المبحث الثاني

التداخل مع السينما

السينما هي أحدى الأبواب التي طرقتها الرسائل وحاولت الإفادة والتأثير منها وبها، إذ أصبحت إحدى المؤثرات التي أثرت في الرسائل وأثرت فيها، وارتبطت بعلاقة تأثير متبادلة إذ "ألغت الحدود الفاصلة بين الفنون الأدبية وتداخلت في الآخر.. وليس مثال التقنية السينمائية إلا واحداً من أمثلة كثيرة تضرب في هذا المجال لبيان ما ترك من آثار في الرواية، والقصة، والشعر، والرسم، والمسرح أيضاً"[1]، وأساليب عرض المادة في السينما كما هي الرسائل، إذ استفادت الرسائل ولا سيما أسلوب اللقطات، الذي يصطلح عليه بالمونتاج (البناء المقطعي) إذ يستخدم هذا الأسلوب "لوصف أحوال مضطربة وإيقاعات عصبية وسرعات مدمرة"[2]، وعن طريق تقطيع الصورة إلى لقطات يجمعها محور واحد ولكنها تتسلسل لتمثل موضوعاً معيناً، فالكاتب الحديث وجد في هذا الأسلوب منفذاً جديداً للتعبير عن موضوعه بشكل مغاير إذ يقوم "بالتقاط مجموعة من الصور غير المترابطة، ويكون حشدها بهدف خلق انطباع معين"[3].

وتقديم فكرة أو موقف باختصار شديد وبصورة مختزلة ومكثفة، فهذا النوع من تشكيل الصورة وبنائها يتطلب " وحدات متنوعة ذات كيان خاص بشكل يرتبط فيه بعضها بالبعض الآخر ارتباطا وثيقاً في وحدة متكاملة، نفسية، أو منطقية، أو عضوية، بحيث يشكل هذا الترابط أساساً في بناء الصورة الكلية"[4].

وقد استفاد الكاتب من عرض الأسلوب المحوري في بناء اللقطات الذي "يعتمد على تكوين لقطات تعتمد عناصر معينة عبر ربطها بخيط موضوعي مرئي، لكنه يكون محور اللقطات جميعها ومحور موضوعها الأساس إذ تبتدئ به اللقطة الأولى لتنتهي به اللقطة الأخيرة "[5].

---

(1) الأصابع في موقد الشعر، حاتم الصكر:116.

(2) الفن والمجتمع عبر التاريخ، ارنولد هاوزر: 55- 56.

(3) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ 1948- 1975، صالح أبو إصبع: 327.

(4) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 88.

(5) جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ(المسرح، الرسم، القصة، السينما) فاتن عبد الجبار،(رسالة ماجستير): 114

وهنا يتم " خلق (انتقالات انسيابية) من صورة لأخرى أو من مشهد لآخر عبر دمج الصورة وتداخلها واستعمال أنواع التلاشي المختلطة والخاصة، وليس من الضروري أن تكون إنتقالات الصورة هذه مستندة إلى علاقة ظاهرة مرئية، بل ويمكن أن تكون قوامها أيضاً علاقة فكرية، أو علاقة تتجسم مع المشاعر والأحاسيس"[1].

ومن أمثلة الأسلوب المحوري في بناء اللقطات رسالته (فوانيس الموسيقى) الرسالة تتألف من أربع صفحات سنذكر بداية كل مقطع ونهايته، يبدأ المقطع الأول:" **أفتقدك أيضاً... ولا أدري إن كان عليّ أن اعتذر، أم أأسف، أم لا أفعل هذا ولا ذاك! ربما كان عليّ أن أمنحك رعايتي منذ الآن...هاأنذا أقترح فجراً جديداً، عليك أن تضغطي على ينابيعه ليتفجر النور من بين يديه ومن خلفه، وليعتذر القمر العاري عن خطأ لم يقترفه...))**[2].

