِ (المُخْرِج والكَاتِب)؛ لتُحِلَّ محلهما لفظة واحدة هي لفظة (الشاعر)، التي تَجْمَعُ بين اللَّفْظَتَينِ بعد انتفاء الفروق بينهما؛ فكلاهما يبغي إثارة المتلقي واستفزازه، عن طريق الصُّوَر الجميلة ودلالاتها؛ بُغْيَةَ الانفعال بالعمل الفنيّ؛ فالكَاتِب عندما يكتب حِوَارَهُ يضع هامشًا لهذا الحوار كما يتخيله، وهو يختلف عن (الديكور) الذي يكون، غالبًا، شيئًا مُكَمِّلاً، ليس أساسيًّا كالسيناريو، ويقوم المُخْرِج بتنفيذ هذا الهامش بأسلوبه هو .

هذا في محيط الفن السابع، أما في القصيدة، التي تَضُمُّ اللوحة والكلمة والموسيقى والحركة؛ فيختلف الأمر؛ فالكاتب والمُخْرِج المُنَفِّذ هو الشاعر ذاته، وغيرُ خَافٍ أن المكان في القصيدة ليس « مجرد الموقع الجغرافيّ، أو الموقع الذي يَرْبِضُ في ساحته المُمَثِّلُونَ أو يَتَجَوَّلُونَ بداخله، وليس أيضًا مجرد التُّخُوم والحُدُود والخطوط الفاصلة بين مواضع من المكان، وأخيرًا ليس هو الشكل والأبعاد والمسافات الرياضيَّة للبُعْد أو لِلقُرْب بالمعنى الفيزيقيّ لحساب المسافة والبُعْد ... ولكن الأهم مِنْ كل ذلك هو ما ينطبع في خيال ووِجْدَان المُتَلَقِّي من أحاسيس ومشاعر » (٩٥)، والسيناريو في القصيدة (الدنقلية) مُهِمّ، إلى أبعد الحدود، لدرجة أن أَمَل دُنْقُل قد يستغني عن الحوار مسترسلاً في وصف الأجواء، وهذا بالطبع في خدمة القصيدة، وعلى الرغم من قِلَّة الحوار وانعدامه، تَخْرُجُ القصيدة فيلمًا سينمائيًّا مدهشًا بفضل السيناريو الذي يُتْقِنُ صناعته .

ونُمَثِّلُ لِمَا قُلْنَا بقوله في ديوان (تعليق على ما حدث)، قصيدة (رباب) :

جِلْسَتُنَا الأُولَى : وَعَينَاكِ المَلِيئَتَانِ بِالفُضُولْ ..
تُفَتِّشَانِ عَنْ بِدَايَةِ الحَدِيثْ ..
وَابْتِسَامَةٌ خَجُولْ ..
فِي شَفَتَيكِ العَذْبَتَينِ .. وارْتِبَاكُنَا يَطُولْ ..

في لَحَظَات الصَّمْت وَالظَّمَأُ .
نَقَّرْتُ فَوقَ مِسْنَدِ المَقْعَدِ (٩٦)

وبعد هذا الوصف يُوجزُ الحوَار، يقول :

قُلْتُ مَا يُقَالُ عَنْ رَدَاءَةِ الطَّقْسِ .. (٩٧)

ثُمَّ يعود للوصف قائلاً :

تَسَمَّرَتْ عَينَاي فِي اسْتِدَارَةِ اليَاقَةِ
فِي مِعْطَفِكِ الجَمِيلْ
.....
وَكُنْتُ أَلْوِي فِي رِبَاطِ عُنُقِي ..
أربتُ ظَهْرَ قَلَقِي ..
أَمْسَحُ خَيطَ العَرَقِ الضَّئِيلَ .
أُبْصِرُ : شَرْخًا فِي زُجَاجِ البَابِ ..
لَونُ الزُّخْرُفِ المَنْقُوشِ فِي مَفَارِشِ المَوَائِد ..
الوَرْدَةَ .. وَهِي تَنْحَنِي فِي الكُوبِ ..
شَفَّهَا الذُّبُولْ (٩٨)

لقد أبدع في هذا الوصف بدرجة كبيرة؛ حَتَّى أنسانا أننا أمام قصيدة مكتوبة على ورق؛ فقد استحوذ على حاسة البصر وخَدَّرَهَا بهذا الوصف المدهش؛ فإذا بالأشخاص تتحرك أمام أعيننا، وإذا بنا نشعر باللفتات، ويَعْتَرِينا القلق، ونمسح مِنْ عَلَى جَبِينِنَا خَيطَ العَرَقِ الضَّئِيل .

ويقول في ديوان (العهد الآتي)، قصيدة من أوراق (أبو نواس) :

" مَلِكٌ أَم كِتَابَهْ ؟ "
صَاحَ بِي صَاحِبِي .. وَهُو يُلْقِي بِدِرْهَمِهِ فِي الهَوَاءْ
ثُمَّ يَلْقُفُهُ ..
(خَارِجِينَ مِنَ الدَّرْسِ كُنَّا .. وَحِبْرُ الطُّفُولَةِ فَوقَ الرِّدَاءْ
وَالعَصَافِيرُ تَمْرُقُ عَبْرَ البُيُوت ..
وَتَهْبِطُ فَوقَ النَّخِيلِ البَعِيدْ !) (٩٩)

حاول الشاعر أن يستفيد من هذه التقنية دون أن يُضَحِّي بالقالب الشعريّ؛ فبدلاً من تقسيم المُقَطَّعَات إلى لقطات أو مشاهد، قَسَّمَهَا إلى ورقات، وكأنها مُذَكَّرَات لأبي نُوَاس الذي تَقَمَّصَ الشاعرُ دَورَهُ .

وإذا تأملنا الورقة الأولى من أوراق أبي نُوَاس نجدها تُشْبِهُ ورقة من أوراق كراسة السيناريو؛ فالأحداث قليلة جِدًّا، تتلخص في قصة طفلينِ يلعبانِ بقطعة من النقود، أما الوصف الحَدَثِيّ المَشْهَدِيّ المُعْتَمِد على سَرْد التفاصيل والتصوير المُتَفَرِّع فكثير، مثل : « (صَاحَ بِي صَاحِبِي .. وَهُو يُلْقِي بِدِرْهَمِهِ فِي الهَوَاءْ – ثُمَّ يَلْقُفُهُ – خَارِجِينَ مِنَ الدَّرْسِ – حِبْرُ الطُّفُولَةِ فَوقَ الرِّدَاءْ – العَصَافِيرُ تَمْرُقُ عَبْرَ البُيُوتِ – التماع العينين– رفيف الذبابة أثناء اللعب – فتح اليد بابتسامة – تصوير وجه الملك على العملة – باسمًا في مهابة » [١٠٠] .

يبدأ الحوار بتأكيد أنه لا فرق : (مَلِكٌ أَم كِتَابَهْ ؟)، ثم يشير إلى أن هذا الصوت مصدره صاحبه، واصفًا وضعه؛ فصاحبه قالها (وَهُو يُلْقِي بِدِرْهَمِهِ فِي الهَوَاءْ، ثُمَّ يَلْقُفُهُ)، ثُمَّ يَكْتُبُ سيناريو الموقف كاملاً، الذي وضعه بين قَوسَين، وكان مَحَلُّهُ في البداية، لكنه أَخَّرَهُ؛ ربما لأهمية لفظة (مَلِكٌ أَم كِتَابَهْ ؟) في إثارة الانتباه .

ويُوَضِّحُ المَوقِفَ واصفًا :

– خَارِجِينَ مِنَ الدَّرْسِ .

– حِبْرُ الطُّفُولَةِ فَوقَ الرِّدَاءْ .

– العَصَافِيرُ تَمْرُقُ عَبْرَ البُيُوتِ .

– وَتَهْبِطُ فَوقَ النَّخِيلِ البَعِيدْ ! .

ونأخذ مشهدًا آخر من القصيدة نفسها للتوضيح، يقول :

نَائِمًا كُنْتُ جَانِبهُ .. وَسَمِعْتُ الحَرَسْ

يُوقِظُونَ أَبِي !

– خَارِجِيٌّ

– أَنَا .. ؟!

– مَارِقٌ

– مَنْ ؟ أَنَا !

صَرَخَ الطِّفْلُ فِي صَدْرِ أُمِّي

(وَأُمِّي مَحْلُولَةُ الشَّعْرِ وَاقِفَةٌ فِي مَلابِسِهَا المَنْزِلِيَّه)
– اخْرَسُوا
وَاخْتَبَأْنَا وَرَاءَ الجِدَارِ
– اخْرَسُوا
وَتَسَلَّلَ فِي الحَلْقِ خَيطٌ مِنَ الدَّمِ
كَانَ أَبِي يُمْسِكُ الجُرْحَ ..
يُمْسِكُ قَامَتَهُ .. وَمَهَابَتَه العَائِلِيَّه !
– يَا أَبِي
– اخْرَسُوا
وَتَوَارَيتُ فِي ثَوبِ أُمِّيَ .. وَالطِّفْلُ فِي صَدْرِهَا مَا نَبَسْ
وَمَضَوا بِأَبِي
تَارِكِينَ لَنَا اليُتْمَ مُتَّشِحًا بِالخَرَسْ (١٠١)

لقد استطاع أن يستفيد – تمام الاستفادة – من تقنية الوصف الحَدَثِيّ البَصَرِيّ، دون أن يُضَحِّي بإمكانات القصيدة الشعريَّة، بل أَثْرَى البناء الشعريّ باستخدام هذا التكنيك السينمائيّ، الذي يَحْمِل مَزَايَا تَخْتَصُّ بالفن السابع؛ فأضافها إلى بُوتَقَة القالب الشعريّ؛ فأنبتت نباتًا حسنًا، وآتَتْ أُكُلُهَا ضِعْفَين (١٠٢) .

ووضعنا أمام مشهد سينمائيّ متكامل، سيناريو وحوار، وقد يكون سبب هذا التكامُل غلبة الحوار، الذي هو العنصر الأهم في السينما؛ حيث إن « السيناريو المحترف يكون مختصرًا؛ لأنه يهدف إلى التركيز على إيجاد العناصر البصريَّة ... ويُعَبِّر عَنْ تَجْرِبَة إِنْسَانِيَّة » (١٠٣) .

ثُمَّ يبدأ في وصف نفسه/أبي نواس (نَائِمًا كُنْتُ جَانِبهُ، وَسَمِعْتُ الحَرَسْ يُوقِظُونَ أَبِي !)، ثُمَّ يُجْرِي الحِوَار : يَصْرُخُ الطِّفْل في صَدْرِ أُمِّه، وهي : (مَحْلُولَةُ الشَّعْرِ وَاقِفَةٌ فِي مَلابِسِهَا المَنْزِلِيَّه) .

ثُمَّ يُوَاصِلُ أَبُوهُ الحِوَار (اخْرَسُوا)؛ فَيَخْتَبِئُوا وَرَاءَ الجِدَار .

ويُعَاوِدُ أَبُوهُ الحِوَار (اخْرَسُوا)، لكن في هذه المرة يصفه أَمَل دُنْقُل وهو يقولها: (وَتَسَلَّلَ فِي الحَلْقِ خَيطٌ مِنَ الدَّمِ، كَانَ أَبِي يُمْسِكُ الجُرْحَ، يُمْسِكُ قَامَتَهُ، وَمَهَابَتَه العَائِلِيَّه!) .

ويعود الحوَار بين أمل وأبيه : (يَا أَبِي – اخْرَسُوا) .

وَفي هذه المرة يصف حاله، وحال أخيه الرضيع الذي ما نَبَس .

وفى نهاية المشهد يصف الحال العام بعد أن أخذوا أباه : (وَمَضَوا بِأَبِي، تَارِكِينَ لَنَا اليُتْمَ مُتَّشِحًا بِالخَرَسْ) .

لا شَكَّ في أن أَمَل دُنْقُل يستحق بهذا المشهد أن يُمْنَحَ لقبٌ آخر بجانب (شاعر) هو لقب (مُخْرِج) عن جدارة .

