

المشهدية السينمائية في قصيدة غرناطة لنزار قباني

راشد علي عيسى*

ملخص

تهدف الدراسة إلى تجلية ملامح المشهدية السينمائية في قصيدة غرناطة لنزار قباني، إذ يتوقع الباحث أن القصيدة تقوم على بناء فني درامي غني بالزمان والمكان والأحداث والحوار الداخلي والصور اللونية الحركية والشخص، وهي عناصر أساسية في الفيلم السينمائي.

درس الباحث البنية القصصية في القصيدة، وقدم مقترحاً لسيناريو سينمائي من مشهدين، وحلّل أهمّ العناصر الفنية التي يرى أنها تؤهل القصيدة لأن تكون فيلماً. واستنتج أن القصيدة نموذج ناجح يمكن أن يلفت انتباه السينمائيين إلى تحويل عدد كبير من القصائد العربية الحديثة والقديمة إلى أفلام، فتتضاعف بذلك الفاعلية الجمالية للشعر، ويتنامى الأثر الفني للغة العربية.

الكلمات الدالة: المشهدية السينمائية، نزار قباني.

المقدمة

لفت انتباهي إحدى قصائده المعروفة المتداولة وهي قصيدة (غرناطة) التي كتبها في أثناء عمله ممثلاً دبلوماسياً سورياً في مدريد، تتكون من عشرين بيتاً وردت على بحر الكامل بغنائية عذبة ولغة سهلة، وموضوع يتناول لقاءه بشابة إسبانية ذات جمال عربي، ومن خلال حوارها معها يتبين تحسره على منجزات أمته، وترجع ذاكرته بالتاريخ إلى زمن فاتح الأندلس طارق بن زياد. تنتشر القصيدة عبر عشرات المواقع الإلكترونية وهي مسجلة بصوته، كما تعرض لشرحها عدد غير قليل من الهواة، لكنه كان شرحاً مدرسياً على الأغلب. وبعد أن تأملت معماريتها الفنية تراءى لي أنها تتمتع بامتياز فني جدير بالدراسة وهو تقنية (المشهدية السينمائية) في عرض الفكرة. وبالعودة إلى الدراسات الأسلوبية السابقة في شعر نزار لم أعرّ في ما اطلعت عليه على تحليل بنيوي يجلي ملامح تلك المشهدية التي يمكن أن نعدها إضافة فنية لطرائق البناء الفني في الشعر العربي المعاصر، يزداد على ذلك أن الدراسات التي تتناول تقنية التصوير السينمائي في الشعر المعاصر قليلة وغير شائعة، كدراسة صلاح فضل للأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل وكتاب حمد الدوخي المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، وقد حاول الباحثان تجلية ملامح التقنية السينمائية في القصائد المدروسة. على أن أوفى دراسة تطبيقية شاملة هي أطروحة دكتورة للباحثة أميمة الرواشدة بعنوان التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر قدمت فيها الباحثة تنظيراً دقيقاً واسعاً للظاهرة، وحللت نماذج بارزة لشعراء عرب معاصرين كسعدي يوسف وأمل دنقل وإبراهيم

أحسب أن نزار قباني [1923-1998م] نال الشهرة الأوسع بين الشعراء العرب في القرن العشرين حينما كسر حاجز الحياء الاجتماعي، وأخرج تقاليد المجتمع المحافظ في موضوع المرأة والحب والغزل، بأساليب فنية أخرجت الذائقة الكلاسيكية أيضاً من خلال شجاعته في استخدام اللغة الشعرية ذات الروح الشعبية الحميمة، والقوالب التعبيرية المألوفة لدى العامة، ومزاجته بين نظام البحر ونظام التفعيلة. وبالرغم من عنف الصرخات الرافضة لغزلياته المكشوفة إلا أن جمهوره المعجب ظلّ في ازدياد مطرد، فانشغل الناس بفنونه التعبيرية في الغزل، واتجه قسم من الباحثين إلى تسطيح شاعريته ومال قسم آخر إلى تعظيم شعره بآراء انطباعية.

كما غنى عدداً من قصائده المطربون والمطربات من مثل فيروز ونجاة الصغيرة وكاظم الساهر وماجدة الرومي وعبد الحليم حافظ. غير أنّ الدراسات الفنية في شعر نزار قليلة قياساً بحجم منجزه الشعري، ولم تظهر دراسات فنية عميقة إلا بعد موته بأعوام على غرار كتاب تقنيات التعبير في شعر نزار. ودراسة أسلوبية في شعر نزار قباني والرؤيا والتشكيل في شعر نزار قباني. وقد غطت هذه الدراسات ظواهر أسلوبية عديدة في شعر نزار ولا سيما ملامح البناء الفني.

* كلية الأميرة عالية الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن. تاريخ استلام البحث 2016/05/11، وتاريخ قبوله 2016/09/20.

تستند الدراسة بشكل رئيس إلى المنهج الفني التحليلي، وتستعين ضمناً بالمنهجين النفسي والأسلوبي.

البنية السردية (القصة القصيرة في القصيدة)

تتطوي القصيدة على بنية درامية قصصية تصافرت فيها عناصر القصة القصيرة بشكل جلي، ولعل هذا الأسلوب الحكائي في الشعر يوفر قسطاً أعلى من التشويق والإمتاع، فيظل المتلقي في حالة تيقظ وانتظار وفضول، ويحفزه إلى ممارسة لذة التوقع. والأسلوب القصصي في الشعر ليس جديداً، إنما هو ضارب في القدم، وإخال أن الشعر الجاهلي غني به وربما كان عمر بن أبي ربيعة في العصر الأموي أشهر من استخدامه. أما نزار قباني فقد جرّبه تالياً في غير قصيدة، كمثل قصيدته (أبظن) التي تغنيها نجاة الصغيرة، فهي قصيدة تحكي قصة لقاء حبيبة بحبيبها بعد طول تردد وشك، فيغيرها بهدية الورد ومعسول الكلام حتى ترضى وترتمي بين ذراعية كطفل أعاده إلى أبيه، وهي قصيدة من ضمن ما يزيد على خمسين قصيدة لعبت فيها المرأة دور المتكلم الأول أو دور السارد البطل من مثل قصائد (ماذا أقول له، ارجع إلي) وهما أغنيتان شهيرتان لنجاة الصغيرة أيضاً.

