مجلـــة جـامـعـة الســـعيـد للعلـــوم الإنســـانيـــة
Al – Saeed University Journal of Humanities Sciences
journal@alsaeeduni.edu.ye
Vol (9), No(2), Aug., 2026 المجلـد(9)، العـدد(2)، 2026م
ISSN: 3104 – 8951 (Print) ISSN: 3104-896X (Online)

مونتاج السرد العددي في شعر محمد حسين هيثم

ياسر فضل صالح العامري
أستاذ الأدب الحديث والنقد المشارك
قسم اللغة العربية، كلية التربية
جامعة عدن - اليمن
yasser.alaamri2022@gmail.com

تاريخ تسليم البحث: 2026/6/31م تاريخ قبوله للنشر: 2026/8/25م
موقع المجلة: journal.alsaeeduni.edu.ye

مونتاج السرد العددي في شعر محمد حسين هيثم

ياسر فضل صالح العامري
أستاذ الأدب الحديث والنقد المشارك
قسم اللغة العربية، كلية التربية
جامعة عدن - اليمن

الملخص

المونتاج من أبرز تقنيات السينما التي أسهمت رؤى الحداثة المعاصرة في الإفادة منه باستعارته وتعميم حضوره في مجالات إبداعية عديدة، يُعدُّ الشعر واحد منها؛ لما يتسم به من قدرة على تحديث بنية النص، وإعادة تشكيل قيمه الفنية والدلالية. وتمثلت حضور المونتاج في ثنايا هذه الدراسة في تتبع سبل توظيف محمد حسين هيثم للأعداد والأرقام في سياق من التركيب القائم على لصق مقاطعها وتوليفها في قوام من السرد المشهدي والتراكم المقطعي الخلاق.

وقد كشفت الدراسة عن توظيف مونتاج السرد العددي في ثلاث صور رئيسة: (مونتاج السرد العددي التصاعدي، مونتاج السرد العددي التنازلي، مونتاج السرد العددي المستقر). واتخذت من المنهج البنيوي السردي، المتسلح بآليات سيميائية وسينمائية، سبيلها للغوص في المتون النصية، في سبيل استكشاف قيمها البنائية المحدثة واستنطاق خفاياها الدلالية وبواعثها الإيحائية العميقة. وخلصت إلى امتلاك الشاعر حس سينمائي مكنه من طرح قضايا أمته بأسلوب حداثي رمزي، أسهم فيه مونتاج السرد العددي في إبراز الظواهر الحياتية السلبية والمأزومة، كشفت سياقاتها عن إصرار الشاعر على نقدها، والدعوة إلى تصحيحها، والتأكيد على سلبيتها وحتمية انكسارها ومفارقتها.

الكلمات المفتاحية: المونتاج السينمائي، السرد المشهدي، العدد، مونتاج السرد العددي، محمد حسين هيثم.

The Numerical Narrative Montage in the Poetry of Mohammed Hussein Haitham

Yasser Fadl Saleh Al-Aamri
Professor of Modern Literature and Participatory Criticism
Department of Arabic Language, Faculty of Education
University of Aden, Republic of Yemen

Abstract

Montage is one of the most prominent cinematic techniques whose contemporary modernist perspectives have contributed to its borrowing and adaptation across various creative fields, with poetry being one of the foremost. This is due to its capacity to renew the structure of the poetic text and reconstruct its artistic and semantic values.

Accordingly, this study investigates the modes through which Mohammed Hussein Haitham employs montage by examining the use of numbers and numerals within a compositional framework based on the coherence of its components and the sequential arrangement of its scenes through visual narration and creative montage. The study identifies three principal forms of the numerical narrative montage: ascending numerical narrative montage, descending numerical narrative montage, and independent numerical narrative montage.

The study adopts a structural analytical approach inspired by semiotic and cinematic mechanisms for examining literary texts in order to uncover their structural values and explore their semantic depths and profound suggestive dimensions. The findings reveal that the poet possesses a distinctly cinematic sensibility, enabling him to present his concerns through a symbolic modernist style. The numerical narrative montage effectively highlights the negative and crisis-ridden phenomena of contemporary life, while its contextual organization reflects the poet's determination to transcend them and advocates their correction, emphasizing their negativity and the necessity of overcoming and transcending them.

Keywords: Montage, Cinematic Montage, Visual Narrative, Number, Numerical Narrative Montage, Mohammed Hussein Haitham.

المقدمة:

الشعر مزيج من الانطباعات والمشاعر والفكر والثقافات الإنسانية المتراكمة، يتسم بقدرته على إثراء مخرجاته وتحديث تقنياته بفتوحات المعرفة من ميادين مختلفة، يُعدُّ الفن أبرزها، الأمر الذي فتح أبواب الحديث عن التداخل الأجناسي بين الأدب والفن عمومًا، والشعر والسينما على وجه الخصوص، وبدأت الدراسات تخوض في مظاهر عديدة من مظاهر هذا التداخل، أكسب الجادة منها تميزًا وعمقًا؛ لما تتسم به من تجديد في مدخلاتها القرائية، وتحديث في استنطاق دلالات النصوص وإيحاءاتها، ونظرًا لما يتسم به هذا النوع من القراءات من تميز وعمق، فإن هذه الدراسة تسعى إلى الوقوف على ظاهرة من ظواهر التداخل الأجناسي بين الشعر والسينما، وستقف، في تناولها لموضوعها، على مقتطفات من نتاج الشعر العربي الحديث؛ لما يمثله من محطة إبداعية ثرية ومنفتحة على الفنون عامة، والسينما على وجه الخصوص؛ إذ هيأت الحداثة المعاصرة سبل تقليص الخطوط الفاصلة بين العوالم المختلفة شيئًا فشيئًا، التي يُعَدُّ الأدب والفن أحد ميادينها، وقد أدَّى ذلك التقارب والذوبان، الذي يكاد أن يصل حد التماهي بين بعض تلك العوالم في بعض مظاهره، إلى خلق نوع من التداخل التكنيكي والأجناسي بين الشعر والسينما، إلى حد تصبح معه دراسة ذلك التداخل والانبعاث الأجناسي لتقنيات السينما في الشعر ضرورة ملحة؛ كي يتسنى للنقد السير في ركب الحداثة، وامتلاك الرؤية الناضجة لاستكشاف مكامن الإبداع الشعري، والغوص في أعماقه من منظور غير تقليدي؛ في سبيل مقاربة قيمه الفنية وبواعثه الدلالية المغيبة.

تمثل السينما واحدة من أبرز الفنون الحديثة التي استعان بها الشعر الحديث، وأفاد منها في تحديث القصيدة من نواحٍ عديدة: تكنيكية، وتقنية، ودلالية، وقد تعددت سبل توظيفها، وتقنيات حضورها في القصيدة المعاصرة، واستأثرت بعض أنماطها بتحديث بنية القصيدة، وإعادة تشكيل قسمات ملامحها الفنية، وتخليق أصداء بواعث دلالاتها المتجددة. ويُعَدُّ المونتاج (التوليف) السينمائي من أبرز تقنيات السينما تحديثًا لبنية القصيدة، وأكثرها إيحاءً، وتأثيرًا في المتلقي؛ ويرجع ذلك إلى ما للمونتاج من قدرة على ترتيب اللقطات المختلفة، بحيث تعطي مجتمعة معنى، أو فكرة مخالفة لما تعطيه كلّ لقطة على حدة؛ حيث يعمل على تركيب أجزاء الفيلم المتمثلة بالأفكار، والمعاني، والمشاعر، والإيقاع، والحركة، تركيبًا خلاقًا يضمن له تحقيق الوحدة الفنية وتماسكه ككل.

لقد شكَّل الحضور اللافت لتقنية المونتاج السينمائي في نتاج شعر الحداثة العربية المحفز الأساس لهذه الدراسة، كما أن ما يخلقه من توليف، وتحديث في عمق النص، وتأثير في أفق تلقيه، دفع الدراسة إلى تتبع هذه الظاهرة في النتاج الشعري الحديث. ونظرًا لما يحفل به الشعر من حضور لافت، وتنوع ثري لهذه التقنية السينمائية؛ فستكتفي الدراسة بالوقوف على مونتاج السرد العددي من حيث تنازله وتلاشيه، وتصاعده، واستقراره في نتاج محمد حسين هيثم، واستقراء ما يولده من قيم

بنائية، وجمالية، وبواعث إيحائية ودلالية متجددة، عبر استقراء بعض النصوص الشعرية الدالة، وتحليلها تحليلًا فنيًا، والتأشير على بعض بنياتها؛ في سبيل استكشاف بواعثها الدلالية والإيحائية الكامنة في عمق النص، ومحاولة الكشف عن مدى فاعلية هذا التكنيك السينمائي في تحديث بواعث النص الشعري وتمتين بنيته، واستقراء مدى تأثيره في التلقي.

اكتفت الدراسة بالوقوف على شعر محمد حسين هيثم؛ لما يحفل به من ثراء سينمائي، وتمثل فني لتقنية مونتاج السرد العددي في تراكمه وتلاشيه واستقراره؛ إذ تكشف تجربته عن تفرد منظوره في طرحه لقضايا أمته، وحرصه على التأشير عليها، في بعض نتاجه، بأسلوب سينمائي رمزي اتخذ من الأعداد مدخلًا من مداخله لبعث الدلالة وتعميقها. وبما أن الدراسة اتخذت من حركة المونتاج (التصاعدي، والتنازلي، والمستقر) بنية سردية وجمالية لاشتغالها، فسوف تتكئ على المنهج البنيوي السردي المتسلح بآليات سيميائية وسينمائية تسهم في دراسة تتابع اللقطات وتحولات الزمن، وتأتي فاعلية هذا المنهج من كونه لا يتعامل مع العدد بوصفه رقمًا إحصائيًا، فهذا أقرب ما يكون إلى منهج الأسلوب الإحصائي، بل يتعامل معه بوصفه وحدة سردية، أو لقطة فيلمية تسهم في بناء حركية النص، وتطوير بنيته الدرامية، وتشكيل قيمه الفنية، وتخليق بواعثه الإيحائية الكامنة في عمق النص.