وهذا كثيرٌ في شعره؛ فهذا سيناريو لغُرْفَة العَمَلِيَّات التي يَكْتُبُ أَمَل دُنْقُل فيها قصيدته، يقول في ديوان (أوراق الغرفة ٨)، قصيدة (ضِدَّ مَنْ ؟) :

في غُرَفِ العَمَلِيَّات
كَانَ نِقَابُ الأَطِبَّاءِ أَبْيَض ..
لَونُ المَعَاطِفِ أَبْيَض ..
تَاجُ الحَكِيمَاتِ أَبْيَضَ .. أَرْدِيَةُ الرَّاهِبَاتِ ..
المُلاءَاتُ
لَونُ الأَسِرَّة، أَرْبِطَةُ الشَّاشِ وَالقُطْن
قُرْصُ المُنَوِّمِ .. أُنْبُوبَةُ المَصْلِ ..
كُوبُ اللَّبَن
كُلّ هَذَا يُشِيعُ بِقَلْبِي الوَهَنْ (١٠٤)

وأرى أن قصيدة (مُقَابَلَة خَاصَّة مع ابن نوح) كُلَّها سيناريو؛ للجزء الأخير في القصيدة؛ فأَمَل دُنْقُل يبدأ :

جَاءَ طُوفَانُ نُوحْ !
المَدِينَةُ تَغْرَقُ شَيئًا .. فَشَيئًا
تَفِرُّ العَصَافِيرُ
وَالمَاءُ يَعْلُو
عَلَى دَرَجَاتِ البُيُوتِ – الحَوَانِيتِ – مَبْنَى البَرِيدِ – البُنُوكِ – التَّمَاثِيلِ (أَجْدَادِنَا الخَالِدِينَ) –المَعَابِدِ – أَجْوِلَةِ القَمْحِ – مُسْتَشْفَيَاتِ الوِلادَةِ – بَوَّابَةِ السِّجْنِ – دَارِ الوِلايَةِ –
أَرْوِقَةِ التِّكَنَاتِ الحَصِينَهْ
العَصَافِيرُ تَجْلُو ..

رُوَيدًا ..
رُوَيدًا ..
وَيَطْفُو الإوزُّ عَلَى المَاء ..
يَطْفُو الأَتَاتُ ..
وَلُعْبَةُ طفْل ..
وَشَهْقَةُ أُمٍّ حَزِينَهْ
الصَّبَايَا يُلَوِّحْنَ فَوقَ السُّطُوحْ !
جَاءَ طُوفَانُ نُوحْ .
هَا هُمْ "الحُكَمَاءُ" يَفِرُّونَ نَحْوَ السَّفِينَة
المُغَنُّونَ – سَائِسُ خَيلِ الأَمِيرِ – المُرَابُونَ–
قَاضِى القُضَاةِ
(.. وَمَمْلُوكُهُ !) –
حَامِلُ السَّيفِ – رَاقِصَةُ المَعْبَدِ
(ابْتَهَجَتْ عِنْدَمَا انْتَشَلَتْ شَعْرَهَا المُسْتَعَارْ)
جُبَاةُ الضَّرَائِبِ – مُسْتَوردُو شَحَنَاتِ السِّلاحِ –
عَشِيقُ الأَمِيرَةِ فِي سَمْتِه الأُنْثَوِيّ الصَّبُوحْ !
جَاءَ طُوفَانُ نُوحْ . (١٠٥)

وقد استعان المُخْرِج أَمل دُنقُل بِعدَّة لقطات أُخْرَى؛ حيثُ « رَصَدَ فِرَار العَصَافير، وطَفو الإوز؛ بل تَطَرَّقَ إلى رَصْد الأَتَاث الذي يَطْفو على صفحة الماء، ثُمَّ لُعْبَة طفل، في لقطة تَدُلُّ على الدمار الذي لَحِقَ بكل شيء؛ مِنْ جَرَّاء ذَلك الطُّوفَان الذي قَرَن بَينه وبَين طُوفَان نُوح؛ لِيُظْهِرَ فَدَاحته وقُوَّة تَدْميره؛ حَتَّى إنَّ آلة تصويره تُعَانِق بين تلك اللقطات ولقطة انقضاض لِوَجْه أُمٍّ تَشْهَقُ حُزْنًا على ما أصاب أبناءها وأقاربها» (١٠٦) .

ويستكمل قصيدته؛ فنرى مُقَدِّمَة وَصْفِيَّة لحوار (سيد الفُلْك قَبْلَ حُلُولِ السَّكِينَة):

"انْجُ مِنْ بَلَدٍ .. لَمْ تَعُدْ فِيهِ رُوحْ !
قُلْتُ :
طُوبَى لِمَنْ طَعِمُوا خُبْزَه ..

فِي الزَّمَانِ الحَسَنْ
وَأَدَارُوا لَهُ الظَّهْرَ
يَومَ المِحَنْ ! (١٠٧)

هكذا أَعَدَّ وجَهَّزَ المخرج أَمَل دُنْقُل « لذلك الفيلم الشعريّ السينمائيّ ببراعة، مُسْتَخْدِمًا وسائل سينمائيَّة متعددة؛ لِيَنْحِتَ للقصيدة قالبًا بِكْرًا، ومضمونًا بارعًا؛ حَتَّى أوصلها (للمتلقي/المُشَاهِد) في ثوب جديد، من أول لقطاتها إلى آخر نفثاتها الشعريَّة المرئيَّة المحسوسة؛ حَتَّى اختتمها بتلك المُنَاجَاة الحزينة التي جاءت في مكانها؛ فوقعت من القارئ موقعًا » (١٠٨) .

ثانيًا : التَّوليف (المُونتَاج) :

من أهم التقنيات السينمائيّة التي ظَهَرَتْ في شعر أَمَل دُنْقُل تقنية المونتاج، التي تكاد تَبْلُغُ الأهمية نفسها التي تَبْلُغُهَا في السينما؛ إِنَّ القصيدة لا تستطيع أَنْ تَبْلُغَ كمالها إلا بعد إتمام عملية المُونْتَاج؛ التي « تُمَثِّل حَجَر الزَّاوِيَة الرئيس في بِنَاء الفِيْلم » (١٠٩)؛ فالمونتاج السينمائي يُعَدُّ « القُوَّة الخَلَّاقة في الحَقِيقة السِّينَمَائِيَّة » (١١٠)، ولم يكن لصناعة السينما أن تتطوَّر على نحو ما تَطَوَّرَتْ، ولم تكن لتتسم بالجِدَّة، لولا المونتاج، كما يقول الفيلسوف الفرنسيّ جيل دولوز (Gilles Deleuze) (١١١) .

والمونتاج في السينما لا يتأتى اعتباطًا، إنما يَقُومُ « بِنَاءً على الفكرة في الحدث، أو الكلمة، أو حركة المُمَثِّل » (١١٢)؛ ففي عملية المونتاج تُقَطَّع الصُّوَر، وتُرَكَّب اللَّقَطَات، وتُلْصَق المَشَاهِد وتُرَتَّب؛ لِيَتَناسَب السَّرْد الدِّرَامِيّ، وتتسلسل الأحداث بشكل منطقيّ، عَلَى أَنْ يتَزَامَن المُؤَثِّر الصَّوتِيّ أو المُوسِيقَى التَّصْوِيرِيَّة مع الصُّورَة السينمائيّة وحركة المُمَثِّلِينَ والإضاءة وسير الأحداث، وقد كان الشعر أسبق من الفن السابع في توظيف هذا المعنى؛ فالسينما هي التي استعارت معنى التشبيه في هذا النوع من القَطْع، واستعارت تقنية التشبيه التماثُلِيّ من الأدب (١١٣) .

ويُعَرَّف المونتاج السينمائي بأنه « فَنَّ وَصْل اللقطات السينمائيَّة بعضها ببعض في جميع مداخلها؛ حَتَّى يَكْتَمِلَ الفيلم صورةً وصوتًا في تَزَامُن دقيق، وفي شكل فنيّ خَلَّاق، يعتمد عليه الفيلم في وقعه واستحواذه على المُتَفَرِّج » (١١٤)؛ فعمليَّة المونتاج في السينما لا تَحْدُث على وَفْق التسلسل الطبعي للحَدَث، وإنما تبعًا للأثر الذي يريد المُخْرِج تركه في المتلقي (١١٥)، ولا يعتمد المونتاج على « رَصْف أُفُقِيّ للقطات، يُنْتِجُ، في آخر

الأمر، سياق عرض الأحداث الفيلميَّة؛ بل هو تَصَادُم فِكْرِيّ داخل البناء الصُّورِيّ؛ لبناء شكل مونتاجيّ يأتي نتيجة تصادم محتويات اللقطات، لا عملية توافقها وقَصّها للأحداث» (١١٦)، والمونتير هو الشخص الذي يقوم بتركيب الفيلم، ويُؤَكِّد المعاني في المَشَاهِد، ويُعَالِج بعض العيوب التي تظهر في عمل المُخْرِج، أو أحد المُمَثِّلِينَ، أو الإضاءة، وهو الذي يُعْطِي الإيقاع والتوازن اللازمينِ للفيلم؛ حَتَّى يُعَبِّرَ عن الموضوع(١١٧) .

وتَعْنِي تقنية المونتاج في القصيدة الشعريَّة « تقديم مجموعة من اللقطات المتتالية التي ترتبط بموضوع واحد، وتُحْدِثُ في مجموعها تأثيرًا مُعَيَّنًا » (١١٨) .

وبوسعنا أن نقول إن « المُونتَاج يُمَثِّل في لغة السينما ما يقوم به النحو في لغة الشعر من تحديد العلاقات بين الأجزاء المختلفة من فاعلية ومفعولية وفضلات مُكَمِّلَة؛ فهو إذن أبرز سطور "الآجُرُّومِيَّة المَرْئِيّة"؛ فلو شاهدنا مَنْظَر غُرْفَة مُبَعْثَرَة تَتَمَدَّد فيهَا امْرأة مغتصبة مثلاً، وأعقب ذلك التركيز على وجه رَجُلٍ يَهُمُّ بِالهُروبِ مِنَ البَابِ؛ فَإِنَّهُ لا يُصْبِح لَدَينَا شَكٌّ في أنه فاعل هذه الجريمة؛ لأَنَّ المُونْتَاج قام بتحديد العلاقة عن طرق النقل والتعاقُب؛ فَتَجَاوُر الصور هو الذي يُنْتِجُ المعنى السينمائيّ . وعندما يقوم المُخْرِج مَثَلاً في فيلم "شباب امرأة" بالانتقال من صورة الشاب القَرَوِيّ الذي تُغْوِيه صَاحبة المَنْزِل وتستنزفه جنسيًّا، إلى "البَغْل" الذي يدور في الساقية؛ حَتَّى يَكَاد يُغْمَى عليه؛ فَإِنَّ المَجَاز التَّمْثِيليّ يتم عَبْر المونتاج؛ فلو تَأَخَّر المَشْهَد الثَّانِي دقيقة واحدة لَفَقَدَ سِيَاقَهُ وتَبَدَّلَتْ دلالته، ولا يُمْكِن للسَّرْد السينمائيّ المُكَثَّف أن يتم دون المونتاج . وهذه فيما يبدو لنا هي التقنية المُثْلَى عند أَمل دُنْقُل في قصائده؛ شذرات من عوالم مختلفة يتم قطعها ولصقها بإيقاع محسوب، وهي غالبًا شذرات متخالفة في الزمان والمكان، لكن صوغها في سبيكة قوليَّة واحدة؛ إدراجها في أنساق متعاقبة بهذا الشكل دون سواه، هو المُكَوِّن الرئيس لبنيتها الجماليَّة » (١١٩) .

لقد استعان أَمَل دُنْقُل « بأسلوب (المونتاج) بأنماطه وأساليبه المختلفة بوصفه أحد العناصر الدراميَّة في بناء القصيدة » (١٢٠)؛ ليجعل القصيدة مرئيَّة أكثر منها سمعيَّة، وكما أن هناك قطعات مونتاجيَّة حواريَّة متراكبَّة؛ فإن هناك انتقالات حيَّة من مشهد إلى آخر باستخدام القَطْع المُتَرَاكِب (١٢١) .

وإذا تتبعنا شذرات أَمَل دُنْقُل في قصائده سوف نجد هذا التوليف المتقَن يجمع بينها جميعًا بصورة ملائمة؛ فَإِنَّ تقنية المونتاج تجري على « مستوى شكليّ من خلال المقاطع الشعريَّة التي يَحْمِلُ كُلٌّ مِنْهَا صُوَر مُخْتَلِفَة عَنِ الأُخْرَى » (١٢٢)، نجد هذا في غير قصيدة ما بين (لوحات) و(يوميات) و(مذكرات) و(إصحاحات) و(مزامير) و(أوراق) و(رسوم) و(بكائيات)، ونجدها في غير هذا دُونَ إِطَارٍ مُحَدَّد .