يحدد مطلع قصيدة غرناطة المكان الذي حدثت فيه الحكاية، وهو مدخل قصر الحمراء في مدينة غرناطة الأندلسية قديماً الإسبانية حديثاً. وتُظهر القصيدة القصة أن شخصها اثنان هما الشاعر نفسه وصبيبة إسبانية يتوقع أنها دليله سياحية؛ لأن الشاعر يقول:

ومشيئاً مثلَ الطفلِ خلفَ دليلتي وورائي التاريخُ كؤمُ رمادٍ
أما زمن النص فهو في حدود نصف ساعة على وجه التقريب، وهو الوقت الذي تجول فيه الشاعر مع الدليّة في مدخل قصر الحمراء. ويتبدى عنصر الأحداث في الحوار الذي دار بينهما، وهو حوار خارجي يتلامع في سؤالي المتحاورين عن وطن كل منهما، لكن هذا الحوار ينشظى تلقائياً إلى حوار داخلي أقامه الشاعر مع نفسه عبر الاستغراب والتعجب واستدعاء الذاكرة وتيار الوعي:

غرناطة!! وصحتُ قرونَ سبعةً في تينك العينين بعد رقادٍ
وأميةً رياتها مرفوعةً وجيادها موصولةً بجيادٍ
ما أغرب التاريخ كيف أعادني لحفيدة سمرء من أحفادي
ويتراءى لي أن لحظة التآزم بلغت ذروتها في البيتين:

قالت: هنا الحمراء زهُو جودنا فافراً على جدرانها أمجادي
أمجادها؟ ومسحتُ جرحاً نازفاً ومسحتُ جرحاً ثانياً بفؤادي
فقد أدكى ادعاء الدليّة بالأمجاد حسرة الشاعر واستفهامه المتوجع حتى شعر كأنه ينزف دماً أسيفاً على ماضي أمته. أما

نصر الله وأحمد عبدالمعطي حجازي والسياب والبياتي وسامي مهدي وغيرهم موزعة النماذج المدروسة على الأنماط السينمائية في الصورة الوصفية والحركية والحوارية، وأثبتت تلك العلاقة الجدلية المهمة بين الشعر والسينما. لكن الدراسة لم تقف عند أي نموذج لنزار قباني.

لنزار قصائد أخرى في الحلم الأندلسي من مثل (أحزان في الأندلس) تحسّر فيها على أمجاد العرب هناك، وأظهر حساً عربياً قوياً، لكن قصيدة غرناطة تمتاز بملاءمتها للخاصة والعامّة من حيث اللغة وأساليب التصوير الفني، وتقوم على بناء تتابعي سرديّ جاذب.

أسئلة الدراسة

تحاول الدراسة الإجابة عن السؤالين الآتيين:

- 1- ما الأسلوب الفني المتنوع الذي استخدمه الشاعر في القصيدة؟
- 2- كيف قدّم لشاعر عناصر المشهدية السينمائية في القصيدة؟

محددات الدراسة

تتناول الدراسة قصيدة واحدة لنزار قباني هي "غرناطة" الواردة في ديوانه الرسم بالكلمات وفي أعماله الشعرية الكاملة لاستبصار معمارها الدرامي ولا سيما المشهدية السينمائية.

أهداف الدراسة وأهميتها

تطمح الدراسة أن تكشف نوع الأسلوب الفني الذي قام عليه بنیان القصيدة، وتسعى إلى تجلية عناصر المشهدية السينمائية التي يتوقع الباحث أنها عناصر مشابهة لتقنيات اللقطة الفيلمية المعروفة في السينما. كما تتوقع الدراسة أن تثبت (تلقائياً) أن الشعر الجيد يمكن أن يتعالق فنياً بفنون أخرى كالتصوير الضوئي، والمونولوج (الحوار الداخلي) والديالوج (الحوار الخارجي)، وكذلك في الثقافة البصرية للصورة، ومع فنيات السيناريو، وفي الوقت نفسه يحتمل الشعر البنية السردية ولا سيما القصة القصيرة، وسرد الذات فتكون القصيدة دراما تعبيرية شاملة. ومن المستطاع التخمين بان (قلمنة) القصيدة يمكن أن تسهم في تدريب (عين النملة) عند المتلقي على تقنيات (عين الصقر) فالنملة ترى الحصة جبلاً. أما الصقر فيرى الجبل حصة. وهكذا تتداخل الأبعاد التأملية في التخييل وفي البصيرة التحليلية كذلك.