أما المقطع الثاني **يبدأ ((لا شيء يحدث إذا أرهقت الفريسة صيّادها ولم تتواطأ معه، فعند ذلك ليس ثمة مشكلة...يالها من تطلعات ضارية هذه التي تستعر في هذياني، حتى حين أنظر الآن إلى وجهي في المرآة أتعذب كثيراً وأتكبد مزيداً من الشرود حتى أعرف أني لست سواي"**[3].

أما المقطع الثالث يبدأ **"هاأنذا أتقبل خطابك الأنيق لأنه يعبق برائحة الأحبة،... وأنتِ ترتدين حلّة الكتابة وتطبعين على جبهة الرشا ما تيسر من اسمي، ضاجّاً بالمن والسلوى والتين البرّي الذي يكاد ينفلق لفرط حلاوته..."**[4].

أما المقطع الرابع يبدأ **" بملء فمي أحييك، وأشدّ على يديك في استفزاز فمي... وإذا قُدّر لنا أن نلتقي في أية شفرة سرّية فسأصفعكِ على خدّك مرة أخرى، كما كان يفعل نابليون عادة مع استيقاظاته النهمة"**[5].

لقد اعتمدت الرسالة على الأسلوب المحوري في بناء اللقطات عبر ربطها بخيط موضوعي يجمعها على نحو غير مرئي، لكنه يكون محور اللقطات جميعها ومحورها

---

(1) حول صنعة كتابة السيناريو ، كورت هاتوكوبترود، الثقافة الأجنبية ملحق خاص بـ(كتابة السيناريو) 1980 ترجمة، إقبال أيوب: 13.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 61-62.

(3) المصدر نفسه: 62- 63.

(4) المصدر نفسه: 63-64.

(5) المصدر نفسه: 64.

الأساس إذ تبتدئ به اللقطة الأولى لتنتهي به اللقطة الأخيرة، إذ إن بناء الرسالة في هذا النوع من اللقطات يظهر الدور التأثيري للشكل التراكمي في العلاقات في عناصر العمل الفني.

استقلالية اللقطات:

لقد قدمت السينما على صعيد بناء اللقطة السينمائية أنماطاً كثيرة، أنتقل بعضها إلى ميدان الأدب الذي زاد بدوره من تفعيلها، حسب طبيعة علاقتها بالخارج وإستجابته لهما، فـ "الفيلم والأدب من الفنون التي قد تغلغلت في حياتنا الثقافية الحديثة، ولا بد من أن تكون لها صدى عميق على الطريقة التي ترى بها عالمنا، كما أن تطور هذين الفنين يتأثر تأثيراً كبيراً بالتغيرات التي تحدث في الطريقة التي نرى بها الأشياء"[1].

ولذلك فالإفادة من استقلالية اللقطات في السينما جاءت لتخدم الرسائل الحديثة، إذ تعتمد السينما على قطع اللقطات وفصلها، وهي تقنية جديدة تخدم الرسائل بإظهار قوة الحدث الدرامي وتطوره، ومن الرسائل التي بنيت على نظام التقطيع المحوري مثل رسالة: (حروف مجففة بالعطش)التي كتبت على أسلوب مقطّعات من غير الخروج عن موضوعها الأصلي، وتتكون الرسالة من سبع مقطوعات، المقطوعة الأولى قصيرة نسبياً إذا ما قورنت بالمقطوعات الأُخر وهي" الفم يكافأ عادة بحبّة تين، ويكافأ الأنف غالباً برائحة التفّاح" [2].

أمّا المقطوعة الثانية وتبدأ: " يغسل الفجر وجهي، ويعدل من وضع قميصي كي تعانق الأزرّةُ الفتحات المخصصة لها تماما"[3].

ويلحظ تصعيد للحدث عبر المقطوعة لتنتهي بالمقطع (الصورة إيّاها تلهث في رغوة الرغبات(إذ يتلاءم مع بداية المقطوعة التالية وهي تبدأ: "الفجر يواصل ترتيب فوضى المشهد، يضع الندم تحت شفتين طريّتين" [4] ثم أيضاً ينهي المقطوعة،(بين طرافة الصدى وخشونة الفرح).