وقد اتجهت كثير من الدراسات الحديثة إلى رصد تقنيات السينما والمونتاج في الشعر من ذلك، على سبيل المثال، ما نجده في كتاب: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر لمحمد عجور، الصادر عن دائرة الثقافة والإعلام في حكومة الشارقة عام ٢٠١٠م، وقد صدر الجزء المختص منه بالسينما في كتاب مستقل بعنوان الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، أسهم فيه الكاتب في توثيق بلاغة الصورة السينمائية وتقلقلها في النتاج الشعري الحديث، وأفرد فصلاً كاملاً للمونتاج السينمائي في الشعر، واجتهد في رصد مفهوم المونتاج، وأهميته في البناء الفيلمي، وأنواعه وأثره في بناء القصيدة. ومن الدراسات ما نجده في كتاب: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر لأميمة عبد السلام الرواشدة، الصادر عن وزارة الثقافة الأردنية عام ٢٠١٥م، رصدت الكاتبة، في بعض مباحثه، مظاهر المونتاج من حيث التماثل والتناقض، اتسمت فيه دراسة المونتاج بالتركيز على قيمته البنائية، وأثره الجمالي الذي ينقل القصيدة من ميدانها الغنائي إلى فضاءات المشهد البصري والبناء الدرامي المركب، إضافة إلى كثير من الدراسات التي لم نستطع الوقوف على محتواها، لعل أهمها يتمثل في كتاب: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة لحمد محمود الدوخي، الصادر عن اتحاد الكتاب العرب عام ٢٠٠٩م.

وقد تكونت الدراسة، في تناولها لمونتاج السرد العددي، من ثلاثة مباحث هي: مونتاج السرد العددي التصاعدي، ومونتاج السرد العددي التنازلي، ومونتاج السرد العددي المستقر، مسبوقة بتمهيد يبحث في رحلة المونتاج بين السينما والأدب بإيجاز يتناسب مع طبيعة الدراسة وحجمها.

التمهيد: المونتاج بين السينما والأدب:

المونتاج من الناحية التقنية يقوم "على لصق اللقطات المفلَّمة وعناصر الشريط الصوتي بعضها بعد بعض بحسب الترتيب الذي حدده المخرج بالاتفاق مع المجمِّع"(١)، ويُعرف بأنه ترتيب اللقطات المختلفة؛ بحيث تُعطي مجتمعة معنى أو فكرة مخالفة لما تعطيه كل لقطة على حدة، أو هو عملية تركيب خلاق لجزئيات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعاني والمشاعر والإيقاع والحركة، بما يحقق الوحدة الفنية للفيلم(٢)، وهو بهذا مسئول عن إنتاج المعنى، وهو لا يكتفي بترتيب اللقطات لتناسب السرد الدرامي فحسب، بل يقوم بدور المجاز والتورية والاستعارة، فيصنع بذلك بلاغة السينما(٣)، ولهذا فهو يُعَدُّ "من أهم الوسائل التعبيرية في الفن السينمائي"(٤).

البحث عن تاريخ المونتاج يشير إلى أن فكرته بدأت في المسرح قبل ظهور السينما؛ "حيث كان الفيلسوف والكاتب الفرنسي دنيس دي ده رو يحلم بتحقيق مشاهد على المسرح يجري بعضها مع بعض، وليس فقط مشاهد يجري بعضها وراء بعض، وفق ما يتطلبه النص المسرحي، وقد تساءل متى سنتمكن من عرض مثل هذه المشاهد على المسرح؟"(٥)، وجاءت السينما، بعد ذلك، لتحقق هذا الحلم المسرحي، حيث جسدت فكرة المونتاج عمليًا، وتطور "تطورًا سريعًا جدًا أثناء السنوات الأولى من وجود السينما. وكانت مرائي لوميير (Lumiere) تمثل لقطة واحدة بالكاميرا الثابتة. غير أنه جرى قبل العام ١٩٠٥ لصق أطراف لقطات يمكن أن تنتظم في قصة. وفي حوالي ١٩١٠ تم اكتشاف ما يعادل التجميع الحالي؛ أي تقطيع مشهد إلى لقطات مفلّمة من مختلف نقاط النظر"(٦).

كان ينظر إلى المونتاج في مرحلة البدايات "على أنه ضرورة تقنية وليست فنية"(٧) غير أنه "لم يمض وقت طويل حتى اكتشفت القوة الفنية للمونتاج؛ حيث يتغير موقع المشهد وطوله وفق معطيات معينة تساعد في استخراج مؤثرات أجمل وأقوى حتى في الأفلام المبكرة التي اعتبرت السينما فيها مجرد تصوير للمسرح"(٨)، ومع إدراك هذه الأهمية للمونتاج تعزز حضوره في أداء الوظيفة السردية، التي أصبح معها تغيير موقع اللقطة وطولها وسيلة لتوجيه دلالة فهمنا للمشاهد(٩).

---

(١) معجم المصطلحات السينمائية: ماري – تيريز جورنو، ترجمة: فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص٦٨ - ٦٩.
(٢) ينظر: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر: محمد عجور، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ط١، ٢٠١٠م، ص٢٤٣.
(٣) ينظر: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر: محمد عجور، الهيئة، ص٢٤٧.
(٤) ينظر: الدراما السينمائية: سيمون فرايليش، ترجمة: غازي منافيجي، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط٢، ٢٠١٩م، ص١٧.
(٥) ينظر: الدراما السينمائية: سيمون فرايليش، ص١٧.
(٦) معجم المصطلحات السينمائية: ماري – تيريز جورنو، ص٦٩.
(٧) ينظر: الدراما السينمائية: سيمون فرايليش، ص١٨.
(٨) ينظر: الدراما السينمائية: سيمون فرايليش، ص١٨.
(٩) ينظر: معجم المصطلحات السينمائية: ماري – تيريز جورنو، ص٦٩.

وقد ربط كثير من الكتاب بين المونتاج والنحو، ووجدوا أنه "يمثل في لغة السينما ما يقوم به النحو في لغة الشعر من تحديد العلاقات بين الأجزاء المختلفة من فاعلية ومفعولية وفضلات مكملة"(١٠)، وما يستتبع ذلك من ضبط دلالة السياق الشعري وإيحاءاته.

النظر إلى علاقة السينما بالأدب والفنون الأخرى يشير إلى أن السينما قامت في بداياتها بتقليد المسرح، ثم الفن التشكيلي، ثم سارت على منوال السرد الأدبي؛ أي إن الأسلوب السينمائي، في بداياته، ظل مقلدًا لهذه الفنون، ثم استجمع، بعد ذلك، إمكانياته وخبراته الفنية الخاصة في تطوير أساليب التأثير على المشاهد السينمائي(١١). وقد كان تأثير المسرح بالسينما كبيرًا؛ إذ ارتبط "بالبحث عن الارتباط بالمضمون والمعنى، وكانت نتيجة هذه التأثيرات مزيدًا من الحرية الجديدة مع السرد، وطريقة تقديم هذا السرد من خلال المونتاج السينمائي"(١٢)، كما ارتبطت السينما بالأدب ارتباطًا وثيقًا؛ حيث اعتمدت السينما على كثير من الأعمال الأدبية الروائية والقصصية في إنتاج المشاهد والأفلام السينمائية، وقد أشار لوي دي جانيتي إلى "أن من ربع إلى خمس الأفلام الطويلة قد تم إعداده عن نصوص أدبية"(١٣)، فضلًا عن ذلك فإن العلاقة بين السينما والأدب، حسب جانيتي، اتخذت طرقًا مختلفة، وقد ذكر أن العديد من المعلقين أشاروا إلى القيمة السينمائية لأكثر الشعر والروايات الحديثة. ويعود جانيت بتلك العلاقة إلى طفولة السينما تقريبًا، ففي بداية القرن العشرين استخدم جورج ميلييه المواد الأدبية بوصفها أساسًا للعديد من أفلامه، وأدَّعى كريفيث بأن العديد من تجديداته في السينما كان مأخوذًا من صفحات ديكنز، في مقاله "دكنز وكريفيث والفيلم اليوم". ويشير آيزنشتاين إلى أن روايات دكنز قدمت لكريفيث عددًا من التقنيات بضمن ذلك ما يقابل الاختفاء التدريجي والتداخل وتكوين الصورة، والتجزئة إلى لقطات والعدسات الخاصة بالتحوير وأهمها جميعًا مبدأ المونتاج المتوازي(١٤).

يقيم سيركيه أيزنشتاين، الذي يُعَدُّ من كبار المنظرين في المونتاج، نظريته في المونتاج السينمائي في بعض أمثلته على الشعر، ويشرح نظريته هذه في كتابيه "الإحساس الفيلمي" و"الشكل الفيلمي". ويورد فقرة من قصيدة بوشكين المسماة "بولتافا" التي تتحدث عن اختفاء ماريا، ثم يعلق عليها بقوله: إن الشاعر يدفع على نحو سحري بصورة الهروب في الليل إلى البروز أمام القارئ بكل إمكانياتها الصورية والعاطفية، وفي تحليله للفقرة المقتبسة من النص الشعري يشير إلى وجود ثلاث

(١٠) قراءة الصورة وصور القراءة: صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، ص٤٠.
(١١) ينظر: الدراما السينمائية: سيمون فرايليش، ص٦.
(١٢) تقنيات مونتاج السينما والفيديو – التاريخ والنظرية والممارسة، كين دانسايجر، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، العدد (١٦٨٩)، القاهرة، ط١، ٢٠١١م، ص١٩٤-١٩٥.
(١٣) فهم السينما _ 8 السينما والأدب: لوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر علي، منشورات عيون – المكتبة السينمائية، مطبعة تينمل، مراكش، الإيداع ١٩٩٣م، ص٣.
(١٤) ينظر: فهم السينما _ 8 السينما والأدب: لوي دي جانيتي، ص٣-٤.

فقرات تم توليفها معا؛ لتثير لدى القارئ تجربة شعورية. وتقوم فكرة أيزنشتاين في استقرائه للقطات المقطع المقتبس من النص على أن بوشكين يعطي القارئ أكثر من مجرد إعلامه بأن ماريا قد اختفت، فقد قال هذا في السطر الأول ونصف السطر الثاني من المقطع المكون من أربعة أسطر، وأنه بتوليفه بين الصور الموضوعية يعطي القارئ تجربة الاختفاء السريع، وأنه يفعل ذلك باستخدام المونتاج(١٥)، وفي هذا إشارة واضحة إلى أن نظرية المونتاج السينمائي أفادت، في وضع أسسها، من الشعر.