منهج الدراسة

الخاتمة فتمثلت في البيتين الأخيرين:

يا ليت وارثتي الجميلة أدركت
عانت فيها عندما ودعتها
أحسب أن البيت الأول منهما لم يكن ضرورياً وجاء حشواً
تعليقاً زائداً، فالمتلقي عليم بأن غرناطة مؤسسة بحضارة عربية
أندلسية، لكن الشاعر - فيما أتوقع - أراد أن يتباهى بإحساسه
القومى. وأنصور أن البيت الختامي هو أجمل بيت في القصيدة
القصة، فهو يمثل أوج الحكاية في وداع ملموس عبر
المصافحة، وسوريالي متخيل عبر تلامع صورة الفارس طارق
بن زياد بين عيني الشاعر. فالقصيدة إذن تتمتع ببناء سرديّ
تأتت له سائر العناصر الفنية في فن القصيدة القصيرة. لكن ماذا
يقول التصوير السينمائي في هذه القصيدة القصة؟

غرناطة

في مدخل الحمراء كان لقاءنا

ما أطيّب اللقيا بلا ميعاد

عينان سوداوان في حَجْرِيهما

تتوالد الأبعاد من أبعاد

هل أنتِ إسبانية؟ ساءلتها

قالت: وفي غرناطة ميلادي

غرناطة؟ وصحتُ قرونٌ سبعة

في تينك العينين بعد رقاد

وأميةً رباتها مرفوعةً

وجيادها موصولةً بجياد

ما أغربَ التاريخَ كيف أعادني

لحفيدةٍ سمراءَ من أحفادي

وجهٌ دمشقيٌّ رأيتُ خلاله

أجفان بلقيسٍ وجيدَ سعاد

ورأيتُ منزلنا القديمَ وحجرةً

كانت بها أُمي تمد وسادي

والياسمينَةَ رُصَعَتْ بنجومها

والبركةَ الذهبيةَ الإنشاد

ودمشقُ، أين تكون؟ قلتُ تزيّنها

في شعرك المنسابِ نهرَ سواد

في وجهك العربيّ، في الثغر الذي

ما زال مختزناً شمسَ بلادي

في طيبِ "جناتِ العريف" ومائها

في الفلّ، في الريحان، في الكباد

سارت معي والشّعْرُ يلهثُ خلفها

كسنايلٍ تُركتُ بغيرِ حصاد

يتألق القرطُ الطويلُ بجيدها

مثلَ الشموعِ بليلةِ الميلاد

ومشيئُ مثلَ الطفلِ خلفِ دليلتي

وورائِي التاريخِ كَومِ رماد

الزخرفاتُ أكاد أسمع نبضها

والزركشات على السقوف تتنادي

قالت: هنا "الحمراء" زهُو جودنا

فاقرأ على جدرانها أمجادي

أمجادُها؟ ومسحتُ جرحاً نازفاً

ومسحتُ جرحاً ثانياً بفؤادي

يا ليت وارثتي الجميلة أدركت

أنّ الذين عَنَتُهُمُ أجدادي

عانتُ فيها عندما ودعتها

"رجلاً يُسمَى" طارقَ بنِ زياد

المشهدية السينمائية في قصيدة غرناطة

يقصد بالمشهدية السينمائية جميع عناصر الحركة الدرامية في الموقف المصور، أي الصورة البصرية السمعية التي تلتقطها الكاميرا بأبعاد مختلفة، فالمشهد "يكشف في الأقل عنصراً واحداً من معلومات القصة الضرورية للقارئ أو المشاهد" وتمثل مجموعة المشاهد الجزئية مشهدية الصورة الكلية للفيلم. وبحسب هانز ماجنوس "إن العنصر اللغوي الأساسي في الفيلم هو المشاهد التي هي في لغة الفيلم جمل مركبة من الصور"، ويرى ميشيل وين أن "المشهد يختص بحدث جزئي يتم في نفس المنظر وبين نفس الشخصيات".

فالمشهد السينمائي يتكون بالضرورة من حراك درامي وزمان ومكان على غرار أي عمل أدبي سردي كالقصة والرواية والمسرح (والقصيدة القصة) والفارق الرئيس هو أن السينما تستخدم عين الكاميرا في نقل المشاعر والإيحاءات والكتابات التعبيرية المختلفة لعين المشاهد وسمعه، "قبواسطة الكلمات يصف الأدب حدثاً ما، عالمياً داخلياً، واقعياً ظاهرياً، يرغب الكاتب في إعادة إنتاجه. السينما تستخدم المواد التي تقدمها الطبيعة نفسها والزمن في مروره، وتتجلى ضمن المكان الذي نحن نلاحظه حولنا، إن صورة ما للعالم تنشأ في وعي الكاتب الذي بواسطة الكلمات يدونها على الورق، لكن (بكرة) الفيلم تطبع آلياً أشكال العالم غير المشروطة تلك التي دخلت في مجال بصر الكلمة، ومن هذه الأشكال تبنى فيما بعد صورة ذات وحدة كاملة"، فالمشهد السينمائي يضاعف الطاقة الانفعالية المستجيبة عند المتلقي مقارنة بمثلتها في أثناء قراءة نص أدبي، كما ترتفع فاعلية الخيال والتأمل وسائر العمليات

سيناريو سينمائي مقترح لقصيدة غرناطة

1- الزمن: مدخل قصر للحمر، سواح يدخلون ويخرجون.

2- البنية الدرامية/ الحركة.

3- الشخص: ممثل وسيم في الأربعين من عمره.

ممثلة شابة، سمراء، جميلة، في العشرين ذات شعر أسود طويل، وعينين سوداوين وقامة مشوقة، تضع قرطاً لامعاً في أذنيها.

- لقطة (1) من بعيد تقترب عين الكاميرا تدريجياً من الممثلين اللذين يقتربان أيضاً من بعضهما بعضاً تدريجياً أمام مدخل القصر.

- لقطة (2) لقطة استطلاعية بطيئة تبدأ من قدمي الممثلة حتى رأسها .. تتباطأ الكاميرا عند شعرها الطويل ثم تكاد تتوقف عند تصوير عينيها ببطء .. تتلامع عينا الممثلة حتى تظهر ثلاثة خطوط من الأشعة أو حزمة من شعاعات تتقاطع.

- لقطة (3) تركيز على عيني الممثل الذي يبدو ذاهلاً معجباً يرفع حاجبيه باستغراب.

