المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN 2790-1254
العدد 12 A آذار 2024
No.12A March 2024

تقنية السيناريو في نصوص الشاعر هِزَبْر محمود

الباحثة: إقبال منشد هويدي
أ.د. حيدربرزان سكران
جامعة ذي قار – كلية الآداب/ قسم اللغة العربية

الملخص

انغمس الشّاعر في حقل الفنون المجاورة لفن الشّعر ليخصب نصّوصه بوساطتها، وليحرز قطافاً يبهج قارئه ، فإستقى منها كلّ ما رمز به نصّه الحداثي أمام التحولات التي تشهدها القصيدة المعاصرة، فراود نصّوّصّه بشتى التفريعات،غير المألوفة لذائقة قارئه، وعقد صداقة مع الفنون المعاصرة حتّى يوسع من مدى ادائه الشّعري افقاً واداةً جديدة، فكان نتاجها تداخله مع الفن السابع واصبح احد وسائله فأخذ ينوع ويوسع من طرائق بناء نصّوصه بتوظيف تقنيات حديثة متمثلة :بالسيناريو،والمونتاج ،والكولاج، وأنواع اللقطات....الخ ،ولإعلاء صولاته الإبداعية، وليعززبوساطتها منجزه الشّعري ،و ليكون علامةً متفردة تجذب إليه حبر النقاد، والدارسين.

الكلمات المفتاحية: السيانريو، هزبر محمد، المونتاج، الكولاج.

Scenario technology in the texts of the poet Hezbar Mahmoud

Researcher: Iqbal Munshid Huwaidi
Prof. Dr. Haider Barzan Sakran
Dhi Qar University - College of Arts/Arabic Language Department

Abstract

The poet immersed himself in the field of arts adjacent to the art of poetry in order to enrich his texts through them, and to achieve a harvest that would delight his reader. He derived from it everything that his modernist text symbolized in the face of the transformations witnessed by contemporary poetry. He used his texts with various branches, unfamiliar to his reader's taste, and made a friendship with contemporary arts in order to expand The extent of his poetic performance was a new horizon and tool, the result of which was his interaction with the seventh art and it became one of its means. He began to diversify and expand the methods of constructing his texts by employing modern techniques represented by: scenario, montage, collage, types of shots... etc., to elevate his creative abilities, and to enhance through them his poetic work, and to be a unique sign that attracts the attention of critics and scholars.

Keywords: Cyanrio, Hazbar Muhammad, montage, collage.

مدخل:

عمق الشعر علاقته بالفنون التشكيلية ، وأصبح سيدها يسخرها لإبداعهِ ،وعرجَ نحو طرائق أخرى تمكنه من خلق بنية شعرية جديدة ،فحث الشعر خطاه وبشكل سريع ومتمرد على كل المألوف لإدخال مستجدات العصر الراهن ، وبما يشهده من تقنيات التكنلوجيا والفنون، فـ ((مفهوم الشعر غير ثابت، وهو يتغير بتغير الزمن، الا ان الوظيفة الشّعرية عنصّر فريد لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي الى عناصر أخرى)) [1]، فاقتنصّ الشّاعر كل ما يثير العين المبصرة للقارئ ، فيلقيها في إيقونة خطابه الشّعري ، وهو التحدي الكبير، و ((لتكون عوناً له في اثناء رحلته الشاقة في عالم التجربة الشّعرية المملؤة بالرؤى

والخيالات التي تستعصي على الكلام التقليدي واللغة العجوز))[2]، ولأجل ذلك اصبح بالإمكان تحويل الصور المتحركة الى نصّ شعري، والعكس صحيح فقد حولت السينما النصّ الشّعري الى صور بصرية.

إنّ السيناريو كمفهوم :((كتابة بصرية سمعية في بنية درامية لحكاية تروى بالدرجة الأولى بوساطة الصور، ويتضمن الوصف الخالص للفعل والأحداث))[3]، ويكتب بصورة عامة في الأدب على صورتين:

أ-الصورة المتوازية :

تكون الصفحة فيها مقسمة الى قسمين بصورة عمودية، القسم الأول أو العمود الأول في الجهة اليمنى، ويحوي تفصيلات الصورة، والجهة اليسرى مخصصة للصورة والحوار والديكور، ومواقع التصوير الخارجية والداخلية، وتعتمد هذه الطريقة في المسرحية الشّعرية[4].

ب -الصورة المتقاطعة:

تدرج فيها الصورة والأدوات والحوار على شكل متقاطع متسلسل بلا فاصل، وقد اتاحت هذه التقنية للشعراء تطوير بنائهم الفني والتَّشْكِيلي[5]، واتاحت فرصة لهم للتنفيس عن المكبوتات في قصائدهم، حيث قسموا المشاهد اما إلى لقطات متعددة أو لقطة طويلة واحدة، لقد استفاد الشعراء من شكل، ومضمون تقنية السيناريو في تَّشْكِيل نصّوصهم الإبداعية فنهلوا منها، وبما يتلائم وتجربتهم، فلم يتقيدوا بالطرق المخصصة لكتابته في السينما، أي طريقة الشكل المتوازي والمتقاطع فقط، وإنمّا طوروا به وبما يلائم نصّوصهم.