ولنأخذ قصيدة (يوميات كهل صغير السن) في ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) مثالاً على هذا التوليف في شعر أَمَل دُنْقُل ، ويبدأ قصيدته بقوله :

أَعْرِفُ أَنَّ العَالَمَ فِي قَلْبِي قَدْ مَات !
لَكِنِّي حِينَ يَكُفُّ المِذْيَاعُ .. وَتَنْغَلِقُ الحُجُرَات :
أَنْبُشُ قَلْبِي، أُخْرِجُ هَذَا الجَسَدَ الشَّمْعِيّ
وَأُسْجِيهِ فَوقَ سَرِيرِ الآلام
أَفْتَحُ فَمَهُ، أَسْقِيهِ نَبِيذَ الرَّغْبَه
فَلَعَّلَ شُعَاعًا يَنْبِضُ فِي الأَطْرَافِ البَارِدَةِ الصُّلْبَه
لَكِنْ .. تَتَفَتَّتْ بَشْرَتُهُ فِي كَفِّي
لا يَتَبَقَّى مِنْهُ .. سِوَى : جُمْجُمَةٍ وَعِظَامْ (١٢٣)

وقد اهتم أَمَل دُنْقُل – غايةَ الاهتمام – بقضيَّة المجتمع المِصْرِيّ في أثناء حرب الاستنزاف، « التي عَاشَتَهَا البلاد عَقِب حُدُوث الهزيمة سنة ١٩٦٧، وكانت من الفترات المريرة القاسية، التي أَثَّرَتْ في كثير من القيم الاجتماعيَّة، وحَوَّرَتْ في سلوك الشخصيَّة المصريَّة، عبر تداعيات نفسيَّة كبيرة؛ نتيجة لسريان رُوح الهزيمة، وانعدام الثقة في القيادة العسكريَّة، وارتفاع مُؤَشِّر الإحباط، والتَّبَرُّم من الأوضاع القائمة، وغير ذلك من الإفرازات التي تركت بصماتها في كل بيت مِصْرِيّ، وانعكست على الشعر والكتابة عمومًا » (١٢٤)، وفي تلك القصيدة الرائعة عَرَضَ مجتمع يعيش داخله الملايين من سُكَّان قاع الهَرَم الاجتماعيّ، من خلال رسم صورٍ لأمل دُنْقُل وصديقته، وكُلّ صورة تأتينا مُنْكَسِرة مُنْحَنِيَّة لِتُخْبِرَ في النهاية أنه (لا أمل يُرْتَجَى) .

وبعد المقدمة السابقة يصف أَمَل دُنْقُل صديقته بقوله :

تَنْزَلِقِينَ مِنْ شُعَاعٍ لِشُعَاع
وَأَنْتِ تَمْشِينَ – تُطَالِعِينَ – فِي تَشَابُكِ الأَغْصَانِ فِي الحَدَائِق

حَالمَةً .. بِالصَّيف فِي غُرُفَاتِ شَهْرِ العَسَلِ القَصِيرِ فِي الفَنَادِق
وَنُزْهَةً فِي النَّهْر ..
وَاتِّكَاءَة عَلَى شِرَاع ! (١٢٥)

ثم ينتقل إلى نفسه في براعة :

عَينَا القِطَّة تَتْكَمشَان ..
فَيَدُقُّ الجَرَسُ الخَامِسَةَ صَبَاحًا !
أَتَحَسَّسُ ذَقْنِي النَّابِتَةَ .. الطَّافِحَةَ بُثُورًا وَجِرَاحا (١٢٦)

ثُمَّ يُركِّز الضوء بعد ذلك على الشارع؛ فيقول :

فِي الشَّارِع
أَتَلاقَى – فِي ضَوءِ الصُّبْحَ – بِظِلِّي الفارغ
نَتَصَافَحُ بِالأَقْدَام ! (١٢٧)

لكنه يَعُودُ سَرِيعًا إِلَى حَبِيبَتِه، يقول :

حَبِيبَتِي فِي الغُرْفَةِ المُجَاوِرَه
أَسْمَعُ وَقْعَ خَطْوِهَا .. فِي رَوحَةٍ وَجَيئَه
أَسْمَعُ قَهْقَهَاتِهَا الخَافِتَة البَرِيئَه
أَسْمَعُ تَمْتَمَاتِهَا المُحَاذِرَه
حَتَّى حَفِيفَ ثَوبِهَا .. وَهِيَ تَدُورُ فِي مَكَانِهَا .. تَهُمُّ بِالمُغَادَرَه (١٢٨)

ثُمَّ يَعُودُ لِيَرْسِمَ صُورَةً له في منتصف الليل :

أَطْرُقُ بَابَ صَدِيقِي فِي مُنْتَصَفِ اللَّيل
(تَثِبُّ القِطَّةُ مِنْ دَاخِلِ صُنْدُوقِ الفَضَلات)
كُلُّ الأَبْوَابِ .. العُلْوِيَّة وَالسُّفْلِيَّة، تُفْتَحُ إِلاَّ .. بَابَه
وَأَنَا أَطْرُقُ .. أَطْرُقُ
.....
يَتَلاشَى البَابُ المُغْلَقُ .. وَالأَعْيُنُ .. وَالأَصْوَات
.. وَأَمْوَاتٌ عَلَى الدَّرَجَات !! (١٢٩)

وبعد هذا المشهد الليليّ مباشرةً ينقلنا إليها، وهي تَدُقُّ على الآلة الكاتبة، وعندما ترفع رأسها الجميل في افتراق الصفحتين، تَرَاهُ في مكانه المُخْتَار بقهوته ونظرته الشهوانيَّة التي تَغْسِلُ آثارها عن جسدها قُبَيل النوم مرتين، لكنها :

.. فِي آخِرِ الأُسْبُوع
كَانَ يَعُدُّ – ضَاحِكًا – أَسْنَانَهَا فِي كَتِفَيه
فَقَرَصَتْ أُذُنَيه ..
وَهِيَ تَدُسُّ نَفْسَهَا بَيْنَ ذِرَاعَيه .. وَتَشْكُو الجُوع (١٣٠)

وبين هذا المشهد والذي يليه يَطُلُّ علينا أَمَل دُنْقُل ليقول :

حِينَ تَكُونِينَ مَعِي أَنْتِ
أُصْبِحُ وَحْدِي ..
فِي بَيْتِي ! (١٣١)

رُبَّمَا لِيُمَهِّدَ لأَوَّل مَشْهَد يَلْتَقِيَانِ فِيهِ عِنْدَمَا :

جَاءَتْ إِلَيَّ وَهِيَ تَشْكُو الغَثَيَانَ وَالدُّوَار
(.. أَنْفَقْتُ رَاتِبِي عَلَى أَقْرَاصِ مَنْعِ الحَمْل !)
تَرْفَعُ نَحْوِي وَجْهَهَا المُبْتَلّ ..
تَسْأَلُنِي عَنْ حَلّ ! (١٣٢)

وفى آخر النهار اصْطَحَبَ صاحبته إلى الطَّبِيب، وطَلَبَ مِنَ هذا الأخير أَنْ يُنْهِيَ الأَمْرَ؛ فثار؛ ورَفَضَ بِإِصْرَار؛ لأَنَّه يَخْشَى اللهَ والشُّرْطَة والتجار ! .

ويستثمر أَمَل دُنْقُل هذا المشهد لينقلنا إلى مَشْهَدِ الزِّفَاف :

فِي لَيْلَةِ الزِّفَاف .. فِي التَّوَهُّجِ المُرْهِق
ظَلَّتْ تُدِيرُ فِي الوُجُوهِ وَجْهَهَا المُنْتَصِرَ المُشْرِق (١٣٣)

وبعد تفاصيل ليلة الزفاف يفاجئنا بهذا المشهد :

مُذْ عَلَّقْنَا – فَوقَ الحَائِط – أَوسِمَةَ اللَّهْفَه
وَهِيَ تُطِيلُ الوَقْفَةَ فِي الشُّرْفَه !
وَاليَوم !
قَالَتْ إِنَّ حِبَالِي الصَّوتِيَّة تُقْلِقُهَا عِنْدَ النَّوم !
.. وَانْفَرَدَتْ بِالغُرْفَه !! (١٣٤)

يُقَدِّم أَمَل دُنْقُل يومياته في هذه المشاهد المُتَلاحقَة بتوليف سينمائيّ؛ لِيُبَرِّرَ مَوتَ العَالَم فِي قَلْبِه، الذي يُخْرِجُهُ مِنْ قَلْبِهِ لِيَسْقِيه نَبِيذَ الرَّغْبَة سُدًى؛ فَيُقَرِّر أَنْ يَنَام .

ومثْل هذه اليوميات نجدها في مَشَاهِد قصيدة (الموت في لوحات)، وإصحاحات سفر أَمَل دُنْقُل .

وسأوردُ مثالاً على توليف له من نوعٍ آخر أراه أَرْقَى وأجدى للقصيدة، وهو الذي لا يتخلى عن روح القصيدة، على الرغم من المَشَاهِد التي يحتويها .

يقول في قصيدة (الجنوبيّ)، وهي الورقة الأخيرة عند أَمَل دُنْقُل :

صُورَة

هَلْ أَنَا كُنْتُ طِفْلاً
أَمْ إِنَّ الذي كَانَ طِفْلاً سِوَاي ؟
هَذِه الصُّورُ العَائِلِيَّةُ ..
كَانَ أَبِي جَالِسًا، وَأَنَا وَاقِفٌ .. تَتَدَلَّى يَدَاي
رَفْسَةٌ مِنْ فَرَسْ
تَرَكَتْ فِي جَبِينِي شَجًّا .. وَعَلَّمَتِ القَلْبَ أَنْ يَحْتَرِسْ .
أَتَذَكَّرُ ..
سَالَ دَمِي
أَتَذَكَّرُ
مَاتَ أَبِي نَازِفًا
أَتَذَكَّرُ ..
هَذَا الطَّرِيق إِلَى قَبْرِه ..
أَتَذَكَّرُ
أُخْتِي الصَّغِيرَةَ ذَات الرَّبِيعَين .
لا أَتَذَكَّرُ حَتَّى الطَّرِيق إِلَى قَبْرِهَا
المُنْطَمِسْ (١٣٥)

ويبدأ أَمَل دُنْقُل بالسُّؤَال الغَرِيب : هَلْ هُوَ الذي كَان طفلاً، أَمْ أَنَّ هَذَا الطِّفْل غَيرُه، يَقُولُ هَذَا وَهُوَ يَنْظُرُ فِي صُورَتِهِ العَائِلِيَّة التِي تَحْتَوِي :

– أب جَالِس .

– طِفْل وَاقف تَتَدَلَّى يَدَاه .

لكنه لم يُكْمِلْ الصورة ومَنْ فِيهَا عندما رأى في جَبِين هذا الطفل (أَمَل دُنْقُل) رَفْسَةً مِنْ فَرَس، تَرَكَتْ في جَبِينه شجًّا، وَعَلَّمَتْ قَلْبَهُ أَنْ يَحْتَرِسَ .

وبوسعنا أن نقول إن مُلاحَظَة هذا الأثر الطفوليّ في جَبِينِهِ صَرَفَهُ عَنْ إِتْمَام وَصْف الصُّورَة؛ لِيَتَذَكَّر هذا اليوم عندما سَالَ دَمُهُ .

ثم تَقُودُهُ ذِكْرَى هَذَا الدَم – دون قصدٍ – إلى دم أبيه الذي مات نازفًا .

ومن موت أبيه يَحْضُرُ في ذهنه الطريق إلى قبره .

وبفعل ذكرى الدم والموت والقبر لا يملك إلا أن يَذْكُرَ أخته الصغيرة ذات الرَّبِيعَين .

ثُمَّ يَقْطَعُ هَذَا التَّدَاعِي المَأْسَاوِيّ لِمَوَاقف الطُّفُولَة بِجُمْلَةٍ غَير مُتَوَقِّعَة (لا أَتَذَكَّرُ حَتَّى الطَّرِيق إِلَى قَبْرِهَا المُنْطَمِسْ)؛ لِيَسْكُتَ العَقْلَ رَغْمًا عَنْهُ ليستقبل المفاجأة .

وبعد أن يتأكد أَمَل دُنْقُل أنه هو الطفل الذي في الصورة، يبدأ في المقارنة الشَّكْلِيَّة بين أمل الآن وملامح صورة أمل الصغير :

أُحَدِّقُ ..
لَكِنَّ تِلْكَ المَلامِح ذَات العُذُوبَةِ
لا تَنْتَمِي الآنَ لِي .
وَالعُيُونُ التي تَتَرَقْرَق بِالطِّيبَةِ
الآنَ لا تَنْتَمِي لِي
صِرْتُ عَنِّي غَرِيبًا
وَلَمْ يَتَبَقَّ مِنَ السَّنَوَاتِ الغَرِيبَةِ
إِلاَّ صَدَى اسْمِي ..
وَأَسْمَاءُ مَنْ أَتَذَكَّرُهُمْ – فَجْأَة –
بَينَ أَعْمِدَةِ النَّعْي .
أُولَئِكَ الغَامِضُونَ : رِفَاق صِبَايَ .
يُقْبِلُونَ مِنَ الصَّمْتِ وَجْهًا فَوَجْهًا
فَيَجْتَمِع الشَّمْلُ كُلَّ صَبَاحٍ ..
لِكَي نَأْتَنِسْ (١٣٦)

ثُمَّ يَبْدَأ بعد هذا في بيان صورًا لهؤلاء الغامضين؛ إنه توليف رائع يليق بديوانه الأخير (أوراق الغرفة ٨) .

بعد هذا يجدر بي أن أقول إن أَمَل دُنْقُل يجيد التوليف (المُونتَاج) بصورة رائعة، ولكن هذا الكم من التقسيم في القصيدة الدنقلية قد أنهكها، فيما أرى؛ فنحن أمام قصائد كل جزء منها مستقل عن سابقه ولاحقه، ويدٌ خفيَّة تربط بينهما، قد لا يراها القارئ العادي؛ فكل جزء منها يُكَوِّن قَصِيدة بِمُفْرَدِه .