---

(1) الفيلم والأدب، موريس بيجا، مجلة الثقافة الأجنبية ، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز العدد(1) 1986: 26.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 19.

(3) المصدر نفسه: 19.

(4) المصدر نفسه: 19.

ثم المقطوعة الرابعة التي تبدأ "الفجر تسرع أفعاله كثيراً كلّما اشتدت أسئلته نوراً " وينهي المقطوعة "ويكتفي بما تيسّر له من بقايا العين الأخرى ليتابع تدفّق الرائحة من نافورة القصيدة"[1].

ويلحظ على الكاتب محافظته على البناء في المقطوعات حتى يصل إلى المقطوعة السادسة التي يبدأها بإحالة لبول فاليري: (بما كان بول فاليري علي حق بقوله(إن البيت الأوّل من القصيدة هدية من السماء) ثم يتلوها بلفظة الفجر كسابق المقطوعات السابقة وينهيها (لأحتمي من خلاعة عيني من رغوة الكلام الحبيس في شتاء روحي) ويلحظ التوتر وازدياد ضيقه ويستدل على ذلك من بداية المقطوعة، ويعززه بنهاية المقطوعة بـ(الكلام الحبيس في شتاء روحي) لتلائم المقطوعة السادسة التي سنذكرها كاملة ليتضح تكامل نظام المقطوعات تبدأ: "الفجر يتضاءل ويتضاءل معه الزمان وتخذلنا التضرّعات في استبقائه والتشبّث بهامش متكاسل من هوامشه.. هكذا تنحسر اللحظة، ويستلقي البيت الأول عل رصيف الورقة، ويتبدى بول أوهام فاليري، ويعود الغياب ثانية ليهدّد النهار بحكاية أخرى تنطلي من جديد على سذاجة الطيور، وأعود أختبئ خلف السطر الأوّل شاعراً أو شاغراً، أتملّى ثمار النعاس وهي تهشّ الذباب عن عضلات القصائد، وتحشو نزوتي بحقل من أشواك، وتلطّخ خرائطي بالزجاج والشهقات والتأويلات، فيتفجّر فيها الصهيل لتلذع شظاياه حرّاس الظنون، وتمحق فضّتهم، وتوغل بعيداً في خسوفي"[2]، ويلحظ عبر هذه المقطوعة استمرار الكاتب في استكمال الحكاية بمسرود يرفع الحكاية من عاديتها وطبيعتها إلى تحول وانكماش حتى الأنفجار في حدثها، فالأفعال(يتضاءل-تخذل-تنحسر-يستلقي-تنكشف-تنطلي-أختبئ-أتملئ-تهش) حتى يصل إلى الفعل(يحشو وينفجر) الصهيل ليصل إلى نهاية المقطوعة عبر توظيف عال للأفعال، حتى يصل إلى المقطوعة السابعة والأخيرة ببداية تعجبية ثم يستفهم بعدها ويقول:(الفجر!!! أين هو الفجر؟) ويختم رسالته (وحتى يظلّ المعراج إلى فردوس الفجرنافراًعبقرياً ملغوماً برائحة اللوم المر والحداثة الشاحبة).

الإخراج السينمائي للرسائل:

يمثل الإخراج إحدى أهم تقنيات السينما، وبذلك تطورت مدارس الإخراج تطوراً كبيراً إلى الدرجة التي ارتبط فيها نجاح صناعة السينما بالإخراج، إذ "أصبح الإخراج واحداً من فنون القرن العشرين الذي أوشك على الانتهاء وسيصبح أخذه المعالم الرئيسة لفنون القرن الحادي والعشرين حيث ستمتزج هذه الفنون بعضها

---

(1) المصدر نفسه:20.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:20.

ببعض الآخر وتختفي الحواجز الفاصلة فيما بينها لتكون في مجموعتها فناً شاملاً تشترك فيه اللوحة والكلمة والموسيقى والحركة تحتاج إلى(يد) المخرج الماهر لتصنع اللمسات الأخيرة في إبداعه "[1].