لقد استفاد الشعراء من شكل، ومضمون تقنية السيناريو في تَّشْكِيل نصّوصهم الإبداعية فنهلوا منها، وبما يتلائم وتجربتهم، فلم يتقيدوا بالطرق المخصصة لكتابته في السينما، أي طريقة الشكل المتوازي والمتقاطع فقط، وإنمّا طوروا به وبما يلائم نصّوصهم، فكان على خمسة أنواع هي:

1- الكتابة على وفق السيناريو المتوازي ويتم بـ :
أ- تصميم النصّوص على اللقطات الخارجية النهارية فقط.
ب- تصميم النصّوص على اللقطات الداخلية المغلقة فقط.
2- تصميم النصّوص على وفق الشكل المتقاطع، أيّ الكتابة بالطريقتين طريقة التوازي وهي تقسيم الصفحة بتفاصيل الصورة على الجانب الأيسر، ورقم تسلسل المشاهد، والديكور في وسط الصفحة، وطريقة التقاطع [6]، بكتابة الصورة والصوت دون فصل فضلاً عن الإشارة الى ما يتخلله من الحوار، واصواته المصاحبة أي انه أشبه ما يكون بمونتاج لطريقتي السيناريو داخل النصّ واحد، بطريقتيه المتوازي والمتقاطع.
3- ادراج توجيهات للمخرج في داخل السيناريو: وفيها يتقمص الشَّاعر شخصية السيناريست، والمخرج، فيضيف على هامش الأحداث جملاً تصف طريقة الكلام، والحركة في موازاة الحدث المحوري للنصّ الشّعري، وبوساطة هذه الإضافات يحاول الشَّاعر الحفاظ على قالبه الشّعري داخل السيناريو ليثري بناءه بتوظيفه لهذا التكنيك السينمائي الذي هو من مميزات الفن السابع، والمختص به.
4- سيناريو القالب الغنائي: استحدثه الشعراء حديثاً بوساطة الجمع بين القالب الغنائي للنصّ، وبلاغته الموروثة التقليدية، واوزانه العروضية، وبين تقنية السيناريو السينمائي، فيكون الناتج نصّوصاً تحوي عناصره الكثيرة مثل تنويع المشاهد النهارية، والليلية ، ووصف اللقطات ، والأصوات ، والإضاءة... الى غير ذلك، وبدون أن يستغني عن قالبه الغنائي فيه [7].
5- السيناريو المترابط والمختلط: في هذا السيناريو المبتكر يأخذ بيد التجربة الشّعرية وينطلق بها بحسب مقتضياتها ، فيصور مشاهده الخارجية لتتقاطع مع مشاهده الداخلية بوساطة الترابط الزمني، ويعتمد الشَّاعر على حدثه الدرامي البصري لا على السرد فقط ، والغنائية التقليدية فيه، ولا يستسلم فيه الشَّاعر لنهج السيناريست الحرفي في التخلي عن روح الشَّاعر ، وعن بلاغته ، وصوره الفنية، وإنمّا يكون ماء

الشعر هو من يروي النصّوص بحضوره المكثف على الرغم من هيمنة جو السيناريو فيه، والشّاعر السيناريست، يمزج تتابع لقطات وحركات الكاميرا مزجاً دقيقاً، فيتابع شخوصه ويهتم بهم أكثر من أي جهة أخرى.

وجد البحث في رحلة تتبعه لمجموعات الشّاعر الخمسة محل الدراسة حضور السيناريو المترابط ، والمختلط في أكثر نصّوصه لملائمته للنص الشعري الحديث، ولإنّ الكاميراالشاعرة حساسة لاتريد أن تتقيد بمحددات تحجم من الابداع والخيال الشعري .

اختار البحث نصّه الموسوم (رسالة الى أمي من قصر فرعون) مهاداً عملياً للتطبيق لتحقق كل خطوات السيناريو في هذا النصّ بدأ من قواعده الكتابية الى تسخير الرؤية، والخيال، فالوصف، فترتيب المشاهد، وطريقة السرد والحوار، إضافة الى عنصّر التشويق، والكتابة بشكل درامي متسلسل، فقد وجد البحث ان نصّه هذا وغيره من نصّوصه المكتوبة بهذه التقنية السينمائية قد كتبها على شكل متسلسل في ادراج الصور والأحداث، والشخصيات بشكل مترابط ، وغير مقسمة ، أو مجزئة، لأن الشّاعر يعمد إسوة بالمبدعين أمثاله إلى أدلجة شعره بصور، ولقطات فنية سواء أكانت حقيقة أم خيالية مدمجة معاً داخل نصّوصه، فهي أفضل تقنية تحقق هدفه في جمع الأثنين معاً، فكانت البداية من العنوان (رسالة الى امي من قصر فرعون) ، ففكرة العنوان مبتكرة ، وغير معتادة ، وتشكل للوهلة الأولى عنصّر جذب للقارئ ،فتلفت نظره ، وتغريه بمتابعة القراءة حتّى النهاية، فقد اختار الشّاعر زاوية النبي موسى (عليه السلام)، وقصته المذكورة في القرآن الكريم ، والتي يعرفها القارئ، ومن الجدير بالذكر ان الشّاعر دوماً ما يتقنع بشخصية النبي موسى، ووالدته في أكثر نصّوصه، يقول في نصّه (شّاعر في زمن الضياع) [8]:

مَنْ ذَا رَأَىٰ شَاعِرَاً لَمْ يَمْتَلِكْ أَرَقاً
وَ لا زَمَاناً وَ لا شَكوىٰ تُخَلِّدُهُ ؟!

لا أُمَّ تُلْقِيهِ في يَمٍّ فَتَرْقُبُهُ ،
و أَلْفُ فِرْعَونَ خَلْفَ المَوجِ يَرْصُدُهُ

فعرفنا إنها ستكون الإطار العام للنصّ ، وهو إطار مجازي حتماً، فوفر باختياره هذا على نفسه رحلة السرد الطويل فيما لو كانت قصة خيالية أو مجهولة عند قارئه، وسهلت عليه طرح رؤيته السينمائية، فأعانه العنوان بلا تفاصيل إضافية على اخراج القصة من شرنقة الحكاية الى فضاء البناء البانورامي ، فجعل اللغة أداة لها ضمن هذا القالب الجاهز، فاستثمره من بداية النصّ حتّى نهايته، كانت اللقطة الأولى التمهيدية اشبه ما تكون بصورة فوتوغرافية يقول فيها[9]:

على مِصْرَ ، حَـلَّ الصُّبْحُ وَ ٱخْتَارَ مَوْضِعَهْ

بيومٍ ، عَلى الأَهْرَامِ يَنْشُرُ أَضْـلُعَـهْ

صمم الشّاعر هذا السيناريو لفيلم شعري قام بإعداده كاملاً، فوظف عناصر التشويق البصري وحبكته الفنية، وكانت اللقطة التمهيدية التأسيسية بعيدة جداً ، وقد حددها بحرف الجر (على) الذي يدل على العلو، والإرتفاع، فكان المكان فسيحاً ، ومسرح الأحداث (مصر) ، والزمن في عهد فرعون موسى عليه السلام ،والوقت محدداً بـ (حل الصبح) الصباح الباكر، لأنه للتو ينشر (اضلعه) بعد ان اختار (موضعه) مصر، فكانت اللقطة نهارية ، وخارجية بدلالة (الأهرام)، واتخذ الشّاعر من هذه المساحة الكبيرة ليفيد منها درامياً ،وليملأ عين القارئ/المشاهد ،بالمشهد من موقع مرتفع ومن زاوية (عين الطائر)، فارتفع الشّاعر/المصور، بكاميرته الى فوق الاهرام لتصور ما تريده في اتجاهها نحو الأسفل

من أعلى نقطة، فتكون الصورة مقاربة للصور التي يتم التقاطها من الطائرة (الدرون)، فيمنح هذا المشهد للشَّاعر، وتحديداً بزاوية عين الطائر، شعوراً بالقوة ،أو كبطلٍ خارقٍ منتصرٍ، وربما أراد أن يبين انه يحمي من يصفهم في الأسفل ((من الناحية الفعلية تمكننا لقطات نظرة الطائر من التحويم فوق المشهد كآلهة متكاملة العظمة، وفي الواقع توحي اللقطة بقوة المصير والقدر المحتوم فالناس المصورون يظهرون بحجم النمل تافهين، وفي قبضتنا تماماً)) [10] ، فضلاً عن كونه يشعر قارئه بها وكأنه بالفعل فوق المكان تماماً،ومن المنظور اللوني ستكون الألوان والأشياء بالنسبة لهذه المسافة البعيدة جداً ضبابية، وغير واضحة المعالم، وهذا هو بيت القصيد الذي يلمح له الشَّاعر، فهو يريد أن يجانس بهذه اللقطة البعيدة من الماضي الموغل في القدم للحكاية سواء أكانت قصة النبي موسى عليه السلام أم قصة الشخصية المحورية ، وارتباطها بماضي الشَّاعر ذاته، فاستعان لأجل ذلك بتقنية الارتداد (الفلاش باك) للتلاعب بالزمن ارتداداً من زمن القارئ الى زمن الحكاية ، ثُمّ يغير موقع كاميرته:

وَعُمريْ قَليْلٌ ،

ما تَجَاوَزَ أَشْهُرَاً

لِذَلكَ ، حتّى لَمْسَةُ الضَّوءِ مُوْجِعَةْ

فيهبط الى الأسفل ، فتكون انتقالة الكاميرا من اللقطة البعيدة جداً الى اللقطة القريبة جداً، وقد التمسنا ذلك بدون أن يكتب تفاصيل عنها، وإنمّا بوساطة اللقطة المركزة على عيني الطفل (لمسة الضوء موجعة) ، فهي لقطة مكبرة مضاعفة التقطت توجع العينان عندما لامست ضوء الشمس، ولأن الطفل كان يغط في ظلام الصندوق المُعتم، والمحكم الاغلاق، أختزل الشَّاعر مشهد فتح الصندوق ، والأحداث التي قبلها من عثور جنود فرعون عليه، فسرع الأحداث بتوظيف تقنية الحذف الضمني [11]، فوفر على نفسه وقارئه رحلة سرد طويلة.