ثَالثًا : الاهْتِمَام بِالتَّفَاصِيل :

من العناصر الأخرى التي تُوجد في شعر أَمَل دُنْقُل، وتنتمي إلى لغة السينما التفاصيل الدقيقة التي تلتقطها عدسته المدهشة، وتُعَدُّ التفاصيل أساس الدراما في السينما؛ حيث إن « الأفكار في الدراما لا تنتقل مباشرة إلى المتلقي، ولكنها تَتَسَلَّلَ إليه عبر الأحداث والشخصيات والمواقف والتفاصيل » (١٣٧)، ويَعْنِي المَشْهَد السينمائيّ «الحيز الذي يقع فيه الفعل – مكان ساحة الحدث– وهو يشمل كل ما يُسْمَع أو يُشَاهَد في إطار الحدث الذي يُرَام نَقْله » (١٣٨)، وتَعْنِي تقنية المَشْهَد في السينما « سلسلة من اللقطات مرتبطة بعضها ببعض، أي مجموعة من اللقطات المُنْفَرِدَة من فيلم، يربط بينها عنصر ما مشترك » (١٣٩)، تلك المَشَاهِد تَحْمِلُ تفاصيل الحدث الذي يتناوله أَمَل دُنْقُل من خلال قصائده .

وربما اختلط في الأفهام تَوَحُّد هذا العنصر مع (السيناريو)، لَكِنَّ بينهما اختلافًا؛ فَإِنْ كان كُلّ منهما وصفًا؛ فَإِنَّ (السيناريو) أخصّ في وصف المكان والزمان والهيئة، بينما (التفاصيل) أعمّ من هذا؛ فهي تَتَعَدَّى إلى أوصاف أخرى، وبهذا يكون كل (سيناريو) (تفصيل) وليس العكس .

ثم إن التفاصيل رُبَّما لا تأتي بصيغة وصف بعد هذا، وهي تُقَابِل البُعْد بين أطراف التشبيه في الشعر الغنائيّ المُعْتَاد، وكثيرًا ما يلجأ الشاعر المُعَاصِر إلى أسلوب السيناريو السينمائيّ في قصيدته الشعريَّة؛ حيثُ يجعلها مجموعة من المشاهد واللقطات أو اللوحات؛ بحيثُ يمكن جعلها سيناريو سينمائيّ؛ بل إِنَّ ثَمَّة قصائد حاولت بالفعل أن تستعير الشكل السينمائيّ (١٤٠) .

ونستعرض بعض التفاصيل التي برع فيها أَمَل دُنْقُل، يقول في ديوان (البُكَاء بين يدي زرقاء اليمامة)، قصيدة (السويس) :

عَرَفْتُ هذه المَدِينَة الدُّخَّانِيَّهْ
مَقْهَى فَمَقْهَى .. شَارِعًا فَشَارِعا
رَأيتُ فيهَا (اليَشْمك) الأَسْوَد وَالبَرَاقِعَا
وَزُرْتُ أَوكَارَ البِغَاءِ وَاللُّصُوصِيَّه !
عَلَى مَقَاعِد السِّكَك الحَدِيدِيَّه ..
نِمْتُ عَلَى حَقَائِبِي فِي اللَّيْلَة الأُولَى
(حِينَ وَجَدْتُ الفُنْدُقَ اللَّيلِيَّ مَأْهُولاً ؟) (١٤١)

ويُتَابِعُ مشاهد قصيدته – بتفاصيلها الدقيقة – قائلاً :

وَنَحْنُ هَاهُنَا .. نَعَضُّ فِي لِجَامِ الانْتِظَارْ!
نُصْغِي إِلَى أَنْبَائِهَا .. وَنَحْنُ نَحْشُو فَمَنَا بِبَيضَةِ الإِفْطَار!
فَتَسْقُط الأَيدِي عَنِ الأَطْبَاقِ وَالمَلاعِقْ (١٤٢)

ويقول في ديوان (تعليق على ما حدث)، قصيدة (في انتظار السيف) :

فَانْظُرِي تِمْثَالَهُ الوَاقِفَ فِي المَيدَانِ ..
(يَهْتَزُّ مَعَ الرِّيحِ !)
اُنْظُرِي مِنْ فُرْجَةِ الشُّبَّاكِ :
أَيدِي صِبْيَةٍ مَقْطُوعةُ ..
مَرْفُوعَةُ .. فَوق السِّنَانْ
(.. مُرْدِفًا زَوجَتَه الحُبْلَى عَلَى ظَهْرِ الحِصَانْ)
اُنْظُرِي خَيطَ الدَّمِ القَانِي عَلَى الأَرْضِ :
(هُنَا مَرَّ .. هُنَا)
.....
هَذَا قَدَرُ المَهْزُومِ :
لا أَرْضَ .. وَلا مَالَ
وَلا بَيتَ يَرُدُّ البَابَ فِيهِ ..
دُونَ أَنْ يَطْرُقَهُ جَاب ..
وَجُنْدُيٌّ رَأَى زَوجَتَهُ الحَسْنَاءَ فِي البَيتِ المُقَابِلْ) (١٤٣)

ويقول في ديوان (البُكَاء بَين يدي زرقـــاء اليمامة)، قصيدة (يوميات كهل صغير السن) :

عَينَا القطَّة تَتْكَمشَان ..
فَيَدُقُّ الجَرَسُ الخَامسَةَ صبَاحًا !
أَتَحَسَّسُ ذَقْنِي النَّابتَةَ .. الطَّافحَةَ بُثُورًا وَجِرَاحا
(.. أَسْمَعُ خَطْوَ الجَارَةِ فَوقَ السَّقْف
وَهِيَ تَعُدُّ لِسَاكِنِ غُرْفَتِهَا
الحَمَّامَ اليَومِيّ .. !)
دِفْء الأَغْطِيَة .. خَرِيرُ الصُّنْبُور
خَشْخَشَةُ المِذْيَاع .. عُذُوبَة جَسَدِي المَبْهُور
(.. وَالخَطْوُ المُتَرَدِّدُ فَوقِي لَيسَ يَكُف .. !)
لَكِنِّي فِي دَقَّة بَائِعَة الأَلْبَان :
تَتَوَقَّفُ فِي فَكِّي .. فرْشَاةُ الأَسْنَان ! (١٤٤)

ويقول في ديوان (قصائد متفرقة)، قصيدة البطاقة السوداء (إلى أنور المعداوي) :

أَرَاهُ فِي نَوَافِذِ المتْرُو .. عَلَى مَحَطَّاتِ الوُقُوف
مُسْتَنِدًا بِكَتِفِهِ اليُسْرَى إِلَى الجِدَارْ
يُدِيرُ فِي إِصْبَعِهِ سِلْسِلَةً
فِضِّيَّةَ الإِطَار
يَرْقُبُ – بَاسِمًا– تَزَاحُمَ المَنَاكِبِ القَصِير
.....
وَحِينَمَا تَحْمِلُنِي وَأَصْدِقَائِي فِي الطَّرِيق .. مَوجَةُ المَرَحْ
وَنَسْتَرِدُّ رُوحَنَا فِي الضَّحِكَاتِ وَالغِنَاء .
أُبْصِرُهُ فِي الجَانِبِ الآخَرِ يَرْنُو مُسْتَخِفًّا بَاسِمًا
فَإِنْ تَجَاوَزْنَاهُ .. أَلْقَى عُقْبَ سِيجَارَتِهِ عَلَى الطوارْ
وَدَاسَهُ مُغْمَغِمًا ..
ثُمَّ اخْتَفَى ..

كَأَنَّهُ شَبَحْ ! (١٤٥)

وغيرها كثير في شعر أَمَل دُنْقُل، إضافةً إلى شواهد السيناريو السابقة من قبيل الوصف الحسيّ أو الخارجيّ الذي أتقنه بصورة مدهشة .

لكن الذي يدهشنا أكثر من هذا إتقانه رَصْد التفاصيل الشعوريَّة الخفيَّة، التي قد لا يلتفت إليها الإنسان الذي يقوم بها، يقول في ديوان (تَعْلِيق عَلَى مَا حَدَثَ)، قصيدة (رَبَاب) :

أَلْمَحُ وَجْهَكِ المُضِيءَ .. يَا رَبَابْ
فِي مُسْتَطِيلِ النُّورِ عِنْدَمَا يَشُعُّ ..
فِي انْفِرَاجِ بَاب
فِي وَهَجِ اللِّفَافَةِ الأَخِيرَةْ
فِي لَمْعَةِ المَنَافِضِ المُزَوَّقَةْ
فِي لَمَسَاتِ اللَّوحَةِ المُعَلَّقَةْ
فِي دَورَةِ الفَرَاشِ فِي السَّقْف ..
وَفِي انْغِلاقَةِ الكِتَابْ
فِي ذَوَبَانِ الثَّلْجِ فِي الأَكْوَابْ
فِي رَنَّةِ المَلاعِقِ الصَّغِيرهْ
فِي صَمْتَةِ المذْيَاعِ بُرْهَةً قَصِيرَهْ
فِي ثَنَيَاتِ الظِّلِّ فِي الثِّيَابْ (١٤٦)

أو حين يقول في ديوان (أَقْوَال جَدِيدة عَنْ حَرْبِ البَسُوس)، قَصِيدة (لا تُصَالِح):

ذِكْرَيَاتُ الطُّفُولَةِ بَينَ أَخِيكَ وَبَينَكَ،
حِسُّكُمَا – فَجْأَةً – بِالرُّجُولَةْ ..
هَذَا الحَيَاءُ الذِي يَكْبِتُ الشَّوقَ .. حِينَ تُعَانِقُهُ،
الصَّمْتُ – مُبْتَسِمِينَ – لِتَأْنِيبِ أُمِّكُمَا ..
وَكَأَنَّكُمَا
مَا تَزَالانِ طِفْلَين !
تِلْكَ الطُّمَأْنِينَةُ الأَبَدِيَّةُ بَينَكُمَا : (١٤٧)

ويُتَابِعُ ذِكْرَ التَّفَاصِيل الدقيقة في القصيدة نفسها :

(إِذَا لانَ قَلْبُكَ لِلنِّسْوَةِ اللابِسَاتِ السَّوَادْ
وَلأَطْفَالِهِنَّ الذين تُخَاصِمُهُمْ الابْتِسَامَه)
أَنَّ بِنْتَ أَخِيكَ "اليَمَامَه"
زَهْرَةٌ تَتَسَرْبَلُ فِي سَنَوَاتِ الصِّبَا –
بِثِيَابِ الحِدَاد ..
كُنْتُ .. إِنْ عُدْتُ :
تَعْدُو عَلَى دَرَجِ القَصْرِ ..
تُمْسِكُ سَاقَيَّ عِنْدَ نُزُولِي ...
فَأَرْفَعُهَا – وَهِيَ ضَاحِكَةٌ –
فَوقَ ظَهْرِ الجَوَادْ .
هَا هِيَ الآنَ .. صَامِتَةٌ
حَرَمَتْهَا يَدُ الغَدْرِ :
مِنْ كَلِمَاتِ أَبِيهَا ..
ارْتِدَاءِ الثِّيَابِ الجَدِيدَة
مَنْ أَنْ يَكُونَ لَهَا – ذَاتَ يَومٍ – أَخٌ !
مَنْ أَبٍ يَتَبَسَّمُ فِي عُرْسِهَا ..
وَتَعُودُ إِلَيهِ إِذَا الزَّوجُ أَغْضَبَهَا ..
وَإِذَا زَارَهَا .. يَتَسَابَقُ أَحْفَادُهُ نَحْوَ أَحْضَانِهْ،
لِيَنَالُوا الهَدَايَا ..
وَيَلْهُوا بِلِحْيَتِه (وَهُوَ مُسْتَسْلِمُ)
وَيَشُدُّوا العِمَامَة .. (١٤٨)

لقد نقل أَمل دُنْقُل بدقَّة عدسته، التي تلتقط تفاصيل المَشْهَد الدقيقة؛ فتُعْطِي لقصيدته بُعْدًا نَفْسِيًّا عميقًا، يميزه من كُلِّ شعراء هذا الأسلوب .

رَابِعًا : المُوسِيقَى التَّصْوِيرِيَّة :

إن الموسيقى التصويريَّة في الفيلم السينمائي تُؤَثِّرُ فِي المُشَاهِد، وتَجْذِبُ انتباهه، وتُمَكِّنُ المُخْرِجُ من التعبير عن المشاعر العميقة الخَفِيَّة التي يَصْعُبُ التعبير

عنها، عن طريق تزامنها مع مشاهد بصريَّة حسِّيَّة منتقاة؛ فهي عنصر لا غِنَى عنه في السينما؛ إذ تَتَسَرَّبُ في عقْلْ المُشَاهِد دُونَ وَعْيٍ منه بذلك؛ فيكون أثرها في نفسه أشد وقعًا وكثافةً، كما يقول الناقد السينمائيّ والموسيقيّ الإنجليزيّ بيتر لارسن (Peter Larsen) [١٤٩]؛ فإنَّ « مِثْلَ هذه الثقافة البصرية لم تَعُدْ تُمَثِّل جانبًا فقط من حياتنا اليومية؛ بل أصبحت هي حياتنا اليوميَّة، كما أشار نيكولاس ميرزويف (N.Mirzoeff) [١٥٠] .