- الحوار الخارجي: لقطة (4) مقربة تجمع وجهي الممثلين.

الممثل: (مبتسماً مستغرباً): هل أنت إسبانية؟!

الممثلة (مبتسمة): نعم .. ولدت في غرناطة.

- موسيقى تصويرية تعبر عن دهشة الممثل وهو يطيل النظر إلى عيني الممثلة.

الحوار الداخلي (المونولوج)

- تصطبخ الموسيقى المصاحبة لدهشة الممثل.

- لقطة (5) كاريكاتورية تظهر الممثل واقفاً على رأسه حيناً ومُمدداً أفقياً حيناً آخر وينطلق جسده بزواوية (150) درجة إلى الأفق وبسرعة هائلة، ويبدو كأنه يتدحرج في الهواء حيناً ثالثاً (للتعبير عن صحوة القرون السبعة في رأسه وتفقيت الزمن).

- يظهر صوت الممثل وهو يقرأ الأبيات بهدوء عميق تتخلله موسيقى رياح شديدة وصهيل خيول متواصل يركبها فرسان بزّي عربي قديم يحملون الرايات ... ثم تمسح عين الكاميرا وجه الممثلة مسحاً سريعاً بطيئاً لتظهر من خلال اللقطة أيضاً صورة عامة لغرناطة:

غرناطة:

وأمية رياتها مرفوعة وجيادها موصولة بجياد
ما أغرب التاريخ كيف أعادني لحفيدة سمراء من أحفادي

الذهنية المركبة من ملاحظة وتمييز وتصنيف ومقارنة واستنتاج، فصورة الكاميرا أشمل، وأذكى، وأدق، وأعمق تأثيراً في العقل والوجدان بسبب قدرتها على تحقيق قسط عالٍ من الصدق التعبيري عبر تقنيات مساندة من فن الإضاءة، والتصوير الموسيقي، والقطع والاسترجاع، والمونتاج، والسيناريو والحوار الداخلي (المونولوج) والخارجي (الديالوج).

إننا لا نستطيع الاستمتاع بفيلم سينمائي دون مشاهدته، لكننا نقدر أن نتذوق قصيدة بالاستماع فقط دون مشاهدة الشاعر. على أن الشعر الدرامي يمكن أن يوفر للمخرج بيئة سينمائية واسعة ومتعددة، فيستطيع المبدع السينمائي أن ينقل الحدث والزمن والمكان والصورة في اللغة إلى صورة كلية ناطقة بالتعبير الفني العميق الشامل، كما لو أن القصيدة حدث حقيقي جرى أمام أعيننا.

تأسيساً على ذلك كله سيغامر الباحث في محاولة تحويل قصيدة غرناطة إلى سيناريو فيلم سينمائي قصير أو في الأقل إلى مشهدية سينمائية مقترحة من خلال استثمار المفردات السينمائية في القصيدة والاجتهاد في إعدادها لتصوير سينمائي وهمي متخيّل.

فالصلة بين الفن السابع (السينما) والشعر صلة وثيقة، فالشاعر في أثناء كتابة القصيدة ومعايشته لحركة الخيال الخلاق إنما يعيش لحظة سينمائية، وكذلك الفيلم السينمائي فهو حالة شعرية درامية متنقلة بين عين الكاميرا وعين المشاهد، يقول الخبير السينمائي أندريه تاركوفسكي "أجد أن الروابط الشعرية - منطق الشعر في السينما - مُرضية على نحو رائع، إنها تبدو لي ملائمة على نحو مثالي لإمكانية السينما بوصفها أكثر الأشكال الفنية صدقاً وشعرية" فالشعر يعتمد في التوصيل على الطاقة اللغوية، والمسرح يعتمد على الطاقة الحوارية المبنية على اللغة أيضاً "أما في السينما فينبغي على الكلمة أن تثبت من الحالة". إن الحوار في الشعر "وفي السينما لا يلتزم بنماذج الكلام الطبيعي"؛ فاللغة في كليهما مقطرة مكثفة مرمرّة مقتصدة، على أن لغة السينما تزيد على ذلك بما تفعله بلاغة التصوير من نقل إيماءات الممثل ولغة جسده التعبيرية، "إن السينما هي فن مسافة وفن مدة وإن هذا الازدواج هو منبع امتلائها الواقعي الذي لا يُجاري" وقصيدة كقصيدة غرناطة الغنية بالدراما مؤهلة لأن تكون فيلماً بعد إعادة هيكلة بنائها بسيناريو إذ يتم "تقطيع القصة (في القصيدة) إلى مشاهد كل منها يمثل وحدة قائمة بذاتها مكتملة للأخرى" فثمة تقطيع تقني تستند إليه كتابة السيناريو، ليتم بعد ذلك تجميع المشاهد حسب الرؤيا الإبداعية عند المخرج المشرف الأول على إدارة البلاغة الفنية للفيلم.

- لقطة (6): تتجول عين الكاميرا بين حي قديم من أحياء دمشق، تظهر فيه صورة شابيتين جميلتين في زي عربي نسائي قديم، وتدخل الكاميرا في بيت دمشقي قديم تُظهر فيه الساحة وبعض الحجرات ومشهد لشجيرة ياسمين تمدّ أغصانها بين غرف البيت والبركة .. يُسمع صوت خرير النافورة .. وترى ثلاث حمامات بجانب البركة ... كما تلمع في الشاشة صورة لنزار وهو طفل.

- لقطة (7) تنتقل بين تصوير شعر الممثلة ووجه الممثل الذي ما زال منفصلاً ذاهلاً.