وقَدْ مَرَّ بِيْ فِرْعَونُ يَطْلُبُ بَسْمَةً

فَشَيَّدْتُ أَسْوَارَ البُكَاءِ

لأَمْنَعَهْ

هنا استدارت عدسة الكاميرا لتقترب من فرعون، فصورت اللقاء الأول به وبلقطة مكبرة أيضا سلطها الشَّاعر على فم فرعون (يطلب بسمة) ، وهي إبتسامة الناس عندما تشاهد طفلاً صغيراً وديعاً، لكنه تقصد بهذه اللقطة المكبرة على فم فرعون لأنها ((توحي في الغالب بمغزى رمزي)) [12]، فأراد أن يبين ابتسامة الشرير، وهو يحدث نفسه بذبح هذا الطفل الذي دافع عن نفسه بالبكاء، ومن المتعارف عليه في عرف كتابة السيناريو السينمائي، والتلفزيوني ان نجاحه مرهون ببداية ((فاعلة ، ومثيرة بصرياً)) [13] من الوهلة الأولى، وتتحقق في الصفحات العشر الأول منه حتماً على نحو مؤكد ، وكذلك الفيلم فنجاحه مرهون في العشر دقائق الأول [14]، لذلك يمكن أن يتقرر نجاح هذا السيناريو الشّعري أو فشله على هذين المشهدين إضافة الى عنوان النصّ، متى ما حقق التفاعل، والإثارة البصرية، بحرفية توظيف عدسة الكاميرا اقتراباً ،أو ابتعاداً، وحسب توالي دخول الشخصيات.

يستمر في سرده [15]:

وَ قَـدْ كَـذَبَ الـــواشُـونَ فِيَّ ،

لأَنَّنِيْ

أَرَدْتُـــكِ أُمّـاً ، مَا أَرَدْتُـكِ مُرْضِـعَـةْ

استمر بسرد الأحداث بحسب التتابع الزمني للقصة المحورية، فيفجر عنصّر المفاجأة، فيعترف لوالدته بسر أخفاه ويشكل مفارقة ، ولأجله استرجع الماضي لردم الفجوة التي حصلت في الماضي، لأنه عرفها أمه منذ البداية فتقبلها من بين تلك المرضعات، ويستمرفي سرده:

حَبِـيْسٌ أَنَـا فِيْ قَـلْبِ أُمٍّ بَـــدِيْـلَـةٍ

تُـلَـوِّنُهُ بِالـعِـشْـقِ حتَّى تُـوَسِّـــعَـهْ

أُطَـارِدُ غُـزْلانَ الـصَّـبَـاحِ بِقَـلْـبِـهَـا

وَ لِـيْ فِـيْـهِ

أَسْـفَـارٌ وَ دَرْبٌ وَ أَمْـتِـــعَـةْ

ينفذ الشَّاعر بعدسة الكاميرا ليصور لقطة داخلية عميقة لا تستطيع كاميرا السينما تنفيذها، هذه اللقطة الخيالية كونها عقل الطفل موسى وهو يكون تصوراته الاولى عبر تقنية التصوير الذهني ((هي العملية التي من خلالها، يتلقى الطفل الوجود))[16] ، فكانت (حبيس انا في قلب ام بديلة)[17]، ويصور فيها ويترجم شعور والدته المتصارع المتكتم وكأن حديث النفس (المونولوج) يديره الشَّاعر مع نفسه على لسان موسى وكأنه يحدثها، فالشَّاعر لا يلجئ إليه إلا في لحظات تأزم الشخصية نفسها واتخذ شكلاً دائرياً في النقل فقد خرج من النفس وعاد إليها مرة ثانية، فكانت لقطة داخلية فضاءها مكان مغلق واثث لها استعارات ولقطات تخيلية اما في قوله: (اطارد غزلان الصباح بقلبها) فقد جمع لقطتين في شطر واحد : خارجية، وداخلية ، ولكن في اعمق نقطة ، وهو قلب والدته ، ويكمل :

وَ لِـيْ فِـيْـهِ

شُـبَّـاكٌ الى البَحْرِ يَنْتَـمِيْ

يُذَكِّرُنِيْ أَنَّ المَسَافَاتِ مُفْـجِـعَـةْ

وَ يَسْـأَلُنِيْ إِرْجَاعَ حِـضْـنِكِ كُـلَّـهِ

وَ مَـاذَا رَآنِيْ نِلْـتُ مِنْهُ

لأُرْجِـعَـــهْ ؟!