ولا يمكن إنكار دور الموسيقى التصويريَّة بحالٍ من الأحوال؛ ذلك أنَّ « الموسيقى الموضوعة جَيِّدًا يمكن أن تُعْطِي إحساسًا بالكرامة أو الحُزْن لإحدى الشخصيات ... ويُمْكِنُ أن تؤكد ليس معطيات الشخصيَّة فقط، ولكنها تشير إلى الدوافع غير المرئيَّة، أو تتنبأ بفعل مُهِمّ، ومن ناحية البِنَاء؛ فَإِنَّ المُوسِيقَى يُمْكِن أَنْ تُعْطِيكَ ما تحتاجه من تحديد لفقرات فيلمك، من خلال الانتقالات في المَشَاهِد أو بين الفصول، كما أن أجزاء أو شذرات من الألحان يُمْكِن أَنْ تَكُون مُفِيدَة إذا كانت تنتمي إلى صورة موسيقيَّة أكبر » [١٥١] .

ولا تتوقف الموسيقى التصويريَّة عند السيمفونيات الموسيقيَّة الآلية وحسب؛ فقد يكون « الجانب الصوتيّ أحيانًا عبارة عن مجموعة أصوات متنوعة وشديدة التعقيد؛ فمثلاً مشهد يَجْرِي داخل غُرْفَة، إنَّ النَّوَافِذَ مَفْتُوحة، وهذا يَعْنِي أَنَّنَا نسمع ضجيج الشارع، إن اللقطة قصيرة، ولكن السيمفونيَّة الصوتيَّة لا تَتَطَوَّر ضِمْن لَقْطَة وَاحِدة مُنْفَرِدة، بل ضِمْن المَشْهَد بكامله، وهكذا فَإِنَّ هذا المَقْطَع الصَّوتِيّ القصير والمسموع مُرَافِقًا لِلَّقْطَة المُعَيَّنَة، يرتبط بتطوُّر كل تلك السيمفونيَّة الصوتيَّة » [١٥٢]، وَمِنْ ثَمَّ جاءت الموسيقى الشعريَّة التي نقرأها وكأننا نسمعها؛ فتلك الألحان التي يشير إليها الشاعر، كأنْ يقول مثلا : (وقت الظهيرة في شارع عبد العزيز)؛ فهذا يجعلنا نتخيل، ونحن نقرأ حكاية القصيدة، الضوضاء المُصَاحِبَة للأحداث .

ويُنْظَرُ إلي الموسيقى التصويريَّة في السينما بوصفها دِعَامةً للخطاب السينمائيّ، تُؤَلَّف مِنْ أَجْلِ إِثْرَاء وتعزيز الصورة السينمائيَّة .

ومثلما اهتمَّ أَمَل دُنْقُل بالتفاصيل الخارجيَّة والمعنويَّة، اهتمَّ كذلك بالعنصر الصوتيّ في قصيدته السينمائيَّة، وهو عنصر بالغ الأهمية؛ حيث يكتمل به المَشْهَد في القصيدة، ويَظَلُّ « تَعَدُّد الأصوات، المُلْتَبِس، فِي أَحْيَانٍ كَثِيرة، بِالتَّنَوُّع المُوسِيقِيّ مِنْ

وَسَائِل شَاعِرِنَا فِي تَحْرِيك قَصَائِده عَلَى محْوَر سِيَاقِيّ دِرَامِيّ مُتَفَجِّر، قد يَصِلُ، أَحْيَانًا، إلى مشارف الإطار المسرحيّ » [١٥٣]؛ لِيُقَدِّمَ في ختام الأمر، وبطريقة محسوسة، الإيقاع الداخليّ للصورة؛ لذلك نجده في بعض قصائده يَرْسِمُ صورةً صوتيَّة، إن جاز التعبير، يقول في ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، قصيدة (السويس) :

رَأَيتُ عُمَّالَ "السِّمَاد" يَهْبِطُونَ مِنْ قِطَارِ "المَحْجَرِ" العَتِيقْ
يَعْتَصِبُونَ بِالمَنَادِيلِ التُّرَابِيَّه
يُدَنْدِنُونَ بِالمَوَاوِيلِ الحَزِينَةِ الجَنُوبِيَّه [١٥٤]

ويقول في الديوان نفسه، قصيدة (يوميات كهل صغير السن) :

.. وَفِي المَسَاء، فِي ضَجِيجِ الرَّقْصِ والتَّعَانُق
تَنْزَلِقِينَ مِنْ ذِرَاعٍ لِذِرَاع !
تَنْتَقِلِينَ فِي العُيُون .. فِي الدُّخَان العَصَبِيِّ .. فِي سُخُونَةِ الإِيقَاع
وَفَجْأَةً .. يَنْسَكِبُ الشَّرَابُ فِي تَحَطُّمِ الدَّوَارِق
.....
وَحِينَ يَفْغَرُ المُغَنِّي فَمَهُ مُرْتَبِكًا
تَتَفَجَّرِينَ ضَحِكًا !
تَشْتَعِلِينَ ضَحِكًا !
وَتَخْلَعِينَ الثَّوبَ فِي تَصَاعُدَاتِ النَّغَمِ الصَّارِخ .. وَالمَطَارِق
وَتَخْلَعِينَ خُفَّكِ المُشْتَبِكَا
ثُمَّ ..
تُوَاصِلِينَ رَقْصَكِ المَجْنُون .. فَوقَ الشَّظَايَات المُتَنَاثِرَه !!
.....
حَبِيبَتِي فِي الغُرْفَةِ المُجَاوِرَه
أَسْمَعُ وَقْعَ خَطْوِهَا .. فِي رَوحَةٍ وَجَيئَه
أَسْمَعُ قَهْقَهَاتِهَا الخَافِتَةَ البَرِيئَه
أَسْمَعُ تَمْتَمَاتِهَا المُحَاذِرَه
حَتَّى حَفِيفَ ثَوبِهَا .. وَهِيَ تَدُورُ فِي مَكَانِهَا .. تَهُمُّ بِالمُغَادَرَه [١٥٥]

ونجد أَمَل دُنْقُل في غير قصيدة ينتقي ألفاظًا صوتيَّة تَشْعُرُ بها الأُذُنُ، قبل أن نتخيلها صُوَرًا، يقول في ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، قصيدة (موت مُغَنِّيَة مَغْمُورَة) :

نَقَرَاتُ المَطَرِ العَذْبَة فِي النَّافِذَة البَيضَاء ..
دَفْقُ الدِّفْءِ مِنْ تَمْتَمَةِ القطَّة ..
مُوسِيقَى السُّكُونِ المُوحِشَةْ (١٥٦)

وفي تلك القصيدة يستخدم ألفاظًا تَدُلُّ على ما أقول، مثل :

– صوت (١) :
– (تقاسيم) :
– منفرد :
– صوت (٢) :

ويقول في ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، قصيدة (بُكَائِيَّة اللَّيل والظَّهِيرَة) :

كَانَ الطَّرِيقُ يُدِيرُ لَحْنَ المَوتِ – كَانَ جُهَنَّمِيَّ الصَّوت –
فَوقَ شَرَائِطِ التَّسْجِيل ..
فِي أَسْلاكِ هَاتِفِه المُحَنَّك ..
فِي صَرِيرِ البَابِ مِنْ صَدَأِ الغَوَايَة ..
فِي أَزِيزِ مَرَاوِحِ الصَّيفِ الكَبِيرَة ..
فِي هَدِيرِ مُحَرِّكَاتِ "الحَافِلات"
وَفِي شِجَارِ النِّسْوَةِ السُّوقِيِّ فِي الشُّرُفَاتِ ..
فِي سَأَمِ المَصَاعِد ..
فِي صَدَى أَجْرَاسِ إِطْفَائِيَّة تَعْدُو .. مُصَلْصِلَة النِّدَاء (١٥٧)

ولا نعدم في شعر أَمَل دُنْقُل – بقليل من الغُلُو – ما يُسَمَّى في السينما بالموسيقى التصويريَّة، وهي موسيقى تُرَافِق المشهد، وتَشْغَلُ آذان المُشَاهِد؛ حَتَّى يَكْتَمِلَ التأثير في نَفْسِ ذلك المُشَاهِد حزنًا أو سرورًا .

نَعْثُرُ عليها في ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، قصيدة (أيلول) :

(صَوت) : (جَوقَة خَلْفِيَّة) :

أَيلُول البَاكِي فِي هَذَا العَام هَا نَحْنُ يَا أَيلُول
يَخْلَعُ عَنْهُ فِي السِّجْنِ قَلَنْسَوَةَ الإِعْدَام لَمْ نُدْرِك الطَّعْنَه
تَسْقُطُ مِنْ سِتْرَتِهِ الزَّرْقَاء ... الأَرْقَام ! فَحلَّت اللَّعْنَه
يَمْشِي فِي الأَسْوَاق : يُبَشِّرُ بِنُبُوءَتِهِ الدَّمَوِيَّه فِي جِيلِنَا المَخْبُول !
لَيْلَةَ أَنْ وَقَفَ عَلَى دَرَجَاتِ القَصْرِ الحَجَرِيَّه ... ...
لِيَقُولَ لَنَا : إِنَّ سُلَيمَانَ الجَالِسَ مُنْكَفِئًا
فَوقَ عَصَاه قَدْ حَلَّت اللَّعْنَه
قَدْ مَات ! وَلَكِنَّا نَحْسَبُهُ يَغْفُو حِينَ نَرَاه !! فِي جِيلِنَا المَخْبُول !
أَوَّاه . فَنَحْنُ فِي أَيلُول
قَالَ .. فَكَمَمْنَاه .. فَقَأْنَا عَينَيه الذَّاهِلَتَينِ لَمْ نُدْرِك الطَّعْنَه !
وَسَرَقْنَا مِنْ قَدَمَيه الخُفَّينِ الذَّهَبِيَّين ... ...
وَحَشَرْنَاهُ فِي أَرْوُقَةِ الأَشْبَاحِ المُزْدَحِمَه [١٥٨]

فهذه قصيدة دنقلية غريبة تتكون من :

- (صوت)، وهو العنصر الأساس في القصيدة .
- (جَوقَة خَلْفِيَّة)، وهي الصوت الثانوي (المُكَمِّل) في القصيدة، والذي أَعُدُّه نوعًا من (الموسيقى التصويريَّة الشعريَّة) .

ومن هنا نجد عناصر السينما في قصيدة أَمَل دُنْقُل تكاد تكون كاملةً، إلا أنها لم تخرج عن كونها قصيدة إلا قليلاً .

ويميل « أمل دنقل إلى استخدام الحروف المجهورة في قوافيه، كما يميل إلى استخدام الحروف المتوسطة (بين الاحتكاكية والانفجارية، أو بالتعبير القديم : بين الشدة والرخاوة) أكثر من الحروف الشديدة وحدها أو الرخوة وحدها » [١٥٩] .

وغَيرُ خَافٍ أَنَّ « من أبرز المؤثرات الخارجيَّة في تَطَوُّر الدلالة : شيوع العامية، والاحتكاك باللغات والثقافات الأجنبيَّة، وهناك وسائط خارجيَّة أخرى، مثل وسائل الإعلام، تقوم بدور ملحوظ في نشر العاميَّة والدخيل من الثقافات الأجنبية، ويكفي للتدليل على ذلك أن نرى أي جُمَل عادية أو كلمة تردد أكثر من مرة على لسان بطل فيلم سينمائيّ أو تليفزيونيّ عدة مرات، وسرعان ما تتلقفها ألسنة العامة فأقلام الصحفيين وأساليب الكتابة » [١٦٠] .