ويمكن القول أنّ الإخراج السينمائي يأخذ "بعده الأساس في تحفيز المتلقي على الانفعال بالصورة على المستويين البصري والعقلي"[2]، فالرؤية البصرية تعد مكملة للرؤية العقلية في هذا المجال، لهذا "الصورة السينمائية بواقعها السينمائي ليست إشارة إلى شيء آخر غير نفسها"[3].

والإخراج السينمائي بهذه الفعالية تقنية عالية أفاد منها الكاتب محمد صابر عبيد ووظفها بشكل متميز في بعض رسائله، إذ قسمها على مشاهد أو مقاطع مظهراً معرفة دقيقة في توظيف فن الإخراج.

وتعد رسالته(ليس للحب طريق مختصر) من الرسائل التي اشتغل فيها الإخراج السينمائي، إذ عمد إلى تقطيع الرسالة إلى ثلاثة مشاهد متداخلة فيما بينها.

يبدأ المشهد الأول والمستوحى من العنوان" الطريق إلى بغداد طويل وفيه متسع للحديث.. لِمَ العجلة؟ "[4].

وعبر البدء في هذا المقطع يوحي الكاتب بأن رحلته بدأت طبيعية تسافر فيها الأحلام والأماني المشحونة برائحة التفاح، ولكن سرعان ما يتغير الأمر قليلاً في المشهد الثاني، إذ يقول: "الطريق إلى بغداد ليس طويلا كما يجب، وليس فيه متسع للحديث والهمس كما كنّا نأمل" [5].

فالطريق أصبح قصيراً، والوقت أضحى طائراً جارح يعمل لوحده، إما المشهد الثالث الذي يبدأ "الطريق إلى بغداد قصير جداً لا يتسع حتى لهمسة" وفي هذا المشهد تكتمل صورة المشهدين الأول والثاني، ويلحظ في هذا المشهد الختامي يزيد من فعالية التوتر ويقول: "فسرعان ما قفلت راجعاً أمسح الحروف والغي النقاط وأمحو آثار الأقدام، وأطلق سراح جياد الوقت" [6]، حتى يختم المشهد ويقول: (فليس للحب أيتها اللبوة الملغومة بالفصول طريق مختصر).

---

(1) فن الإخراج، زيموند هيبنر، ملحق مجلة(الثقافة الأجنبية) ت، د. محمد هناء متولي، 1980: 114.

(2) جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ: 132.

(3) لغة السينما، كريستيفان هيز، مجلة(الثقافة الأجنبية) ت، د. محمد علي الكردي، العدد(6) 1986: 38.

(4) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 28.

(5) المصدر نفسه: 28.

(6) المصدر نفسه: 30.

التداخل مع الموسيقى:

يحيل(كورت زاكس) الكيفية التي نشأت فيها الموسيقى البدائية على ثلاثة مراحل بحسب الأداة،"الأولى: أسلوب يمكن وصفه بأنه(وليد الكلمة)والثانية: وليد العاطفة، أما المرحلة الثالثة فهو أسلوب جديد انصهر فيه هذان الأسلوبان البدائيان"[1]، نفهم من هذا، أن لا وجود لفاصل حقيقي بين الكلمة والموسيقى والعاطفة التي هي المركز المحرك لعملية الإبداع، وعلى هذا تعرف الموسيقى على أنها "تحول الصوت إلى إيقاع عن طريق كسر التعاقب، وإقامة (التكرارية) مكان التعاقب"[2].

فالتكرار "هو المولد لأي إيقاع ذي نسق منتظم يحكمه نظام معين"[3]، وعلى هذا الأساس يمكن أن نعد مظاهر التكرار(المفردة والجملة والمقطع) نوعاً من أنواع التداخل، وهي بحد ذاتها مظهر من مظاهر الموسيقى وتقنياتها المعروفة، فقد احتوت رسائل الكاتب محمد صابر عبيد العديد من التكرارات أسهمت في خلق جو إيقاعي، وتجدر الإشارة إلى أن التكرار يؤدي وظائف عديدة على صعيد النص والمتلقي، من حيث مساهمته في مضاعفة فرص التلقي والتفكيك، يقول غريماس "ثمة ما يبرر للتكرار وجوده، إنه يسهّل استقبال الرسالة"[4]، وعلى ضوء هذا يعد التكرار مفتاحاً بيد القارئ/ المتلقي للولوج إلى عالم النص، وسبر تضاريسه وفجواته وكهوفه، استعداداً لممارسة التفكيك وتقويض الأبنية الصلبة فيه، وكذلك تتبدى وظيفة التكرار في "شد الانتباه"[5].