تَـدْرِيْـنَ أَنَّ البَـحْـرَ يُـصْـبِـحُ أَبْـحُـرَاً

عَلَى لُـؤْمِ قُـبْـطَـانٍ وَمِـنَّـةِ أَشْـرِعَـــةْ !

يتبـادر للـذهن ان الشَّـاعر يريـد ان يتقدم بـالزمن بوسـاطة توظيفـه للأفعـال المضـارعة: (تلـون ، وتوسع، و اطارد، و ينتمي، و يذكرني، و يسألني، و رآني، و تدرين، ويصبح) إلاّ انـه لم يعنـي ذلك لأنـه يصف المشاهد الآنية حوله ،فيحملها طاقتها المناسبة ضمن وجودها في المشـهد الشّـعري، فاللقطـات من منظورها ماضوي إلاّ اننا نعثر على الحاضر بوجود (انا) الشَّاعر، وتمنياته ، وحلمه في الأفعال هذه.

اما قوله :

وَ حَـدَّثْـنَ أُمِّـيْ عَـنْ نُـبُـوْآتِ كَـاهِـنٍ

تَـأَمَّـلَنِـيْ ، يَـوْمَـاً ،

وَ قَـدْ عَـضَّ إِصْـبَـعَـهْ

فَـقَـالَ:

أَرَى رِيْـحَـاً تَـهُـبُّ فَـحَـطَّـمَـتْ

عُـرُوشَاً ، وَ أَبْـوَابُ الْقُـصُـوْرِ مُـشَـرَّعَـــةْ

أَرَى أَنَّ هَـذَا الطِّـفْـلَ يُـصْـبِـحُ شَـاعِـــرَاً

وَ فِـرْعَـوْنُ قَـدْ يَـحْـتَـاجُ جَـيْـشَـاً لِـيَـقْـمَـعَـهْ

حتّى يصل:

وَ يَـنْـتَـزِعُ الأَضْـــوَاءَ مِـنْ كُـلِّ كَـاهِـنٍ

وَ يَـفْـضَـحُ أَسْـمَـاءً وَيُـسْـقِـطُ أَقْـنِـعَـــةْ

وَ يَـجْـمَـعُ صَـوْتَ النَّـاسِ مِـنْ كُـلِّ مَـنْـزِلٍ

لِـيَـمْـنَـحَـهُ شَـكْـلَ الأَذَانِ وَ يَـرْفَـعَـــهْ

في هذه الأبيات التي تشكل نبوءة الكاهن حيث الحوار المعالج سردياً فكان فيه الشَّاعر طرفاً ثالثاً، فهو الطرف الذي نقل الحوار، وأفصح فيها عن غايته من الإطار العام للقصة، فبوساطته سيتعامل مع

الواقع ، ولذلك يشحنه بمدلولات رمزية، لأنه يسعى الى التحرر من الواقع الذي يعيشه، فأتجه الى العالم الفنتازي ليؤثث لذلك التحرر، وليزعزع اسطورة الفرعون في كل زمان ، ومكان من خلال تناثر الأحداث ، وتعدد الأصوات، وبوساطة السرد الشفاف، ومما تجدر الإشارة إليه أن القصيدة جرت على وفق المتعارف عليه في كتابة السيناريو والحوار السينمائي ولم تخرج عن التوازن بين قواعد ارسطو الثلاث البداية، الوسط، النهاية.

أما نصّه (بغداد .. برواية ياسمينة) [18]، فقد كتبه على طريقة السيناريو المتوازي باللقطات الخارجية النهارية

المكان : بغداد

الزمان : في 16 آب 2014

الحدث : العراق بعد احداث داعش

الشخصيات : ياسمينة وسندباد

عَلى سِنْدبادَ .. الرُّوحُ لا تُحْسِنُ النَّزفَا!

سَفِيْنتُهُ دَمْعٌ وَ بَغْدَادُهُ مَنْفَى !

بِهَا ، عَدَّ عُمْرِيْ .. شَهْرِيَارُ بِلَيْلَةٍ

وأَحْتَاجُ أَلْفَاً مِنْهُ ، كَيْ أَعْبُرَ آلأَلْفا !

كتب الشَّاعر نصّه هذا ربما على غرار سيناريو مسرحية (في انتظار غودو) [19] لأن البناء العام للنصّ ينهض على شخصيتين رئيسيتين فقط هما: سندباد وياسمينة كما صرح الشَّاعر بذلك في العنوان (بغداد .. برواية ياسمينة) ، فكانت ياسمينة هي الراوي /المصور، فجعلها معادله الموضوعي الذي يلقي على عاتقه تسيير النصّ باللقطات ، والمشاهد، ولكونها طائراً ، فقد كان سردها مقارباً للتبئير الخارجي (الرؤية من الخارج) [20]، فكان هو المخرج، وهي الراوي العليم والمصور على وفق هذه الزاوية الموضوعية التي اختارها لها لإن ((المصور لدى المخرج هو معادل الراوي اللغوي في الرواية لأنه يتكفل بمهمه السرد))[21]، وبدأ من العنوان عرفنا ان النصّ يحمل مآسي كثيره اختصرها الشَّاعر ببلاغة نقطتي الحدث المتتابعتين (بغداد..) و (سندباد ..) والتي يلجأ اليها الشَّاعر في لحظات تأزمه،وحينما يريد ان يضمر أكثر مما يصرح به:

وَ بَغْدَادُ حِضْنُ الأَرْضِ

كَانَتْ لَهَا أَبَاً

وَ أُمَّاً.. فَهَلْ ضاقَتْ

فَصَارَتْ لَنَا أُفَّا ؟!