إنَّ الشِّعْرَ في حياة أَمَل دُنْقُل مَلاذٌ يَستَلِذُّ به، وليس فقط كلمات مخطوطة، أو نصوص كُتِبَتْ بِمَحْض الصُّدْفَة، أو عن عَمْد، يقول : « حين أُقَنِّنُ شِعْرِي أُسْجَنُ فِيه، وَحِين أُطْلِقُهُ بِلا مَاسِك أَضِيعُ فِيه، وَالقَصيدة عِنْدِي أزمة حَقِيقِيَّة تَتَوَتَّر فِيهَا الأَعْصَاب وَالمَرْئِيَّات، وَمِنْ ثَمَّ الكَلِمَات، أَحُسُّ أَنَّ كَمِيَّة الهَوَاء الدَّاخِلَة إِلَى رِئَتِي غير كافية، أَخْتَنِقُ وَرُبَّمَا أبدو عدائيًّا، وحين تَجِيءُ القصيدة أَعُودُ إلى سابق حالتي » [١٦١]؛ فالقصيدة – عنده – « علاج رائع، وَجَع لذيذ، خَدَر معط » [١٦٢]؛ فليس غريبًا أن يختلف عن الآخرين، وأن يكون لشعره طابعٌ مُمَيِّزٌ، يَجْعَلُكُ تَتَعَرَّف إلى كاتب القصيدة، منذ الوهلة الأولى، بحَدْسِك قبل عقلك، لقد كان المُتَحَدِّثَ الرسميّ، ولسان حال جيله من الشعراء، وإنْ اتَّفَقَ معهم في القليل؛ فقد اختلف في الجَمِّ الكثير؛ فقد كان ذَا حِسٍّ وَطَنِيّ قَوِيّ لِلغَايَة، والإنسان المُبْدَع – دائمًا – مَا يَشْعُر بما لا يَشْعُرُ به الآخرون، وبالتمحيص في « المنظور الإيديولوجيّ للمبدع بوصفه مُعَبِّرًا عن ضمير الجماعة » [١٦٣]، نجد أن أَمَل دُنْقُل خير مُعَبِّرٍ عن ضمير مجتمعه، في أحلك اللحظات وأجملها؛ فقد كان شاعرًا وقاصًّا ومصورًّا واصفًا لحال مجتمعه آنذاك .

الخاتمة ونتائج البحث

المُخْرِج السينمائيّ هو المَسْؤُول عن الفيلم من بدايته إلى نهايته، ويُؤخَذُ رَأيُهُ في كل صغيرة وكبيرة في أثناء تنفيذ الفيلم، وفي جميع التخصُّصَات التي تُسْهِم في عمل الفيلم : المُمَثِّلينَ والديكور والإضاءة والمونتاج والصوت والموسيقى والسيناريو والمكياج والملابس؛ فَهُوَ المَسْؤول عَن التَّفَاهُم بَين الفُرُوع المُخْتَلفة؛ لتحقيق الرؤيَّة الفنيَّة التي يريد تحقيقها بمعاونتهم جميعًا؛ حيثُ يَقُومُ بترجمة النصّ الفَنِّيّ (الكلمات) إلى مُعْطَيَات بَصَرِيَّة (اللقطات)، تُسَلَّم إلى المونتير؛ من أجل ربطها سَوِيًّا لتأخذ شكل الفيلم السينمائيّ؛ لذا لا بُدَّ أن يكون لَدَيهِ مَعْرِفة وَاسِعَة بِالفُنُون، وَلا يَكُفُّ عن التَّسَاؤُل، ويَبْحَثُ دومًا عن افتراضات وتفسيرات، ويَلْزَمُ أَنْ يَتَّسِمَ بِالعِنَاد والإِصْرَار الدَّائِمَينِ عندما يبحث عن الأفكار الكبيرة والإنجاز العظيم .

وقد أَتْقَنَ أَمَل دُنْقُل فن الإخراج السينمائيّ؛ لأَنَّهُ يَمْتَلِكُ مُؤَهِّلات المُخْرِج الجَيِّد، وبمقدوره تطبيقها على فنه الشعريّ، لقد جَعَلَ الشَّاعِرَ مُصَوِّرًا، عليه أن يُرَتِّبَ العَنَاصِرَ المختلفة المراد تصويرها في شكلٍ مُنَظَّم، ويختار زاوية الكاميرا المناسبة لتغطية الحدث، وَمِنْ ثَمَّ ظَهَرَ السَّرْد السينمائيّ بكثرة في شعره، وتَبَلْوَرَ أُسْلُوب الإخراج في المقاطع الشعريَّة؛ حتى أحالها مشاهد سينمائيَّة ذات حَبْكة دِرَامِيَّة دقيقة، يستمتع بها القارئ .

وتتجلى خصائص أسلوب الإخراج السينمائيّ وتقنياته في قصائده، عن طريق تَكَاثُف العناصر المرئيَّة في المُتَخَيَّل الشعريّ على تقنيات التعبير الفنيّ في الشعر؛ لذا يمكننا أن نَنْظُرَ إلى شعره بوصفه صُورَةَ الكلام التي تُحَقِّق اللمحات المُتَخَيَّلة وكَأَنَّها مَرْئِيَّة؛ فقد جاءت كثير من قَصَائِده ترجمة لتجربة سينمائيَّة مرئيَّة في شِعْر مكتوب .

لقد انفتح على جميع الفنون في عصره، واستطاع أن يستفيدَ من أدواتها الفنيَّة في إخراج شعره سينمائيًّا، وأَبْدَعَ في رَسْمِ المَشَاهِد، وبِنَاء الحَبْكَة الدِّرَامِيَّة؛ لذا تَمَيَّزَتْ معظم قصائده بهيمنة الطابع السينمائيّ، في الشكل والمضمون والبناء الفنيّ للقصيدة .

وقد اهتمَّ بعمل مُقَدِّمَات شارحة لحكاية القصيدة على لسان الرَّاوِي، يظهر فيها عُنْصُر السَّرْد القصصيّ والروائيّ، إضافةً إلى ظُهُور شخصية الرَّاوِي، الذي يبدأ في سَرْد الحِكَاية، وقد كانت تلك المقدمات على قدرٍ كبير من الدِّقَّة والتشويق .

وقد أَولَى اهتمامًا بالغًا بخواتيم القصائد، التي تشابهت وخواتيم الأفلام السينمائيَّة؛ حيثُ نَوَّعَ ما بين الخاتمة المُغْلَقة، والخاتمة المَفْتُوحة، والخاتمة المُحَايِدَة .

فَإِنَّ كِتَابَةَ القصيدة – عنده – أشبه بكتابة سيناريو صغير، له بداية ووسط ونهاية، مُقَسَّم إلى مشاهد وأماكن وأزمنة، ويؤكد ذلك اهتمامه البالغ بتفاصيل المشهد الحكائي، ووصفه الدقيق للمكان والزمان والشخصيات، إلى جانب التنويع ما بين السرد والوصف والحوار؛ مِمَّا أضفى على قصائده روحًا مرحةً خفيفةً، جَعَلَت القَارِئَ لا يَشْعُرُ بِالمَلل .

فقد استفاد من طريقة السيناريست في وصف الأحداث وكأنها مرئية؛ حيثُ وَضَعَ جُمَلاً على هامش الأحداث تصف كيفية وقوعها، وطريقة الكلام، ونظام الحركة؛ فكأنه يصف المشهد المَحْكِيّ وصفًا دقيقًا؛ مِمَّا جَعَلَ القارئ وكأنه شَاهِد عِيَان للأحداث .

إن المونتاج السينمائيّ فَنَّ وَصْل اللقطات السينمائيَّة بعضها ببعض في جميع مداخلها؛ حَتَّى يَكْتَمِلَ الفيلم صورةً وصوتًا في تَزَامُنٍ دقيق؛ حيث تُقَطَّع الصُّوَر، وتُرَكَّب اللَّقَطَات، وتُلْصَق المَشَاهِد وتُرَتَّب؛ ليتناسب السَّرْد الدراميّ، وتَتَسَلْسَل الأحداث بشكل منطقيّ، عَلَى أَنْ يَتَزَامَن المُؤَثِّر الصَّوتِيّ مع الصُّورَة السينمائيّة وحركة المُمَثِّلِينَ والإضاءة وسير الأحداث .

وقد دَلَّ تقسيم المشاهد الحكائيَّة، عند أَمل دُنْقُل، على أنه مونتير مُحْتَرِف، يُجِيدُ فَنَّ المونتاج، ويصبغه بِصِبْغَةِ الشِّعْر؛ فَيَخْرُج إبداعًا أدبيًّا، يجمع ما بين الشعر والسرد السينمائيّ؛ فقد استعان بأسلوب (المونتاج) بأنماطه وأساليبه المختلفة بوصفه أحد العناصر الدراميَّة في بناء القصيدة؛ ليجعل القصيدة مرئيَّة أكثر منها سمعيَّة، وكما أن هناك قطعات مونتاجيَّة حواريَّة متراكبَّة؛ فَإِنَّ هُنَاك انتقالات حيَّة من مشهد إلى آخر باستخدام القَطْع المُتَرَاكِب؛ حَيثُ يُقَدِّم مجموعة من اللقطات المتتالية التي ترتبط بموضوع واحد، وتُحْدِثُ في مجموعها تأثيرًا مُعَيَّنًا .

إن الموسيقى التصويريَّة في الفيلم السينمائي تُؤَثِّرُ في المُشَاهِد، وتَجْذِبُ انتباهه، بوصفها دِعَامَةً للخطاب السينمائيّ، تُؤَلَّف مِنْ أَجْلِ إِثْرَاء وتعزيز الصورة السينمائيَّة؛ فهي تُمَكِّنُ المُخْرِجُ من التعبير عن المشاعر العميقة الخَفِيَّة التي يَصْعُبُ التعبير عنها، عن طريق تزامنها مع مشاهد بصريَّة حِسِّيَّة منتقاة؛ فهي عنصر لا غِنَى

عنه في السينما؛ إذ تَتَسَرَّبُ في عقْلْ المُشَاهِد دُونَ وَعْيٍ منه بذلك؛ فيكون أثرها في نفسه أشدّ وقعًا وكثافةً .

ومثلما اهتمَّ أَمَل دُنْقُل بالتفاصيل الخارجيَّة والمعنويَّة، اهتمَّ كذلك بالعنصر الصوتيّ في قصيدته السينمائيَّة، وهو عنصر بالغ الأهمية؛ حيث يكتمل به المَشْهَد في القصيدة، ويَظَلُّ تَعَدُّد الأصوات، المُلْتَبِس، فِي أَحْيَانٍ كَثِيرة، بِالتَّنَوُّع المُوسِيقِيّ مِنْ وَسَائِل شَاعِرِنَا فِي تَحْرِيك قَصَائِده عَلَى مِحْوَر سِيَاقِيّ دِرَامِيّ مُتَفَجِّر، قد يَصِلُ، أَحْيَانًا، إلى مشارف الإطار المسرحيّ؛ لِيُقَدِّمَ في ختام الأمر، وبطريقة محسوسة، الإيقاع الداخليّ للصورة، الذي يجعل الألحان والأغاني تَمْكُثُ في آذان القارئ، وكأنه يشاهد فيلمًا بِكُلّ تفاصيله وعناصره السينمائيَّة؛ ممَّا يجعل الصورة المرئيَّة مسموعة أيضًا .

بعد هذا لا أكون مغاليًا إِنْ قُلْتُ إن أَمَل دُنْقُل لم يكن شاعرًا وحسب؛ بل كان مخرجًا سينمائيًّا، استطاع أن يُخْرِجَ على الورق مشاهده التي رآها واستفزته ببراعة، ونجح في التعبير عن المشاهد التي تَمُرُّ بنا دون أن نلتفت إليها ببراعة أشدّ، وأدهشنا حين تَسَلَّلَ إلى المَشَاهِد النَّفْسِيَّة التي تدور بين الفرد ونفسه بطريقة واقعيَّة، لا فلسفيَّة تائهة كما يفعل آخرون في هذا المِضْمَار .

الحواشي

(١) انظر : صلاح فضل : قِرَاءَةُ الصُّورَةِ وصُوَرُ القِرَاءَةِ، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م، ص ٣٤ – ٤٨ .

(٢) دَرَسَ الدكتور جمال محمد عطا قصيدة أمل دنقل (رُسُوم فِي بَهْو عَرَبِيّ)، بصورة موجزة، حينما تَحَدَّثَ في كتابه (تشكيل صورة الموت في شعر أمل دنقل) عن الأسلوب السينمائيّ في شعر أمل دنقل .

– انظر : جمال محمد عطا : تشكيل صورة الموت في شعر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م، ص ٢٨٦ – ٢٩١ .

(٣) انظر : محمد عجور : الأُسْلُوبُ السِّينِمَائِيّ فِي البِنَاء الشِّعْرِيّ المُعَاصِر؛ دراسة نقدية، قسم البحوث والدراسات، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٩م .

(٤) سيسل دي لويس : الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة عدنان غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢م، ص ٩٧ .

(٥) صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة (١٦٤)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م، ص ٢٨٤ .

(٦) إرنست فيشر : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٦م، ص ٩ .

(٧) سيرجي آيزنشتاين : الإحساس السينمائي، ترجمة سهيل جبر، دار الفارابي، بيروت، ط١، د . ت، ص ٢٠ .

(٨) مصطفى رجب : لغة الشعر الحديث؛ دراسة تطبيقية في ديوان (زرقاء اليمامة) لأمل دنقل، سلسلة كتابات نقدية (١٠٦)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠٠٠م، ص ٢٨٣ .

(٩) أسامة عطية عثمان : رؤية الموت عند أمل دنقل، دار المعرفة، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ٥٦ .