إذا كانت السينما قد أفادت في بادئ الأمر من المسرح والأدب ممثلًا في الرواية والشعر عند ظهورها، فإنها عملت، بعد ذلك، على تطوير أساليب بناء الفيلم وتقنياته المختلفة، التي يُعَدُّ المونتاج واحدًا منها، إذ أصبحت تلك الأساليب والتقنيات من خصائصها اللصيقة، وأصبح الأدب والشعر أكثر تأثرًا بفتوحات الفن السينمائي، إلى حدٍ أصبح معه حضور تقنيات الفن السينمائي في الشعر الحديث ظاهرة بارزة، اتسعت، معها، رحلة المونتاج العكسية من السينما إلى الشعر حين استعان الشعراء؛ في سبيل تحديثهم لأساليبهم التعبيرية، بفتوحات الفن وتشكيلاته المستجلبة من السينما، فمنذ بدايات السينما تحول الفن السابع إلى شكل جديد من أشكال التعبير عن الشعر. أصبحت معه السينما ميدانًا جديداً للتجربة، لغة جديدة لاستكشاف الشعر. والأكثر أهمية هنا هو أن السينما تظهر بطبيعتها بشكل شديد الشعرية؛ لأنها شيء من الحلم وتأخذ شكله، ولهذا مثلت السينما اكتشافًا هائلًا بالنسبة للشعراء عامة، والشعراء السرياليين على وجه الخصوص؛ إذ وجدوا في الفيلم السينمائي، كما يقول الشاعر الفرنسي فيليب سوبو، وسيلة رائعة للتعبير عن الحلم أكثر من الكتابة والمسرح، لأن الفيلم في نظره يمنح الإنسان قوة أعلى، كان يبدو أن كل شيء مسموح به في السينما، يتناسب مع الحرية التي ينشدها السرياليون. وقد كتب الشاعر والناقد الفرنسي جيوم أبولينير في عام ١٩١٧م قصيدة لتحية السينما وصفها فيها بأنها مملكة جديدة للشاعر، وبالتالي، ستحل الشاشة محل الورقة؛ ليعيش الشاعر الشعر البصري كتجربة جمالية حقيقية(١٦).

امتد أثر السينما إلى شعراء الحداثة العرب حيث عمدوا إلى الإفادة من تقنيات السينما ووظفوها في شعرهم، من ذلك استثمارهم ما يتسم به المونتاج من توالي صور متعددة، يعقبها صور أخرى، يجمع بينها جميعًا، في الصورة الكلية، توحد وتناسق يصنعه الشتات الظاهري الذي يستطيع في تواليه، في أنساقه المرئية، والسمعية إثارة توجه نفسي للخيط الداخلي الذي يجمع وحداته المبددة عند النظرة الأولى؛ مفسحًا المجال لرسم صورة شاملة منفسحة، وذلك بتضام تلك الصور السريعة داخل اللوحة الكاملة(١٧).

(١٥) ينظر: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر: أميمة عبد السلام الرواشدة، وزارة الثقافة، عمّان، ط١، ٢٠١٥م، ص٢٦٩ – ٢٧٠.

(١٦) ينظر: السينما الشعرية: دروب خمسة مخرجين (كوكتو، بونويل، بازوليني، تاركوفسكي، بيرغمان): حميد عقبي، المنتدى العربي الأوربي للسينما والمسرح، ص٢٦ - ٢٧.

(١٧) ينظر: لغة الشعر – قراءة في الشعر العربي الحديث: رجاء عيد، منشأة المعرف، الإسكندرية، ط١، ١٩٨٥م، ص١٧.

وقد تعددت مظاهر التوليف أو المونتاج السينمائي، كما تعددت مداخل دراسته والبحث فيه، في النص الشعري، وفقًا لتعدد مداخل تلك الدراسات، وأهدافها، وحجم التزاماتها تجاه التصنيفات والمداخل النظرية التي قعَّدت لهذا النمط من التكنيك السينمائي. وهذه الدراسة إذ لا تخرج عن إطار المفهوم العام للمونتاج، فإنها ستسعى إلى دراسته من زاوية ترى في الأعداد والأرقام مادة اشتغالها، ووسيلة المونتاج في خلق مفاصل المشهد العام ولقطاته، وبعث الدلالات النفسية والرمزية عبر توليفها في قوام من التكنيك السينمائي والبعث الشعري الخلاق؛ ويرجع ذلك إلى ما يتسم به مونتاج السرد العددي في شعر محمد حسين هيثم من ثراء، وتنوع، وفاعلية في بعث الدلالة بأسلوب لا يخلو من الترميز والإيحاء، إلى حد أصبحت معه الأعداد واحدةً من الرموز البارزة التي وظفها بأسلوب المونتاج السينمائي، فأرتقى بها من كونها رموز دالة على المعدود إلى جعلها تقنية تكنيكية وبنائية، ووسيلة تصويرية ورمزية تتسم بقدرتها على بعث الدلالة بأسلوب يتسم بالإمتاع والتأثير والكثافة والعمق والإشعاع.

المبحث الأول: مونتاج السرد العددي التصاعدي:

مونتاج السرد العددي التصاعدي تقنية فنية مستجلبة من فن السينما، وهو واحد من أنواع المونتاج التي يوظفها الفنان، عبر دمج مجموع من اللقطات؛ بهدف خلق صورة كلية تتسم بعمقها الفني البديع، وبعدها الدلالي المشع. يبنى هذا النوع من المونتاج في النص الشعري عبر تكنيك هندسة رقمية تُوظَّف الأعداد والأرقام في صورة من صور التوالي الحسابي المتنامي في قوام لقطات المشهد المولف سينمائيًا، حيث تعمل القصيدة على توظيف بنية الأرقام والمتواليات الحسابية عبر مجموعة من اللقطات المتحركة والمتسمة بالتوالي والتتابع والتصاعد المدمج في شريط من التراتب المشهدي الخلاق. وتسهم فيها حركة الأرقام، والأعداد، والمتواليات الحسابية بقدرتها على خلق فنية اللوحة الشعرية في القصيدة، وتكثيف إيحاءاتها، وكلما أجاد الشاعر في توليف مقاطع الأرقام والمتواليات الحسابية، وبرع في دمجها في إطار المشهد العام مع الأصوات والإيقاعات وحركة المشاهد والعناصر الداخلة فيها وديكور اللوحة المتمثل بخلفياتها ومناظرها المختلفة، واتسق كل ذلك مع صخب اللقطات وضجيجها وحيويتها، وأفقها المشهدي ككل كلما أسهم في الارتقاء بالمنتج الشعري، وعزز من قدرة قيمه السينمائية على بعث دلالات عميقة ومستحدثة.

برز مونتاج السرد العددي بشقيه التصاعدي والتنازلي في شعر محمد حسين هيثم بصورة جلية، إلى حد يمكن عده واحدًا من تقنياته الحداثية الفاعلة في تمتين بنية النص، وبعث قيمه الجمالية والدلالية، وقد وظف الشاعر المونتاج العددي الصاعد للتأشير على عدد من القضايا، وانعكاساتها الشعورية، يؤشر في بعضها إلى تراكم الصعوبات والهموم السياسية، والحياتية المختلفة، من ذلك ما نجده في قصيدة (أهل الكهف) [١٨]؛ حيث يقول:

(١٨) الأعمال الشعرية الكاملة: محمد حسين هيثم، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤م، ص١١٢.

أخذوني
ومضوا نحو الكهف بلا إبطاء
كانوا خمسة
وأنا سادسهم
كانوا ستة
وأنا سابعهم
كانوا سبعة
وأنا ثامنهم
كانوا
في كل مساء
كانوا خمسين هراوة
وأنا محض عواء

هذه القصيدة، على إيجازها، تشتمل على عددٍ من اللقطات القصيرة المولف بعضها فوق بعض، تُدرك من اختلاف عدد الشخصيات في كل لقطة، حيث وظف فيها العدد في متواليات السردية مشبعًا بجوهر صفاته التي تكسبه "حركة اهتزازية متحولة تتغير بشكل دائم ومستمر"(١٩)، فنجده يزداد مع كل لقطة تمر على شريط العرض، التي بدأت بمشهد القبض أو الاختطاف، وظهرت على شريط الأحداث بحركة متعجلة، تراءت فيها الشخصيات وهي تقود المختطف بسرعة مريبة قطعت خط السير ودخلت إلى عمق كهف مظلم تشكلت عتمته، خارج إطار اللغة، على شريط المشهد المتخيل والمدرك عيانًا. في هذا النمط من التصوير القائم على تقنيات المشهد السينمائي، يُغيِّب الشاعر لغة الوصف ويفسح المجال لإيحاءات الرؤية لرسم ظلال الصورة، وتشكيل ملامح المشهد، والإيحاء بالدلالة التي تتشكل أمام البصر فتدركها العين دون الحاجة إلى كثير من ألفاظ الوصف وتراكيبها، والشاعر بهذا يمنح الصورة المشهدية إمكانية بعث دلالات عميقة من دون الحاجة إلى الوصف بالكلمات، ويجعل العين وسيلة رصد وتنميط شفرات اللوحة المتشكلة ذهنيًا.

لقطة المفتتح بما فيها من حركة سينمائية تنقل المشهد من فضاء الخارج المجسد بقسوة التقييد إلى ضيق الكهف وعتمته، تظهر فيها شخصية المقموع معرفة بضمير المتكلم الشاعر للدلالة على الشخصية المثقفة صاحبة الرأي والرؤية، وجاءت شخصيات القمع بوصفها أعدادًا لشخصيات غير

(١٩) دلالة العدد في شعر زهير بن أبي سلمى: نوال أقطي - وفوزية دندوقة، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة العربي التبسي – تبسة، الجزائر، المجلد (٧)، العدد (١)، فبراير ٢٠٢٢م، ص٢٦٥.

معروفة الهوية في ذاتها، تتزايد في كل لقطة للدلالة على ديمومة واقع القمع المتنامي الذي تمارسه قوى التسلط على أصحاب الرأي؛ حيث تتوالى لقطات الشريط السينمائي، بعد لقطة المفتتح، داخل الكهف، عبر نقلات سريعة تتزايد فيها أعداد الخاطفين وظهورهم في هيئة الجلادين، ويظل فيها المتكلم مفردًا. ويزداد عددهم في كل لقطة: خمسة، ستة، سبعة، ترافقهم صورة المقهور المفردة، وصولًا إلى لقطة الختام التي تتجسد فيها شخصيات الجلادين في صورة هراوات تنهال على المخطوف، الذي غاب حضوره بهيئته، وتجسد في صوت الصراخ الشبيه بصوت عواء الكلب الدال عن إحساس الأنا المقهورة بانزلاقها، بفعل قوة القهر الواقع عليها، إلى عوالم حيوانية أفقدتها إنسانيتها(٢٠) في عيون قامعيها.