وَبَغْدَادُ لَمْ تولَدْ

بَلِ النَّايُ كَانَ فِيْ غَرَامٍ بِدَائِيّ

فَأَبْدَعَــهَا عَزْفَــا

وَبَغْدَادُ لَمْ تَخْتَرْ طفوْلَةَ قلبِها

بلِ الدَّهرُ ، منذ المَهْدِ ،

قَدْ لَفَّهَـــــا لَفَّا !

تستذكر ياسمينة بتقنية الإرتداد ماضي بغداد القديم وماضي عودة سندباد بعد كل مُغامرة، فهي التي كانت في يوم حضن الأرض وطفلته الأزلية التي لا تشيخ ((الفيلم يشترك مع الادب القصصي في أساليب معينة ،مثل استرجاع الماضي، والقفز الى المستقبل، ووجهة النظر))[22] ،فالشَّاعر يشعر بطعم المرارة وهو يرى بغداد وقت كتابة النصّ تحتضر، فكرر لفظة(بغداد) وكأنها جثة ماتت للتو ليستنطقها ان تعود للحياة لأنها على موعد مع الموت فخاصية التكرار في السيناريو وظفها الشَّاعر لتثبت انه استوفى كونه كاتب سيناريو وشَّاعر داخل النصّ الشّعري لأنه ((يتطلب من السيناريست(كاتب السيناريو) ان يجمع بين المبادئ الأساسية للفن السينمائي ،وان يكون كاتب ادب متميز)) [23] .

وَ بَغْدَادُ .. مَجْدُ المَوْتِ ضَاعَ بِرُوْحِهَا

كَمَا إنَّ صَدْرَ البَحْرِ

قَدْ سَكَّنَ العَصْفَا

(وبغداد مجد الموت) من هنا العودة الى الواقع الأليم، فبغداد رمز العراق، واستدعاء الشَّاعر للرموز التراثية وهما ياسمينة وسندباد لتكون منطلقة للبوح بما ألم بالعراق على لسان الشَّاعر بعد أحداث داعش 2014.

لقد ضاعت هيبة الموت أمام مسلسل القتل اليومي في تلك الفترة الزمنية فـ (مجد الموت ضاع بروحها) حتّى الآذان أصبح لا يرفع (ان لم تكن عنفاً) :

وَ عَنْ فِتْيَةٍ ..

كَانَ العِرَاقُ نَصِيْبَهُمْ

فَسَارُوْا الىٰ كَهْفٍ ،

فَهَلْ وَجَدُوْا كَهْفَا ؟!

وَ عَنْ فِرْقَةِ القَوْمِ الَّذِيْنَ وَرَاءَهم

فَمَا وَقَفُوْا صَفَّاً وَلا سَجَدُوْا صَفَّا !

فَيَظْهَرُ فِيْهِمْ سِنْدِبَادُ بِحِكْمَةٍ

بِخَتْمِ عَلاءِالدِّيْنِ ،صَاحِبِهِ الأَوْفَىٰ !

وَ يَرْمِيْ بِسَاطَ الرِّيْحِ مِنْ كَفِّهِ التي ،

بِفَضْلِ عَوِيْلِ الجُوْدِ

لَمَّا تَزَلْ كَفَّا

فَيَنْظُرُ لِيْ

عَلِّيْ أَكُوْنُ إِجَابَـةً

فَأَسْـأَلُ نُبْـلَ الرِّيْـشِ

أَنْ يَكْتُمَ العَطْفَا !

وَ أَذْبَحُ مَا أُخْفِيْ بِمَذْبَحِ بَسْمَتِـيْ

وَفِـيْ بَسْمَةِ العُصْـفُـوْرِ

ذَبْحٌ لِمَـا أَخْفَـىٰ !

أن الشَّاعر وهو يكتب كسيناريست لابد أن يرصع البناء العام لقصته بحكايا فرعية لإضفاء مزيداً من التشويق ،وشد الانتباه ولكونها جزء من الحدث ،فاستذكر فيه الجريمة البشعة التي لحقت بثلة من شباب العراق المغدور في قاعدة سبايكر، فلا يزال جرحها ندي في قلب الشَّاعر فلم يمضي عليها سوى شهرين وقت كتابة نصّه هذا، فيصور أن كل شيء تغير حتّى ذلك الكهف الآمن الذي في يوم من الأيام آوى فتية مثلهم وكان لهم مأوى للأمان والنجاة حين لاذوا به، اصبح اليوم معادياً واغتال ربيع العراق متمثلاً بهؤلاء الفتية .