(١٠) محمود أمين العالم : شاعر على خطوط الثأر.. الداخلية، ضمن كتاب (سِفْر أَمل دنقل)، عبلة الرويني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص ١٤٩ .

(١١) علي عبد رمضان : جمالية التقرير في شعر أمل دنقل، مجلة فصول؛ دراسات نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العددان ٩١، ٩٢، خريف ٢٠١٤م، شتاء ٢٠١٥م، ص ١١٧ .

(١٢) جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٨٤م، ص ٢٣ .

(١٣) علي عبد رمضان : جمالية التقرير في شعر أمل دنقل، ص ١١٦ .

(١٤) محمد شبل الكومي : في ميزان النقد الفلسفيّ، ضمن كتاب (أمل دنقل عابرًا للأجيال)، إعداد وإشراف أسامة الألفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، ص ١٢١ .

(١٥) فاروق عبد الحكيم دربالة : الموضوع الشعريّ؛ دراسة تحليليَّة في الرؤية والتشكيل عند : (أمل دنقل – محمد إبراهيم أبو سنة، محمد عفيفي مطر، فاروق شوشة، محمد مهران السيد، أحمد سويلم)، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م ص ٢٠١– ٢٠٢ .

(١٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠١٢ م، ص ٢٧٤ .

(١٧) روي آدمز : لغة الصورة، ترجمة سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م، ص ٨ .

(١٨) جمال محمد عطا : تشكيل صورة الموت في شعر أمل دنقل، ص ٢٨٧.

(١٩) حَسَنَ الغُرَفِيّ : حَوَاشٍ عَلَى مُتُون أَمَل دُنْقُل الشِّعْرِيَّة، ضمن كتاب (أمل دنقل؛ الإنجاز والقيمة)، سلسلة أبحاث المؤتمرات (٢٠)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ٦٩ .

(٢٠) ياسين النصير : فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م، ص ٣١.

(٢١) دوسين، دبليو : الدراما والدراميّ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م، ص ١٦٤.

(٢٢) سعد دعبيس : تيار رفض المجتمع في الشعر العربيّ الحديث في مصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، طـــ١، ١٩٩٢م، ص ١٣٢.

(٢٣) فوزي عيسى : شعراء معاصرون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،١٩٩٠م، ص٩٤ .

(٢٤) المتنبي : ديوان أَبِي الطَّيِّب المُتَنَبِّي؛ بشرح أبي البقاء العُكْبَرِيّ (ت٦١٦هـــ)، المُسَمَّى بِالتِّبْيَان فِي شَرْحِ الدِّيوَان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د . ت، ٩٢/٣ .

(٢٥) أحمد إسماعيل : كيف كَتَبَ أَمَل دُنْقُل قَصَائده، ضمن كتاب (سِفْر أَمَل دنقل)، عبلة الرويني، ص ٢٣٩ .

(٢٦) المرجع السابق، ص ٢٣٧ .

(٢٧) مَحْمُود نَسِيم : أَمَل دُنْقل فِي صِيَاغَتِهِ النَّظَرِيَّة، ضمن كتاب (سِفْر أَمَل دنقل)، عبلة الرويني، ص ٢٥٩ .

(٢٨) فاضل الأسود : السرد السينمائي؛ (خطابات الحكي – تشكيلات المكان – مراوغات الزمن)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص ١٤٠ .

(٢٩) وليد شميط : مَتَى اكْتَشَفْتَ الشِّعْر؟، ضمن كتاب (سِفْر أَمَل دنقل)، عبلة الرويني، ص ٦٣٣– ٦٣٤ .

(٣٠) حسن لشكر : البُعْد السَّرْدِيّ فِي إِبْدَاعِهِ، ضمن كتاب (أمل دنقل عابرًا للأجيال)، إعداد وإشراف أسامة الألفي، ص ١٥٢ .

(٣١) عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٠٦ .

(٣٢) إيليا أبو ماضي : ديوان إيليا أبو ماضي، دار العودة، بيروت، د . ت، ص ٤٠٧ .

(٣٣) المصدر السابق، ص ١١١ .

(٣٤) المصدر نفسه، ص ٣٠٦ .

(٣٥) أَحْمَد عَبْد المُعْطِي حِجَازِي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢م، ص ١٣٤ .

(٣٦) المصدر السابق، الصفحة نفسها .

(٣٧) المصدر نفسه، ص ١٤٩ .

(٣٨) مايكل رابيجر : الإخراج السينمائي؛ تقنيات وجماليات، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م، ص ٣٩٧ .

(٣٩) محمود درويش : ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ١٩٩٤م، ص ٣٨٢ .

(٤٠) المصدر السابق، ص ٤٤١ .

(٤١) المصدر نفسه، ص ١٥٦ .

(٤٢) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٤٢ – ٤٣ .

(٤٣) حَسَنَ الغُرَفِيّ : حوَاشٍ عَلَى مُتُون أَمل دُنْقُل الشِّعْرِيَّة، ص ٦٨ .

(٤٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها .

(٤٥) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنية واللغوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م، ص ٢٧ .

(٤٦) كين دانسايجر : فكرة المُخْرِج؛ الدليل إلى البراعة في فن الإِخْرَاج، ترجمة محمد علام خضر، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ٢٠١٤م، ص ١٠ .

(٤٧) مايكل رابيجر : الإخراج السينمائي، ص ٢٧ – ٢٨ .

(٤٨) علي بدرخان : حرفيات الإخراج السينمائي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م، ص٢٥ .

(٤٩) المرجع السابق، ص ٣٨٤ .

(٥٠) مايكل رابيجر : الإخراج السينمائي، ص ٢٥ – ٢٦ .

(٥١) فاضل ثامر : معالم جديدة في أدبنا المعاصر، دار الحرية للطباعة، بغداد، الجمهورية العراقية، ١٩٧٥م، ص ٣٥١ .

(٥٢) Henderson, Scott. "Youth, Excess and the Musical Moment." Film's Musical Moments. Eds. Ian Conrich and Estella Tincknell. Edinburgh: Edinburgh University Press, ٢٠٠٦, pp. ١٤٦–١٥٧.

(٥٣) صدوق نور الدين : السَّرْدِيّ وَالشِّعْرِي، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، س١٢، ع٣، ١٩٧٨م ، ص ١٣٨ .

(٥٤) Hulme, T. E. Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art, Second Edition. Ed. Hurbert Read. Foreword. Jacob Epstein. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., ١٩٣٦, p. ١٤٩.

(٥٥) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٨٣ .

(٥٦) المصدر السابق، ص ٨٤ .

(٥٧) جابر عصفور : من أقنعة أمل دنقل، ضمن كتاب (سِفْر أَمل دنقل)، عبلة الرويني، ص ٣٤٧ .

(٥٨) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ١١١ .

(٥٩) عبد الرحمن بسيسو : قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر؛ قصيدة القناع أنموذجًا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م ١٦، ع ١، صيف ١٩٩٧م، ص ٩٨ – ١٢٠ .

(٦٠) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٢٨٥– ٢٨٦ .

(٦١) حميد لحمداني : بنية النص السرديّ؛ من منظور النقد الأدبيّ، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٣م، ص ٢٨٥ .

(٦٢) شاكر عبد الحميد : الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ١٤٥ .

(٦٣) فرانك هاور : فن كتابة السيناريو، ترجمة رانيا قرداحي، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ٢٠١٣م، ص ٧١ .

(٦٤) مايكل رابيجر : الإخراج السينمائي، ص ١٩٥ .

(٦٥) المرجع السابق، ص ٢٧٩ –٢٦٩ .

(٦٦) Hagin, Boaz. Death in Classical Hollywood Cinema. London and New York: Palgrave Macmillan, ٢٠١٠, p. ٥٨.

(٦٧) Bellour, Raymond. The Analysis of Film. Ed. Constance Penley. Trans. Mary Quaintance et al. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, ٢٠٠٠, p. ٢٣٨.

(٦٨) ليندا ج كاوغيل : فن رسم الحبكة السينمائية، ترجمة محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ٢٠١٣م، ص ٢٥ .

(٦٩) ماري تيريز جورنو : معجم المصطلحات السينمائية، إشراف ميشيل ماري، ترجمة فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، د . ت، ص ٩٠ .

(٧٠) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ١٠٠ – ١٠١.

(٧١) المصدر السابق، ص ١٢٠ .

(٧٢) المصدر نفسه، ص ١٤٦ .

(٧٣) محمود أمين العالم : شاعر على خطوط الثأر.. الداخلية، ضمن كتاب (سِفْر أَمل دنقل)، عبلة الرويني، ص ١٥٣ – ١٥٤ .

(٧٤) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٣٩٠ – ٣٩١ .

(٧٥) Preis, Eran. "Not Such a Happy Ending: The Ideology of the Open Ending." Journal of Film and Video, Vol. ٤٢, No. ٣, Problems in Screenwriting (Fall ١٩٩٠), pp. ١٨–٢٣.

(٧٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٩٤ .

(٧٧) المصدر السابق، ص ١٧١ .

(٧٨) المصدر نفسه، ص ٣٧٦ .

(٧٩) المصدر نفسه، ص ٤٣٢ .

(٨٠) Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London and New York: Routledge, ١٩٩٢, p. ٤٣.

(٨١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ١٧٧ .

(٨٢) المصدر السابق، ص ٣١٦ .

(٨٣) المصدر نفسه، ص ٣١٩ .

(٨٤) المصدر نفسه، ص ٢٢١ .

(٨٥) Bazin, André. *What Is Cinema?* Essays Selected & Trans. Hugh Gray. Berkeley, LA: University of California Press, ١٩٦٧, p. ٧٣.

(٨٦) مايكل رابيجر : الإخراج السينمائي، ص ١٨١ .

(٨٧) سدفيلد : السيناريو، ترجمة سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، دمشق، بيروت، ١٩٨٩م،ص٢٣.

(٨٨) ليندا ج كاوغيل : فن رسم الحبكة السينمائية، ص ٢٥ .

(٨٩) رودولف آرنهايم : فن السينما، ترجمة عبد العزيز فتحي، صلاح التهامي، مراجعة عبد الرحمن الشرقاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د. ت، ص ٢٧ .

(٩٠) سيد قطب : النقد الأدبي؛ وأصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص ٢٨ .

(٩١) علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م، ص ٢٢٧ .

(٩٢) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة؛ البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د . ت، ص ٤٦ .

(٩٣) علي بدرخان : حرفيات الإخراج السينمائيّ، ص ٢٦ .

(٩٤) مايكل رابيجر : الإخراج السينمائي، ص ٣٩٦ .

(٩٥) فاضل الأسود : السرد السينمائي، ص ٢٢٢ .

(٩٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٢١٢ .

(٩٧) المصدر السابق، الصفحة نفسها .

(٩٨) المصدر نفسه، ص ٢١٢ – ٢١٣ .

(٩٩) المصدر نفسه، ص ٣١٠ .

(١٠٠) محمد عجور : الأُسْلوبُ السِّينِمَائِيّ فِي البِنَاء الشِّعْرِيّ المُعَاصِر، ص ٦١ .

(١٠١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٣١٢ – ٣١٣ .

(١٠٢) محمد عجور : الأُسْلوبُ السِّينِمَائِيّ فِي البِنَاء الشِّعْرِيّ المُعَاصِر، ص ٦٣ .

(١٠٣) مايكل رابيجر : الإخراج السينمائي، ص ١٨٢ .

(١٠٤) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٣٧٣ .

(١٠٥) المصدر السابق، ص ٣٩٨ – ٣٩٩ .

(١٠٦) محمد عجور : الأُسْلوبُ السِّينِمَائِيّ فِي البِنَاء الشِّعْرِيّ المُعَاصِر، ص ١٠٥ .

(١٠٧) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٤٠٠ .

(١٠٨) محمد عجور : الأُسْلوبُ السِّينِمَائِيّ فِي البِنَاء الشِّعْرِيّ المُعَاصِر، ص ١٠٧ – ١٠٨ .

(١٠٩) لوي دي جلينيتي : فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م، ص ١٨٦ .

(١١٠) كاريل رايس : فن المونتاج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ١٥ .

(١١١) Deleuze, Gilles. Cinema ١: The Movement-Image, Sixth Edition. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, ٢٠٠١, p. ٤.

(١١٢) ميخائيل روم : أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص ١٦٨ .

(١١٣) محمد عجور : الأُسْلوبُ السِّينِمَائِيّ فِي البِنَاء الشِّعْرِيّ المُعَاصِر، ص ٩٤.

(١١٤) جافين ميلار : فن المونتاج، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١٣ .

(١١٥) علي حوم : أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ٦٤ .

(١١٦) ماهر مجيد إبراهيم : التراكيب الزمنية في سردية الفيلم السينمائي المعاصر، رسالة دكتوراة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٥م، ص ١١٠ .

(١١٧) علي بدرخان : حرفيات الإخراج السينمائيّ، ص ٢٦ .

(١١٨) علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٢٢٨ .