ومن أمثلة التكرار في رسالته(خميس المربد الحادي عشر) نجد أنه يكرر (سلاماً) إحدى عشرة مرة.

"سلاماً على أحضان الأمهات..
سلاماً على ذلك الصمت..
سلاماً على شواطئ العيون..
سلاماً على المطر المفاجئ المزخرف بالذهول..

---

(1) تراث الموسيقى العلمية، كورت زاكس، تر: سمحة الخولي، مروتق: د. حسين فوزي:14.

(2) الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر- مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية) د. عبدالله الغذامي:24.

(3) تداخل الفنون في القصة العراقية الحديثة، كريم شغيدل: 218.

(4) مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي:83.

(5) المصدر نفسه: 83.

سلاماً على (القراءة الخلدونية)..
سلاماً على الجراجر والمذاري والكشّون والبجنحل
سلاماً على جدول الضرب والباص الخشبي
سلاماً على معونة الشتاء والطين الأليف يداعب قلوبنا العارية..
سلاماً عليك يا خميس المربد الحادي عشر.." [1]

إذ يسهم تكرار(سلاماً) في رفع الإيقاع ومحاكاة الإيقاع الموسيقي، سيما وردت لفظة سلاماً مفعول ولها دلالتها الخاصة، ويمكن عده من محققات شعرية النص.

ويكرر(هكذا) أربع مرات في بداية الجمل
"هكذا أرعد الدم..
هكذا ارتجف الغياب..
هكذا تنزع العصافير قبعاتها..
هكذا ينحني الموج البهي المنمنم بالقبل.." [2]
فلفظة (هكذا) تدل على السببية ولها دلالتها الخاصة.
وكرر لفظة (مرحى) إحدى عشرة مرة في رسالته المغفرة للعشاق أولا[3]
وكرر لفظة (عذراً) عشر مرات في رسالته (هواء مضبب لدم الزرقة) [4]
وكرر أداة الاستفهام(متى) خمس مرات
"متى يجب أن نصدق ظنوننا..؟
متى يجب أن نعترف أننا جديرون بالأحلام..؟
متى يجب أن نصدق أصابعنا عندما ترتجف..؟
متى ندرك أن السجن المؤبد لألسنتنا قد انتهى..؟
متى يا إلهي؟" [5]

فتكرار(هكذا) و(مرحى) و(عذراً) و(متى) يزيد من خلق الإيقاع المشحون بالتوتر ليسهم في ضغط سردية الرسالة بشد حركية النص إلى مراكز إيقاعية لدى المتلقي قد عوضت عن القافية المفقودة في الرسالة. وعبر المستوى اللغوي العالي وانتقاء المفردات مدعوماً بتكرار بعض الألفاظ ومنها:

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:25- 27.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:26.

(3) ينظر: المصدر نفسه:48.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 50-51.

(5) المصدر نفسه: 59.

(عذراً لأسطورة الانتماء وخرافة الهوية)
(عذراً للتتريّة المتوطّنة فينا)
(عذراً لهذا الركام المقزّز من الكلام...)

فتكرار الألفاظ أو العبارات يخلق نوعاً من الإيقاع ليكون عوضاً عن الوجد الشعري، ونلحظ أن الكاتب يورد في سرده الرسائلي الأغاني ولا سيما الشعبية المشهورة (خبب يمشي المدلل بازرك النيلي)، وأغنية عبد الحليم حافظ(الحبّ عليك هو المكتوب يا ولدي) أما الأغاني الوطنية كانت لها حصة أيضاً ومنها(من تراب الوطن يا حمود ما تنداس كشّاية).