وظف الشَّاعر موقع الكاميرا بالزاوية الموضوعية لتكون معبرة عن المعنى المطلوب لغويا وبصريا فـ((ادى النصّ لغته السينمائية عبر ميكانزم موقع الكاميرا ذو الزاوية الموضوعية بلقطات تعبيرية من دون تحديد شخصية بعينها)) [24]، فجعل قارئه / متفرجه يراقب انتقالاته بدلالات ومعان رمزية للمكان والشخوص معاً.

فَشَدَّ بِسَاطَ الرِّيْحِ ثُمَّ مَضىٰ بِهِ

وَ لَمْ يَصطَحِبْ غَيْرِيْ

وَ لَمْ أَ صْطَحِبْ خَوْفَا

وَ كَانَ بِسَاطُ الرِّيْحِ أَوَّلَ آلَةٍ

تَطِيْرُ عَلَىٰ بَغْدَادَ

لا تَقْصُدُ القَصْفَا !!

.....

رَأَىٰ لُغَةً

تَغْتَالُ أَفْعَالَ أَمْسِهَا

وَ مَا كَانَ مِنْ (سينٍ) وَ مَا كَانَ مِنْ (سَوْفَا)

رأَىٰ نَهْرَهَا شَيْخَاً ، مُصَابَاً بِحَسْرَةٍ

قَضَىٰ عُمْرَهُ

بَيْنَ الشَّوَاطِئِ والمَشْفىٰ !

.....

رَأَىٰ أَنَّ حَالَ الكَرخِ حَالُ رَصافةٍ

لَدَيْهَا جَوَابُ الحَالِ

يَسْخَرُ مِنْ (كَيْفَا) !

رَأَىٰ أَنَّ طَيْرَ الرَّخِّ كَانَتْ كَبِيْرةً

وَ كَمْ مِنْ كِبَارِ الحَجْمِ ، قَدْ كُبِّرُوا زَيْفَا

رَأَىٰ كَرْبَلاءً ،

بَيْنَ نَارَيْنِ باؤُهَا

وَ جَاراً ، عَلَىٰ جِيْرَانِهِ يَنْسَخُ الطَّفَّا !

.....

وَ قَالَ : أَتْبَعِيْنِيْ ، يَاسَمِيْنَةُ !

، إِنَّنِيْ

تَرَكْتُ (عَلاءَ الدِّيْنِ) نَبْضَاً عَلَىٰ المَرْفَا

فَشَدَّ بِسَاطَ الرِّيْحِ

ثُمَّ مَضىٰ بِهِ

كَمَنْ

يَنْسِفُ الأَرْضَ

التِيْ خَلْفَهُ نَسْفَا

يَظُنُّ بِأَنِّيْ قَدْ أَطِيْرُ ،

.....

وَ قَدْ شَابَ مِنِّيْ الرِّيْشُ

رَغْمَ طُفُوْلَتِيْ

.....

بِأَيِّ سَمَاءٍ ،

قَدْ أَطِيْرُ وَرَاءَهُ

وَ أَحْتَاجُ أَيَّامَاً لِكَيْ أَبْلُغَ السَّقْفَا ؟!

جعل الشَّاعر كل لقطاته بعيدة ، فلم يدقق ، ويصف بتفاصيل مركزة أي شخصيةٍ وشيءٍ آخر، فأراد بذلك أن يجانس لنظرته الشمولية التي يريد الإحاطة بها بكل مكامن موضوعه فـ ((تستخدم الحركة الموضوعية لكي تعطي نظرة شاملة على المشهد)) [25]، وليصف ، ويصور فيها كل ما يريدهُ من لقطات، ومشاهد الخراب والدمار التي عصفت بالعراق بسبب تناحر القوم ، فكل شيء أصبح معادياً حتّى سماء بغداد هاجرتها الطيور ، فلا يطير بها إلاّ من (يقصد القصفا) ، والجدير بالذكر إن الشَّاعر يتعامل مع نصّه بروح السيناريست و روح الشَّاعر الحزين معا الذي لا زال يعيش الواقع نفسه فيجذب قارئه الى المنطقة التي يريدها ليجعله يشاركه وجهة نظره اللا حيادية في معالجة الاحداث .

لم يخرج نصّه المكتوب بطريقة السيناريو السينمائي عن وحدات ارسطو الثلاث البداية والوسط والنهاية، وكانت النهاية ايضاً على غرار انتظار غودو الذي لم يصل فقد غادر السندباد وبقيت ياسمينة شاب ريشها رغم طفولتها في إنتظار الحل الذي قد يأتي وقد لا يأتي، ولنكتشف في نهاية النصّ أن

ياسمينة هي بغداد ، وقد اخفاها الشَّاعر ليزيد من الغموض، والايهام المتعمد ، وليشكل عنصّر جذب للقارئ لمتابعة الحكاية حتّى النهاية.