الحوار الخارجي

الممثلة: سمعتك تقول: دمشق .. أين تكون دمشق؟

الممثل: في شعرك المناسب نهر سواد

الممثلة: لم أفهم ... ماذا تقصد؟

الممثل: أنت تشبهين دمشق:

(تتجول عين الكاميرا في بعض أحياء دمشق مظهرة أنواعاً من الأزهار كالفل والريحان والكماد) فيما يقول الممثل في أثناء ذلك:

في وجهك العربي في الثغر الذي

ما زال مختزناً شمس بلادتي

في طيب جنات العريف ومائها

في الفل، في الريحان، في الكماد

المشهد الثاني:

الزمن: الزمن نفسه.

المكان: المكان نفسه ساحة مدخل قصر الحمراء

البنية الدرامية/ الحركة.

- الشخصوس: الممثل والممثلة

- لقطة (1) يظهر الممثلان يسيران ببطء ليقتربا من المدخل (والصورة من خلف الممثلين) كما يظهر مدخل القصر بشكل أكبر وأوضح .. مع موسيقى خفيفة سارة تعبر عن حركة شعر الممثلة الذي كانت تحركه النسومات .. وينخلل اللقطة صورة بطيئة لتموجات سنابل في أحد الحقول .. كما تظهر صورة قرط الممثلة بشكل أوضح.

الحوار الداخلي:

يظهر صوت الممثل وهو يقرأ:

سارت معي والشعر يلهث خلفها كسنا بل تُركت بغير حصاد

يتألق القرط الطويل بجديها مثل الشموع بليلة الميلاد

- لقطة (2) تُظهر عين الكاميرا الممثلة تسير في الأمام خلفها الممثل وتشكيل سوربالي لعيوم وجبال ممتزجة للتعبير عن أن التاريخ كرماد خلف الممثلين.

الحوار الداخلي:

يقول الممثل في أثناء ذلك:

ومشيئاً مثل الطفل خلف دليلتي وورائي التاريخ كرماد

لقطة (3):

المكان: داخل قصر الحمراء

يبدو الممثلان بين السواح الذين يتأملون قاعات القصر وزخارفه.

الحوار الداخلي:

يردد الممثل بصوت هادئ وهو يتأمل سقف القصر وأعمدته وزركشاته:

الزخرفات أكاد أسمع نبضها والزركشات على السقوف تتادي

- تركّز الكاميرا على بعض الزخرفات الجميلة، ثم

تُظهر الممثلة وهي تشير بيدها إلى تلك الزخرفات؟

الحوار الخارجي:

الممثلة: هذه هي الحمراء التي بناها أجدادنا فصنعوا

أمجادنا

الحوار الداخلي:

الممثل: (ذاهلاً مستغرباً) كأنه يحدث نفسه:

أمجادها؟ ومسحت جرحاً نازفاً ومسحت جرحاً ثانياً بفؤادي

يا ليت وارثتي الجميلة أدركت أن الذين عنّهم أجدادي

لقطة (4):

(خفيفة) للممثلة وهي مستغربة تحاول أن تسمع ما يقوله

الممثل.

لقطة (5):

على باب القصر تُظهر عين الكاميرا الممثلين في حالة مصافحة ووداع، وتُظهر في الصورة أيضاً مشهد لفارس عربي قديم هو طارق بن زياد رافعاً سيفه وهو يركب حصاناً يقف على شاطئ البحر. كذلك تظهر في هذه اللقطة التي توظف تقنية المكساج بأداء متقدّم صورة الممثل وهو يمدّ يده للفارس ليسلم عليه ويحاول أن يعانقه..

تسمع من الصورة أصوات سهيل خيل ورياح متفاوتة في قوتها .. وتتداخل مشاهد من أحياء دمشق مع مشاهد من مدينة غرناطة مصحوبة بموسيقى تعبر عن المفارقة الزمنية الهائلة بين صورة طارق بن زياد وصورة قصر الحمراء ...

الحوار الداخلي:

يردد الممثل:

عانقت فيها عندما ودعتها رجلاً يسمّى طارق بن زياد

لقطة (6): اللقطة الأخيرة:

تبدو الممثلة مبتعدة وشعرها الأسود الطويل يتحرك، فيما يظهر الممثل جالساً عند عتبة المدخل واضعاً وجهه بين راحتيه .. في حين يخفت سهيل الخيول وأصوات الرياح شيئاً فشيئاً.

وتبتعد الكاميرا تدريجياً عن صورة المدخل.

لا ريب أن السيناريو السابق يحتاج إلى الأدوات السينمائية الأخرى من [أكسوار ومكياج ودوبلاج ومونتاج وديكور] وغير ذلك من العمليات الفنية التي يحتاجها المشهد السينمائي؛ لتبدو الصورة السينمائية معبرة عن فكرة القصيدة وأحداثها تداخلاً وتخرجاً، تصريحاً وإيحاءً عبر المؤثرات الفنية المتكاملة، فالسينما صناعة فنية تجعل عين الكاميرا بارعة في تدريب عين الإنسان المشاهد على القيام بدور الحواس جميعها وبدور العقل أيضاً. فالسيناريو هو المادة المعدة فنياً لتصوير المشاهد وإخراجها فهو " نص الفيلم بعد معالجة الفكرة وإعداد القصة سينمائياً في سياق متتابع من المواقف والمناظر التي تعتمد على الصورة المرئية وإمكانات هذا الفن" أو هو " قصة تُسرد بالصور والحوادث والوصف ضمن شكل البناء الدرامي".