هذه اللقطات التي تتكاثر فيها أعداد شخصيات القمع ليست نتاج موقف واحدٍ؛ إذ يكثف فيها الزمن، ويُدمج على شريط المشهد عبر توليف لقطات منتزعة من أزمنة متباعدة، بدلالة قول الشاعر(كانوا في كل مساء) المكتنزة بأسى الشعور المختزل تجارب الحياة في موقف حفر بصمته عميقًا في النفس. والقصيدة، بهذا القطع واللصق للقطاتها، مشهد شعري شبيه بالفيلم السينمائي المولف من عدد من اللقطات، عمد الشاعر المنتج على تركيبها وتوليفها مع بعض، وراكمتها مخيلته، على شريط الأحداث، عبر تنامي أعداد شخصيات أحد أطرافها بصورة متدرجة، مستلهمة أسلوب التدرج القرآني، وصولًا إلى ذروة العدد في النص القرآني (سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُم كَلبُهُم)(٢١)، ثم تفجير المشهد بالوصول إلى ذروة القمع في اللقطة الأخيرة (كانوا خمسين هراوة وأنا محض عواء)؛ ويهدف الشاعر، من مراكمته تلك النقلات الرقمية وتوليفها، وصولًا إلى ذروة انفجارها، إثارة شعور ما لدى المتلقي، والتعبير عن واقع القمع المتنامي وقسوته.

وظف الشاعر تقنية مونتاج السرد العددي التصاعدي، القائم على زيادة أعداد الشخصيات في ثلاث لقطات، وعمل على توليفها وترتيب أعدادها تصاعديًا في شريط شبيه بشريط الفيلم السينمائي؛ بهدف إثارة الوعي لدى المتلقي بتنامي حالة القمع وتصاعدها عبر الزمن، والإيحاء بفقدان الأمل مع تنامي قوة القمع وقسوته. وقد أسهم هذا المونتاج العددي الصاعد في تنامي درامية النص، وتوتر حركته، وخلق موسيقى رقمية تحاكي تنامي الإحساس بتصاعد قسوة الواقع، يتجسد ذلك في تكرار صيغ الأعداد وتماثل جملها التركيبة ومقاطعها الصوتية في كل لقطة.

وفي مظهر آخر من مظاهر المونتاج العددي الصاعد يذهب الشعراء إلى تقطيع المشاهد الطويلة، غالبًا، إلى مقاطع تُبنى بناء رقميًا، وهذا النمط من البناء المقطعي الرقمي أسلوب شعري

(٢٠) ينظر: رمزية الحيوان في شعر محمد حسين هيثم: ياسر فضل صالح العامري، مجلة العلوم التربوية والدراسات الإنسانية، جامعة تعز فرع التربة، اليمن، العدد (٢٥)، سبتمبر ٢٠٢٢م، ص٢٩٣.
(٢١) القرآن الكريم: سورة الكهف، آية٢٢.

يعتمد تكرار الأرقام على رأس كل مقطع، وترتيبها تصاعدياً (١ – ٢ – ٣ – ٤)، بحيث تحمل تلك الأرقام، من منظور علامتها الإشارية، دلالة رقمية لعدد المقاطع، غير أنها من منظورها الإبداعي تعمل على بعث إيحاءات فنية وجمالية مكثفة، يرتقي فيها العدد من كونه علامة إشارية محضة، إلى علامة مقابلة للعلامة اللغوية، يصبح معها قادرًا على بعث دلالات وإيحاءات إبداعية تجذب المتلقي، وتحيله إلى البحث عن معناها الرمزي عبر البحث عن العلاقة بين العدد وإشارات النص ودلالاته، التي تشي بتجاوز حدود مدلولها الإشاري إلى الإيحاء بدلالات تختلف باختلاف السياق الذي ترد فيه(٢٢). هذا النمط من البناء الرقمي للقصيدة، من الناحية الهيكلية، سائد في نتاج شعراء التفعيلة وقصيدة النثر، ويخضع، من الناحية التقنية والدلالية لعوامل عديدة، منها ما يتعلق بالشاعر وخبراته المهنية في استخدام هذا النمط من التكنيك بأسلوب فني مكتنز بالدلالة، ومنها ما يرتبط بدواعث النص وحركة التجربة في النفس، واختيارات الذاكرة وتداعياتها، وتصورات الذهن بكل ما فيه من خيال متوقد. والنص، في ثنايا كل ذلك، تتخلق بنيته بمظاهر شتى؛ كاشفة عمَّا يعتريها من فجوات زمنية يتم توليفها أحيانًا بأسلوب لا يخلو من جماليات الفن، أو تميل، أحيانًا أخرى، إلى بعث جملة من مشاهد التوتر الدرامي المتنامي المدمج على شريط العرض المشهدي. وبالوقوف على قصيدة (رجل وامرأة – نصوص واستدراكات)(٢٣)، نلمس كيف وظِّف هذا النمط من التوليف في تكثيف شعور المعاناة بمراكمته على جسد النص ومقاطعه:

– 1 –

بعد قليلِ
سأتركها في المحطةِ
ترفع منديلها وتلوّحُ
سوف ألوّحُ أيضًا
سوف أراها
تخبّئ لؤلؤةَ العينِ
بين محارمها الورقيةِ
ثم تغادرُ
سوف أرى ظلها
يتوارى هنالك في المنعطفْ.

(٢٢) ينظر: دلالة العدد في قصيدة النثر/ دراسة في نماذج مختارة: سهير صالح علي، مجلة آداب المستنصرية، كلية الآداب في الجامعة المستنصرية، المجلد (٤٩)، العدد (١١١)، أيلول ٢٠٢٥م، ص٤.
(٢٣) على بعد ذئب: محمد حسين هيثم، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، ط١، ٢٠٠٧م، ص٥٢.

... ...

... ...

هذي النهاية

ليست تليق بنا

لا نليق بهذا الخيال المجنّحِ

لا وقت يكفي لهذا الترفْ.

– 2 –

بعد قليلٍ

سنمشي معًا

في طريق نؤلفها خلسةً[٢٤]

لم نعدْ عاشقين

وفي عطفةٍ

سوف تهمسُ لي: "فلنكُن أصدقاء"

وأقول لها: "فلنكنْ..."

وأمد لها عبرةً في يدي

وتمرّر لي غصةً في أصابعها

وتغادرُ

تاركةً خلفها

رجلًا قد تداعى

وقلبًا لها قد نزفْ.

... ...

... ...

هذي النهايةُ

لا كبرياءَ لها

لا أصدّقها

ثَمَّ لا قلبَ تنزفه امرأةٌ خُلّبٌ

لم أكنْ أبدًا رجلًا من خزفْ.

(٢٤) وردت كلمة طريق بدون حرف الـ(ط) في الديوان.

– 3 –

بعد قليلٍ

وليس هنالك بعد قليلٍ

هنا رجلٌ وامرأةٌ

حولهما

جثثٌ لورودٍ

صهيلٌ تحشرجَ

أو قُبَلٌ صدئتْ

مَلَلٌ

أو

قَرَفْ

ثم لا أحدٌ ثَمَ

حتى الفضاء انصرفْ.

... ...

... ...

هذي النهايةُ،

حفلٌ صغيرٌ

يوزِّع فيه الخلاءُ السكاكرَ

لـ .. لا أحدْ

ثَمَّ لا رجلٌ وحده في طرفْ[٢٥]

لا امرأةٌ وحدها في طرفْ

لا الهواءُ ارتمى دائخًا

لا شجرٌ في الجوار ارتجفْ.

يوظف الشاعر البناء الرقمي، أو الترقيم العددي لمقاطع القصيدة الثلاثة، بوضع كل رقم من الأرقام (١ – ٢ – ٣) على رأس كل مقطع، مرتبًا لها من الأدنى إلى الأعلى، وقد أضفى هذا المونتاج البنائي على النص جملة من السمات الباعثة للقيم الفنية والجمالية، أصبحت معه تلك المقاطع لوحات بصرية مدمجة، على الرغم من انفصالها. هذا المونتاج الرقمي المدرك عيانًا، كثيرًا ما يعمل على بناء نص تتخلله فجوات زمنية عميقة وواسعة، أو نقلات مكانية متباعدة، ولهذا فكثيرًا

(٢٥) وردت كلمة طرف في هذا السطر الشعري والسطر الذي يليه بدون حرف الـ(ط) في الديوان.

ما يهيئ حاسة البصر لاستقبال تحولات زمانية ومكانية تسهم في تخليق درامية الأحداث والمشاهد المتوترة، غير أنَّها في هذا النص، على الرغم ممَّا فيها من استباق، تراكم دلالات بنيات مقاطعها في لحظة محدودة زمنيًا، كثيفة شعوريًا، جسدت معها تقنية توليف مقاطع النص لحظة انفجار شعوري راكمته الذات عبر الزمن. وبهذا أسهم المونتاج الرقمي الدال على تعدد المقاطع والفواصل المشهدية الكبرى، في مراكمة النص وتمدد مشاهده على شريط العرض الشعري، وخلق بواعث إيحائية متشابهة في عمق تلك الفواصل، تؤشر على تراكم شعوري كثيف يفجر الإحساس بحركة الزمن المستقبلي نحو الفراق والفقد.

لقد أسهم فكر الشاعر المتقمص وعي المنتج الفني في استثمار مميزات الكاميرا في إنتاج صورة مشهدية كثيفة؛ إذ سلط عدستها، في المقاطع الثلاثة، على الموقف المشهدي نفسه (موقف الفراق)، واللحظة الزمنية الحتمية (بعد قليل)، التي راكمها الشعور في مخيلته، لكنه في كل لقطة يركز عدسة الكاميرا لالتقاط جزئيات وتفاصيل مغايرة لجزئيات اللقطة السابقة، وهذه المغايرة في الجزئيات لم تخرج بها عن إطارها المشهدي والزمني الواحد، كما لم تذهب بها لبعث دلالات مغايرة، بل عملت على التقاط جزئيات المشهد الواحد من زوايا عديدة، مجسدًا بذلك عمق التراكم الشعوري الذي يومض في المخيلة، ويتداعى على النفس بجزئيات وتفاصيل غير محدودة، وخالقًا فسحة واسعة لعدسة الكاميرا؛ لتصوير حركة النفس وإعادة إنتاجها مشهديًا أمام المتلقي المشاهد، وكاشفًا عن نهج بديعٍ في بناء الشاعر لمادته، متكئًا في سبيل بلوغ أقصى غاياته الإبداعية على إكساب الحدث البسيط سمة التتابع والنمو والتماسك عبر توليفه مشهديًا بالصورة التي هو عليها في القصيدة، ومن هنا أصبحت الصورة السينمائية هي العنصر الأكثر أهمية في بعث الدلالة، وهي الأداة الخالقة بنية النص؛ إذ دخلت على الموقف الشعوري الواحد والحدث المتخيل وأسهمت في تطوير موضوعه[٢٦]، وبعثه في صورة من صور السرد المتنامي، المتراكم مقطعيًا على شريط المشهد العام.