(١١٩) صلاح فضل : قِرَاءَةُ الصُّورَةِ وصُوَرُ القِرَاءَةِ، ص ٤٠ .

(١٢٠) حَسَنَ الغُرَفِيّ : حَوَاشٍ عَلَى مُتُون أَمَل دُنْقُل الشِّعْرِيَّة، ص ٦٨ .

(١٢١) مايكل رابيجر : الإخراج السينمائي، ص ٦٥٤ .

(١٢٢) سمير الخليل، إسراء حسين : التوليف (المونتاج) في الشعر العربي، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، بغداد، ع ٥٣، ٢٠٠٨م، ص ٢٥ .

(١٢٣) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ١١١ .

(١٢٤) فاروق عبد الحكيم دربالة : الموضوع الشعريّ، ص ٢٩٥ – ٢٩٦ .

(١٢٥) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ١١٢ .

(١٢٦) المصدر السابق، ص ١١٣ .

(١٢٧) المصدر نفسه، ص ١١٤ .

(١٢٨) المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

(١٢٩) المصدر نفسه، ص ١١٥ – ١١٦.

(١٣٠) المصدر نفسه، ص ١١٧ .

(١٣١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

(١٣٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

(١٣٣) المصدر نفسه، ص ١١٨ .

(١٣٤) المصدر نفسه، ص ١١٩ .

(١٣٥) المصدر نفسه، ص ٣٦٥ – ٣٦٦ .

(١٣٦) المصدر نفسه، ص ٣٦٦ – ٣٦٧ .

(١٣٧) محمود عبد الشكور : سينمانيا؛ الولع بالأفلام ورؤية مختلفة لقراءتها، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م، ص ٤٢ .

(١٣٨) مُحَمَّد حَمَّاد : صناعة السيناريو، مطبعة زنكنة، بغداد، ٢٠٠٨م، ص ٢٠٩ .

(١٣٩) دوايت سون : كتابة السيناريو للسينما، ترجمة أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠١٠م، ص ٦٢ .

(١٤٠) علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٢٢١ .

(١٤١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ١٠٧ .

(١٤٢) المصدر السابق، ص ١١٠ .

(١٤٣) المصدر نفسه، ص ١٨١ – ١٨٣ .

(١٤٤) المصدر نفسه، ص ١١٣ – ١١٤.

(١٤٥) المصدر نفسه، ص ٤٢٨ – ٤٢٩ .

(١٤٦) المصدر نفسه، ص ٢١٥ .

(١٤٧) المصدر نفسه، ص ٣٢٧ – ٣٢٨ .

(١٤٨) المصدر نفسه، ص ٣٣٠– ٣٣٢ .

(١٤٩) Larsen, Peter. Film Music. London: Reaktion Books, ٢٠٠٧, p. ١٩٣.

(١٥٠) شاكر عبد الحميد : الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص ٥٦٢ .

(١٥١) مايكل رابيجر : الإخراج السينمائي، ص ٦٧٦ .

(١٥٢) علي بدرخان : حرفيات الإخراج السينمائيّ، ص ٣٦٥ .

(١٥٣) صلاح فضل : إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، ضمن كتاب (سِفْر أَمل دنقل)، عبلة الرويني، ص٦٢ .

(١٥٤) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ١٠٨ .

(١٥٥) المصدر السابق، ص ١١٢ – ١١٤ .

(١٥٦) المصدر نفسه، ص ١٢٦ .

(١٥٧) المصدر نفسه، ص ١٤٩ – ١٥٠ .

(١٥٨) المصدر نفسه، ص ١٠٢ – ١٠٣ .

(١٥٩) مصطفى رجب : لغة الشعر الحديث، ص ٣٠٣ .

(١٦٠) المرجع السابق، ص ٢٦٦ .

(١٦١) أنس دنقل : حوارات أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢م، ص ٦٩ .

(١٦٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها .

(١٦٣) صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠م، ص ١٦٣ .

المَصَادِرُ والمَرَاجِعُ

أولا : المَصَادِر :

*** أَحْمَد عَبْد المُعْطِي حِجَازِي :**

١- ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢م .

*** أمل دنقل :**

٢- الأعمال الكاملة، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠١٢م .

***إيليا أبو ماضي :**

٣- ديوان إيليا أبو ماضي، دار العودة، بيروت، د . ت .

*** المُتَنَبِّي – أبو الطيب أحمد بن الحسين (ت٣٥٤هـ):**

٤- ديوان أَبِي الطَّيِّب المُتَنَبِّي؛ بشرح أبي البقاء العُكْبَرِيّ (ت٦١٦هـ)، المُسَمَّى بِالتِّبْيَان فِي شَرْحِ الدِّيوَان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د . ت .

*** محمود درويش :**

٥- ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ١٩٩٤م .

ثانيًا : المَرَاجِعُ العَرَبِيَّة :

*** أسامة الألفي :**

٦- أمل دنقل عابرا للأجيال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

*** أسامة عطية عثمان :**

٧- رؤية الموت عند أمل دنقل، دار المعرفة، القاهرة، ٢٠٠٨م .

*** أنس دنقل :**

٨- حوارات أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢م .

*** جمال محمد عطا :**

٩- تشكيل صورة الموت في شعر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ٢٠١٣م.

*** جهاد فاضل :**

١٠- قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٨٤م .

*** حميد لحمداني :**
١١- بنية النص السرديّ؛ من منظور النقد الأدبيّ، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٣م .

*** سعد دعبيس :**
١٢- تيار رفض المجتمع في الشعر العربيّ الحديث في مصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، طـــ١٩٩٢،١م .

*** سيد قطب :**
١٣- النقد الأدبي؛ وأصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت .

*** شاكر عبد الحميد :**
١٤- الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامـــة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م .

*** صلاح فضل :**
١٥- قِرَاءَةُ الصُّورَةِ وصُوَرُ القِرَاءَةِ، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـــ - ١٩٩٧م .
١٦- بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة (١٦٤)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤١٣هـــ - ١٩٩٢م .
١٧- منهج الواقعية في الإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠م .

*** عبد المنعم تليمة :**
١٨- مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م .

*** عبلة الرويني :**
١٩- سِفْر أمَل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م .

*** عز الدين إسماعيل :**
٢٠- الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنية واللغوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م .

***علي بدرخان :**
٢١- حرفيات الإخراج السينمائي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م .

*** علي حوم :**
٢٢- أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط ١، ٢٠٠٠م .

*** علي عشري زايد :**

٢٣- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م .

*** فاروق عبد الحكيم دربالة :**

٢٤- الموضوع الشعري؛ دراسة تحليلية في الرؤية والتشكيل عند : (أمل دنقل – محمد إبراهيم أبو سنة، محمد عفيفي مطر، فاروق شوشة، محمد مهران السيد، أحمد سويلم)، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م .

*** فاضل الأسود :**

٢٥- السرد السينمائي؛ (خطابات الحكي – تشكيلات المكان – مراوغات الزمن)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧م .

*** فاضل ثامر :**

٢٦- معالم جديدة في أدبنا المعاصر، دار الحرية للطباعة، بغداد، الجمهورية العراقية، ١٩٧٥م .

*** فوزي عيسى :**

٢٧- شعراء معاصرون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،١٩٩٠م .

*** مجموعة من الباحثين :**

٢٨- أمل دنقل؛ الإنجاز والقيمة، سلسلة أبحاث المؤتمرات (٢٠)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م .

*** محمد حماد :**

٢٩- صناعة السيناريو، مطبعة زنكنة، بغداد، ٢٠٠٨م .

*** محمد صابر عبيد :**

٣٠- القصيدة العربية الحديثة؛ البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د . ت .

*** محمد عجور :**

٣١- الأُسلُوبُ السِّينِمَائِيّ فِي البِنَاء الشِّعْرِيّ المُعَاصِر؛ دراسة نقدية، قسم البحوث والدراسات، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٩م .

*** محمود عبد الشكور :**

٣٢- سينمانيا؛ الولع بالأفلام ورؤية مختلفة لقراءتها، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م .

*** مصطفى رجب :**

٣٣- لغة الشعر الحديث؛ دراسة تطبيقية في ديوان (زرقاء اليمامة) لأمل دنقل، سلسلة كتابات نقدية (١٠٦)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠٠٠م .

*** ياسين النصير :**

٣٤- فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م .

ثالثًا : المَرَاجِعُ الأَجْنَبِيَّة المُتَرْجَمَة :

*** آدمز، روي :**

٣٥- لغة الصورة، ترجمة سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م .

*** آرنهايم، رودولف :**

٣٦- فن السينما، ترجمة عبد العزيز فتحي، صلاح التهامي، مراجعة عبد الرحمن الشرقاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د. ت .

*** آيزنشتاين، سيرجي :**

٣٧- الإحساس السينمائي، ترجمة سهيل جبر، دار الفارابي، بيروت، ط١، د . ت .

*** تيريز جورنو، ماري :**

٣٨- معجم المصطلحات السينمائية، إشراف ميشيل ماري، ترجمة فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، د . ت.

*** دانسايجر، كين :**

٣٩- فكرة المُخْرِج؛ الدليل إلى البراعة في فن الإِخْرَاج، ترجمة محمد علام خضر، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ٢٠١٤م .

*** دوسين، دبليو :**

٤٠- الدراما والدراميّ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م .

*** دي جلينيتي، لوي :**

٤١- فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م .

*** دي لويس، سيسل :**

٤٢- الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة عدنان غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢م .

*** رابيجر، مايكل :**

٤٣- الإخراج السينمائي؛ تقنيات وجماليات، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م .

*** رايس، كاريل :**

٤٤- فن المونتاج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م .

*** روم، ميخائيل :**

٤٥- أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٨١م .

*** سدفيلد :**

٤٦- السيناريو، ترجمة سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، دمشق،بيروت، ١٩٨٩م.

*** سون، دوايت :**

٤٧- كتابة السيناريو للسينما، ترجمة أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠١٠م .

*** فيشر، إرنست :**

٤٨- ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٦م.

*** كاوغيل، ليندا :**

٤٩- فن رسم الحبكة السينمائية، ترجمة محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ٢٠١٣م .

*** ميلار، جافين :**

٥٠- فن المونتاج، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م .

*** هاور، فرانك :**

٥١- فن كتابة السيناريو، ترجمة رانيا قرداحي، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ٢٠١٣م .

رابعًا : الدَّورِيَّات :

*** سمير الخليل، إسراء حسين :**

٥٢- التوليف (المونتاج) في الشعر العربي، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، بغداد، ع ٥٣، ٢٠٠٨م .

*** صدوق نور الدين :**

٥٣- السَّرْدِيّ وَالشِّعْرِي، مجلة آفاق عربية،دار الشؤون الثقافية، بغداد، س١٢،ع٣، ١٩٧٨م.

*** عبد الرحمن بسيسو :**

٥٤- قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر؛ قصيدة القناع أنموذجًا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م ١٦، ع ١، صيف١٩٩٧م .

*** علي عبد رمضان :**

٥٥- جمالية التقرير في شعر أمل دنقل، مجلة فصول؛ دراسات نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العددان ٩١، ٩٢، خريف ٢٠١٤م، شتاء ٢٠١٥م .

خامسًا : الرَّسَائِل الجَامِعِيَّة :

*** ماهر مجيد إبراهيم :**

٥٦- التراكيب الزمنية في سردية الفيلم السينمائي المعاصر، رسالة دكتوراة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٥م .

سادسًا : المراجع الأجنبية :

(٥٧) Bazin, André. What Is Cinema? Essays Selected & Trans. Hugh Gray. Berkeley, LA: University of California Press, ١٩٦٧. Print..

(٥٨) Bellour, Raymond. The Analysis of Film. Ed. Constance Penley. Trans. Mary Quaintance et al. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, ٢٠٠٠. Print.

(٥٩) Branigan, Edward. Narrative Comprehension and Film. London and New York: Routledge, ١٩٩٢. Print.

(٦٠) Deleuze, Gilles. Cinema ١: The Movement-Image, Sixth Edition. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, ٢٠٠١. Print.

(٦١) Hagin, Boaz. Death in Classical Hollywood Cinema. London and New York: Palgrave Macmillan, ٢٠١٠. Print.

(٦٢) Henderson, Scott. "Youth, Excess and the Musical Moment." Film's Musical Moments. Eds. Ian Conrich and Estella Tincknell. Edinburgh: Edinburgh University Press, ٢٠٠٦ . Print.

(٦٣) Hulme, T. E. Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art, Second Edition. Ed. Hurbert Read. Foreword. Jacob Epstein. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., ١٩٣٦. Print.

(٦٤) Larsen, Peter. Film Music. London: Reaktion Books, ٢٠٠٧. Print.

(٦٥) Preis, Eran. "Not Such a Happy Ending: The Ideology of the Open Ending." Journal of Film and Video, Vol. ٤٢, No. ٣, Problems in Screenwriting (Fall ١٩٩٠). Print.