الخاتمة

نخلص مما سبق استجابة ،وتقارب النص الشعري لدى هِزبرمحمود مع تقنية السيناريو السينمائي بعد تحليل النصّ على وفق هذه التقنية الوافدة من الفن السابع، وبشكلٍ متوافقٍ مع مراحله ، ولقطاته تخطيطاً، وتنفيذاً، وشكلاً، ومضموناً، و تمكن من جعلها آلة سينمائية داخل نسيج نصّه الشّعري تنقل تجربته الشعورية ، ورؤيته الشعرية لاسيما، وهويوظفها بوعي حاضر وقصدية تامة.

أن صور اللقطات كانت عميقة، ومرتبطة بالبناء المونتاجي ، وقد عرضها الشَّاعر بوساطة تطوير القصة ، وتقدمها رغم الحكايا الجانبية الفرعية الا انها تمثل جزء اساس من الخطة الرئيسة للبناء المشهدي ، وجاءت مرتبة رغم ما صنع لها الشَّاعر من تقلبات، وانعطافات فرعية فرضتها تنقلاته التي يسير عليها لذلك لم يغفل خيوط الحس الشّعري عنده ليلج عوامل الخيال حتّى يصل الى ما يسمى بعرف السيناريو(الحل).

الهوامش

([1]) قضايا الشّعرية: 19.
([2]) التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشّعري المعاصر: 20.
([3]) السيناريو الأدبي: 15.
([4])ينظر: السيناريو ، سيدفيلد: 171.
([5])ينظر:التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعرب المعاصر:214-215.
([6]) ينظر: المصدر نفسه: 216.
([7])ينظر: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر: 236.
([8]) اثر على الماء :7.
([9]) تركت الباب رهواً : 13.
([10]) فهم السينما: 31.
([11]) لايتم فيها التصريح بالحذف وإنمّا بالتغييرات التي تتخلل الوتيرة الزمنية ، خطاب الحكاية: 102، ينظر: الزمن في الرواية العربية (1960-2000) : 232.
([12]) فهم السينما : 27.
([13]) السيناريو، سيدفيلد: 73.
([14]) ينظر:المصدر نفسه: 81.
([15]) تركت الباب رهواً: 13-14.
([16]) قاموس لاروس: 84.
([17]) تركت الباب رهواً : 13.
([18]) تركت الباب رهواً: 28-40.
([19]) مسرحية شعرية،للكاتب صمويل بيكت:منشورات الجمل،2009.
([20]) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : 60.
([21]) افلمة الرواية في السينما الأمريكية: 86.
([22])تشريح الأفلام: 428.
([23]) سيميائيات الخطاب والصورة : 123.
([24])المونتاج السينمائي في السرد الادبي المحول الى أفلام سينمائية ودراما تلفزيونية:139.
([25]) فكرة الإخراج السينمائي :129.

المصادر

أولاً: الدواوين

- أثر على الماء، اتحاد الادباء والكتاب ، كركوك، ط1، 2010.
- تركت الباب رهواً، اكاديمية الشعر، أبو ظبي، ط1، 2015.

ثانياً: الكتب:

1. تشريح الأفلام، برنارد ف-ديك، ترجمة: د. محمد منير الاصبحي، وزارة الثقافة، مكتبة الأسد، دمشق، 2013.
2. التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشّعري المعاصر، د. محمد عجور، دائرة الثقافة والاعلام، دولة الامارات العربية، حكومة الشارقة، ط1، 2010.
3. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، د.آمنة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 2015.
4. الزمن في الرواية العربية، مها القطراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1، 2004.
5. سيميائيات الخطاب والصورة، د. فايزة يخلف، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2012.
6. السيناريو، سد فيلد، ترجمة: سامي مهدي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.
7. فكرة الإخراج السينمائي، كين دانسايجر، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009.
8. فهم السينما، لوي دي جانتي، ترجمة: علي جعفر، دار الرشيد، بغداد،1981.
9. في انتظار جودو مسرحية شعرية، صامويل بيكيت، ترجمة: بول شاوول، مطبعة الجمل، بيروت -بغداد ،ط1، 2009.
10. قاموس لاروس ،بيير لاروس، قاموس فرنسي عربي، مكتب الدراسات والبحوث، دار الكتب العلمية، ط1، 1997.
11. قضايا الشّعرية، رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب ، 1988.

ثالثاً: الرسائل والأطاريح العلمية:

1- أفلمة الرواية في السينما الامريكية، بو مسلوك خديجة، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2016.
2- المونتاج السينمائي في السرد الأدبي المحول الى أفلام سينمائية ودرامية، أسماء يوسف ديان اطروحة دكتوراه، كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة ذي قار، 2020.

رابعاً: المجلات والدوريات العلمية:

1- السيناريو الادبي، قيس الزبيدي، مجلة اوكسجين (نصّف شهرية)، ع150، 20نيسان، 2014.