النظر في بنية المونتاج الرقمي التصاعدي من زاوية ما يثيره من إيحاءات دلالية يستدعي استقراء متن النص ومقاطعه بعمق، ومحاولة مطابقة ما تبعثه بنياتها الداخلية مع ما يثيره مونتاج أرقام مقاطعها من إيحاءات، وقد بدا لنا وجود خط من العلاقات تشي بوجود خيط من الروابط التي تسهم في دمج مقاطع القصيدة الثلاثة واتصالها، نلمسها من جملة الشفرات الشعورية المتماثلة التي تجسد حالة المعاناة المتراكمة في النفس.

الاكتفاء عند هذا الحد من التأويل يفقد المونتاج الرقمي الصاعد، القائم على رأس كل مقطع، ميزته الفنية وأثره الجمالي، غير أن إطالة النظر في فاعلية المونتاج الرقمي المتراكم تصاعديًا (١ – ٢ – ٣) على جسد النص يوحي بأن المقاطع الثلاثة، التي تبدو مفككة بنقلاتها الرقمية، تحمل في

(٢٦) ينظر أهمية الصورة في السينمائية: الدراما السينمائية: سيمون فرايليش، ص١٢٤.

مدلولها تراكم الشعور بتفكك الروابط الوجدانية، بصورة مماثلة لتراكم أرقام المقاطع وتصاعدها، فجاء توليفها رقميًا ومراكمتها بالصورة التي نشاهدها على شريط العرض الشعري؛ للتعبير عن حجم تراكم شعور الذات بالمعاناة وكثافته، إلى حد أرّقها وأثقل عليها حركة أنفاسها وراكم في مخيلتها لحظة الفراق بصور التقطت من زوايا مختلفة وبتفاصيل عديدة أفرقتها ذات الشاعر المنتج في محتوى مقاطع النص.

أسهم استخدام الشاعر للمونتاج الرقمي الصاعد في تأطير مشاهد فك الروابط الوجدانية بين طرفي العلاقة، وكثّف من رسم ملامح إحساسهما بالاغتراب، وقد اتجهت رؤيته في توليفه لمقاطع النص في اتجاهين متعاكسين، وجه في أحدهما بنية الأرقام الواقعة في رأس كل مقطع نحو التنامي والتصاعد، ودفع بنية الدلال الداخلية للمقاطع نحو الانحدار والتلاشي المتمثل بتفكك الروابط وتلاشيها، وفي ثنايا كل ذلك كثّف النص من استخدام تقنيات السينما في سبيل بعث سمات الترابط البنائي وتمتين بواعث الشعور بتراكم المعاناة وتكاثفها.

النظر إلى النص من زاوية علوية تكشف عن أن الشاعر عمد إلى توليف ثلاثة مقاطع رقمية على شريط العرض في صورة من صور التدرج الرقمي المتنامي، مستفيدًا مما تقدّمه بنية الأرقام من رؤية بصرية تسهم في نقل وعي المتلقي من التعاطي مع بنية النص ودلالاته من زاوية سردية ودلالية متتالية، إلى إدراكهما في صورتهما الكثيفة المركبة، وفي سبيل إنتاج هذه الكثافة وتمتين روابط المقاطع ببعضها، من الناحية التقنية، استعان الشاعر بتقنيات سينمائية إضافية، من أبرزها تقنية إعادة إنتاج مشهد أو لحظة زمنية فارقة وتكرارها على شريط العرض، من ذلك ما نجده من اتكاء الشاعر على تكرار لحظة الفراق القريب، حيث افتتح كل مقاطع النص بلحظة زمنية مستقبلة فارقة (بعد قليل)، سرد بعدها لحظة الفراق بكل تفاصيلها المحتشدة في النفس، وهذه اللحظة في مدلولها الزمني تشير إلى اقتراب وقوع الحدث حد التصاقه باللحظة المعيشة، كما يشير تكرارها في مفتتح كل مقطع إلى تنامي الشعور بالاغتراب واكتمال تفكك جميع الروابط التي ولّدت تلك العلاقة بكل دوافعها الوجدانية، وحتمية الوصول إلى لحظة الفراق الضاغط على النفس. ويغلق الشاعر مقاطع القصيدة بتوصيف موجز لنهاية تلك العلاقة، عبر تكراره جملة: (هذي النهاية)، وسرد توصيف لتلك اللحظة لا يخلو من الانكسار والأسى والاستغراب، ويوحي هذا الضغط المتكرر على لحظة النهاية في ختام كل مقطع رقمي، عمّا تحمله من تفاصيل بالتسليم بالوداع والشعور بحتميته. ويأتي تعالق تكرار كل من أيقونة المفتتح والخاتمة في كل مقطع، معمقًا ذلك الشعور ومؤكدًا تلك النهاية، وخالقًا قنوات واسعة من التواصل العاطفي بين المبدع والمتلقي كاشفة عن حس سينمائي نابع من إدراك الشاعر بما تتسم به مشاهد الصراع العاطفي من قدرة على تسريع فتح قنوات التواصل مع المتلقي المشاهد مقارنة له مع مشاهد الصراع الأخرى(٢٧).

(٢٧) ينظر: فن رسم الحبكة السينمائية: ليندا ج. كاواغيل، ترجمة: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سورية، ٢٠١٣م، ص٥٥.

لقد تظافرت الأرقام وتقنيات السينما الأخرى في تكثيف دلالة الشعور بالمعاناة، بأسلوب جسّد صدمة الوعي بالتأكيد على حتمية الفراق وفك جميع روابط العلاقة التي لم يكتب لها الاستمرار والديمومة، وقد صَدَرَ الشاعر، في سبيل تمتين بنية القصيدة وبث ذلك الشعور ومراكمته، عن حس سينمائي عمل على دمج مقاطعها، وأخرَج بنيتها المتماسكة تحت يافطة المونتاج الرقمي الصاعد، منتجًا بذلك نصًّا شعريًا مولفًا من عدد من اللقطات والفواصل المشهدية الكبرى والصغرى، أسهمت في إذابة الحدود الفاصلة بين الشعر والسينما، وتلبس فيها الشاعر مخيلة المخرج الفني، منتجًا بذلك قصيدة شبيهة بالفيلم الذي تتراكم لقطاته بتقنية المونتاج السينمائي.

هكذا وظف الشاعر بنية الأعداد والأرقام في التجارب الشعرية في صورة من صور التركيب الفني المدمج على شريط المشهد الشعري؛ حيث عمل على توزيع بنية الأرقام في لقطات وفواصل مشهدية عديدة، ثم عمد إلى توليف تلك اللقطات والفواصل في قوام من التركيب والسرد السينمائي الهادف إلى بعث دلالة نابعة من قوام ذلك البناء المشهدي العام، المتجه نحو إفراغ الشعور المتكاثف بتنامي القمع وتصاعده في قصيدة (أهل الكهف)، وتراكم الشعور بالاغتراب والمعاناة، وحتمية الفراق والبعد في قصيدة (رجل وامرأة – نصوص واستدراكات)، دالًا بذلك عن قدرته على نقد الظواهر الحياتية، والتعبير عنها بوعي سينمائي قادر على صهر المسافات بين الشعر وفن السينما، وبعث الدلالات بأساليب حداثية ثرية وتكنيك مبتكر.

المبحث الثاني: مونتاج السرد العددي التنازلي:

هذا النوع من المونتاج هو الوجه الموازي لمونتاج السرد العددي التصاعدي؛ حيث يشبهه من حيث اعتماده على بنية الأعداد والأرقام والمتواليات الحسابية، غير أنَّه يختلف عنه من حيث اتجاه بنية تلك الأعداد والمتواليات، حيث يبدأ منوال السرد في هذا النوع من المونتاج من بنية رقمية عالية، ثم ينحدر مستوى السرد نحو انخفاضها وتلاشيها، ويمكن تعريف هذا النوع من المونتاج في النص الشعري بأنَّه أسلوب لغوي تعبيري يرتكز على هندسة رقمية تميل إلى تكرار بنية الأعداد والأرقام والمتواليات الحسابية بصورة تنازلية تعمق الإحساس بالنهاية والتلاشي، أكان فقدًا وأسًى أم فرجًا وخلاصًا. يوظف هذا النوع من المونتاج في القصيدة؛ بهدف تمتين بنية النص وبعث سمات التوتر الدرامي القائم على تحول بنية الأرقام والمتواليات السردية، والقفز فوق رتابة السرد بخلق فجوات زمنية تكسر انسيابية الزمن وتواليه التقليدي، عبر تقطيع المشاهد واللوحات وتوليفها بصورة يصبح معها النص الشعري بنية سينمائية قائمة على ذلك القطع والتركيب للوحات الأعداد والمتواليات الرقمية المختلفة. والنص في هذا النمط البنائي لا ينتج عن بوح وجداني مغرق بالعاطفة، بل يتشكل عبر عملية سردية مركبة يتمثل فيها الشاعر عمل المنتج السينمائي في توزيع الأرقام

والأعداد، ويبث فيها روح الحياة؛ حتى يتسنى لها حمل دلالات وإيحاءات رمزية: سياسية، واجتماعية، ووجدانية، يقترب بها من هموم المجتمع وتفاصيل الحياة اليومية.

وقد برز هذا النمط من المونتاج في شعر محمد حسين هيثم، في بعض مظاهره، في لقطات حركية متتابعة، تتفكك رقميًا، وتتناقص، كاشفة عن انهيار مظاهر الطموح والتطلع والأحلام، وصولًا إلى التلاشي في بعض التجارب. نجد شيئًا من ذلك في قصيدة: (خمس حمائم)[٢٨]، وقصيدة (بورترات)[٢٩]، التي يميل فيهما الشاعر إلى الإكثار من أعداد الشخصيات الحميمية حوله، سرعان ما تتلاشى لتتركه في النهاية وحيدًا متعبًا حالمًا. يقول في قصيدة (بورترات):

سبعُ نساءٍ على حائط متعبٍ
ولكن قلبي
تقطَّر مثل الكرومْ
ولكنه الجسدُ
غابةٌ من دويٍّ حميمْ
مواعيد شاحبةٌ
زبدُ

سبع نساءٍ على حائطٍ
فامرأة من ذهب
وامرأة عذبتني
على شرفة من لهبْ
وامرأة دوّرتْ في حشاي قصيدتها
وامرأة لوَّنت برهتي بالتعبْ
وامرأة بعثرت في شوارعها ليلتي
وامرأة خبأت في ضفائرها حرقتي
وامرأة لا ككل النساءْ

سبعْ نساءٍ
وها غرفتي صمتها أبدُ

(٢٨) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٨٩.
(٢٩) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٩٠. ورد اسم القصيدة في فهرس الأعمال الشعرية: (بورتريهات)، ينظر الفهرس، ص٤٢٣.