ومن الملاحظ أن قصيدة غرناطة قلَّ فيها الحوار الخارجي، واستندت بدلالاتها الظاهرة والعميقة إلى المونولوج (الحوار الداخلي) في وجدان الشاعر، لكن بناءها الدرامي جعلها صورة كلية لموقف الدهشة التي عاشها الشاعر بأحاسيس حزينة أقرب إلى التحسر والتفجع على ماضي عربي أصبح مستقبلاً إسبانياً. فإذا تجاوزنا المدة الزمنية القصيرة التي حدث فيها اللقاء، فإن الزمن أدى دور المثير الرئيس في النص في أثناء المقارنة التي عقدها الشاعر الروي بين زمن الحاضر الإسباني وزمن الأمس العربي الأندلسي. وأتصور أن الشاعر نجح بامتياز حين لخص استدعاء الزمن العربي الأندلسي بتخيله لعناق بينه وبين فاتح الأندلس طارق بن زياد، فتحوّلت صورة الدليّة السياحية إلى صور الزمن البعيد، وكأنه أعطى الأولوية لإبراز مشاعره المنتمية للعروبة تاركاً المغزى الفكري ينتقل للمتلقى بالإيماء والكناية، لذلك تمنيت على الشاعر لو أنه لم يذكر البيت قبل الأخير، لأن فيه تصريحاً مباشراً يفسد لذّة المتلقي في الاستنتاج.

فالبنية القصصية في القصيدة عززت ملاءمتها لأن تتحول إلى مشهد سينمائي ناجح، وربما كانت الصور الشعرية فيها أهم ملمح فني عبّر عن ألوان التغيير الزمني، والاعتداد الجمالي سواء بالدليّة (الحفيدة) أو بدمشق أو بغرناطة، فالصور المهمة في القصيدة تنبئ عن مفارقات حيّة مؤثرة في لعبة اللون والحركة من مثل [والياسمينه رصّعت بنجومها، في شعرك المنساب لون سواد، الثغر الذي ما زال مختزناً شمس بلادي، الشعر يلهث خلفها كسنابل تركت بغير حصاد، يتألق القرط مثل الشموع بليلة الميلاد، وورائي التاريخ كوم رماد] إضافة إلى التشخيص البارز في قوله.

الزخرفات أكاد أسمع نبضها والزركشات على السقوف تتادي

ثمة صخب نفسي في وجدان الشاعر شاركت فيه الجمادات، وأحسب أن [والزركشات على السقوف تتادي] إيماء رمزي إلى فكرة الحنين إلى الزمن العربي الغابر، أي أن الزركشات التي رسمت بأيدٍ أندلسية تستجد بمن يراها ليعيد لها ذلك الزمن. فنحن أمام فخر ضمني بالأمجاد، وأمام عتاب سرانيّ شفيف، وأمام شعور عميق بالانتماء إلى العروبة التي عزّزها الشاعر بجعل دمشق نموذج التاريخي في المسألة الجمالية القومية:

وجهٌ دمشقيّ رأيتُ خلاله
أجفان بلقيس وجيد سعاد
ودمشقُ أين تكون؟ قلت: ترينها في شعرك المنساب نهر سواد
إن دمشق حاضرة دائماً في وجدانه مشكلة رمزاً للأصالة
وقوة للخلق والتغيير وثبيتها للقيم الحضارية وهي "الأصل
والمركز والمنطق لجميع مسارات التكوين والخلق والحركات
الفكرية والثقافية والنضالية، فعلاقة نزار الانتمائية بالعروبة تبدأ
من دمشق العروبة" فهو الذي ما فتئ يردد:

ودمشقُ تعطي للعروبة شكلها
وبأرضها تتشكل الأحقاب
لذلك ليس مستغرباً أن جعل نزار وجه الدليّة الحفيدة
السمراء مجموعة من المرايا تعكس الجمال العربي (أجفان
بلقيس وجيد سعاد)، والجمال المكاني في بيوت دمشق،
والمغزى القومي السياسي، حين تراعت الدليّة للشاعر على أنها
طارق بن زياد، أي أنها بشرى مأمولة وحلم قد يتحقق. فالشاعر
وفق في تحميل الجزء الصغير المشبه بمشهد تصويري تمثيلي
متحرك بالألوان في أغلب الصور الشعرية، فإلى جانب وجه
دمشقي تتلامع فيه جماليات دمشق ونسائها، ثمة العينان اللتان
تنقسم فيهما الأبعاد الرمزية الجمالية، والثغر الواحد الذي
تجمعت فيه مجموعة من الشمس العربية، والشعر الأسود
الذي غدا نهرًا يجري بماء أسود، والقرط الذي يتبدى مجموعة
من الشموع المضاء في ليلة ميلاد، ثم تحميل (الجرح) مجازاً
عارماً بحيث ظهر الجرح مأساتين، فالجرح الأول ربما يكون
حزنه على واقع الأمة العربية (جرحاً نازفاً) ومن المستطاع
تأويل (الجرح الثاني) بعجزه عن فعل شيء أو باستحالة عودة
طارق بن زياد مثلاً.

تدرج بنا بالشاعر في تتابع أحداث اللقاء، إلى أن لخص
الموقف كله في لحظة عناقه الدليّة، فكانت لحظة التنوير
المرتبطة بأسف الشاعر على حاضر أمته، واسترفاده الشعوري
لماضيها. وتذكرنا لحظة العناق تلك بنهاية فيلم سينمائي انتهى
بوداع مؤلم ومشاعر مستمرة.