سبع نساء
والمساءُ معادٍ لأغنيتي
وأنا ملكٌ من رماد
واحدٌ أحدُ.

يفتتح الشاعر قصيدته بمشهد كلي مفترض لشخصياته، حيث يبدأ بمشهد تظهر فيه (سبع نساء) على حائط حياته المُتعَب والممتد. وهذا النمط من البناء المشهدي الذي يوظف فيه المنتج الفني في المفتتح حشدًا كليًا لشخصياته، أو أفقًا مشهديًا عامًا لمسرح أحداثه، يُعَدُّ من الأساليب التقليدية التي تمهد فيه عدسة مصور الفيلم السينمائي المتلقي/ المشاهد للدخول في جزئيات الفيلم وتفاصيل أحداثه ومشاهده. والشاعر في قصيدته هذه يتمثّل عمل المصور؛ إذ يعمل، بعد مشهد المفتتح، على الاستفادة من مميزات التصوير السينمائي، بتقريب عدسة الكاميرا من جزئيات المشهد، وتمكينها من رصد الشخصيات كلًا على حدة، وتوصيفها، وبيان أثرها على حياة الشخصية الرئيسة. هذا التكنيك الفني مكَّن الشاعر من الاستفادة من مميزات الصورة السينمائية القريبة بالتقاط كل شخصية وبيان أثرها على حدة، وتنعيم كل لقطة أو مشهد بوصفه دلالة درامية[٣٠] مستقلة في ذاتها، ومدمجة ضمن إطار المشهد الفيلمي العام المتجسد عبر الانتقال بينها واحدة تلو الأخرى، بأسلوب سردي تتابع فيه الصور والمقاطع المنفصلة، وتتوالى المشاهد المجزأة على شريط العرض الشعري بتوليفها معًا؛ لتشكل مساحة واسعة من البنية المشهدية النصية العامة.

هذه الشخصيات، التي وضعها الشاعر في إطار مشهدي واحد في بدية القصيدة، هي في الأساس بورتريهات، أو وجوه وصور لشخصيات واقعية أو رمزية يعرفها أو يتذكرها أو يتخيلها، جاءت بها مخيلته من أماكن وتجارب عديدة وأزمنة متباعدة، ووضعتها في إطار مشهدي واحد، ثم عمل فكر المنتج الفني على تمكين عدسة المصور إلى إعادة تجزئتها، فعمد إلى خلق نمط من التتابع السردي بالانتقال بين الوجوه، وصفاتها، وفعلها المؤثر في حياة الشخصية الرئيسة كلًا على حدة. هذا الأثر هو الذي يشير إلى أن الصور والشخصيات منتزعة من أزمنة متباعدة وأمكنة مختلفة، غير أن خيال الشاعر، وتداعيات التجربة الوجدانية التي تلبسته لحظة الخلف الشعري، أسهمت في تقمص خيال المنتج السينمائي، فعمل على دمجها في شريط من العرض، أسهم فيه المونتاج بضم تلك الصور والمقاطع المجزئة لشخصيات المشهد السبع بعضها إلى بعض؛ بهدف بناء المشهد الكلي للقصيدة.

(٣٠) ينظر: المونتاج السينمائي في العرض المسرحي: عباس عبدالغني، دار الكتب والوثائق، بغداد، ٢٠١٢م، ص٢٠.

لقد مثَّل الانتقال بين شخصيات القصيدة بدءًا من الكل (سبع نساء)، وصولًا إلى تجزئة عناصر المشهد عبر الرصد العددي المتتابع لكل شخصية على حدة، وسيلة من وسائل المونتاج لتركيب مشهد يتجزأ فيه العدد سبعة شيئًا فشيئًا وصولًا لمشهد الغياب ممثلًا بالفقد والوحدة، حيث قدَّم المونتاج شخصيات القصيدة السبع بالتعامل مع كل رقم منها في مقطع مستقل بذاته، ثم عمد إلى توليفها، كل مع سابقه؛ بهدف بعث دلالة شعورية تحركها الذكريات، وتعمق الإحساس بالفقد، وتمهد لمشهد الختام الذي ظهر فيه الشاعر وحيدًا، في موقف يجسد ذوبان الذات وتلاشيها؛ إذ تلاشت أحلامه، وتسربت الأشياء المقربة إلى نفسه بكل صورها وأعدادها الكثيرة من بين يديه، بعد أن كانت تتزاحم في مشهد المفتتح. هذا الخيال المحتشد في المفتتح يحرك فينا دوافع التأويل؛ لمقاربة ذلك التنازل العددي بحالة الإحساس بتلاشي أحلام الشاعر شيئًا فشيئًا بفعل واقع الحياة التي سادت زمن إنتاج النص الشعري.

أقام الشاعر قصيدته على دلالة الرقم سبعة، بما فيه من ألق أسطوري وتطلع حالم بآفاق أسطورية، وربط ذلك الرقم الأسطوري بالمرأة؛ لما تبعثه من دلالات الجمال والدفء والعطاء، وجاء تناقص تلك الأعداد والشخصيات بصفاتها وقوة تأثيرها وما تبعثه من إيحاء بالدفء؛ للدلالة عن حالة انحدار أحلام الشاعر نحو التلاشي بفعل الزمن، وصولًا إلى لحظة اليقظة التي وجد فيها نفسه وحيدًا يعايش انهيار تلك الأحلام وتحولها إلى رماد. جاء تجسيد ذلك التراجع عبر بعض الإشارات النحوية والتشكيلات السينمائية الديكورية، نلمس شيئًا من ذلك عبر حركة شبه الجملة (سبع نساء)، التي تكررت أربع مرات، جاء العدد في الأولى متحركًا مرفوعًا، ومجردًا من رسم الحركة في الثانية، وساكنًا في الثالثة، والنساء متحركة بالتبعية لألق الرقم سبعة في اللقطات الثلاث، وجاء لفظ الرقم سبعة في الرابعة مجردًا من رسم الحركة والنساء مجردًا مثله، وفي هذا إيحاء بحيوية الحركة في المشهد الأول، وتراجعها في الثاني، وصولًا إلى حالة السكون ثم التلاشي في الثالثة والرابعة. هذه الحركة، بما فيها من انفجار صوتي دالٍ على اندفاعات النفس الحالمة، سرعان ما تراجع واستكان وتلاشى، دالًا عن تلاشي أحلام الشاعر المجسدة عبر رمزية الرقم سبعة وألقه الأسطوري، وجمال المرأة وحميميتها. كل هذا تجسد عبر تقنية المونتاج التي برع الشاعر في توظيفها، وخَلَقَ نصًا شعريًا مكتنزًا بقيم السينما ومؤثراتها الفنية.

وفي أسلوب مماثل من الناحية التقنية يوظف هيثم مونتاج السرد العددي التنازلي لتوليد دلالات نفسية ودرامية مكثَّفة، تكشف عن تلاشي صور الزيف والإدعاء وتآكلها بالتجربة، نجد شيئًا من هذا في قصيدة (غبار السباع – فانتازيا شعبية)[٣١]:

(٣١) الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٢٨.

بنو عمي سباعُ سبعةُ، شرَّاب دمٍ، حاطبو موتٍ/ بنو عمي جنونٌ واجتياحٌ./بنو عمي هبوبٌ صاعقٌ، عصفٌ، ونارُ

بنو عمي استعاروا/ من رعود الزهو خيلًا، واستعاروا/ من بروقِ الويلِ أسيافًا، وساروا/ جحفلًا يختطُّ للنسيانِ دائرةً/ وللطوفان دائرةً/ وللقتلى دوائرَ تستثارُ/ بنو عمي سباعٌ سبعةٌ...../ ...../ .....

بنو عمي رأوه على مشارفِ ظِلّهِمْ/ رجلًا قليلًا فاستطاروا/ بنو عمي رأوه/ فداوروه/ فسار ملغومًا بهدأتهِ/ فثاروا

بني عمي استداروا/ بنو عمي سباع سبعةُ...../ .....

بنو عمي استداروا/ بنو عمي أغاروا/ على رجل قليلٍ، عابرٍ في الظلِّ/فاشتدَّ الأوارُ/ (طراطق طق – طراطق طق – طراطق طق – طراطق طق – طراطق طق – طراطق طق – طراطق طق)

بنو عمي تنادوا في تبعثرهم وحاروا/ بنو عمي انسحابٌ باسلٌ في العتمةِ الأولى../ يساروه غبار

بنو عمي سباعٌ ستةٌ شرَّاب دمٍ حاطبو موتٍ/ بنو عمي جنونٌ...../ بنو عمي هبوبٌ صاعقٌ عصفٌ، ونارُ

بنو عمي استداروا/ مرةً أخرى إلى الرجلِ الكثيرِ/ وحاولوه/ وطاولوه/ في ضحى عارٍ كليلٍ وأغاروا/ (طراطق طق – طراطق طق – طراطق طق – طراطق طق – طراطق طق – طراطق طق)

بنو عمي استخاروا/ رعبهم واستدبروا وَهْنَاً يرتّهمْ غبارُ/ بنو عمي سباعٌ خمسةٌ شرَّابُ دمٍ، حاطبو موتٍ/ بنو عمي...../ بنو عمي هبوبٌ صاعقٌ، عصفٌ، ونارُ/ بنو عمي استداروا/ واستثاروا/ حزنهم واستنفروا ثاراتهم يأساً وصالوا/ بل أغاروا/ (طراطق طق – طراطق طق – طراطق طق – طراطق طق – طراطق طق)

بنو عمي استجاروا/ بالصدى، بالريح، بالرجلِ الكثير، أو تواروا

وأربعةٌ بنو عمي سباعٌ.... حاطبوا موتٍ/ بنو عمي...../ بنو عمي هبوبٌ صاعقٌ، عصفٌ، ونارُ

بنو عمي دوارُ/ هل أغارُ؟/ (طراطق طق – طراطق طق – طراطق طق – طراطق طق)

بنو عمي فرارُ

بنو عمي ثلاثتهم سباعٌ... حاطبو موتٍ/ ...../ بنو عمي...../ بنو عمي هبوبٌ صاعقٌ... نارُ/ (طراطق طق – طراطق طق – طراطق طق)

بنو عمي...../ بنو عمي...../ بنو عمي سبيعانِ هبوبٌ صاعقٌ... نارُ/ (طراطق طق – طراطق طق)

بنو عمي...../ بنو عمي...../ بنو عمي..... سبيعُ واحدُ نارُ/ (طراطق طق)

بنو عمي...../ بنو عمي...../ بنو عمي...../ (فووووو فووووو)/ بنو عمي غبارُ.

القصيدة عبارة عن مجموعة من المشاهد البصرية المتسمة بصخب صوتي وحركة صراع سريعة ومتدافعة شبيهة بحركة أفلام الأحداث والأفلام البوليسية الحافلة بصخب الأحداث وديمومة الحركة والصراع طوال مشاهدها. وتنبثق فاعلية هذا البناء المتتابع للمشاهد مما يثيره من تصعيد درامي فنتازي في متخيل القصيدة، يحاكي، في بعض ملامحه، على الرغم من فنتازيته، حركة الصراع الواقعي في تتابعه وانخفاض حدة توتره بفعل الخسائر. وتكتسب القصيدة توترها الدرامي من تسارع إيقاع الأحداث والانتقال بين المقاطع المدمج بعضها إلى بعض بنظام توليف المشاهد المتوالية التي يتناقص فيها أحد طرفي الصرع (بنو عمي) تناقصًا عدديًا: (سبعة – ستة – خمسة – ... – وصولًا إلى بؤرة التلاشي "غبار")، ويتضخم الطرف الآخر من (رجل قليل على مشارف ظلهم) إلى (رجل كثير) بفعل تحول الأحداث وما لحق بالآخر من أضرار.

تستند القصيدة في إقامتها بنيتها الكلية على مقاطع الكر والفر، أو جولات الصراع التي تتناقص فيها أعداد (أبناء العم)، بحيث تمثل كل جولة منها حدثًا داخليًا مستقلًا، تم دمجها معًا على مشهد الأحداث عبر تقنية المونتاج؛ بهدف بث بواعث نفسية مكثفة تؤشر على تلاشي مظاهر الزيف وصور الادعاء وتأكلها بالتجربة. هذه الدلالة التي يوحي بها النص تتجلَّى أهمية المونتاج من كونه هو الذي أنتج هذا المعنى العام، بالاستناد إلى التآكل العددي لشخصيات النص وعلائقها الصوتية والحركية، وهو الذي أقام بنية المشهد العام وسلسل أحداثه بالصورة التي وردت في القصيدة وأسهمت في استنطاق هذه الدلالة، حيث أحسن الشاعر استقلال مكتنزات المونتاج التي لا تقف عند ترتيب اللقطات لتناسب السرد الدرامي فقط؛ بل تقوم بدور المجاز والتورية والاستعارة وغيرها[٣٢]، التي جعلت من تناقص الأعداد، في القصيدة، معادلًا لدلالة تلاشي مظاهر الزيف والوهم الذي رُسخ في الأذهان زمنًا طويلًا.

أتكأ الشاعر على تقنية المونتاج لخلق بنية نصية عددية تعتمد مبدأ التناقص أساسًا، وتشكل ذلك في سردية متوالية يتحرك فيها الزمن إلى الأمام مجسدًا درامية التحول الذي يسلب (مجتمع النص) عناصر القوة والسيطرة والحضور تدريجيًا، وصولًا إلى تفجير درامية النص بالتلاشي عبر فقدان كل مظاهر تلك القوة والسيطرة والحضور بالتحول إلى غبار تذروه رياح صائتة. يتعالق مع هذا التناقص العددي مجموعة من المظاهر المصاحبة مشهدية الأحداث وتحولاتها، لعل أبرزها يتمثل في تلاشي الشعور المغرور بالعزة، الذي لا يرى الأشياء إلا من منظور التعالي الزائف، كما يتمثل، أيضًا، في تراجع حدة حركة الأحداث وضجيج الأصوات، وصولًا إلى التلاشي الوجودي الحركي والصوتي في الخاتمة.

(٣٢) ينظر: دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العدّودة المصرية: هاشم محمد هاشم، مريم جلائي، إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، مجلة فصلية محكمة، السنة الخامسة، العدد (١٧)، آذار ٢٠١٥م، ص١٣١.

أسهم مونتاج السرد العددي التنازلي في تفكيك عناصر القوة المجسدة في هيئة من الوهم الأسطوري، وتجلَّى ذلك التفكيك في ثلاثة عناصر مصاحبة لتفكيك العدد من سبعة إلى واحد ثم التلاشي التام، وقد جاء هذا التنازل مركبًا مع تفكك عناصر أخرى ممثلة في تباطؤ الحركة الثائرة وتلاشيها، التي كانت عاصفة في مفتتح القصيدة، وخفوت الأصوات وصمتها، بعد أن تعالى ضجيجها في البداية، ورافق كل ذلك صدمة شعورية لدى مجتمع النص (بنو عمي) بددت في وعيهم كل صور الادعاء الزائف بالقوة، فمع تهاوي وهم القوة الكاذبة، المرتكزة على كثرة العدد، تبدد ضجيج المعركة وتراجعت حركتها العنيفة المتولدة عن حركة الكر والفر، وما حظي به (بنو العم) من وصف بألفاظ وجمل مكتنزة بالقوة والعنف والضجيج الصوتي، منها: (شراب دم، اجتياح، رعود الزهو، بروق الويل، تكرار صوت طقطقة السيوف المتصارعة سبع مرات في المفتتح)، حيث تراجع كل ذلك مع كل جولة كر وصراع، وتبدد شيئًا فشيئًا مع تناقص العدد وصولًا إلى حالة من التلاشي. يأتي كل ذلك كاشفًا عن أن توظيف الشاعر للصورة السينمائية صادر عن وعيه بأن العملية التقنية للمونتاج لا تكون بمعزل عن العملية الإبداعية، فاختيار لقطات الصورة والأصوات المصاحبة لها، أو المضافة إليها، وتركيبها في تتابع متدفق حسب السياق المعد والتأثير المطلوب(٣٣) هو الذي يوحي بمضمون الصورة ويبعث دلالاتها الإيحائية.

لقد جسد الشاعر، عبر توليف كل تلك المشاهد واللقطات الراصدة مراحل تنازل أعداد مجتمع القصيدة السبعة، حالة الوهم والتفاخر السياسي الذي يستعرض قوة خاوية تستهلك نفسها بنفسها، حيث برزت صورة بني العم في هيئة متعالية جعلتهم يتوهمون أنهم يمتلكون قوة البطش المطلقة، كشف النص من خلال استعانته بتقنية مونتاج السرد العددي التنازلي عن زيفها وتلاشيها، دالًا بذلك عن حتمية تهاوي القوة الكاذبة التي تحاول أن ترهن محيطها في دائرة الخوف والتبعية.

هكذا وظف هيثم تقنية مونتاج السرد العددي التنازلي للتعبير عن جانب شعوري نفسي يشي بطبيعة الإحساس بتلاشي الأحلام والتطلعات التي لازمته طويلًا قبيل إنتاج نص (بورترات)، والكشف عن زيف الادعاء الذي تعيشه بعض الجماعات المتعالية على مجتمعاتها بما تفرضه وتزرعه في الآخرين من وهم امتلاك القوة والسيطرة بالصورة التي تجسدت في قصيدة (غبار السباع).

(٣٣) ينظر: المونتاج السينمائي في العرض المسرحي: عباس عبدالغني، ص٣٥.

المبحث الثالث: مونتاج السرد العددي المستقر:

المونتاج، كما علمنا سابقًا، تقنية أسلوبية في إنتاج الأفلام وتحريرها، يعمل على ترتيب اللقطات والمشاهد بصورة متتابعة؛ لبعث دلالة يستخلصها المشاهد من مجمل اللقطات المركبة المشكلة للمشهد العام، وقد ارتبط المونتاج بسرد الأعداد وتوليفها، سبق الحديث، في قوام هذه الدراسة، عن مونتاج السرد العددي التصاعدي والتنازلي، ويأتي مونتاج السرد العددي الثابت؛ مشكلًا وجهًا آخر من وجوه مونتاج سرد الأعداد، ويوظف هذا النمط من المونتاج، في بعض التجارب الشعرية، في سرد متواليات رقمية أو عددية تتصف بالثبات والاستقرار والرسوخ، وإن رافق ذلك التوالي إهمال بعض التفاصيل، وإغفال في رصد الجزئيات الداخلية، أو تغييرات في بعض الملابسات المصاحبة كالديكور العام، والحركة، والأصوات المدمجة في القوام العام للقطات والمشاهد. ويتسم هذ النمط من المونتاج بميله إلى خلق أنساق سردية متوازنة، إلى حدٍ ما، مكتنزة بإيقاعات تجنح إلى الهدوء والانسياب على الرغم مما تكتنزه بنيتها العميقة من توترات في بعض النصوص؛ ويهدف هذ النمط من المونتاج إلى بعث شعور ما يتسم بالثبات والتتابع، ويوحي بديمومته ورسوخه، وكثيرًا ما يعمل على تقديم الفكرة في بنية قصصية وصورة مشهدية تسهم حركة أحداثها في خلق أفق من التواصل الحسي مع المتلقي تساعده على مقاربة دلالاتها المتخفية وراء رمزية تلك الأرقام والأعداد والصور والمشاهد المدمجة على شريط العرض الشعري.

يسعى مونتاج السرد العددي المستقر، في بعض التجارب الشعرية، إلى تقديم وتيرة سردية تحافظ على استقرار نمط الأعداد والأرقام مع خلق متغيرات في فضاء المشهد العام أحيانًا؛ بهدف الإيحاء بالدلالة المراد توصيلها. وكثيرًا ما يميل شعر الحداثة إلى استثمار هذا النمط من المونتاج العددي للتعبير عن الأفكار والعواطف وقضايا الحياة الشائكة والمعقدة بأسلوب رمزي يتسم بالكثافة والتوهج. نجد شيئًا من هذا في قصيدة (الفرس)[٣٤]:

تدور دورةً
ودورتينِ
ألف دورةٍ تدورْ
سيركض الفرسانْ
سيشعلون خلفها حوافر الجنونْ
لكنها الحرونْ
ستشعل المضمارْ
أيّ البراري

(٣٤) الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٥٩

فجّرتْ خُيلاءها الجميل
وباركتْ عنادها الجليلْ
وزوجت صهيلها غزالةَ النهارْ
تدور دورةً
ودورتينِ
ألف دورةٍ تدورْ
يجنُّ خلفها الفرسانْ
أولئك الذين ما تخاذلوا من قبل
ها أنهم تقاصروا
لووا أعنّةَ الرياحِ دونها
ها أنهم مضرّجونَ بالهوانِ والغبارْ
وهذه الجموحْ
تطير في عليائها
تدور ألف دورةٍ
تدور في مدارها الطموح
فمنِ سيلجمُ الصدى
ومنْ يشدُ سرج الموج
ومن ينيخ صهوةً مسكونةً بالبرقِ والإعصارْ

أقامت القصيدة بنيتها النصية على أساس أسلوبي يجمع بين تقنيات السينما ممثلًا بالمونتاج، وبنية القصة القائم على سرد الأحداث وفقًا لتراتبها الزمني، حيث عمد المنتج الفني في توليفه للقطات المشهد إلى إقامتها على أساس من التوالي السردية للحسابات الرقمية والأعداد المستقرة في حدها الأعلى، فجاءت المقاطع الداخلة في بناء المشهد العام مكررة دوران الفرس في مضماره حتى بلوغ العدد ألف، وقد تكرر هذا الدوران ثلاث مرات في متواليات سردية يتمركز فيها العدد في فاتحة مقاطعها المولفة على شريط المشهد العام، ويأتي توظيف الدوران في متواليات رقمية غير متغيرة للدلالة على رسوخ واقع الحال واستمرار دورانه في مضماره المعتاد، ومراوحته في محيطه الذي دل التحذير في خاتمة النص عن حجم مخاطر استمراره.