فالقصيدة قصة، ومشهد تمثيلي، ومشهد سينمائي، وربما
يكون من المستطاع التوقع بأنها لوحة تشكيلية من المدرسة
الانطباعية التصويرية، بحيث يمكن رسم القصيدة بثلاث

استطاع الشاعر أن يجعل كلاً من الزمان والمكان متمازجين يوحي كل منهما بالآخر بصورة عفوية، تيسر لعين الكاميرا مهمتها الفنية في تصوير ظاهر الشعور وخفاياه، وتحقيق البيئة السينمائية المناسبة لفكرة القصيدة، ولا سيما لعبة الألوان والحركة والصوت والحوار بنوعيه. ومن المعلوم أن تداخل الزمان بالمكان يطلق عليه أحياناً (الزمان) وهو ترجمة لمصطلح (Setting) الذي يكون "له أثر بالغ في أفكار القصيدة وأحداثها، وقد يكشف خصائص الشخصية، ومن الممكن كذلك أن يخلق حالة نفسية أو مزاجاً معينة كالجدية والرزانة أو يخلق مناخاً معيناً كالخوف أو النشوة والسعادة الغامرة"، وقد خلق الزمان في هذه القصيدة تموجات عاطفية متعددة مثل الفخر، والتحسر والدهشة والحنين إلى الماضي.

وأحسب كذلك أن الاعتزاز بجماليات المكان الدمشقي والحنين إليه في هذه القصيدة يحيل إلى ما يُسمى بالنوستالجيا أي الوطن الذي يعني التشوق إلى مكان الزمن الطفولي ومحاولة إرجاع الزمن إلى الوراء، للعيش الوهمي ثانية في جمليات المكان، وقد تجسّد ذلك في قول نزار:

ورأيت منزلنا القديم وحجره كانت بها أمي تمدّ وسادي
وفي ذلك استرجاع لطفولة الشاعر، ذلك أن الطفولة حياة لا تهرم في ذاكرة الإنسان يستنطقها كلما قست عليه مسؤوليات الرشد والكبر. كما أن استعراق نزار بوصف جمال دمشق وأزهارها أو جمال قصر الحمراء إنما يُردُّ إلى مسألة التعالق النفسي الخالد بين أخلاق المكان وشعور محبه، فيرى باشلار "أن المكان الذي يجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكتف الوجود في حدود تتسم بالحماية.

وليس ببعيد أيضاً أن الشاعر لم يرمّ بهذا الموقف، وأن الحكاية لم تحدث في الأصل وإنما هي رؤيا منامية مثلاً، أو هي في توقّع آخر مشهد من أحلام اليقظة، إذ الصلة عميقة بين الشعر وأحلام اليقظة في رأي باشلار "قثمة ساعات في حياة الشاعر تمثل فيها أحلام اليقظة الواقع نفسه، وما يدركه يكون إذن ممثلاً، فالعالم المتخيل يتلّع العالم الواقعي، ولذا فإن شيلي يضع بين أيدينا نظرية فعلية للفينومينولوجيا، وذلك عندما يقول إن الخيال قادر على أن يجعلنا نخلق ما نرى، فإذا تابعتنا شيلي وإذا تابعتنا الشعراء، فإننا نجد أنه يجب على فينومينولوجيا الإدراك نفسها أن تخلي المكان لفنومينولوجيا الخيال الخلاق، إننا بالخيال وبفضل دقة وظيفة اللاواقع ندخل عالم الثقة، عالم الكائن الواثق، العالم الذاتي لأحلام اليقظة

شخصيات رئيسة، فتكون الخلفية صورة طارق بن زياد وفي وسطها صورة الدليلة السياحية بشعرها الأسود الطويل وعينيها السوداوين، وتظهر مدينة دمشق وقصر غرناطة على أجزاء من قامتها، على جبينها وعلى صدرها مثلاً. في حين يظهر الشاعر في الجزء السفلي الشمالي من اللوحة وهو يحدّق بالدليلة مشدوها.

ولما كانت العناصر الفنية في المسرحية مشابهة إلى حدّ كبير مثيلاتها في الفيلم السينمائي من زمن وأحداث وشخصيات ومكان وبنية درامية، فإن بالإمكان أيضاً (مسرحاً) القصيدة، وإعدادها لتكون تمثيلية مسرحية تؤدي على خشبة مسرح، ففي القصيدة حوار خارجي وداخلي وتتابع أحداث ومغزى يتنامى إلى أن ينتهي عند نقطة وداع الشاعر للدليلة، فتغلق الستارة على لحظة تحديق الشاعر بالدليلة تحديقاً ذاهلاً، وهي تتراءى له طارق بن زياد راكباً فرسه؛ في حين يعلو صهيل خيل، وأصوات رياح وموسيقى حربية. كما يمكن أن تكون خلفية المسرح صورة تقريبية مكبرة لقصر الحمراء من الداخل، وتتخلل (المونولوج) موسيقى موشحات أندلسية في أثناء إلقاء الممثل الأبيات ذات الحوار الداخلي.

هكذا يُتوقع أن هذه القصيدة على بساطتها الظاهرة تتطوي على بنية درامية متنوعة بين فنون متعددة أبرزها فن السينما كما رأينا، كما إخال أن هذه القصيدة الحوارية وغيرها من القصائد ذات البنى الدرامية المتنوعة في منجز الشعر العربي القديم والحديث، إنما تدعونا إلى النظر في إمكانية إعادة إنتاج تلك القصائد لتكون أفلاماً سينمائية أو مسرحيات أو تمثيلات تلفزيونية وإذاعية، ووضعها أمام الطلبة أو الجمهور العام لتعميق صلة الناس بالشعر والأدب، وقد أثبتت القصائد التي تحوّلت إلى أغاني ومنها قصائد نزار، أن العامة تتذوق الشعر بصورة أعلى وأعمق إذا لُحن أو مُسرح أو تحوّل فيلماً، فللشعر تأثير فائن وسحر عذب في النفوس وله قدرة على أن يوظف أغلب الفنون فيه حتى الخطّ، فلا غرابة إذن أن يُنظر إليه على أنه سيد الفنون المعبر عن حركة الشعور، وذبذبات الفكر أو قل المعبر عن الشعور الفكري على النحو الذي نتلمسه في قصيدة غرناطة التي أنبأتنا دلالتها بالحس القطري عندما تباهى نزار بدمشق، مصعداً حسّه ذاك إلى ملامح الانتماء القومي للهوية العربية.

أرى أن هذه القصيدة نموذج متقدّم لجدلالية الزمان والمكان، حينما يستنطقها الشاعر لخدمة رؤياه، ففي القصيدة ثلاثة أزمنة: زمن قصير ممثّل في حدث اللقاء، وزمن عربي قديم، وزمن إسباني حديث، أما المكان في القصيدة فقد مثل المكان العربي القديم دمشق والمكان العربي الأندلسي غرناطة. وقد

والنتقل من الرصد الواقعي إلى التخيل السوربالي ولا سيما في نهاية القصيدة.

- يمكن كذلك أن يعاد إنتاج القصيدة لتكون مسرحية أو لوحة تشكيلية أو تمثيلية أو إعادة صياغتها في قصة قصيرة، وفي ذلك انفتاح جمالي على قضية تذوق النص الأدبي، وعلى إمكانية استثمار القصائد الدرامية في كليات الفنون، وعلى تطوير أساليب التلقي الشعري الحديث.

توصية:

يتمنى الباحث أن:

تختار قصائد من أزمنة شعرية عربية مختلفة ليتم إعدادها سينمائياً أو مسرحياً أو تطويعها للفن التشكيلي ولفن القصة القصيرة.

الرواشدة، أميمة، 2012م، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، الأردن.

الطوخي، أحمد، 1961م، السينما وصناعة الأفلام، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ص13.

علم الدين، أحمد، 2002م، سونيات، شكسبير، دار عمار، الأردن، ص52.

عيسى، راشد، 2013م، استدعاء الطفولة في الأدب، سلسلة كتاب الرياض، السعودية، ص11-32.

فضل، صلاح، 1996م. الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل، دراسة في كتاب دراسات نقدية في أعمال السياب حاوي، جبرا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

فيلد، سيد، السيناريو، 1989م، ترجمة سامي محمد، دار المأمون، بغداد، ص22.

قباني، نزار، 1986م، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ص566، 635.

قباني، نزار، 1986م، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ص563.

قواسمة، هشام، 2005م، الرؤيا والتشكيل في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ص103.

مارتن، مارسيل، 1964م، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، الدار المصرية، القاهرة، ص242.

المجالي، طارق، 2000م، شعر نزار قباني دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، الأردن.

مرسي، أحمد كامل، وهبه، مجدي، 1973م، معجم الفن السينمائي، ط1، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ص303.

وين، ميشيل، 1970م، حرفيات السينما، ترجمة حليم طوسون، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ص258.

الشعرية" ثم ألا يخيل لمشاهد انتهى من متابعة فيلم سينمائي أنه كان في رحلة من أحلام اليقظة؟ هكذا إذن يتمّ التقارب بين القصيدة وأحلام اليقظة والفيلم السينمائي أو اللوحة التشكيلية أو القصيدة القصيرة تحديداً. لا شك أن المخيلة الشعرية تستفز الطاقة التعبيرية التصويرية في اللغة لتنتج نصاً موازياً لحلم يقظة.

الخاتمة

- تتطوي قصيدة غرناطة على بنية درامية متحركة، وزمان ومكان، الأمر الذي يجعلها قابلة لأن تحوّل إلى فيلم سينمائي، وهي أيضاً تحتاز مختلف العناصر الفنية التي يقوم عليها السيناريو السينمائي من حوار داخلي وخارجي وتصوير ضوئي من خلال الصور الشعرية، وتتابع لأحداث وتناميها،

المصادر والمراجع

المراجع العربية:

أبي ربيعة، عمر بن، ط2، 1996م، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت. ص125-126.

باشلار، غاستون، 1984م، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر ط1، بيروت، ص31.

باشلار، غاستون، 1991م، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج، أسعد، ط1، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، بيروت، ص16.

بعلبكي روجي بعلبكي منير. المورد، 2005م، ط9، دار العلم للملايين، بيروت، ص619.

بك، مها خير، 2007م، مركزية الانتماء الوطني في شعر نزار، مجلة الموقف الأدبي، العدد 431، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص77.

تاركوفسكي، أندريه، 2013م، النحت في الزمن، ترجمة أمين صالح، وزارة الثقافة، الأردن، ص170، ص18.

توروك، جان بول، 1995م، السيناريو، فن كتابة السيناريو، ترجمة قاسم المداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص228.

جانيتي، لوي دي، 1981م، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد، ط2، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، ص299.

حبيب، بروين، 1999م تقنيات التعبير في شعر نزار، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

دوارة، فؤاد، 1991م، السينما والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص40.

الدوخي، حمد، 2009، المونتاج الشعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

The Cinematic Scene in Nezar Qabbany's Poetry: "Gharnata"

*Rashed Ali Essa **

ABSTRACT

The Study aims at revealing the features of the cinematic scene in the poetry "Gharnata" by Nezar Qabbany. The researcher assumes that the poetry is based on an artistic and dramatic construction which is rich of time, place, monologue, cinematic and colorful portraits and persons. All of these are basic components of a cinematic film.

The researcher studies the systematic narration in the poetry. He also introduces a sample of cinematic scenario out of two scenes. He also analyzes the most important artistic features which are considered to qualify the poetry to be a film.

The study concludes that Gharnata is an ideal sample which can pay the cinematics' attention to convert a big number of Arabic poetries into films, which increases the aesthetic effectiveness of poetry, and the artistic influence of Arabic language likewise

Keywords: Cinematic Scene, Nizar Qabbany.

* Faculty of Alia College, Al-Balqa Applied University, Jordan. Received on 11/05/2016 and Accepted for Publication on 20/09/2016.