أسهم توليف لقطات دوران الفرس في متواليات سردية عن بعث الإحساس بوجود فجوات زمنية دالة على عملية القطع واللصق، التي طوت مساحات واسعة من الزمن وقاربت بين اللقطات والمشاهد، غير أن تلك الفجوات لا تثير تحولات فجائية ورضات عنيفة، بقدر ما تشير إلى متواليات

زمنية تكاد توحي بالاستقرار، الذي يوهم به استقرار نسب المتواليات الرقمية الواردة في بنية النص، التي تصل إلى ألف دورة في كل لقطة من لقطات المشهد. غير أن حركة الدوران على الرغم من استقرارها، من الناحية العددية، تعمل على بث دلالات نفسية مثيرة للقلق، تستشعر حجم المخاطر الناجمة عن ديمومة دورانها في مضمار واقعها المتأزم، ومراوحتها لواقع ينبّه الشاعر إلى ضرورة كبح جماحه في الخاتمة، حيث نلمس تحول سرعة الحركة، من حركة تمكن العين من رصد أعدادها ضمن تراتبها العددي من الأصغر إلى الأعلى (دورة، دورتين، ...، ألف دورة)، إذ تسير في متوالية حركية يسهل رصدها في إطار تواليها الحسابي والحركي المدرك، إلى سرعة تتجاوز حدود الرؤية وقدرة العين الباصرة على رصد جزئياتها، والاكتفاء برصدها عدديًا في حدِّها النهائي. وعلى الرغم مما قد يوحي به هذا التوليف القائم على أساس من التوالي السردي الخالي من الفجوات الزمنية العنيفة عن رغبة المُنتِج الفني في بعث دلالات نفسية غير مندفعة، يسعى من خلالها على محاولة التشبث بالأمل، إلا أن ازدياد سرعة حركة الدوران وديمومتها تزيد من حدة القلق، وتولد الشعور بتنامي الخطر مع استمرار توالي حركة الأعداد في اللقطات والمشاهد وتسارعها، حيث عمل توليف لقطات الدوران، مع تسليط عدسة الرصد على تسارع حركته، على خلق دلالات نفسية مشحونة بالقلق لا يمكن بعثها إلا من خلال توليفها معًا؛ إذ أوحى استمرار دوران الفرس، بما فيه من رمزية دالة على الجموح والقوة والحرب، في مضمار الواقع وتسارع حركته على عدم الاستقرار النفسي، لهذا وجدنا الشاعر يرهق المشهد الشعري بعبارات التنبيه على حجم الخطر المتنامي، الناجم عن استمرار الدوران في مضمار واقع حياتي مكتظ بالأزمات، وقد جاءت الحاجة إلى المخلص، في ختام القصيدة، للدلالة عن رغبة الشاعر الملحة إلى كبح جماح ذلك الخطر المتنامي على الرغم من استقراره عدديًا، الأمر الذي أولج المشهد النصي في أتون الأفلام التسجيلية والإرشادية الساعية إلى التأشير عن مواطن الضعف والارتخاء في بنية المجتمع التي تحتاج إلى إصلاحها وتمتينها، وهذه الخلاصات المنبهة والواعظة تكثر لدى هيثم في أعماله الشعرية الأولى، وتختفي في دواوينه الأخيرة التي تخرج فيها موضوعاته رمزية الدلالة، تنم عن قناعات راسخة لا تؤمن بالإصلاح، وتوحي مضامينها الرمزية بضرورة التغيير وحتميته.

من خلال ما تقدم نلمس أن الشاعر وظف بنية الأعداد في قوام من مونتاج السرد العددي المستقر للدلالة على ضرورة تغيير بعض الرؤى والمواقف؛ إذ تؤدي بعض الطقوس والمواقف المتصلبة إلى تنامي الأزمات وتضخمها بصورة قد تؤدي إلى انفجارها في حال عدم إفراغها وإخراجها من مضمارها.

الخاتمة:

يمكن القول في ختام هذه الدراسة إن محمد حسين هيثم يمتلك حس سينمائي مكَّنه من خلق فضاءات شعرية، كشفت عن تفرد مداخله، وعمق منظوره في طرحه لقضايا أمته، والتأشير عليها بأسلوب سينمائي رمزي وظف الأعداد والأرقام والمتواليات الحسابية، في بعض تجاربه، في قوام من التراكيب السينمائية والمقاطع المولّف بعضها إلى بعض؛ بهدف البوح عن قضايا مجتمعية متأزمة، والكشف عن قيم حياتيه سلبية، كثيرًا ما أرقته وشغلت تفكيره، فعمل على بعثها في سياق من التصوير المشهدي، والتعابير الرمزية الموحية؛ لصعوبة البوح بها والتعبير عنها بلغة واضحة المعنى مألوفة القصد. وقد عمد إلى إيراد تلك الأعداد والمتواليات الرقمية في سياقات عديدة، وظف بعضها في قوام من مونتاج السرد العددي التصاعدي، دلَّ، في بعض قصائده، على تكاثف صور القمع وتعدد مظاهره، وتراكم الشعور بتنامي قسوته، كما هو في قصيدة (أهل الكهف)، وتراكم الإحساس بالغربة والمعاناة واليقين بحتمية الخلاص بالبعد والفراق في قصيدة (رجل وامرأة – نصوص واستدراكات)، كما وظف الأعداد والمتواليات الحسابية والرقمية بأسلوب مونتاج السرد العددي التنازلي للتعبير عن ذوبان الأحلام والتطلعات وتلاشيها في قصيدة (بورترات)، والكشف عن زيف كثير من مظاهر التسلط والتجبر التي تفرضها بعض القوى والجماعات المستبدة بمجتمعاتها، بالصورة التي تجلَّت في قصيدة (غبار السباع – فانتازيا شعبية)، وجاء توظيف مونتاج السرد العددي الثابت والمستقر للدلالة على سلبية ملازمة بعض المواقف المكتنزة بالتَّأزم، غلَّب فيها الشاعر، كما يتضح من القصيدة، الدعوة إلى ضرورة إذابتها، تجنبًا لما قد يثيره مداومة المضي في مدارات متأزمة من تفاقمها وانفجارها بالصورة التي نجدها في قصيدة (الفرس). وقد كشف الشاعر في ثنايا كل ذلك عن توجه حثيث نحو إبراز الظواهر الحياتية المأزومة ونقدها، والدعوة إلى تصحيحها حينًا، والتأكيد على سلبيتها وحتمية انكسارها ومفارقتها أحيانًا أخرى، والتعبير عنها، في سياق كل ذلك، بوعي سينمائي اتسم بفاعليته في صهر المسافات بين الشعر والفن، وبعث الدلالات بأساليب حداثية مبتكرة.

المصادر والمراجع:

أولًا: القرآن الكريم.

ثانيًا المصادر والمراجع:

الأعمال الشعرية الكاملة: محمد حسين هيثم، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤م.

التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر: أميمة عبد السلام الرواشدة، وزارة الثقافة، عمَّان، ط١، ٢٠١٥م.

التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر: محمد عجور، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ط١، ٢٠١٠م.

تقنيات مونتاج السينما والفيديو – التاريخ والنظرية والممارسة: كين دانسايجر، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، العدد (١٦٨٩)، القاهرة، ط١، ٢٠١١م.

دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العدّودة المصرية: هاشم محمد هاشم ومريم جلائي، إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، فصلية محكمة، السنة الخامسة، العدد (١٧)، آذار ٢٠١٥م، ص(١٢٧-١٥٣).

الدراما السينمائية: سيمون فرايليش، ترجمة: غازي منافيجي، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط٢، ٢٠١٩م.

دلالة العدد في شعر زهير بن أبي سلمى: نوال أقطي وفوزية دندوقة، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة العربي التبسي، تبسة، الجزائر، المجلد (٧)، العدد (١)، فبراير ٢٠٢٢م، ص(٢٦١-٢٧٣).

دلالة العدد في قصيدة النثر/ دراسة في نماذج مختارة: سهير صالح علي، مجلة آداب المستنصرية، كلية الآداب في الجامعة المستنصرية، المجلد (٤٩)، العدد (١١١)، أيلول ٢٠٢٥م، ص(١-١٢).

رمزية الحيوان في شعر محمد حسين هيثم: ياسر فضل صالح العامري، مجلة العلوم التربوية والدراسات الإنسانية، جامعة تعز فرع التربة، اليمن، العدد (٢٥)، سبتمبر ٢٠٢٢م، ص(٢٨١-٣٠٠).

السينما الشعرية: دروب خمسة مخرجين (كوكتو، بونويل، بازوليني، تاركوفسكي، بيرغمان): حميد عقبي، المنتدى العربي الأوربي للسينما والمسرح.

على بعد ذئب (ديوان شعر): محمد حسين هيثم، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، ط١، ٢٠٠٧م.

فن رسم الحبكة السينمائية: ليندا ج. كاواغيل، ترجمة: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠١٣م.

فهم السينما _ 8 السينما والأدب: لوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر علي، منشورات عيون – المكتبة السينمائية، مطبعة تينمل، مراكش، ١٩٩٣م.

قراءة الصورة وصور القراءة: صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

لغة الشعر – قراءة في الشعر العربي الحديث: رجاء عيد، منشأة المعرف، الإسكندرية، ط١، ١٩٨٥م.

معجم المصطلحات السينمائية: ماري – تيريز جورنو، ترجمة: فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

المونتاج السينمائي في العرض المسرحي: عباس عبدالغني، دار الكتب والوثائق، بغداد، ٢٠١٢م.